الأنساق الثقافية في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" لمحمود درويش

(دراسة نقدية ثقافية)

أعدت من قبل:

ريم شكري علي كتكت

أشرف عليها:

الدكتور عمر عبدالله نايف العنبر

قُدِّمت هذه الرسالة

إلى كلية الآداب كجزء من متطلبات الحصول على رسالة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تشرين الثاني 2023

التفويض

انا الطالبة ريم شكري كتكت، افوض جامعة الاسراء بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات، او المؤسسات او الهيئات او الأشخاص عند طلبها، وذلك حسب القوانين والنظم النافذة في جامعة الإسراء.

التوقيع:

التاريخ:

Authorization

I, Reem Shukri Kutkut, authorize Al-Isra University to provide copies of my letter to libraries, institutions, bodies, or individuals upon request, according to the laws and regulations in force at Al-Isra University.

Signature:

Date: 2/1/2024

إقرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (الأنساق الثقافية في ديوان " لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش _دراسة نقدية ثقافية_) وأجيزت بتاريخ .....١٩/١٢/٢٠٢٣.....

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتور عمر العنبر (المشرف)	.....
الدكتور فؤاد فياض شتيات (مناقش داخلي)	.....
الدكتور ابراهيم الكوفحي (مناقش خارجي)	.....

الإهداء

أهدي ثمرة نجاحي في إتمام مسيرتي الدراسية هذه بفضله تعالى إلى روح والدي الطاهرة – أسأل الله أن يتغمده برحمته الواسعة – والذي لطالما أراد أن يراني في أعلى المناصب،

إلى والدتي الغالية – أطال الله في عمرها وأدامها نوراً لدربي والتي صبرت وتحملّت الجهد والمشقّة لأصل الى ما أنا عليه الآن، اسمحي لي أن أقبل يديك الطاهرتين.

إلى زوجي وسندي ورفيق دربي تقديراً وامتناناً لدعمك المستمر وتفهمّك الدائم لانشغالي الدراسي، إذ قالوا وراء كل رجل عظيم امرأة، وأنا أقول وراء كلّ امرأة عظيمة رجل يدعمها ويثق بنجاحها،

إلى أخواتي الغاليات (بسمة وسهام وهبة وروان)،

وإلى مشرفي – حفظه الله ورعاه– الذي دعمني ومد لي يد العون ولم يبخل علي بنصائحه وإرشاده حتى من غير طلب.

ولا أنسى ذكر أساتذتي الأفاضل الذين أسهموا في بناء شخصيتي العلمية وتعلّمت منهم الصبر والمثابرة، وأخص بالذكر (عميد الكلية" الدكتور فؤاد شتيات")، (ورئيس القسم "دكتور باسل الزعبي")، وإهداء خاص لمديرتي في العمل الأستاذة " فاطمة مها" والتي كانت خير قدوة ومثال لدعمي لأكون في المقدمة دوماً.

وأخيراً صديقاتي (رنا الجيوسي –أختي التي لم تلدها أمي–) و(نوال البشير– رفيقة أيامي في هذه المرحلة الدراسية والجانب المضيء في مسيرتي–).

إلى كل محب للعلم وأهله أهدي ثمرة هذا الجهد، وندعو الله أن يرزقنا السداد والرشاد والتوفيق.

الشكر والتقدير

أتقدّم بالشكر الجزيل والامتنان العظيم إلى مشرفي الفاضل: د. عمر العنبر، والشكر إلى (عميد الكلية الدكتور فؤاد شتيات) و(رئيس القسم الدكتور باسل الزعبي) لما بذلوه من جهدٍ، وإلى كل من ساند في إنجاز هذا البحث ودعمه حتى لو بنصيحة أو إرشاد أو مشورة أو حتى ذكرني بدعوة بظهر الغيب.

شكراً لكم.

فهرس المحتويات

Toc154591142_التفويض ..... Error! Bookmark not defined

إقرار لجنة المناقشة ..... Error! Bookmark not defined

الإهداء ..... د

الشكر والتقدير ..... ه

فهرس المحتويات ..... و

قائمة الجداول ..... ح

المقدمة: 1

أهداف الدراسة: 2

أسئلة الدراسة: 2

الدراسات السابقة: 2

الفصل الأول: نشأة النّقد الثقافيّ ومفهومه وتطوره وأنساقه 7

1 . 1 نشأة النقد الثقافي عند الغرب: 7

1. 2النّقد الثقافيّ عند العرب: 14

2. مفهوم النّقد الثقافيّ والأنساق الثقافيّة: 19

2. 1 النّقد الثقافيّ: 20

2 . 2 النَّسَق الثقافيّ: 24

الفصل الثاني: الأنساق الثقافيّة الداخليّة في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" 30

المبحث الأول: النّسق السّرديّ 32

المبحث الثاني: النّسق الحواري 50

الفصل الثالث: الأنساق الثقافيّة الخارجيّة في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" 66

أولاً: النسق السياديّ 66

ثانياً: النسق الاجتماعيّ: 72

ثالثاً: النسق الأخلاقيّ..... 84
خامساً: النسق الاقتصاديّ 98
الخاتمة 104
النتائج: 107
التوصيات:..... 108
قائمة المصادر والمراجع 109
أ . المصادر:..... 109
ب . المراجع:..... 109
ج . الرسائل الجامعية:..... 112
د. البحوث العلمية والمقالات:..... 113
Abstract..... 115

قائمة الجداول

جدول 1: نشأة النقد الثقافي عند الغرب 14

جدول 2: نشأة النّقد الثقافيّ عند العرب 19

الملخص

النقد الثقافي في أشعار محمود درويش، ديوان: لا تعتذر عمّا فعلت نموذجاً

ريم شكري كتكت

2023م

تتناول هذه الدراسة الحديث عن النقد الثقافي عموماً، ومن ثم تخصيص الحديث عن النقد الثقافي والأنساق الثقافية عند محمود درويش، وتحديد ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" باعتباره أنموذجاً تطبيقياً للدراسة.

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن ملامح النقد الثقافي عند الغرب والعرب، وبيان أهم المراحل التي مر بها عند الفريقين، وتسليط الضوء على أهم الأعلام والمنجزات عند الغرب والعرب، والفرق بين ما قدمه هؤلاء وما قدمه هؤلاء، وما برز من تطور في أطر النقد الثقافي عند العرب تحديداً.

وبناء على هذه الفكرة فقد تناولت الدراسة الموضوع عبر ثلاثة فصول، كان الأول منها للحديث عن النقد الثقافي من ناحية النشأة والتطور والأعلام وأهم الآليات والأسس التي يعتمد عليها، في حين كان الفصل الثاني لبيان الأنساق الثقافية الداخلية في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت"، عبر الحديث عن النسق السردي والنسق الحواري، أما الفصل الثالث فقد كان للحديث عن الأنساق الثقافية الخارجية وهي النسق السيادي والنسق الاجتماعي، والنسق الأخلاقي، والنسق السياسي، والنسق الاقتصادي.

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، واهتمّ في تحليله للنماذج الشعرية على معطيات النقد الثقافية، وطبيعة التعامل مع الخطاب الشعري من وجهة نظر ثقافية.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي/ الأنساق الثقافية/ الغذامي/ الأخلاق/ السيادة/ السياسة/ الاجتماع/ الاقتصاد.

المقدمة:

يُعدُّ النقد الثقافي أحد أنواع النقد المعتمدة على السياق الثقافي في تحليل الخطاب الأدبي وتقييمه من خلال الأنساق الثقافية، ويمكن النظر إليها بوصفها رسالة ثقافية من المرسل إلى المتلقي وفق التراكمات الثقافية التي ترتبط بهذا الأنساق، وتعتمد على عناصره ومكوناته للوصول إلى الحكم النقدي في الخطاب الأدبي ذاته.

تتعدد الأنساق التي تظهر في إطار النقد الثقافي، اعتماداً على كونها أنساقاً داخلية أو خارجية، إذ تسهم الثقافة التي تحيط بالخطاب الأدبي في تشكيل البنية العامة والموقف العام تجاه هذا الخطاب، يبحث النقد الثقافي في الطريقة التي يمكن من خلالها ربط الخطاب الأدبي بالسياقات الثقافية المتنوعة.

وانطلاقاً من كون الشاعر ناطقاً بلسان الأمة، وناقلاً لثقافتها ومسجلاً لحالها وأحوالها الثقافية الاجتماعية والسياسية وغيرها، فقد جاءت هذه الدراسة لتبين مظاهر النقد الثقافي عند محمود درويش بوصفه أحد أهم شعراء الأدب العربي الحديث، وتتخذ هذه الرسالة أنموذجات من ديوانه المعنون: (لا تعتذر عما فعلت) لتحليله وفق النقد الثقافي.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في مراجعة أهم مفاهيم النقد الثقافي والكشف عن أهم أدواته، وتسليط الضوء على دور الأنساق الثقافية في النقد ولا سيما ديوان لا تعتدر عما فعلت لمحمود درويش، وربط تلك الأشعار بالأنساق الثقافية المجتمعية من خلال البحث في الأثر الذي تتركه الأنساق ضمن القصيدة الشعرية عند محمود درويش، وتقديم نموذج تطبيقي على الأنساق الثقافية الداخلية والخارجية من خلال نماذج مختارة من ديوان لا تعتذر عما فعلت، وتُعدّ هذه الدراسة الأولى لديوان لا تعتذر عما فعلت للشاعر محمود درويش وفق النقد الثقافي.

أهداف الدراسة:

إذ تهدف الدراسة إلى ما يلي:

1. تبيان مفاهيم النقد الثقافي.
2. الكشف عن أبرز الأنساق الثقافية التي ظهرت في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش، وبيان الآليات النقدية المناسبة للوقوف على تلك المظاهر.
3. توضيح الخصوصية النقدية للنقد الثقافي وقيمه النسقية وربطه بسياقاته الاجتماعية المتنوعة.
4. بيان السياقات الثقافية التي ظهرت في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش، وربطها بعناصر الخطاب الأدبي المنوطة بالمرسل والمتلقي.
5. الكشف عن العلاقات الثقافية في ديوان لا تعتذر عما فعلت.

أسئلة الدراسة:

تحاول الدراسة أن تجيب عن الأسئلة الآتية:

1. ما هو مفهوم النقد الثقافي وأنساقه؟
2. ما أهم مراحل نشأة النقد الثقافي وتطوره؟
3. ما مظاهر النقد الثقافي في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش؟
4. ما أبرز الأنساق الثقافية الحاضرة في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش؟
5. كيف تشكّلت الأنساق الثقافية في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش؟

الدراسات السابقة:

تتوفر في المكتبة الأدبية دراسات سابقة عن النقد الثقافي أهمها:

أولاً: دراسة عبد الله محمد الغذامي بعنوان: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، وهو كتاب مطبوع، 2005م.

وهذا الكتاب هو الأصل الذي تناول موضوع النقد الثقافي، ولا بد لأي دراسة كانت أن تعود له كي تستفيد من الأسس والأفكار والمنظورات التي وضعها الناقد الغذامي في حديثه عن النقد الثقافي، وهو ما سيكون خلال هذه الدراسة.

ولقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي في البحث عن مفاهيم النقد الثقافي وأدواته، وأما في الجانب التطبيق لأدوات النقد الثقافي فقد استخدمت منهج النقد الثقافي وأدواته، وتتميز الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة بميدانها التطبيقي المخصص للشاعر محمود درويش.

ثانياً: دراسة بعنوان: الأنساق الدلالية اللفظية في النصف الأول من القرآن الكريم، دراسة في علم السيمياء الحديث، وهي رسالة ماجستير بجامعة الحاج لخضر باتنة، عقيلة بنور عام 2007.

وتبحث هذه الدّراسة في الأنساق والسياقات الدلالية المرتبطة بالقرآن الكريم، وتتخذ من النصف الأول من القرآن مادّة تطبيقية لها، اعتماداً على الجانب الدلالي المنوط بها، وصولاً إلى مجموعة من النتائج التي وظّفتها الدراسة في سبيل وصف تلك الأنساق اللفظية الدلالية في القرآن الكريم، وتتبع هذه الدراسة خطوات المنهج الوصفي في الوصول إلى نتائجها، وهو منهج قائم على الاستقراء.

وتستفيد الدراسة الحالية من الدراسة السابقة في الحديث عن الأنساق، وطبيعة تلك الأنساق وما يترتب عليها من دلالات وموضوعات، الأمر الذي يفضي إلى فائدة نظرية تطبيقية بين الدراستين، وتتميز الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة باختلاف الميدان التطبيقي لكل منهما، فالدراسة الحالية تتناول شعر محمود درويش بالتحليل والبحث، في حين تتناول الدراسة السابقة الحديث عن آيات القرآن الكريم.

ثالثاً: دراسة بعنوان: الأنساق الثقافية في مجمع الأمثال للميداني، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إبراهيم محمد الزهراني عام 2012م.

وتتلخص فكرة الدراسة باهتمامها بالحديث عن مفهوم الأنساق الثقافيّة، وبيان عناصرها، والبحث عن النّقد الثقافيّ عموماً، وجهود النّاقد عبد الله الغذامي في ذلك، وتنظر إلى الأمثال على أنّها ميدان تطبيقيّ للأنساق الثقافيّة، وربطها بمجموعة من الجوانب الثقافيّة المنوطة بحياة العرب في تراثهم المتتالي، بيّنت الدراسة الأنساق الاجتماعيّة والسياسيّة والأدبيّة وغيرها التي دفعت بهذه الأمثال للحضور في واجهة الاستعمال اليوميّ العربيّ، ووقفت عند ذلك الأثر السياقيّ الثقافيّ الذي دفع بها إلى الواجهة الاستعماليّة اليومية عند العرب، وتتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي المعتمد على الاستقراء للوصول إلى النتائج.

وتستفيد الدراسة الحالية من الدراسة السابقة في كونهما تلتقيان من جهة المضامين النظرية التي تتناولها، والميادين التي قسم لأجلها الباحث دراسته مما يفضي إلى إفادة تطبيقية عملية وأخرى نظرية بين الدراستين.

وتتميز الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة بأنها تتناول مجموعة أوسع من الأنساق الثقافية إضافة إلى نص أدبي مغاير لما تناولته الدراسة السابقة، ولاسيما أنه نص شعري.

رابعاً: دراسة بعنوان: الأنساق الثقافية في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري (213 – 276هـ)، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، عبد الله مطلق الحربي، عام 2013م.

تتلخص فكرة هذه الدراسة بأنها تتحدّث عن الأنساق الثقافيّة التي وردت عند ابن قتيبة في كتابه: "عيون الأخبار"، مثل: النّسق السيادي، والنّسق الاجتماعيّ، والنسق السياسيّ، وغيرها من الأنساق، وقام الباحث بتطبيق هذه المكونات النّسقية على كتاب عيون الأخبار، وبيّن كيف استطاع ابن قتيبة إظهار هذه الجوانب النّسقية ضمن كتابه، وتعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في الوصول إلى نتائجها انطلاقاً من الاستقراء الذي يمثل الخطوة الأولى من هذا المنهج.

وتستفيد الدراسة الحالية من الدراسة السابقة في كونهما تتناولان الميدان النقدي ذاته وهو النقد الثقافي، ولاسيما المهاد النظري، وتقسيمات الدراسة التي برزت ضمن الدراسة السابقة، وتتميز

الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة بتعدد أنماط الأنساق الثقافية واتساع دائرتها، إذْ تبحث في ميدانٍ شعري مختلف عن الميدان النثري الذي تناولته الدراسة السابقة.

خامساً: دراسة بعنوان: الأنساق الثقافية بين النظرية والتطبيق من منظور عبد الله الغذامي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، بو غديري عام 2020م.

تتلخص فكرة هذه الدّراسة بكونها تؤكد المنجزات النقدية لعبد الله الغذامي في حقل النّقد الثقافيّ، وكيف أنّه قسّم الحديث ضمن كتابه الذي تحدّث فيه عن النّقد الثقافيّ إلى جانبين: نظريّ، تطبيقيّ، إذْ ركّزت الدّراسة على بيان هذين الجانبين من منظور النّاقد الغذامي، وكيف استطاع إظهار هذه العناصر النّقدية ضمن حديثه عن النّقد الثقافيّ، وهذا علاوة على أنّها جعلت من هذا التقسيم لتلك الأنساق الثقافيّة اعتماداً على نظرة الغذاميّ نفسه.

وتستفيد الدراسة الحالية من الدراسة السابقة في كونها تبحث في الجوانب النظرية والتطبيقية للنقد الثقافي وربطها بفكر مؤسس النقد الثقافي عبد الله الغذامي، وتستفيد الدراسة الحالية من الدراسة السابقة في جانبيها النظري والتطبيقي، وتتميز الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة باختلاف الميدان التطبيقي والاعتماد على التطبيق أكثر من التنظير.

ولقد اتضح من خلال عرض الدراسات السابقة نقاط الالتقاء بينها وبين الدراسة الحالية، في حين تنفرد الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة بما يلي:

1. تحليل ديوان أنموذجات مختارة من ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش وتبيان الأنساق الداخلية والخارجية.
2. تبيان أهم مفاهيم النقد الثقافي وأدواته.

تقوم هذه الرسالة على إبراز أدوات النقد الثقافي و منهجيته التي تعين على فهم الأنساق الثقافية المرتبطة بعناصره.

سيتم جمع مادة هذه الدراسة من خلال الاطلاع على ديوان محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت، وتطبيق أسس المنهج الثقافي على هذا الديوان ، وتحليل تلك المظاهر تحليلاً نقدياً ثقافيا للوصول إلى النتائج.

وأمّا من جهة تقسيم الرسالة فقد انقسمت لثلاثة فصول، كما يلي:

تناول الفصل الأول الحديث عن النقد الثقافيّ نشأته ومفهومه وتطوّره وأنساقه، وبيان المهاد التاريخي الذي نشأ فيه هذا النقد، وأهم المراحل التي مر بها في الغرب والعرب، وأهم الأعلام العرب والغربيين في هذا المضمار النقدي.

أما الفصل الثاني فقد تحدث عن الأنساق الداخليّة في شعر محمود درويش من خلال ديوانه: "لا تعتذر عمّا فعلت"، وذلك عبر نسقين رئيسيين هما: النسق السردي، والنسق الحواري، وقد أبرزت النماذج كيفية حضور هذين النسقين ضمن إطار القصيدة الشعرية عند محمود درويش.

وتناول الفصل الثالث الحديث عن الأنساق الثقافية الخارجيّة في ديوان لا تعتذر عمّا فعلت، وهي: النسق السياديّ، والنسق الاجتماعيّ، والنسق الأخلاقيّ، والنسق السياسيّ، والنسق الاقتصاديّ، وجُل هذه الأنساق خارجية لها قيمتها النسقية في تشكيل القصيدة الشعرية عند محمود درويش.

ثمّ جاءت الخاتمة لتُثبت مجموعة من النتائج التي توصّلت إليها الدراسة.

الفصل الأول:
نشأة النّقد الثقافيّ ومفهومه وتطوره وأنساقه

يهتم النّقد الثقافيّ بالمنجزات الحضارية التي تؤثر في الأدب، وما تنطوي عليه من مظاهر حضارية، ويسعى النقد الثقافي إلى: "البحث في الكيفية التي يمكن من خلالها إظهار الملامح الحضارية المؤسسية في خطابنا الأدبي"[1].

وسيبحث هذا الفصل في موضوعين هما: نشأة النّقد الثقافيّ وتطوره عند الغرب والعرب، ومفهوم النّقد الثقافيّ والأنساق الثقافيّة بصفة عامة؛ لكي يتسنى للقارئ فهم الطبيعة التطورية التي نشأ فيها هذا النوع من النّقد.

1. نشأة النّقد الثقافيّ وتطوره عند الغرب والعرب:

نشأ النّقد الثقافيّ نشأة غربية في أعقاب الحرب العالمية الثانية اعتماداً على الدراسات الثقافيّة بصفة عامة، والإفادة من مفهوم الثقافة ضمن المنجزات الاجتماعية والتاريخية والسياسية ونحوها، إذ أدى هذا التطور في مفهوم الثقافة عموماً إلى تطور نظرة الفلاسفة والنقاد إلى الثقافة ضمن الإطار النّقدي للنصوص الإبداعية"[2].

1 . 1 نشأة النقد الثقافي عند الغرب:

نشأ النقد الثقافي نشأة ترجع إلى بدايات:" الدراسات الثقافيّة ولاسيما ما جاء عند مدرستي فرانكفورت[3] وبرمنجهام[4] اللتين عنيتا بالدراسات النّقدية وفق معطيات ثقافيّة، وقد كان لهذه

---

1. الغذامي، عبد الله محمد (2005). النّقد الثقافيّ قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، ط (2)، بيروت، والدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربي، ص31، [بتصرف].

2. التميمي، عبد الله حبيب، والشجيري، سحر كاظم(2014). سيرورة النّقد الثقافيّ عند الغرب، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، 22 (1)، ص160، 162 – 163 [بتصرف].

3. مدرسة فرانكفورت: "مدرسة للنظرية الاجتماعية والفلسفة النقدية التي نشأت في جامعة غوته بمدينة فرانكفورت بين عامي(1981 – 1939) وضمت مجموعة من المفكرين والفلاسفة الذين عارضوا السياسات الاجتماعية والاقتصادية التي كانت سائدة في ذلك الحين، والتابعة للأنظمة الرأسمالية والفاشية والشيوعية نقلاً عن: محمدي، حسين حاج (2019). مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، ترجمة: أسعد مندي الكعبي، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، لبنان، ص: 24.

4. مدرسة برمنغهام: "مدرسة نقدية ثقافية تتبع جامعة برمنغهام وذلك من خلال مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، محمدي، حسين حاج (2019م). مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، ترجمة: أسعد مندي الكعبي، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، لبنان، ص: 24.

الدراسات الأثر البالغ في ميلاد النّقد الثّقافيّ في ثمانينات القرن الماضي على يد الأمريكي فنشان ليتش[1]"[2]. غير أنَّ النشأة الأولى للنقد الثّقافيّ كانت بمثابة إشارات فلسفية وفكرية لم ترقَ لكونها نشأة يمكن الاعتماد عليها، وذلك من خلال مقالات فكرية جاء بها بعض النقاد.

وترجع أولى المحاولات لنشأة النقد الثّقافيّ في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وقد "ظهر النّقد الثّقافيّ كمصطلح في مقالة شهيرة للمفكر الألماني "تيودور أدورنو[3]" التي تعود إلى 1949م عنوانها "النّقد الثّقافيّ والمجتمع" وفي هذا المقال قام" أدورنو" بربط النّقد الثّقافيّ بالبرجوازية الأوروبية"[4].

ثم كانت المحاولة الثانية التي قام بها "يورغن هابرماس[5] "زميل" "أدورنو" وذلك في كتاب متميز حمل عنوان" المحافظون الجدد: النّقد الثّقافيّ والحوار التاريخي"، غير أنّ "هابرماس" لم يحاول الخوض في النّقد الثّقافيّ في الأقل تعريفه واكتفى بما قاله "أدورنو" عن طبيعته"[6]. وأمّا ثالث هذه المحاولات فقد كانت من الناقدة الإنجليزية ماري دوجلاس[7]، والناقد الفرنسي ميشيل فوكو[8]، إذْ كان

---

1. ليتش: "ناقد أمريكي وهو أول من استخدم مصطلح النقد الثقافي، وذلك في ثمانينات القرن الماضي، وهو أحد أعمدة النقد الأمريكي منذ ثلاثينيات القرن العشرين" نقلاً عن: الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد (2002). دليل الناقد الأدبي، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربي، ص: 308، [بتصرف].

2. دليلة، بوغديري(2020م). الأنساق الثقافيّة بين النظرية والتطبيق من منظور عبد الله الغذامي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص12.

3. تيودور أدورنو: هو مفكر ألماني وُلد في فرانكفورت بألمانيا عام 1903م، وتوفي عام 1969م، وهو أحد العلماء والنقاد والمفكرين الذين كانوا في مدرسة فرانكفورت، انظر: محمدي. مدرسة برمنغهام، ص: 25.

4. الرويلي والبازعي. دليل الناقد الأدبي، ص306.

5. يورغن هابرماس: "هو أحد النقاد الألمان الذين ظهروا بعد منتصف القرن العشرين في ألمانيا، وهو عضو في عدد من الأكاديميات النقدية في ألمانيا وخارجها، وعمل في عدد من الجامعات من بينها ماربورغ، وبون، وزيورخ، نقلاً عن: كريب، إيان(1999م). النظرية الاجتماعيّة من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع244، ص68.

6. الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص306.

7. ماري دوجلاس: "ناقدة إنجليزية من أبرز نقاد القرن العشرين، وقد وُلدت في سانريمو وتوفيت في لندن عام 2007م، وهي عضو في عدد من الأكاديميات النقدية في بريطانيا وأمريكا والسويد وأوروبا بشكل عام، وتخرجت في جامعة أكسفورد بدكتوراه في الفلسفة عام 1951م، انظر: ويكيبيديا، بتاريخ: 2023/6/3م، الساعة: 7 مساء.

8. ميشيل فوكو: "ناقد فرنسي وُلد في بواتييه عام 1926م، درس في مدرسة هنري الرابع بفرنسا ثم درس في المدرسة العليا للمعلمين، ثم في جامعة باريس، ويعد من أشهر النقاد الفرنسيين، توفي عام 1984م بباريس"، نقلاً عن: الحجيلان، ناصر (2009م). الشخصيّة في قصص الأمثال العربيّة (دراسة في الأنساق الثقافيّة للشخصيّة لعربيّة)، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ص32.

لهذين الناقدين دور بارز في بناء الأسس الأولية للنقد الثقافيّ التي طالما اعتنت بالجانب الثقافيّ في بناء النصوص الأدبية[1].

ويمكن القول من خلال ما سبق أنَّ نشأة النّقد الثقافيّ كانت حاضرة قبل مدّة ليست باليسيرة من ظهور النّقد الثقافيّ بصورته المكتملة، وهو ما بدا من خلال هذه المنجزات النّقدية الابتدائية ممّا يعني أنَّ النّقد الثقافيّ لم يكن وليد لحظة ما، أو تحوّل مفاجئ في مسيرة النّقد إنّما هو انتقال طبيعي لبعض المنجزات الفكرية والثقافيّة التي كانت حاضرة لدى عدد من العلماء، توّجها ظهور هذا النمط من النّقد الأدبي المعتمد على الجوانب السياقية.

غير أنّ النشأة الحقيقية للنقد الثقافيّ بمعاييره وأسسه لم تظهر بصورة متكاملة إلا في نهايات القرن العشرين في عام 1985م، وذلك على يدّ الناقد الأمريكي "فنست ليتش" وقد وضع ليتش المصطلحات الحقيقية والدقيقة للنقد الثقافيّ، وكان ذلك عام 1992م بعد تأليفه لكتاب: النّقد الثقافيّ: (نظرية الأدب لما بعد البنيوية)، وهذا يعني أنّه أول من أطلق مصطلح النّقد الثقافيّ على نظرية ما بعد الحداثة، وكان القصد من هذا اللون الجديد من النّقد استكشاف والأنساق الثقافيّة واستكناهها وتحصيلها"[2]. وقد شهدت هذه المدة الزمنية استقرار المقولات النّقدية الى ما بعد الحداثة، و"عرف النّقد الثقافيّ تحوّلاً كبيراً تبعاً لانهيار المنهج البنيويّ في النّقد؛ ولكنّ هذا التحوّل لم يكن تاماً منذ أوّليات ظهور ما بعد الحداثة، إنّما تبلور هذا النوع من النّقد منهجياً عند الناقد ليتش"[3].

وهذا يعني أنَّ النّقد الثقافيّ عندما نشأ بفعل مجموعة من المحاولات التي ارتبطت بتطور تلك الأفكار المنوطة بما بعد الحداثة للوصول إلى الغاية النّقدية المرتبطة بسياقات الثقافة المتنوعة، وعند القول أنّ ليتش هو مؤسس النّقد الثقافيّ، وواضع منهجه، فهذا لا يعني أنّه لم يسبق إليه أحد ولاسيما

---

[1]. التميمي والشجيري. سيرورة النّقد الثقافيّ عند الغرب، ص163، بتصرف.

[2]. حمداوي، جميل (2012). النّقد الثقافيّ بين المطرقة والسندان، مقالة على الشبكة العالمية للمعلومات، موقع ديوان العرب، صادر بتاريخ 7/8.

[3]. عبد الباسط، طلحة (2021). النّقد الثقافيّ النشأة والتطور، مجلة كفاية للغة والأدب، 1 (2)، ص37.

المحاولات الأولى التي سبقت ليتش بمدة ليست بالقليلة، تناول بعض النقاد الأسس النظرية لهذا النّقد من أمثال باختين[1] وتودوروف[2] وبارت[3] وجاك دريدا[4] وإدوارد سعيد[5] ومشال فوكو وبول دي مان[6]، وقد أشار هؤلاء النقاد وغيرهم لبعض الجوانب المتعلقة بالنّقد الثقافيّ"[7]. غير أنّ هذه البدايات التي ظهرت على أيدي هؤلاء النُّقّاد لا تُعدّ بداية حقيقيّة للنقد الثقافيّ، ولا يمكن النظر إليها على أنّها مرحلة مستقلّة بذاتها في تشكيل عناصر هذا النّوع من النّقد، بل هي مجرّد إشارات لا أكثر.

وإنّ هذه البداية للنقد الثقافيّ هدفت كما رأينا للانتقال بالفكر النّقدي من جانبه البنيوي التفكيكي إلى ربطه بالسياقات المتنوعة، إذْ أغفلت الدراسات البنيوية واللسانية دور السياق في الوصول إلى تحليل حقيقي للخطاب اللغوي، أو تمثيل لما يقوله هذا الخطاب ضمن أطر النص المتنوعة، وجاء النّقد الثقافيّ للوقوف على هذه المكونات وإبراز تلك السياقات المتنوعة في الوصول إلى ربط النص بالنَّسَق الثقافيّ الذي يحيط به، ويبين أثر تلك الأنساق في بناء ذلك النص.

---

[1]. باختين: "ناقد روسي وُلِد ونشأ في روسيا منذ قُبَيل منتصف القرن العشرين، وقد درس في جامعة سانت بطرسبرغ الروسية، وقد عُرف بأنه فيلسوف وكاتب وناقد وأديب" نقلاً عن: التونتجي، محمد (1993م). المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان، الطبعة الأولى، ج1، ص: 73.

[2]. تودوروف: "ناقد فرنسي وُلد في صوفيا عام 1939م، ونشأ في فرنسا وتعلم فيها، وانتسب لعدد من الأكاديميات النقدية في أوروبا وأمريكا، نقلاً عن: محمدي. مدرسة برمنغهام، ص: 41.

[3]. رولان بارت: "ناقد فرنسي عُرف ببراعته، وهو خريج جامعة باريس، وكانت أكثر منجزاته بعد منتصف القرن العشرين، وتوفي بحادث دهس عام 1980م بباريس"، نقلاً عن: صالح، بشرى موسى(2012م). بويطيقيا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص26.

[4]. جاك دريدا: "ناقد فرنسي ظهر في منتصف القرن العشرين، ويُعدُّ من أبرز النقاد الفرنسيين، درس في عدد من الجامعات منها المدرسة العليا للمعلمين، وجامعة باريس وجامعة هارفرد، وتوفي عام 2004م بباريس عن عمر بلغ أربع وسبعين سنة، نقلاً عن: صالح. بويطيقيا الثقافة، ص: 26.

[5]. إدوارد سعيد: "ناقد فلسطيني وُلد في القدس عام 1935م غير أنه هاجر إلى أمريكا وحصل على الجنسية الأمريكية، وكان عضواً في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، ومجمع اللغة العربية بدمشق، نقلاً عن: سعيد، إدوارد (1984م). الاستشراق، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية، ص: 3.

[6]. بول دي مان: "ناقد أمريكي وُلِد في بلجيكا ثم انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية، درس في جامعة هارفرد، وهو فيلسوف وأديب وناقد، عضو في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، وتوفي عام 1983"، نقلاً عن: ويكيبيديا، بتاريخ: 2023/6/4م، الساعة: 9 صباحاً.

[7]. حفناوي، بعلي (2007) مدخل في النّقد الثقافيّ المقارن، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، ص14.

وتتنوع أهداف أعلام التفكيكية ومنهجيتهم، إذْ يهدف "باختين" إلى خلخلة مونولوجات الخطابات السائدة، في حين كان بارت يقصد إلى توظيف السيميائية لنقد ثقافة اليوم المعيش التي تهيمن عليه قيم الطبقية البرجوازية، وأمّا تودوروف فقد عمد إلى الكشف عن اللغات التي تقتضي الآخر، وركّز إدوارد سعيد على نقد الخطاب الاستشراقي والإمبريالي، وإنجاز ما سماه النّقد المدني، وخصص أمبرتوإيكو بعض كتاباته لنقد التوجيهات العنصرية في أوروبا، وقد جاء كل ذلك في إطار ما يعرف بتوجهات ما بعد البنيوية، أو ما بعد الحداثة"[1].

وانطلاقاً من هذه الفكرة تتبين الصلة بين النّقد الثقافيّ والمنجزات النّقدية التي سبقته؛ فالنّقد الثقافيّ يجمع مجموعة من الاتجاهات النّقدية التي سبقت ظهوره بصورة علنية، بدءاً من الاتجاه الشكلاني[2]، وبعده الانتقال إلى النّقد الجديد[3] وما اتصل به من المادية الماركسية[4]، ومن ثم الدراسات التفكيكية والثقافيّة، إلا أن هذا الجمع لم يكن ممنهجاً ولا تاماً، بل كان بصورة مبعثرة وعامة، لا تحكمه قواعد دقيقة، حتى جاء ليتش وأرسى قواعد هذا المنهج النّقدي.

وقد تشكلت مجموعة من النظريات النّقدية التي أسهمت في بناء الأسس الأولية للنقد الثقافيّ، أو لِنقل ساعدت في بلورة فكرة هذا المنهج النّقدي الجديد، فقد "استفاد هذا النّقد من البنيوية اللسانية والأنثروبولوجيا والتفكيكية، ونقد ما بعد البنيوية والحركة النسوية، ونقد الجنوسة وأطروحات ما بعد الحداثة"[5].

---

[1]. الشمري، محمد لافي(2009). مجهود الغذامي في النّقد الثقافيّ بين التنظير والتطبيق، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ص19.

[2]. الشكلانية: "هو اتجاه نقدي ينظر إلى الخطاب الأدبي من جهة شكلية فحسب، ولا ينظر في طبيعة دلالاته الداخلية، نقلاً عن: عمر، أحمد مختار (2008م). معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة: مصر، ط(1)، ج2، ص1229.

[3]. النقد الجديد: "يتمثل بالبنيوية وما بعدها" نقلاً عن: هايمن، ستانلي إدغار (1960م). النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت: لبنان، ط(1)، ج1، ص11، {بتصرف}.

[4]. الماركسية: "نسبة إلى كارل ماركس، وهي حركة نقدية ارتبطت بالفكر الماركسي من جهة ربط المجتمعات بالتوزيع المادي، وبالتالي تأثير ذلك في الأدب، نقلاً عن: عمر. معجم اللغة العربية المعاصرة، ج3، ص2061.

[5]. عبد الباسط. النّقد الثقافيّ النشأة والتطور، ص37.

وكانت الإفادة من هذه الحركات النّقدية متمثلة في طبيعة النظر للنص الأدبي، وطبيعة ربطه بالسياقات المتنوعة المحيطة به، وتوضيح أثر تلك السياقات في بناء الفكرة النّقدية، وهو ما ظهر في تشكيل فكرة هذا النّقد عبر أفكار التفكيكية والحركة النسوية والجنوسية، وكلها مناهج ربطت النّقد بالسياق المحيط به.

ولقد ثار النّقد الثقافيّ على ما سبقه من المناهج البنيوية واللسانية والجمالية التي طالما نظرت للنقد على أنّه أداة للكشف عن مكنونات الخطاب الأدبي وقيمته الجمالية والفنية، أيّ أنّ النّقد الثقافيّ جاء ردّة فعل على المناهج النّقدية التي سبقته ولاسيما المنهج البنيويّ الذي اهتمّ بالنصوص وأغفل السياقات الثقافيّة التي تخلق هذه النصوص"[1].

"هذا النّقد الجديد الذي جاء به ليتش ليس من قبيل الصدفة بل هو نتاج التغيرات في الساحة الأدبية التي اعتبرت الدراسات السابقة ينقصها شيء ولاسيما بعد أزمة البنيوية وما نتج عنها من ظهور مناهج ما بعد البنيوية، مروراً بالتفكيكية وما دعت إليه الدراسات الثقافيّة التي تعد أوروبا مهداً لها"[2].وعند تأمّل هذه النشأة المنهجية للنقد الثقافيّ نَجِدُ أنه منح الدرس النّقدي مجموعة جديدة من المفاهيم والأدوات النّقدية التي ربما كانت مغيّبة عن الذائقة النّقدية من قبل، كما لفت انتباه النقاد إلى السياقات الاجتماعية المتنوعة، وصولاً إلى المقصود منها والمرتبط بتشكيل النَّسَق الثقافيّ ذي الارتباط الوثيق بمكونات المجتمع المحيطة بنشأة ذلك الخطاب الأدبي و"بذلك يكون النّقد الثقافيّ كممارسة ظهر قبل ليتش غير أن المنهج ظهر معه من خلال كتابه: " النّقد الأدبي الأمريكي، بعد أن كانت الدراسات الثقافيّة هي الشائعة في الاستعمال، وأما كلفظة ومصطلح فقد ظهر قبل ليتش بزمن مع تيودور

1. التميمي والشجيري. سيرورة النّقد الثقافيّ عند الغرب، ص163، [بتصرف].
2. دليلة. الأنساق الثقافيّة بين النظرية والتطبيق من منظور عبد الله الغذامي، ص12.

أدورنو1949م حين أشار إليه في مقالة عنوانها" النّقد الثقافيّ والمجتمع في المقالة هجوم على ذلك اللون من النشاط الذي يربطه الكاتب بالثقافة الأوروبية عند نهاية القرن التاسع عشر"[1].

وتنقلنا الأنساق الثقافيّة من النّقد الثقافيّ إلى الواقع الثقافيّ الذي يعيشه شعب من الشعوب، أو فئة من البشر، وتمثل تلك الأنساق نمطاً ثقافيّاً يحيط بهم، ويفضي إلى اختلاف تلك الأنساق وتباينها باختلاف الواقع المعيش، وباختلاف الأزمان، فما يصلح أنْ يكون نسقاً ثقافيّاً في زمن محدد، أو عند أمة من البشر كالعرب مثلاً، ربما لا يصلح أن يكون نسقاً ثقافيّاً عند غيرها من الأمم، أو في زمن آخر من الأزمان، وتعد فكرة النّقد الثقافيّ بأنساقه المتنوعة فكرة حديثة، عكست ما يتميز به شعب من الشعوب، أو فئة من البشر بامتيازات ثقافيّة نسقية تظهر في أشعارهم، وتتصل بثقافاتهم المتنوعة[2].

الجدول (1): وفيما يلي جدول يوضح مراحل مختصر نشأة النقد الثقافيّ عند الغرب:

مراحل تطور النقد الثقافي عند الغرب	وصف طرائق تطور النقد الثقافي عند الغرب
الأولى	كانت في عام 1949م، وذلك في مقال للمفكر الألماني تيودور أدورنو.
الثانية	كانت ضمن كتاب يورغن هابرماس تحدث فيه عن المحافظين الجدد والنقد الثقافيّ.
الثالثة	كانت من الناقدة الإنجليزية ماري دوجلاس والناقد الفرنسيّ ميشيل فوكو، وذلك من خلال بناء الأسس الأوليّة للنقد الثقافيّ عموماً.

1. الرويلي والبازعي. دليل الناقد الأدبي، ص306.
2. الحربي، عبد الله مطلق (2013). الأنساق الثقافيّة في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري (213 – 276هـ، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ص12، [بتصرف].

الرابعة	كانت عام 1984م في إعقاب كلّ هذه المحاولات على يد النّاقد الأمريكيّ ليتش، وبعد ذلك تمّت أسس هذا النّقد بصورة متكاملة.

وانطلاقاً مما سبق يمكن أنْ نصف نشأة النقد الثقافيّ عند الغرب بأنّها ردّة فعل على مجموعة من المناهج اللغوية التي سادت في الدرس النّقدي حتى نهايات القرن العشرين كالبنيوية والتفكيكية واللسانيات التي نزعت النصوص من سياقاتها وأنساقها المحيطة بها، واكتفت بالنظرة اللغوية التركيبية لتلك النصوص، وبالتالي كان من الواجب ظهور مثل هذا المنهج للعودة بتلك النصوص إلى أطرها الثقافيّة مما يعني أنّ الغرب قد اكتسبوا من النّقد الثقافيّ ربطاً للنص الأدبي بسياقاته الثقافيّة المأخوذة من عناصر الثقافة الواسعة التي تحيط بأبناء تلك البيئة اللغوية.

1. 2 النّقد الثقافيّ عند العرب:

يظهر أنَّ النقد الثقافي نقد وافد على الذائقة العربيّة مرتبط بمنجزات الغرب التي وردت إلينا، وهذا لم يمنع بعض النقاد من الوقوف عند هذا اللون الجديد من النّقد، ضمن دراساتنا العربيّة المتخصصة، وأول هذه المراحل التي نشأ من خلالها النّقد الثقافيّ عند العرب تمثّل بمجموعة من الإشارات، إذ نجد الحال عند العرب كما هو بالنسبة للغرب، وهناك مجموعة من المحاولات المبكرة التي أشارت لدور الثقافة في النّقد، وذلك ابتداءً من طه حسين في كتابه: مستقبل الثقافة في مصر عام 1938م، إذْ حمل هذا الكتاب مجموعة من الإشارات لدور الثقافة بمضامينها المتنوعة في سياق المجتمع عموماً والأدب تحديداً[1].

[1]. مناصرة. عزالدين (2014). الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النّقد الثقافيّ المقارن، ط1، عمان: الصايل للنشر والإشهار، ص7، [بتصرف].

إذ كتاب طه حسين السابق عن أشكال الثقافة ومضامينها، وكيفية تأثيرها في المجتمع، إذ يربط الثقافة في جانبها الأساسي بالمجتمع تحديداً، ثم ينتقل من خلال هذا الربط إلى الحديث عن دور الثقافة في الأدب، بمعنى أنه لا يربط الثقافة بالأدب بصورة مباشرة، وإنما ينتقل إليها من خلال المجتمع، وقد قصر طه حسين حديثه عن أثر هذه الثقافة في كيان المجتمع والأدب المصري، وجعل من هذه الفكرة نظرة مستقبلية لما هو آتٍ بالنسبة للمجتمع المصري وما يشتمل عليه من ثقافات، ولا شك أنَّ الحديث عن الثقافة في هذا الإطار وسيلة لفهم طبيعة تأثيرها في المجتمع عموماً، ومن ثم انتقال هذا التأثير إلى الأدب، وهي بداية مبكرة للحديث عن مظاهر الثقافة بسياقاتها المتنوعة وأثرها في بناء النصوص الأدبية، وهو ما يمكن أنْ نقول بأنه بداية موفقة نحو بيان العلاقة بين الأدب والثقافة، أو بداية لربط الثقافة بالمنجزات الأدبية.

وأما ثاني هذه المحاولات فنجدها عند (عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم) في الكتاب المشترك بينهما وهو كتاب في الثقافة المصرية، وذلك عام 1956م إذ حمل هذا الكتاب بعض الإشارات لدور الثقافة في المجتمع، وتحديداً المجتمع المصري[1].

ولا يبتعد هذا الكتاب عمّا كتبه طه حسين في عمله السابق، فما تزال النظرة مرتبطة بالمجتمع لا بالأدب، ولا يزال الحديث عن المجتمع المصري دون سواه من المجتمعات، فقد ركز الكاتبان في هذا الكتاب على الحديث عن المظاهر الثقافية ودورها في بناء المجتمع، وتجهيز كيانه الثقافي المنتظم، ومن ثم الحديث عن دور هذه الثقافة في مستقبل هذا المجتمع، وهو دون شك ربط وثيق للثقافة بعناصر التركيبة الاجتماعية في المجتمع المصري، الأمر الذي يترتب عليه ربط ذلك كله بالأدب ومنجزاته، والنظر في أثر تلك الثقافة في الإنجاز الأدبي والفني، وهو ما يلتقي مع بعض عناصر النقد الثقافي ومكوناته، انطلاقاً من طبيعة العلاقة الوثيقة بين الأدب من جهة، والمجتمع من جهة أخرى، بمعنى

---

[1]. المرجع نفسه، ص7، [بتصرف].

أنَّ هذا العمل وما سبقه عند طه حسين ركزا على كيفية الولوج من الثقافة إلى الأدب من خلال المجتمع الذي يشكل حلقة الوصل الدقيقة بين هذين الطرفين.

وكانت المحاولة الثالثة من خلال مجموعة متتالية من الكتابات والمنجزات، إذ لم تقف حدود هذه الإشارات في هذين الكتابين؛ بل هناك بعض المنجزات الفكرية والثقافيّة التي أنشأها النقاد العرب وهي ذات اتصال بالمنهج الثقافيّ في الأدب، ومن ذلك كتاب (مالك بن نبي الجزائري) بعنوان: "مشكلة الثقافة"، وذلك في عام 1959م، إذ يعد هذا الكتاب المصنف الثالث الذي حمل بعض الإشارات النقدية تجاه المنهج الثقافيّ في النقد"[1]، وقد عرض الكاتب أهم المشكلات التي تواجه الثقافة في المجتمع العربي تحديداً، وما يترتب على هذه المشكلات من نتائج سلبية في المجتمعات، ويظهر أننا أمام ربط الثقافة بالمجتمع، وربط مكونات هذا المجتمع بعناصر الثقافة، وما ينشأ عنها من علاقات وثيقة بين عناصر هذا المجتمع، والمنجزات الأدبية تالياً، إذ يحاول الكاتب في هذا المصنّف أنْ يلفت انتباه المتلقي إلى النتيجة المترتبة على المشكلات الثقافية في المجتمع، ومن ثم وصول أثر تلك المشكلات إلى الأدب، وهي فكرة بعيدة نوعاً ما عن فكرة النقد الثقافي المستقرّة إلا أنّها شكّلت نمطاً من التحوّل والانتقال نحو ربط الثقافة بالأدب.

ولا ينكر أحد دور الناقد (إدوارد سعيد) في إيجاد بعض خيوط المنهج الثقافيّ والإشارة إليه من كتبه ومصنفاته، ومن ذلك كتاب الاستشراق" عام 1978م، وكتاب العالم والنص والناقد، وذلك في عام 1983م، وكتاب الثقافة والإمبريالية الذي صدر في عام 1993م، وجميعها مصنفات حملت بعض الإشارات النّقدية تجاه النّقد الثقافيّ باعتباره منهجاً جديداً في نظرة النقاد للأنساق العربيّة، ومن

1. المرجع نفسه، ص7–8

جهة أخرى فهناك الناقد (مصطفى الأشرف) في كتابه: الجزائر أمة ومجتمع، وذلك في عام 1983م، إذ حمل هذا الكتاب كذلك بعض الإشارات النّقدية في ذلك الحين[1].

لقد مثّل هذان الناقدان في منجزاتهما النقدية صورة أخرى للفكر الثقافي الذي يرتبط بالأدب، مع التأكيد هاهنا على أنّ هذه المنجزات لم تكن سوى محاولات أولية لنشأة النقد الثقافي، ولم تكن ذات طابع علميّ دقيق كما نجده عند الغذامي في تحديده لعناصر النقد الثقافي بعد أن استقرّت على يدي الناقد الأمريكيّ ليتش، إلا أنّنا لا نُغفل قيمتها الإرهاصية التي ارتبطت بتلك المدة الزمنية السابقة لظهور المنهج الثقافي في النقد، اعتماداً على بحثها لعدد من المظاهر الثقافيّة التي ارتبطت بالمجتمعات العربية، واتصلت بطبيعة الثقافة العربية، والإشارة بصورة ما إلى ارتباط تلك الثقافات بالأدب، والتأثير فيه بشكل أو بآخر، وهو ما مهّد لظهور المنهج النقديّ الثقافيّ عند العرب.

ومن النقاد كذلك الذين لهم الريادة في النظرة الثقافيّة في النّقد الناقد العراقي علي الوردي في كتابه: أسطورة الأدب الرفيع، وذلك في عام 1994م، إذ يعد هذا الناقد من رواد النّقد الثقافيّ العربي، فقد استطاع أنْ يحدد القيم القبلية الشعرية[2]، ولكن لقد جاء هذا الكتاب في أعقاب نشأة النقد الثقافيّ عند الغرب، وقُبَيل انتقاله للعرب ممّا يعني أنّ هذا الكتاب كان قريباً في ذائقته الفنية من طبيعة النقد الثقافيّ، وجعل الكاتب من الأدب الرفيع أسطورة، إذْ جعل الأدب الرفيع مرتبطاً بالمجتمع، ومتعلقاً بتلبية حاجات هذا المجتمع، وأنْ يكون هذا الأدب الرفيع ناطقاً بلسان ذلك المجتمع، وهو من وجهة نظري ربط للأدب بالثقافة المجتمعية بشكل أو بآخر، وإظهار لعلاقة الأدب بمكونات المجتمع وعناصره الأدبية.

---

[1]. المرجع نفسه، ص9-10

[2]. قاصد، حسين (2013). النّقد الثقافيّ ريادة وتنظير، العراق رائداً، ط1، القاهرة: التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، ص11، الغذامي، عبدالله، النّقد الثقافيّ، ص101.

وإنّ هذه المحاولات الأولية لنشأة النّقد الثقافيّ عند العرب توحي بالأمر ذاته الذي كان عند الغرب، فإنّ النّقد الثقافيّ لم يولد بمحض الصدفة، بل كانت هناك مجموعة من الأصوات التي تنادي بظهور هذا النّقد، أو ظهور منهج نقدي يأخذ على عاتقه كلّ هذه المكونات النّقدية والثقافيّة للوصول إلى منهج متكامل يخرج من ثوب البنيوية واللسانيات الحديثة، وهو ما استطاع نقله (عبد الله الغذامي) للدرس النّقدي العربي.

وأمّا المرحلة الرابعة فهي مرحلة الغذاميّ نفسه، إذ نقل أفكار ليتش إلى العربيّة، واستطاع أن يضع أسساً وثيقة لنشأة النّقد الثقافيّ عند العرب، غير أنّه أُخِذ على الغذامي أنه قصر الحديث عن الأنساق الثقافيّة في جنس أدبي واحد هو الشعر، وفي الواقع فإن جميع الأجناس الأدبية يصلح أن يُطبق عليها فكر النَّسَق الثقافيّ، وتصلح أنْ تكون ميداناً للنقد الثقافيّة، كما يصلح أن يطبق النّقد الثقافيّ على المجتمعات المختلفة والمتنوعة، ولا يقتصر حضوره على مجتمع بعينه، أو فئة مخصصة دون سواها من الفئات المجتمعية الأخرى، إذ هو وسيلة ثقافيّة تكشف عن الحضارات المتنوعة والمختلفة[1].

ويمكن القول إنّ هناك مجموعة من القضايا الرئيسة التي ركّز عليها عبد الله الغذامي في حديثه عن النّقد الثقافيّة وربطه بالثقافة العربيّة؛ لذا عُدّت تلك الأسس نوعاً من التجديد النّقدي الذي جاء به هذا النوع من النّقد ضمن الثقافة العربيّة.

الجدول (2): وفيما يلي جدول يبين باختصار مراحل نشأة النّقد الثقافيّ عند العرب:

مراحل تطور النقد الثقافي عند العرب	وصف طرائق تطور النقد الثقافي عند العرب
الأولى	كانت عام 1938م ضمن كتاب (مستقبل الثقافة في مصر) لطه حسين.
الثانية	كانت عام 1956م عند عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، وذلك في الكتاب المشترك بينهما وهو كتاب في الثقافة المصرية.

[1]. الحربي: الأنساق الثقافيّة في كتاب عيون الأخبار، ص: 19 – 20، [بتصرف].

الثالثة	كانت ضمن كتابات فكرية متعددة لنُقّاد متعددين منذ عام 1959 – 2000م، من أمثلة: مالك بن نبي، وإدوارد سعيد، ومصطفى الأشرف، وعلي الوردي، وغيرهم.
الرابعة	وهي مرحلة النضوج على يد الناقد عبدالله الغذاميّ
الخامسة	النقاد الثقافيون الذين انتهجوا نهج النقد الثقافي وقدموا تطبيقات وتحليلات.

وبناء على ما تقدم يمكن أن نفسر تطور النقد الثقافي الذي نشأ فيه النّقد الثقافيّ العربي انطلاقاً من كونه وافداً من المنجزات الغربية للنقد إلا أنَّ نقادنا العرب منحوا النّقد الثقافيّ سمته العربيّة، وربطوا الأنساق الثقافيّة المتنوعة بالإطار العربي والمجتمع العربي بكل مكوناته، إذْ يمكن أن يقال إنّ هذه إضافة جيدة من النقاد العرب للنقد الثقافيّ زيدت على ما جاء به الغربيون من قبل، كما أنّ الدوافع التي دفعت بالغرب للوصول إلى هذا المنهج النّقدي هي ذاتها التي دفعت بالعرب للوصول إلى مبتغاهم التي تتمثل بما بعد الحداثة، وكان للناقد عبد الله الغذامي الريادة في نشأة هذا المنهج النّقدي الجديد.

ويتميز النّقد الثقافيّ عند العرب بأنّه نقد جديد زيادة على ما كان عليه عند الغرب، ويتميز باتسامه **بالسمات** الفكرية العربيّة المرتبطة بثقافة العرب، وهو ما يمنحه خصيصته التي يتميّز بها عن سائر أشكال النّقد الثقافيّ لدى الأمم الأخرى.

2. مفهوم النّقد الثقافيّ والأنساق الثقافيّة:

يسير النّقد الثقافيّ في نظرته للنصوص من خلال مسارين اثنين أولهما: فكرته الأساسية التي ترتبط بسياق الثقافة في مجتمع ما، وما يرتبط به من عناصر اجتماعية وسياسية وفكرية وغيرها، وأثر ذلك كله في النصوص الأدبية بداية، وما تتركه في المنجزات النّقدية تالياً، ولا بد من تحديد المقصود بالنّقد الثقافيّ أولاً، ومن ثم تحديد المقصود بالنَّسَق الثقافيّ.

2. 1 النّقد الثقافيّ:

إن النّقد الثقافيّ منهج نقدي ناشئ، فهو أقرب المناهج النّقدية إلينا في هذا العصر، إذ يعرّف على "أنّه أحدث حقل نقدي، وأنه ينفتح على معظم المجالات والتخصصات التي تسمح بمعيتها بالرصد والكشف عن النَّسَق كبنية لغوية معلنة، وعن المضمر كبنية دلالية متسترة، وكذا على السياق بمختلف أنواعه هادفاً غلى فهم الخطاب الأدبي أولا، أو الكشف عن دلالاته المضمرة ثانيا وتختلف السياقات والأنساق باختلاف النصوص الأدبية ومبدعيها"[1].

جاعلاً هذا المصطلح رديفاً لمصطلح ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية، إذ ركزت البنيوية وما شابهها من المناهج النّقدية التي تبنت تحليل الخطاب الأدبي على العناصر المكونة للنص ذاته، ولم تنظر لما سواها من المعطيات الأخرى كالجوانب التاريخية، أو الأعراف الاجتماعية، أو النواحي السياسية، أو السيسيولوجية المتنوعة، إذ جاء النّقد الثقافيّ من وجهة نظر ليتش ليبحث الجوانب دون أن يتخلى عن الجوانب التحليلية الأخرى المرتبطة بمكونات النص عموماً[2].

ويحدد ليتش ثلاثة خصائص يقوم عليها النّقد الثقافيّ وفق الآتي[3]:

1. لا يؤطر النّقد الثقافيّ فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي؛ بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة وإلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة.
2. من سنن هذا النّقد أنْ يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل: تأويل النصوص ودراسة الخلفية إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافيّ النّقدي والتحليل المؤسساتي.

---

[1]. الزهراء، خلوفي ومحمد قريبيز(2022). السياقات الثقافيّة العربيّة والأنساق المضمرة رواية مالم تحكمه شهرزاد القبيلة نموذجاً، مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربيّة في العلوم الإنسانية والاجتماعية 14 (2)، ص399.

[2]. الغذامي. النّقد الثقافيّ قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، ص30-31.

[3]. المرجع نفسه. 11- 12

3. إنّ الذي يميز النّقد الثقافيّ الما بعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي".

وبذلك لم يفصل ليتش النّقد الثقافيّ عن المنجزات النّقديّة الأخرى فصلاً تامّاً، وإنّما جعل هذا النّمط الجديد من أنماط النّقد معتمدة على ما سبقها من المنجزات النّقديّة الأخرى، فهو لا يُبعد النصوص عن جانبه التطبيقيّ، كما لا يُبعد المعرفة الخلفيّة، وهكذا.

ويعرف الناقد (آرثر آيزبرجر) النّقد الثقافيّ بأنّه: " نشاط وليس مجالاً معرفياً خاصاً بذاته، بمعنى أنَّ نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات على الفنون الراقية والثقافيّة الشعبية، والحياة اليومية وعلى حشد الموضوعات المرتبطة فإن النّقد الثقافيّ هو مهمة متداخلة مترابطة، متجاورة متعددة كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات متنوعة ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم، وبمقدور النّقد الثقافيّ أنْ يشمل نظرية الأدب والجمال والنّقد والتفسير الفلسفي وتحليل الوسائط والنّقد الثقافيّ الشعبي وبمقدوره أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنتروبولوجية"[1].

ويمثل كلام (آرثر آيزبرجر) السابق تأكيداً لما أتى به الناقد ليتش من قبل، على أنّ التركيز على كون النقد الثقافي نشاط، وهي الركيزة الأولى التي بُني عليها هذا اللون الجديد من النقد عند هذا الناقد، ويظهر أنَّ النّقد الثقافيّ في أساسه منهج عام للتعامل مع النصوص وربطها بمكوناتها النَّسَقية، وليس مجرد افتراض مصطلح فحسب، بمعنى أنَّ النّقد الثقافيّ بحدّ ذاته منهج نقدي متكامل يجعل من الأنساق الثقافيّة المتنوعة بأنواعها المتعددة وسيلة للوصول إلى مبتغاه النّقدي، وهو ما يُركّز عليه هذا المنهج النّقدي عموماً.

ولو نظرنا إلى تعريف النّقد الثقافيّ عند عبد الله الغذامي نَجِدُ أنه يستمد هذا التعريف من تعريف ليتش السابق، بمعنى أنّه يقول بمقولاته النّقدية، ويسير وفقاً لخطواته المنهجية، فهو رديف لما

---

1. عبد الباسط. النّقد الثقافيّ النشأة والتطور، ص34.

بعد الحداثة، فهو "إفراز لما بعد الحداثة التي غيّرت كل المعارف، وإفراز للتطور الذي شهدته النظرية النّقدية"[1].

ويبين البازعي والرويلي أنَّ مفهوم مصطلح النّقد الثقافيّ يمكن استنتاجه من خلال المصطلح ذاته، ومصطلح النّقد الثقافيّ بحدّ ذاته قادر على أنْ يمنحنا المقصود بهذا المصطلح، وبناء على ذلك فإنّه: "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطورها وسماتها وبهذا المعنى يمكن القول بأن النّقد الثقافيّ نقد عرفته ثقافات كثيرة ومنها الثقافة العربيّة قديماً وحديثاً"[2].

ولابد من التأكيد على أنَّ النقطة الأساسية التي انطلق منها النقد الثقافيّ التي تتشكل بقدر ما يكون الناقد مثقفاً بقدر ما يتمكّن من الوصول إلى نقد ثقافيّ مميّز، وهذه العبارة ليست إلى حدّ كبير من الدقّة في تحديد مفهوم النقد الثقافيّ بشكله المعاصر، وإنّما هي نوع من الرّبط بين ما يقوله نقادنا المعاصرون من جهة، وما اشتمل عليه تراثنا النّقديّ العربيّ من جهة ثانية، أيّ إنّ هذه العبارة فكرة ابتدائيّة يمكن الولوج من خلالها إلى فهم المقصود بالنّقد الثقافيّ.

ومصطلح النّقد الثقافيّ يحمل دلالة عمومية على ميدان نقدي جديد يأخذ في اعتباره شيئين اثنين، الأول: ردّ الاعتبار للسياق وبيان دوره في تشكيل النصوص، وذلك بعد أنْ أغفلت الدراسات البنيوية دور هذا السياق، وكذلك فعلت بعض الدراسات اللسانية، وجاء هذا النّقد ليعيد الحديث عن دور السياق في بناء النص، والثاني: مواكبة المعارف الثقافيّة الجديدة التي ظهرت في العالم، يُضاف إليها المعارف التقليدية القديمة، الأمر الذي يعني حضور هذا النّقد ضمن مسارات الحياة الاجتماعية والسياسية وغيرها، وهو ما لم تكن تأخذه الدراسات الحداثية قبل ظهور النّقد الثقافيّ فهو مظهر من مظاهر ما بعد الحداثة كما وصفه ليتش"[3].

---

1. المرجع نفسه، ص35.
2. الرويلي والبازعي. دليل الناقد الأدبي، ص36.
3. عبد الباسط. النّقد الثقافيّ النشأة والتطور، ص37، [بتصرف].

ومن خلال التعريفات السابقة للنقد الثقافيّ يمكن الوصول إلى القول: إنّ مصطلح النّقد الثقافيّ: "هو ذلك المنهج النّقدي الذي يتخذ من الثقافة وسيلة للوصول إلى نقد النصوص والخطابات الأدبية المتنوعة دون انتزاعها من كيانها النصي مع التركيز على السياقات المحيطة بذلك النص، سواء أكانت سياقات اجتماعية، أم سياسية، أم نفسية، أم غير ذلك، فهو يبحث في السياق الثقافيّ المحيط بنشأة النص وإبداعه، وبالتالي الوصول إلى تشكيل تصوّر عام عن ذلك النص.

والقول إنَّ النّقد الثقافيّ منهج نقدي فهذا يعني أنّه يحقق شروط المنهج القائم على مجموعة من الأسس التي يُعتمد عليها في تقييم للنصوص المتنوعة، ويفتح آفاقاً للنظرة النّقدية التي تتسم هذه الآفاق بفاعليتها، وهي آفاق خصبة ومتماسكة، كما أن النّقد الثقافيّ له أدواته الخاصة به، ويمتلك عناصر تحليلية متنوعة، وكان من أهم أدواته الأنساق الثقافيّة المتنوعة التي تمثل ركيزة أساسية في بنائه، وهذه الأنساق هي القادرة على اكتشاف المضمر في النصوص الأدبية، وبالتالي فهو ليس وليد الصدفة، أو الفراغ، إنّما اعتمد على مجموعة من المرجعيات والأفكار التي مهّدت لظهوره في الميدان النّقدي العالمي"[1].

وأما السياق الثقافيّ فهو:" شبكة الأعراف الاجتماعية والاقتصادية كلها وجميع المؤسسات والأُطر والصّلات المعتادة التي تشكل الثقافة العامة ولاسيما ما تُخلفه من أثر في سياقات نُطق محددة وما تؤثر في بنية الإنشاء الحادث ضمنها، ومعنى هذا أنَّ لكل إنشاء (سياق ثقافة) مُحددة يمكن، بل يجب دراسته بوصفه مؤثراً في البنية اللغوية للنصوص الأدبية، فهما ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين يمكن أن تُوضح معنى (سياق الثقافة) الذي ينبغي لنا أن نُفسر النص إزاءه"[2].

---

[1]. الشرقات، عبد الله عابد. النّقد الثقافيّ: المصطلح، المفهوم، المرجعيات، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المركز القومي للبحوث غزة، 5 (2)، ص24، بتصرف.

[2]. الزهراء، ومحمد. السياقات الثقافيّة العربيّة والأنساق المضمرة، ص401.

وبامتزاج كل هذه العناصر يتشكل لدينا النّقد الثقافيّ، وتظهر حقيقته النّقدية الرابطة بين ما هو داخل في إطار الخطاب من جهة، وما هو خارج عن إطار هذا الخطاب إلا أنّه ضمن سياق اجتماعي قريب من هذا الخطاب، ومؤثر في تركيبته وتشكيله.

وأخيراً لابد من التأكيد على أنّ مصطلح النقد الثقافي مرتبط بإبراز أثر الثقافة والأنساق الخارجية، وما يناظرها في الأنساق الداخليّة في الوصول إلى تشكيل موقف عامّ تجاه الخطاب الأدبيّ مستمدّ من عناصر الثقافة التي تناولها هذا الناقد أو ذاك.

2 . 2 النَّسَق الثقافيّ:

يظهر الانتقال لمصطلح النَّسَق الثقافيّ المكوّن من شقين أولهما: النَّسَق، والثاني: ثقافيّ، ولا يُقصد بالنَّسَق ضمن إطار النّقد الثقافيّ ما يُقصد به في الإطار البنيوي، ففي حين كان مفهوم النَّسَق في إطاره البنيوي يدور حول معنى تركيب النص واللغة التي يأتي بها، ونجد أنّ المقصود بالنَّسَق في إطاره الثقافيّ الجانب الدلالي المرتبط بالمضمون الثقافيّ وما يحتمله النص من هذه المدلولات"[1].

ويُعدُّ النَّسَق الثقافيّ حجر الأساس في النّقد الثقافيّ؛ لأنه "الأداة التحليلية التي يعتمد عليها الناقد في تحليل الخطاب تحليلاً ثقافيّاً، ولقد انتقل مفهوم النَّسَق من فكرته اللسانية إلى فكرته الثقافيّة مختاراً في ذلك الأمكنة المشبعة بالثقافة، سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو دينية أو إيدلوجية، ومن ثم يقوم النَّسَق بالتمركز في هذه البيئات الثقافيّة المميزة"[2]. "ويذهب الأنثروبولوجي الأمريكي (كليفورد غيرتز) إلى وصف النَّسَق بأنه:" نتاج حقلين أساسيين هما الأنثروبولوجيا، والنّقد الحديث من خلال التداخل بينهما"[3].

---

[1]. الشجري، سحر كاظم (2017). جدلية الأنساق الثقافيّة المضمرة في النّقد الثقافيّ، ط1، دمشق: دار الحوار، ص75.

[2]. الزهراء ومحمد. السياقات الثقافيّة العربيّة والأنساق المضمرة رواية مالم تحكمه شهرزاد القبيلة (نموذجاً)، ص402.

[3] . دليلة. الأنساق الثقافيّة بين النظرية والتطبيق من منظور عبدالله الغذامي، ص20.

ويعني ذلك أن هذين الحقلين يسهمان بصورة مباشرة وواضحة في تشكيل النقد الثقافي، فليس النقد الحديث وحده قدراً على الوصول إلى تحقيق مغزى النقد الثقافي، ولا الإنثروبولوجيا وحدها قادرة على تحقيق الغاية المنوطة بالنقد الثقافي؛ بل كل منهما يأخذ بطرف من هذه الغاية" وهو ما تحمله الكلمة من معاني النظام والاتساق، وهو مالا يختلف عن المفهوم الاصطلاحي للنسق في الدراسات الثقافيّة، ففي الدراسات الثقافيّة يشير النقد النسقي إلى النَّسَق بوصفه عنصراً مركزياً في الحضارة المعرفية والثقافة والسياسة والمجتمع؛ إذ يتسم النَّسَق من حيث هو نظام بالمخاتلة، واستثمار الجمالي والمجازي ليمرّر جدلّياته ومضمراته التي لا تنكشف إلا بالقراءة الفاحصة، ولا يمكن استثمارها إلا بجهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل؛ لهذا تحتاج القراءة الفاحصة منهجية واضحة لقراءة النصوص وكشف ما تُضمره من إشارات"[1].

ويبين الغذامي أنَّ الأصل في مصطلح (النسق) مأخوذ من الشيء الذي يسير على نمط واحد، وهذا هو المعنى اللغوي الأصيل لكلمة النَّسَق، وربما اتخذ النَّسَق من معنى البنية معنى له اعتماداً على ما أشار له البنيويون في طبيعة تحديدهم لمثل هذا المصطلح، ويظهر الغذامي أنَّ مفهوم النَّسَق ينطلق من الوظيفة التي يضطلع بها، وليس مجرد سياق أو نمط متماثل من الأنماط اللغوية، ويضطلع النَّسَق بوظيفة ثقافيّة يتوجب وصفه بأنه نسق ثقافيّ، أو حينما يرتبط بقيمة أخرى فإنه يوصف بها، وبالتالي فوظيفة النَّسَق تحدد معناه ودلالته، واعتماداً على ذلك فإنّ الأنساق تُقرأ قراءة ثقافيّة، والنص حادثة ثقافيّة وليس حادثة أدبية اعتماداً على القيمة العميقة لهذا النص التي تعتمدها المنجزات الثقافيّة الجمعية لا الفردية، والنَّسَق ذو دلالة مضمرة، وهذا النَّسَق ليس مرتبطاً بالمؤلف ولا بالمتلقي، وليس من ابتداع وابتكارهما، إنّما هو ناشئ من الدلالة الجمعية والقيمة الجماعية لهذا النص أو ذاك، وبالتالي يتساوى الجميع في فهم تلك الدلالة الثقافيّة وتلقيها، والنَّسَق خفي ومضمر، وهو ذو طبيعة سردية،

---

[1]. أسعد، أماني علي سلامة (2022). أنساق الهامش: دراسة سيميوثقافيّة في نماذج من الرواية العربيّة، مجلة الأندلس، 8 (33)، ص159

ويمر النَّسَق عموماً تحت مظلة البلاغة والجمال: "وهو ما يدفعنا للتمتع بنص ما حتى لو لم يكن يوافق ما نؤمن به، وذلك نتيجة لقوة ذلك النَّسَق الثقافيّ، وترتبط الأنساق الثقافيّة بطبيعتها التاريخية التي لا تنتهي، فهي موروثة باعتبار الشعوب المتوالية، وهو تورية ثقافيّة تحرك المضمر الجمعي للأمة برمتها"[1]، وهذا مقتبس من البنيوية والنسق البنيوي يحمل دلالة مضمرة، ولا يرتبط بمؤلف بعينه ولا بمتلقٍّ، وبالتالي فإن دلالته جمعية، ويمر من بوابة البلاغة، وبالتالي فإنهم يستفيدون من البنيوية في تركيب أجزاء فكرة النسق، وتتبع مظاهره منذ اليونان وحتى وقتنا الحاضر، ولكن عبر الحديث عن الثقافة.

ويسير الغذامي في مفهومه للنسق الثقافيّ تبعاً لما أنجزه (رومان ياكبسون) من طريقة الاتصال القائمة على مكونات الرسالة اللغوية التي تتكون من مرسل ومستقبل ورسالة وأضاف إليها الغذامي النَّسَق الثقافيّ الذي تنتمي إليه تلك الرسالة اللغوية"[2].

ويعرّف (عبد الفتاح كيليطو) النَّسَق الثقافيّ بقوله:" مواضعة اجتماعية، دينية، أخلاقية استيقية تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية التي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره"[3]. والربط واضح بين النسق من جهة، والمجتمع من جهة أخرى بمعنى أنَّ النسق الثقافيّ لا بدّ له من إطار اجتماعيّ يسير فيه، ويكون وعاءً لنشأته وتطوّره وحضوره له من سياق اجتماعيّ يرتبط به في الخطاب الأدبيّ.

ويعرف (محمد مفتاح) النَّسَق الثقافيّ بأنّه: "انتظام بنيوي يتناغم وينسجم فيما بينه ليولد نسقا أعم وأشمل، وعلى سبيل المثال يصف المجتمع بأنه نسق اجتماعي ينتج عنه مجموعة انساق فرعية

---

[1]. الغذامي. النّقد الثقافيّ قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، ص: 76 – 80، [بتصرف].

[2]. المرجع نفسه، ص71، ودليلة. الأنساق الثقافيّة بين النظرية والتطبيق من منظور عبدالله الغذامي، ص21.

[3]. كيليطو، عبد الفتاح (2000). المقامات، السرد والأنساق الثقافيّة، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي ط1، الدار البيضاء: دار توبقال ص8.

انتظمت معه وشكلته، فتولد عنه نسق سياسي وآخر اقتصادي، وعلمي وثقافيّ تنسج علاقاتها فيما بينها في مسافات متفاعلة ومتداخلة"[1].

وقد اعتمد (يوسف عليمات) على النسق الثقافي في دراسته للشعر العربي القديم من خلال كتابه الموسوم بـــ "النسق الثقافي قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، ولم يقدم تعريفاً للنسق بل جعله يرتبط بالصورة الفنية؛ لكنه مختفي يحمل الطبيعة السردية متحرك في حقبة متقنة تجعله يحمل أقنعة متعددة لعل أهمها اللغوية الجمالية المستقاة من البلاغة وعلومها"[2].

ويعتمد النّقد الثقافيّ على العنصر النَّسَقي تحديداً باعتباره مقوماً أساسياً لتشكيل بنية هذا النوع من النّقد، والعنصر النَّسَقي هو الذي يقوم بأداء الرسالة بين المرسل والمرسل إليه، وغالباً ما يكون النَّسَق الثقافيّ المنوط بالخطاب الأدبي مضمراً، وهو ليس في وعي الكاتب والمتلقي على حد سواء، ولقد وُجِد هذا النَّسَق اعتماداً على تراكم العمليات الثقافيّة غير أنّه يمكن الكشف عن هذا النَّسَق من خلال التورية الثقافيّة، وتنشأ هذه التورية من خلال ازدواجية في دلالة الكلمة، انطلاقاً من الدلالة العميقة والدلالة المضمرة[3].

ويعني ذلك أن ما يصل إليه المتلقي من خلال الرسالة الثقافية التي يأتي بها المتكلم إنما هو ناشئ من فهم داخلي لطبيعة الدلالة المضمرة لتلك الرسالة، اعتماداً على سياقها الثقافي المعهود لدى هذين الطرفين، والأنساق الثقافيّة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنّقد الثقافيّ؛ لأنها مادته التي تحركه، وتظهر إمكانياته القادرة على إظهار مكانته من خلال تعامله مع النصوص، وهي القادرة على ربط تلك

---

[1]. مفتاح، محمد (2007). القراءة النَّسَقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، ص116.

[2]. عليمات، يوسف(2009). النسق الثقافي، قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان: جدارا للكتاب العلمي للنشر والتوزيع، ص124.

[3]. الغذامي: النّقد الثقافيّ قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، ص: 64، 71، [بتصرف].

النصوص بالموروثات والتراكمات الثقافيّة المتنوعة والممتدة في الأجيال، والموروثة إرثاً تاريخياً مستمراً[1].

ويظهر من خلال ما سبق أنَّ النّقد الثقافيّ نوع من ربط النصوص الأدبية بالتراكمات الثقافيّة التي يعيشها شعب ما، أو أمة برمتها، والوقوف عند حدود الدلالات الثقافيّة لتلك النصوص في دلالاتها العميقة والكلية، ولا يمكن النظر إليها وفق المنظور السطحي المباشر، في حين تمثل عناصر الموروثات الثقافيّة أنساقاً يعتمد عليها الناقد الثقافيّ عند نقده للنصوص؛ لتبيان المجازات الكلية والتورية النَّسَقية التي اشتملت عليها النصوص وفقاً لمنجزات الثقافة المنوطة بهذا النّقد.

وصفوة القول أنَّ المقصود بالنَّسَق الثقافيّ ذلك الإطار الثقافيّ المنتظم الذي يرتبط بالخطاب الأدبي، وينتمي للسياق الثقافيّ المحيط بهذا العمل، وبالتالي يمكننا أن نستنتج أن مظاهر السيادة التي يشير إليها الخطاب إنما تنتمي لشكل من أشكال الثقافة التي يفترض بالنص أن يشير إليها.

وقد واجه النّقد الثقافيّ نوعاً من الانتقاد والدعوة لعدم الأخذ به، باعتبار أن النقد الثقافي هو حركة تحدث خلخلة في الفكر، وتطوره، وهو طريقة لفهم الماضي، وطريقة لتشكيل الحاضر، لتجاوزه إلى مستقبل أفضل، بل وُجِّهت بعض الانتقادات للغذامي نفسه، الأمر الذي أفضى بكثير من النقاد والباحثين العرب إلى التوجس تجاه هذا اللون النّقدي الجديد، وكانت تلك الخيفة ناشئة من طبيعة هذا اللون النّقدي الجديدة، والإنسان عموماً يخاف من الجديد؛ لأنه لم يسبق له تجربته، ولا يعلم النتائج المتوقعة منه، وبالتالي فإن مجتمعاً عربياً محافظاً يخشى على مكوناته من الخلخلة في ظل هذا النّقد الجديد، علاوة على التفكير أن الفكر الغربي المنوط بهذا اللون النّقدي يحمل في ثناياه دعوات التحرر والابتعاد عن مظاهر الالتزام الثقافيّ العربي، انطلاقاً من كون الثقافة العربيّة تختلف اختلافاً كلياً عن

[1]. الزهراني، إبراهيم محمد إبراهيم (2012). الأنساق الثقافيّة في مجمع الأمثال للميداني (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ص7، [بتصرف].

الثقافة الغربية"[1]. ويقترح توجيه مكونات النّقد الثقافيّ لخدمة الثقافة العربيّة، إذ إنَّ معطيات هذا المنهج لا تقتصر على الثقافة الغربية فحسب، كما أن النظر في هذا النّقد يفضي لنتائج مرتبطة بسياقات اجتماعية مفيدة، والنّقد الثقافيّ حلقة جديدة من حلقات التطور النّقدي يحسن الأخذ بها، والنظر في طبيعتها، والإفادة من مضامينها.

[1]. الأنصاري، يوسف عبد الله (2008). النّقد الثقافيّ وأسئلة المتلقي، ورقة عمل، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، {بتصرف}.

الفصل الثاني:

الأنساق الثقافيّة الداخليّة في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت"

يظهر النّسق الثقافيّ الداخليّ من خلال العلاقات التركيبية أو النّسقية التي تربط الوحدة الكلامية بما يحيط بها من وحدات كلامية أخرى، بمعنى أن النّسق الثقافيّ الداخليّ ينتمي إلى العمل نفسه، ويهتمّ بالعلاقات الكائنة بين مكونات الخطاب الأدبي، وما يُناط بها من تضام وتماسك ضمن هذا العمل أو ذاك، والنّسق الثقافيّ الداخليّ يتكوّن من الأنساق المتداخلة والمتفاعلة فيما بينها، وتتنظم تلك العلاقات والأنساق والعناصر المتماسكة مع بعضها ضمن إطار هذا الخطاب الأدبي[1]. والملاحظ أن النّسق الثقافيّ الداخليّ يختص بالعلاقة النّسقية ضمن إطار الخطاب الأدبي ذاته، فلا يخرج عن إطاره أي داخل النصّ بطبيعة الحال فإنّه يختصّ بالعلاقات الداخليّة بين الوحدات المنظّمة لهذا العمل أو ذاك.

ويمكن وصف النّسق الثقافيّ الداخليّ بأنه: "التنظيم الذاتي الذي يشتمل عليه الأثر إلى جانب التفاعلات الموجهة نحو وحداته الذاتيّة أيّ التنظيم الذي ينطوي على اتّجاهات وعلاقات الوحدات الشّكليّة أو اللّغويّة، وعلاقات هذه الوحدات بعضها ببعض"[2].

وفكرة النسق المرتبطة بمجموعة العلاقات الداخلية التي تنظم مكوّناته فكرة نابعة من القيمة الإحلالية للنسق ضمن الإطار النصي، انطلاقاً من تلك العلاقات المترابطة بين مكوّناته، وتظهر هذه العلاقات من خلال طرفين اثنين: الأول المغايرة بين تلك الوحدات الناظمة للنص، والثاني عودتها

---

1. حجازي، سمير سعيد (2004). النظرية الأدبيّة ومصطلحاتها الحديثة (دراسة لغوية تحليلية)، القاهرة: دار طيبة للنشر والتوزيع، ص 110.
2. حجازي، سمير (2004). مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ المعاصر، دمشق: دار التوفيق للطباعة والنّشر والتوزيع، ص162.

إلى الانتظام، وهذا ما يجعل النصّ يسير في حركة دينامية منوطة بردة فعل مخصصة قادرة على زيادة نمو ذلك النص[1]، وهو أمر يرتبط نوعاً ما بالجانب البنيوي في النص.

هذا يعني أن النص ذو علاقة متماسكة بعناصر التشكيل الثقافي والأطراف الثقافية الأخرى التي تنظم علاقاته، وبالتالي يفضي ذلك إلى نمو النص وتطوره في طبيعته الترابطية التي تسير في إطار من التشكيل العلائقي عبر مكوّنات الخطاب.

ويختص النسق بكونه ذو سمة مختلفة عن البيئة التي تحيط به، سواء أكانت تلك البيئة حقيقية أم بيئة نصية مكوّنة من العناصر التركيبية لذلك النص، ولاسيما حينما نتحدّث عن النسق الداخلي، وحتى يتمكن النسق من الاستمرار في إطار النصّ لا بد من وجود الاختلاف بينه وبين البيئة[2].

والنّسق الثقافيّ الداخليّ يعتمد على مجموعة من العلاقات التي تنظم طبيعة التفاعل بين العناصر النّسقية التي يتشكل منها الخطاب الأدبي ذاته، أيّ أنَّ هذه العلاقات تهتمّ بطبيعة التفاعل بين عناصر الأثر نفسه، وما توحي به من تماسك نسقي يختص بهذه الجوانب النصية المرتبطة بهذا الخطاب، فلا تخرج تلك المكونات النّسقية عن حدود الخطاب الأدبي، ولا تبتعد إلى ما هو خارجيّ مؤثر في طبيعته.

ويمكننا أن نميّز طبيعة النسق الداخلي وارتباطه بالنصّ، وذلك تبعاً للقيمة النسقية التي يضطلع بها، وإنّ أشهر هذه الأنساق الداخلية التي سنتعرّض لها:

1. النسق السرديّ.
2. النسق الحواريّ.

---

[1]. أبو ديب، كمال (2006). الأنساق والبنية، مجلة فصول، العدد: 68، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ مصر، ص:73.

[2]. لومان، نيكلاس (2010). مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف حجازي، منشورات الجمل، بغداد، ص:85.

إذ ظهرت مكونات هذين النسقين – الحوار والسرد – في القصائد الشعرية بصورة لافتة، حتى إنه لا تكاد تخلو قصيدة دون أن تتعرّض للحوار أو السرد من جهة وأخرى، الأمر الذي يترتب عليه قوة هذين النسقين في تشكيل القصيدة الشعرية ببنيتها وقيمتها الثقافية المنوطة بها.

المبحث الأول: النّسق السّرديّ

يُعدُّ السرد النقطة المركزية التي تدور حولها مكونات الخطاب الأدبي برمتها؛ بل إنّ السرد يدخل في كل جوانب الخطاب الأدبي، وربّما كان شعر التفعيلة أكثرَ ارتباطاً بالسرد من الشعر العمودي؛ لما يمتلكه الشّاعر من حرية في اختيار الألفاظ، وإمكانية التحكّم بعدد التفعيلات في كلّ سطر شعري، الأمر الذي يمنحه المساحة الكافية لربط تلك الأسطر الشعرية بمكونات السرد المتنوعة، ويقودنا ذلك إلى القول بأنّ السرد مكوّن رئيس في بناء الأعمال الأدبيّة، وهو ذو قيمة نسقية ثقافيّة مرتبطة بما تشتمل عليه هذه القصيدة أو تلك من أفكار ومعانٍ، ولا بدّ قبل أنْ نتحدّث عن النّسق السّرديّ من الإشارة إلى مفهوم السرد ومكوّناته ودوره في بناء الخطاب الفنيّ.

ويشير مصطلح السرد في جذره اللغوي إلى التوالي بين أشياء متعددة، وهذا ما أشار إليه ابن فارس في حديثه عن هذا الجذر اللغوي، إذْ يقول: "السِّينُ وَالرَّاءُ وَالدَّالُ أَصْلٌ مُطَّرِدٌ مُنْقَاسٌ، وَهُوَ يَدُلُّ عَلَى تَوَالِي أَشْيَاءَ كَثِيرَةٍ يَتَّصِلُ بَعْضُهَا بِبَعْضٍ. ومِنْ ذَلِكَ السَّرْدُ: اسْمٌ جَامِعٌ لِلدُّرُوعِ وَمَا أَشْبَهَهَا مِنْ عَمَلِ الْحِلَقِ"[1]. والمعنى الأصلي لمصطلح السرد مأخوذ من توالي الأشياء، وهذا التوالي يكون ناجماً عن اتصال هذه الأشياء ببعضها، ولا بدّ أن يكون ذلك الاتصال الفعلي تبعاً لفكرة السرد ذاتها، إذْ لا يمكن أن يكون اتّصالاً عارضاً فحسب، وما جاء عند ابن فارس في مفهوم السرد نجدهُ عند ابن منظور؛ ولكن بصورة أكثر تعمّقاً، إذْ يقول ابن منظور في هذا المعنى: "السَّرْدُ فِي اللُّغَةِ: تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إلى شَيْءٍ تأْتي بِهِ متَّسقاً بعضُه فِي أثر بَعْضٍ مُتَتَابِعًا، وسَرَد الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْداً إذا تَابَعَهُ.

---

[1]. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (1979). مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار الفكر، ج: 1، ص: 302 – 303، ج: 3، ص: 157.

وَفُلَانٌ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا إذا كَانَ جَيِّد السِّيَاقِ لهُ"[1]. والفكرة الأساسيّة التي يعتمد عليها السرد في معناه اللغويّ مرتبطة بشقّين، الأول: التوالي، والثاني: التتابع، بمعنى أنّ يكون متّصلاً وليس منفصلاً، وفي ذلك إشارة للطبيعة البنائيّة التي يكون عليها السرد في الكلام ونحوه.

وأمّا عند النظر في المعنى الاصطلاحيّ للسرد فإنّنا نَجِدُ أنّ هذا المصطلح قد وجد طريقه إلى مصنفات العلماء المشتغلين بالمصطلحات مُنذُ القدم، فهو مصطلح ليس بغريب على الذائقة العلميّة العربيّة، ويقول المناويّ مبيّناً أنّ السرد هو:" الاتيان بالحديث على الولاء. قيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ قال: ثلاثة سرد وواحد فرد"[2].وجملة الأعرابي السابقة تُشيرُ إلى فكرة التوالي والتتابع في مفهوم السرد كما ذكرنا في المعنى اللغويّ، وذلك أنَّ قصده من ثلاثة سرد، أيّ ثلاثة متتالية متوالية من الأشهر الحرم، وهي: ذو القعدة، وذو الحجة ومحرّم، فإنّها متتالية متوالية، وهو ما جعله يتحدّث بهذه الطريقة عن مفهومه للسرد.

ولا يرتبط السرد في مفهومه الحديث بالنصوص القصصية أو الحكائية دون غيرها رغم شدّة اتصاله بها، إلا أنَّ فكرة السرد أصبحت منوطة بالأعمال الأدبيّة أو الفنّيّة بشكل عام، وقد "يكون السرد شعراً، وقد يكون نثراً، وقد يكون عملاً نحتيّاً، أو خزفاً، أو ما شابه ذلك من الأعمال الفنّيّة، فكلّها تنضوي تحت فكرة السرد المرتبطة بالتتابع أو التوالي"[3].

---

[1]. ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي (1414). لسان العرب، ط(3)، بيروت: دار صادر، ج: 3، ص: 211.

[2]. المناوي، عبد الرؤوف بن تاج العارفين (1990). التوقيف على مهمات التعاريف، القاهرة: دار عالم الكتب، ص: 193.

[3]. مانغريد، بال (2011). علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ترجمة: أماني أبو رحمة، دمشق: دار نينوى للدراسات والتوزيع، ص: 51.

ويشير مصطلح السرد كذلك إلى عرض مجموعة من الأحداث، أو الوقائع من خلال منظومة لغويّة يستعين بها الراوي كي يقدم تلك الأحداث أو الوقائع الحقيقيّة أو المتخيّلة، ويتمكّن من عرضها له، إذ تمنحه تلك اللغة إمكانيّة ربط تلك الأحداث والوقائع ضمن سلسلة متتالية من التراكيب اللغويّة[1]. ويتجلّى السرد في مظاهر فنّيّة متنوعة، فهو ليس مجرّد نصوص مكتوبة؛ بل قد يكون صورة، أو حتى نصوصاً ساذجة لا قيمة لها، ويقوم السرد في أساسه على الزّمان والمكان، إذ لا يمكن أن يجري السرد دون هذين العنصرين[2]. ولا يشكّ أحد في أنّ مصطلح السرد أقرب ما يكون إلى الأعمال القصصية أو الحكائية أكثر مما سواها من الأجناس الأدبية الأخرى، وهو ما يجعل عملية التعامل مع السرد ضمن هذه الأجناس الأدبيّة أكثر وضوحاً مما سواها.

وثمة علاقة وثيقة بين السارد والمسرود له باعتبارهما عنصراً مهمّاً في بناء الكينونة السرديّة ضمن الخطاب الأدبي؛ لذا توصف السردية بكونها: "وظيفة يؤديها السارد ويقوم بها وفق أنظمة لغوية ورمزية فإنها قد اتخذت مفهوماً واسعاً ومغايراً يتصل بعلاقة السارد بالمسرود له، وبالشخصيّات الساردة"[3].

ويظهر أنَّ السرد ليس حصراً في الأعمال القصصية أو الحكائية فحسب؛ بل ثمة حضور للسرد ضمن أعمال فنّيّة أخرى مثل: (التصوير، والخزف، والنقوش، والأفلام) وكلّها تحمل نمطاً من أنماط السرد، لتسير ضمن الحلقة التعريفيّة بهذا السرد، وهي فكرة التتابع أو التوالي التي تخضع لها هذه المكوّنات الفنّيّة الإبداعيّة.

---

1. صحراوي، إبراهيم (2008). السرد العربيّ القديم (الأنواع والوظائف والنبات)، بيروت: منشورات الاختلاف، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ص: 32.
2. بارت، رولان (1992). التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، وبشير التمري، الرباط: منشورات اتحاد كتاب العرب، ص: 35.
3. سالم، عبد القادر (2001). مكونات السرد في النصّ القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: 53.

ويرتكز السرد على ثلاثة مرتكزات أساسيّة تشكّل مكوّناته الخارجيّة – إنْ صحّ التعبير – وهي: السارد، ويسمّى الراوي كذلك، وهو الذي يُقدّم السرد نفسه، والمسرود، ويسمّى كذلك المرويّ، ويمثل الخطاب الفني الذي يتعلّق بهذا السرد، وأمّا المرتكز الثالث فهو المسرود له، ويسمّى أيضاً المرويّ له، وهو المتلقّي الذي يتلقّى ذلك السرد، ويدخل في هذا الإطار قدرة السارد في إعطاء هذا المتلقّي سرداً مناسباً ومتميّزاً ببصمته الخاصّة، وبالتالي يكشف عن براعته في ذلك، وقدرته الفنّيّة والجمالية في إظهار تلك المكوّنات السردية التي يقدّمها للمتلقّي، ولا يُشترط في العمل السّرديّ أن يكون موافقاً للحقيقة، بل للسارد الحريّة في اختيار الأحداث حقيقيّة كانت أم غير حقيقيّة، إذْ قد ينوّع في بناء الأحداث بين الحقيقة والخيال تبعاً لما تمليه عليه طبيعة السرد ذاتها[1].

وممّا يتصل بموضوع السرد بيان أشكال السرد، إذ ثمة أشكال كثيرة ومتعددة للسرد، وهناك السرد القصصي، والسرد المسرحيّ، والسرد الحكائيّ والرواية وغيرها من أنواع السرد، وهو كلّه يسير في إطار التتابع والتسلسل والتوالي، وبذلك تتعدد أشكال السرد، وتتنوّع وتختلف باختلاف طبيعتها ومكوّناتها، ومن جهة أخرى فهناك عناصر للسرد، لا بدّ أن تكون حاضرة في أي عمل سرديّ، إذ لا يستقيم السرد إلا باجتماعها ضمن العمل السرديّ، وهي أربعة: الزّمان، وأهمها الحيّز الوقتي الذي تقع فيه مجريات السرد، والمكان: وهو الحيّز الماديّ الذي تجري فيه أحداث السرد، والأحداث: وهي السلسلة المتتالية من الوقائع التي تجري ضمن إطاري الزّمان والمكان، والشخصيّات: وهي التي تقوم بإجراء تلك الأحداث ضمن دائرتي الزّمان والمكان، وهذه العناصر تكون متلاحمة بصورة وثيقة ضمن إطارها السرديّ، ولا يمكن النظر لأحدها دون فهم المكوّنات الأخرى التي تسير معها جنباً إلى جنب"[2]. ولا بدّ من التأكيد على أنّ السرد يُعدُّ نسقاً داخلياً يعكس ثقافة المجتمع، أو

---

1. كاظم، رباب سلمان، وعبد الله، إيناس (2013). بنية السرد في الخزف المصري المعاصر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد: 21، العدد: 1، ص: 187.
2. حسين، حسين علي محمد (2004). التحرير الأدبي، ط(5)، الرياض: مكتبة العبيكان، ص: 293، وما بعدها.

ثقافة الأديب، بمعنى أنّ السرد وسيلة نسقية للكشف عن مظاهر النقد الثقافيّ ضمن الخطاب الفني، وتحديداً في هذه الدراسة القصيدة الشعريّة.

- **أنموذجات من السرد في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش:**

إنَّ أنموذجات السرد في ديوان لا تعتذر عما فعلت متنوعة تركز على السرد وعناصره، وأظهر تلك المكوّنات ضمن قصائده، واستطاع الوصول بها إلى مستوى عالٍ من الجودة والرتابة، والنماذج التالية تبيّن القيمة النّسقيّة للسرد من منظور النقد الثقافيّ في قصائد ديوان: (لا تعتذر عمّا فعلت) إذْ يقول محمود درويش في قصيدة "يختارني الإيقاع":

""وكُلّما شاهَدْتُ مرآةً على قمر

رأيتُ الحبّ شيطاناً

يُحَمْلِقُ بي:

أنا ما زلْتُ موجوداً

ولكن لن تعود كما تركتُكَ

لن تعود، ولن أعودَ

فيكملُ الإيقاعُ دَوْرَتَهُ

ويَشرَقُ بي..." [1].

تُبنى القصيدة السابقة على نسق سردي ذو ارتباط بطبيعتها وقيمتها النسقية، ويظهر السرد من خلال مكونات القصيدة مشتملاً على أركانه وعناصره، إذ هناك السارد الذي يتكلم بضمير الأنا، وهناك السامع، وهناك السرد نفسه، وأمّا من جهة العناصر السردية الأربعة فهي حاضرة، فالزّمان متمثلاً بالزمن الماضي الذي عبّر عنه الشّاعر بالفعل (شاهدت، ورأيت) ويمزج الشّاعر هذا الزمن

[1]. درويش، محمود (2012). لا تعتذر عمَّا فعلت، ط(2)، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ص16.

الماضي بالزمن الحاضر والمستقبل حينما خاطب تلك الشخصيّة الموجودة في القصيدة، وذلك من خلال مجموعة الأفعال التي تشكل نسق السرد الداخلي (يحملق، مازلت، لن تعود، ولن أعود) فهي كلّها أفعال دالّة على الزمن الحاضر والمستقبل، وأمّا المكان السردي فهو حاضر كذلك حينما تحدّث الشّاعر عن(المرآة) فهي تمثّل مكاناً، وأمّا الشخصيّات فهناك ثلاثة شخصيّات هي: المتكلّم (الشّاعر أو السارد)، والمتلقي (المخاطب) وشخصيّة الشيطان، وقد دارت الأحداث البسيطة بين هذه الشخصيّات ضمن إطار الزّمان والمكان، بمعنى أنّ مكونات السرد وعناصره حاضرة حضوراً مباشراً ضمن هذه المقطوعة الشعرية.

هذا علاوة على حضور الأحداث في بنية هذا السرد، وذلك كي يأخذ على عاتقه الربط بين عناصر التشكيل القصصي، فالأحداث "هي مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه (الإطار/**plot**) ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معين، وكما أنه يجب أن تحدث أشياء فإن النظام هو الذي يميز إطارًا عن آخر؛ فالحوادث تتبع خطا في قصة، وخطا آخر في قصة أخرى"[1].

ولم يكن هذا السرد مجرّد نوع من الحديث أو الوصف لواقع دون ارتباط بثقافة المجتمع، بل كان لهذا السرد ارتباطه بالنّسق الثقافيّ ضمن إطار ثقافة الشّاعر ومن يحيط به، وقد وظّف هذه العناصر السرديّة ليكشف عن طبيعة التعامل مع الأحداث، وكيفيّة تحوّلها من الشكل الإيجابي الحقيقي إلى شكلها السلبيّ، وهو ما يمثّل نوعاً من ثقافة هذا المحيط الذي هو فيه، إذ تحول الحب شيطاناً، وهو نوع من التغيّر في موقف الإنسان من الحبّ، وقد أتى هذا التغيّر تبعاً لما طرأ على النسق الثقافي من ضياع لقيمة الحبّ، وهو ما عبّر عنه الشّاعر ضمن هذا الإطار النّسقيّ الثقافيّ.

[1]. إسماعيل، عز الدين (د.ت). الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت – لبنان، ط1، ص: 104.

ويقول كذلك في قصيدة "في بيت أمي":

"في بيت أُمِّي صورتي ترنو إليّ

ولا تكفُّ عن السؤال:

أأنت، يا ضيفي، أنا؟

هل كنتَ في العشرين من عُمري،

بلا نظّارةٍ طبيةٍ،

وبلا حقائب؟

كان ثُقبٌ في جدار السور يكفي

كي تعلِّمك النجومُ هواية التحديق

في الأبديِّ...

أتذكّرُ حافرَ الفَرَس الحرون على جبينكَ

أم مسحتَ الجُرحَ بالمكياج كي تبدو

وسيمَ الشكل في الكاميرا؟"[1]

تُقام هذه القصيدة الشعرية على نمط من السرد على لسان شخص متحدّث، الذي يُخبر فيه عما جرى له بعد هذه السنوات الطويلة، وما آل إليه أمره بعد هذا العمر، وتلك أمور تخبره بها تلك الصورة المعلقة على جدار بيت أمّه، صورة ليس فيها تلك الملامح التي استجدّت، ليس فيها نظارة طبيّة، ليس فيها حقيبة، تُظهر ما كان قد ترسّخ في جبهته من ضربة الفرس، وهذه كلها تحكي الماضي، وهو زمن الذكريات الذي يسعى الشّاعر لإظهارها من خلال سرد الصور واستذكارها.

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 23–24.

وأمّا بالنسبة للمكان فيظهر من خلال بيت أمّه، فالبيت هو المكان الذي جرت فيه هذه الأحداث للعودة إلى الزمن الماضي الذي يتمثّل بالذكريات، ومن جانب آخر فهناك شخصيّة المتحدّث من جهة، وشخصيّة المرآة التي تخاطبه من جهة أخرى، وقد مُنِحت شيئاً من التجسيد والأنسنة، وجعل فيها روحاً تخاطبه، مع مجريات تلك الأحداث التي أظهرها ضمن هذا السياق السردي المباشر.

وتحمل هذه العناصر السرديّة إيحاءً بواقع ثقافيّ معهود في المجتمع، وقد كشف هذا السرد عمّا يقع للناس بعد أن يتركوا بيوتهم القديمة التي تربّوا بها، والمكان الذي حضنهم وهم أطفال، إنّ الحياة تغيّرهم، كما يسعون هم للتغيّر من جهة، والتنصّل من هذا الماضي من جهة ثانية، وكأنّ هذا الماضي يعيبهم أو يخزيهم، فيسعون لإخفائه بشتى الطرق والوسائل، وهذا ما كُشِف عن ثقافة المجتمع من خلال التسلسل السّرديّ الكائن بين هذه المرآة، وذلك الشخص الواقف أمامها.

ويظهر النسق السردي في قصيدة عنوانها "لا تعتذر عما فعلت" قوله:

"لا تعتذرْ عمّا فَعَلْتَ – أقول في

سرّي. أقول لآخَري الشخصيّ:

ها هِيَ ذكرياتُكَ كُلُّها مرئِيّةٌ:

ضَجَرُ الظهيرة في نُعَاس القطِّ/

عُرْفُ الديكِ/

عطرُ المريميّةِ/

قهوةُ الأمّ/

الحصيرةُ والوسائدُ/

بابُ غُرفَتِكَ الحديديُّ/

الذبابةُ حول سقراطَ/

السحابةُ فوق أفلاطونَ/

ديوانُ الحماسةِ"[1].

يُلاحظ حضور المكان ضمن هذا السياق النصي السردي، باعتبار أنَّ المكان عنصر مهم من عناصر هذا السرد، وقد بدا المكان نقطة مركزية في بناء السرد هنا، فالمكان:" يمكن ملؤها بما يراه هذا المبدع مناسباً، ويمكن جعلها وسيلة لسير تلك الأحداث، والأشياء تتحرك ضمن الإطار المكاني؛ ولكن لا نستطيع أنْ نربط بين تلك الحركة والشيء المتحرك ربطاً وثيقاً، بل علينا أنْ نبقى متصورين لتلك الحركة"[2].

وتَرد في هذه المقطوعة الشعرية مجموعة من المكونات الماديّة التي تسهم في تشكيل البيئة المكانية لهذه الأحداث، بيئة مرتبطة بالزمن الماضي (الزمن الذي عاش فيه) إذْ يشتقّ من نفسه شخصاً آخر يخاطبه يعاتبه، ويطلب منه أنْ يملأ نفسه بالذكريات الجميلة، ويبيّن مجموعة من هذه الذكريات التي ارتبطت بكلّ شيء يحيط به، إنّها هذه الذكريات التي ارتسمت في ماضيه.

وعند النظر في مكوّنات المقطوعة الشعرية ذات التشكيل السردي نجد أنّها منوطة بعناصر السرد بشقّيها المرتكزات والمكوّنات، وهناك السارد والنصّ المسرود وهناك المسرود له (المتلقي)، ونجد الزّمان الماضي حاضر في بناء هذه المقطوعة الشعريّة، ونجد المكان المرتبط بالمضامين التي ذكرها السارد مثل: عطر الميرمية والحصيرة، وقهوة الأم، وغيرها من المكوّنات التي اهتمّ بإدخالها ضمن الإطار الزّماني لهذا السرد.

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص25.

[2]. العبيدي، حسن (1987). نظرية المكان عند ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط1، ص: 27.

ونجد الشخصيّة المشتقة من شخصيّة المتكلّم أو السارد، ونجد شخصيّة السارد نفسها، هذا بالإضافة إلى بعض ملامح الشخصيّات الجزئية في هذه المقطوعة الشعرية، مثل: أفلاطون وسقراط، وهي كلها مكونات مرتبطة بالحدث وعناصره، ومن جهة ثانية فقد اعتنى الشّاعر بهذا السرد لإظهاره وسيلة لبعض العناصر الثقافيّة التي ترتبط بمكونات النقد الثقافيّ، والشّاعر هاهنا يأتي بهذا السرد في محاولة منه لإظهار بعض ما ترسّخ في ثقافة المجتمع الذي يتحدّث عنه، ويبيّن بعض تلك الذكريات التي ربّما لم تعد تمثّل شيئاً عند غيره من الآخرين، لذا نجده يصبّ تركيزه على جزئيّات الفكرة، ويجعلها وسيلة لإظهار المكوّنات الثقافية من حوله.

ويقول الشّاعر كذلك في قصيدة عنوانها: "لا شيء إلا الضوء":

"لا شيءَ إلاّ الضوء

لم أوقفْ حصاني

إلاّ لأقطف وردةً حمراءَ من

بُسْتَان كَنْعَانَيّةٍ أعْوَتْ حصاني

وتحصّنَتْ في الضوء:

((لا تدخُلْ ولا تخرج...))

فلم أدخلْ، ولم أخرجْ

وقالت: هل تراني؟

فهمستُ: ينقصني، لأعرف، فارقٌ

بين المسافر والطريق، وفارقٌ

بين المغنِّي..."[1]

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص43.

تُبنى هذه المقطوعة الشعرية على السرد في:" مفهومها التقليدي يؤدي وظيفة السارد ويقوم بها وفق أنظمة لغويّة، ورمزيّة فإنّها قد اتخذت مفهوماً واسعاً ومغايرا يتصل بعلاقة السارد بالمسرود له، وبالشخصيات الساردة"[1].

والموقف هنا موقف متخيّل يأتي للإشارة إلى تاريخنا الطويل، والتراث الكنعانيّ البهيج الأصيل، إنّه يسرد ذلك الموقف الذي لم يرَ فيه إلا الضوء، ثمّ توقف بحصانه ليقطف تلك الوردة الحمراء التي أغوت حصانه، ثم لم يدخل ولم يخرج، إنّه كان في بستان تلك الكنعانيّة التي اختبأت خلف الضوء، ثم خاطبته تسأله إنْ كان يراها، وبيّن لها أنّه ينقصه كثير من الأمور حتّى يصل إلى ما يجيب.

وقد ظهرت مكوّنات هذا السرد ضمن هذه المقطوعة الشعرية السردية، بدءاً من الزّمان المتمثل بالأفعال الماضية والمضارعة، والمكان المتمثل بالبستان، والشخصيّات التي تتمثل بشخصيّة المتكلم، وشخصيّة المرأة الكنعانية، والحصان، وكلّها تسيّر مسار الأحداث السردية، وقد ظهرت ضمن هذه المكونات.

وقد اعتنى الشّاعر بهذا السرد لينقل جزءاً من ثقافته اعتماداً على نظرته تجاه هذه المرأة الكنعانيّة في محاولة منه لسبر الثقافة التاريخية التي يؤكد من خلالها أنّ هذه البلاد بلاد عربيّة، وما فيها من ورود وأزهار مرتبطة بالعرب، وهو نوع من توظيف الثقافة وربط هذا السرد بالماضي التاريخيّ الذي يُشكّل عنصراً مهماً في بناء هذه الفكرة وربطها بمكوّنات الثقافة التي يحرص الشّاعر حرصاً كبيراً على إظهارها في قصائده.

ويقول كذلك في قصيدة عنوانها: "لم يسألوا ماذا وراء الموت":

"لم يسألوا: ماذا وراء الموت؟ كانوا

يَحفظُون خريطة الفردوس أكثرَ من

---

[1]. سالم. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص: 53.

كتاب الأرض، يُشْغِلُهُمْ سؤال آخر:

ماذا سنفعل قبل هذا الموت؟ قرب

حياتنا نحيا، ولا نحيا. كأنّ حياتنا

حِصَصٌ من الصحراء مُخْتَلفٌ عليها بين

آلهة العِقار، ونحن جيرانُ الغبار الغابرونَ.

حياتنا عبءٌ على ليل المُؤرّخ: ((كُلّما

أخفيتُهم طلعوا عليّ من الغياب...))"[1]

ويبدو أنَّ هذه المقطوعة الشعرية تتحدّث عن الشعب العربيّ عموماً، والشعب الفلسطينيّ خصوصاً، إذ إنّهم يقاتلون في سبيل تحرير أرضهم، ولا يخافون مما وراء الموت، فإنّهم يعرفون أنّ وراء الموت جنّة الفردوس ويحفظونها أكثر مما يحفظون هذه الأرض؛ ولكنهم يختلفون في سؤال: (ماذا سيفعلون قبل الموت؟) ولاسيما أنَّ أنّهم في صحراء يتنازع الناس من الشرق والغرب عليها، وهو بذلك يشير إلى واقع العرب.

وقد جَرَت هذه الفكرة ضمن إطار سرديّ حمّله النّسق الثقافيّ الذي يرتبط به، انطلاقاً من مكوّنات السرد المتنوعة فهناك الزّمان المتمثّل بالأفعال التي ذكرها، والمكان المتمثّل بالفردوس وبالأرض، والشخصيّات والأحداث، وكلّ هذه العناصر السرديّة تتلاحم فيما بينها لتمنح المقطوعة الشعرية ارتباطاً بالنّسق الثقافيّ المتأصّل ضمن الأنساق الثقافية المتمثّل بمّا ترسّخ في ذهن هذا الشعب من محبّة الموت في سبيل الحقّ وفي سبيل الدفاع عن الأرض، وهو الموت الذي لا يخافونه؛ لأنهم يعدّون له العدّة فهو سبيل الوصول إلى الفردوس.

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص59.

ويقول محمود درويش في قصيدة عنوانها "هو هادئ وأنا كذلك":

"هوَ هادِئٌ، وأنا كذلكَ

يَحْتَسي شاياً بليمونٍ،

وأشربُ قهوةً،

هذا هُوَ الشيءُ المغايرُ بَيْنَنَا.

هُوَ يرتدي، مثلي، قميصاً واسعاً ومُخططاً

وأنا أطالعُ، مثلهُ، صُحُفَ المساءْ.

هو لا يراني حين أنظرُ خِلْسَةً،

أنا لا أراه حين ينظرُ خلسةً،

هو هادئٌ، وأنا كذِلكَ.

يسألُ الجرسونَ شيئاً،

أسألُ الجرسونَ شيئاً...

قطّةٌ سوداءُ تعبُرُ بَيْنَنَا،

فأجسّ فروةَ ليلها

ويجسُّ فَرْوَةَ ليلها..." [1]

تُقام هذه المقطوعة الشعرية على أساس من السرد الحكائي المرتبط بالوصف ارتباطاً وثيقاً، فهو ليس مجرّد سرد، بل هو وصف دقيق يكاد يتوقف فيه الزمن؛ لأن تبطيئه حتّى يكاد يتوقّف، وهو ما وُجِد في هذه المقطوعة، فالزمن يكاد يصل إلى حالة الوقوف التامّ؛ بسبب الوصف لا غير، وفكرة

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص87.

تبطيء السرد من أهمّ المظاهر الزمنيّة التي يعتمد عليها النصّ في سبيل التركيز على نقطة محددة في زمن السرد، حيث تكون فيه مساحة القصّ أكبر بكثير من مساحة الزمن، فالنصّ يُبطّئ من السرد للوصول إلى فائدة نصّية منوطة بهذا التبطيء"[1].

وأما بالنسبة لسائر مكوّنات السرد فهي حاضرة، إذْ هناك شخصيّتان رئيستان، وهناك أحداث تجري، مثل: شرب الشاي، شرب القهوة، النظر خِلسة، السؤال من قبل الجالسين، وهكذا فهذه الأحداث تفضي إلى نمط من الحركة البسيطة في هذا الوصف، ونُجِدُ عنصر المكان وهو مكان الجلوس المفترض، وهكذا ظهرت عناصر السرد المتنوعة ضمن إطار هذه المقطوعة الشعرية.

ولم يكن السرد مجرّد سرد فحسب؛ بل استطاع النصّ أنْ يأتي به ضمن إطار من النّسق الثقافيّ الذي قد نراه كلّ يوم في حياتنا، وذلك بتشابه الأشخاص، وتشابه الأشكال، وتقارب المواقف إلا أنّ ذلك في كثير من الأحيان لا يفضي إلى نهاية معقولة، وربما يظنّ الباحث أنّ شخصيّة أخرى اشتقّت من شخصيته، غير أنّه لا يلبث أن يكتشف الحقيقة ليعي تماماً أنّ ما كان ليس حقيقة، وهو ما استطاع الشّاعر الإيحاء به من خلال هذا السرد وممّا يؤيّد ذلك ما انتهت به القصيدة حينما قال:

"هو لا يقول لي: السماءُ اليومَ صافيةٌ.

هو المرئيُّ والرائي

أنا المرئيُّ والرائي...

أحرِّكُ رجليَ اليُسرى

يُحرِّكُ رجلهُ اليُمنى.

أدندنُ لحنَ أغنيةٍ

يُدندِنُ لحنَ أغنيةٍ مشابهةٍ

أفكِّرُ: هل هو المرآةُ أبصر فيه نفسي؟

[1]. نصار، نواف (2007). المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، ص: 37.

ثم أنظر نحو عينيه،

ولكن لا أراهُ...

فأتركُ المقهى على عَجَلٍ.

أفكّر: رُبّما هو قاتلٌ، أو رُبّما

هو عابرٌ قد ظنّ أني قاتلٌ

هو خائِفٌ، وأنا كذلك"[1]

ينطلق النقد الثقافي في طبيعة تعامله مع هذه القصيدة وما سواها من القصائد من خلال إعادة قراءة للأحداث وفقاً لمعطيات فكرية جديدة، من هنا فقد عبّرت القصيدة في نهايتها عمّا اعتراه من الوهم تجاه هذه الشخصيّة التي رآها في ذلك المقهى، ربّما كان هذا واقع الإنسان وحقيقة تعامله اليوميّ مع بعض المواقف، بمعنى أنّ الشّاعر عكس ثقافة الإنسان اليوميّة التي يتعامل بها مع بعض الأشخاص في حياته.

هو ليس كذلك، هو مكون ثقافي يستفيد من سلسلة الخطابات الثقافية منذ الجاهلية، والمثل: سبق السيف العذل، مردود لحضارة الطوارق، ومروراً بكل تقلبات الحياة غير المستقرة التي مر بها الإنسان العربي، ويمر بها حتى اللحظة، وما يغمره من توجس في التعامل مع الآخرين.

ويقول الشّاعر في قصيدة بعنوان "في الانتظار":

"في الانتظار، يُصيبُني هوسٌ برصد

الاحتمالات الكثيرة: رُبّما نَسِيَتْ حقيبتها الصغيرة في القطار، فضاع عنواني

وضاع الهاتف المحمول، فانقطعت شهيتها

وقالت: لا نصيب له من المطر الخفيف/

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص88.

وربَّما انشغلت بأمر طارئٍ أو رحلةٍ

نحو الجنوب كي تزور الشمس، وانّصلَتْ

ولكن لم تجدني في الصباح، فقد

خرجت لأشتري غاردينيا لمسائنا وزجاجتين

من النبيذ/

وربما اختلفت مع الزوج القديم على

شؤون الذكريات، فأقسمت ألا ترى

رجلاً يُهدِّدُها بصُنع الذكريات/

وربما اصطدمت بتاكسي في الطريق

إليَ، فانطفأت كواكب في مَجَرّتها.

وما زالت تُعالج بالمهدئ والنعاس"[1].

تعتمد هذه المقطوعة الشعرية على السرد الذي يبرز عنصراً مهمّاً في هذه القصيدة؛ كي يبوح من خلاله بما يجول في خاطره تجاه الثقافة الإنسانيّة التي تحيط به من خلال حضور عناصر السرد ضمن الأسطر الشعريّة السابقة، بدءاً من الزّمان الذي تمثّل مجموعة من الأفعال الدالّة، مروراً بالمكان الذي ظهر ضمن مجموعة من الظروف، إذ لم يكتفِ الشّاعر بمكان واحد بل انتقل من خلال(القطار، والجنوب، والشمس، والطريق) وهي كلّها أماكن وظّفها النص في سبيل إظهار مكوّنات السرد بصورتها المتكاملة، ونُجِدُ الشخصيّة الرئيسة شخصية (الشاعر/ السارد) الذي يقيم حواراً داخلي لاحتمالات المرأة التي ينتظرها السارد من خلال أحداث السرد، ابتداءً من المواقف التي افترضها

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص109 – 110.

السارد ضمن الاحتمالات التي وضعها لغياب هذه المرأة، وهو لا يزال في انتظارها، وانتهاءً بمواقفه هو التي باح فيها عمّا يعتلج في نفسه، فهذا كلّها عناصر سرديّة أراد الشّاعر أنْ يوظّفها في إطار القصيدة الشعريّة المعتمدة على السرد.

ولقد وظّف النصّ النّسق السّرديّ السابق في نقله للثقافة اليوميّة التي تتغلغل في نفس الإنسان – الرجل – الذي ينظر المرأة ليجعل من هذه الاحتمالات حقيقة في ذهنه، فالثقافة العربيّة التي أراد الشّاعر إظهارها من خلال مكوّنات السرد السابقة، ثقافة البحث عن المرأة المفقودة، أو البحث عن عذر لغيابها؛ وكأنّه افترض أنّها تعلّقت به، وما منعها عنه إلا مانع يعيق التواصل معه، وهو ما يظهر حقيقة في سياق هذا السرد، وضمن هذا النّسق الثّقافيّ الداخليّ في هذه القصيدة.

ويقول محمود درويش في قصيدة بعنوان: "لا كما يفعل السائح الأجنبي":

"مَشَيْتُ على ما تَبقّى من القلبِ،

صَوْبَ الشمال...

ثلاثُ كنائسَ مهجورةٌ،

إسندیانٌ على الجانبَيْن،

قُرىً كنقاطٍ على أحْرُفٍ مُحيَتْ،

وفتاةٌ على العشب تقرأ ما

يُشْبهُ الشِّعَرَ: لو كُنْتُ أكبرَ،

لو كُنْتُ أكبرَ لاسْتَسْلَمَ الذئبُ لي!

.. لم أكُنْ عاطفياً، ولا ((دونجوان))

فلم أتمدّد على العشب؛ لكنني

قُلتُ في السرّ: لو كنتُ أصغرَ

لو كنتُ أصغرَ عشرين عاماً

لشاركتُها الماءَ والسندويشات،

وعلّمتُها كيف تَلْمِسُ قوس قُزَحْ"[1]

يعتمد النصّ السابق على السرد اعتماداً واضحاً من خلال حكاية سردية قصيرة أراد أن يُخبر بها، وقد تناول من خلالها مجموعة العناصر السرديّة ضمن إطار متماسك ومتكامل وصولاً إلى مقصده الجماليّ وغايته الفنّيّة من خلال زمنين هما: الماضي والحاضر، ومكان هو الموضع العاشب الذي تتمدد عليه الفتاة، وهناك شخصيّة الفتاة وشخصيّة السارد، وهناك مجموعة من الأحداث، هي أحداث الأمنيات التي كان السارد يتمناها، وتمنّى في البداية أنْ يكون أكبر كي يستسلم له الذئب، ثم تمنى لو كان أصغر حتى يتمكّن من التعامل مع هذه الفتاة بكلّ بساطة، ربما تمنّى لو كان طفلاً حينما ذكر أنّه لو كان أصغر بعشرين عاماً؛ فهذا السرد هو الذي منح هذه المقطوعة الشعريّة مقوّماتها الفنّيّة والجمالية، وهو الذي ربطها بالواقع الثقافيّ الذي تبوح به هذه الأسطر.

لقد استطاع النصّ من خلال هذا النّسق السّرديّ من إظهار نسق ثقافيّ متمثّل بنظرة الرجل إلى المرأة، وإحساسه العميق تجاهها، إنّها ثقافة الهروب من واقع الرجولة والعقلانيّة إلى ماضي الطفولة والطيش، وذلك كي يتمكّن من فعل ما يريد دون أن يُلام، وهذه ثقافة تتغلغل في أعماق كثير من أبناء المجتمعات؛ فكثير من الرجال يتمنّون في لحظة ما من حياتهم لو يعودن إلى مرحلة الطفولة، وهو ما ظهر من خلال هذه الأسطر الشعرية وفق النّسق السّرديّ الذي ارتبط بكلّ وضوح بمكوّنات الثقافة اليوميّة التي يعيشها الإنسان عموماً.

وفي ختام البحث في النسق السردي الثقافي تظهر عناية الشّاعر محمود درويش في ديوانه: "لا تعتذر عمّا فعلت" بالجوانب السرديّة عناية واضحة، ولا تكاد تخلو قصيدة من عناصر السرد، إضافة إلى تكوين شخصيّة السارد من توجيه الأنظار إلى الجوانب الثقافيّة التي تمثّل نسقاً ثقافياً يحاول

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص133 – 134.

إيصال فكرته الثقافية من خلاله وفق شخصيّة السارد نفسها، وقد اعتمد في أكثر النماذج الشعرية على السرد، لذا نجد شخصيّة السارد حاضرة دوماً إلى جوارها شخصيّات أخرى، وقد تميّزت الجوانب النقديّة الثقافيّة في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" بعمقها وبعدها عن السطحيّة، وهو ما يؤدي إلى البحث في تفاصيلها وتشكيلها؛ ممّا منحها قيمة جمالية وثقافية وسردية أكبر للقصيدة الشعرية.

المبحث الثاني: النّسق الحواري

يُعدّ الحوار عنصراً مهماً في بناء القصائد الشعرية؛ لأنّ الحوار يقدم وجهات النظر المتنوعة بأصوات أخرى غير صوته المعهود؛ فالشخصيّات المتعددة لها دور مهمّ في مجاراة الأحداث ومتابعة الوقائع، والكشف عن سير الأحداث ضمن سياقها، لذا فالنّسق الحواريّ لا يقلّ أهمية عن النّسق السّرديّ كما مرّ بنا مع التأكيد أنّ كِلا النّسقين من الأنساق الثقافيّة الداخليّة ضمن القصائد الشعرية.

ويرتبط الحوار بالدرجة الأولى بالدراما؛ لأنه "أخصّ عناصرها، وأهمّها على الإطلاق، لما يتمتّع به من قيمة فنّيّة كبيرة عند الوقوف على البناء الدراميّ في الأعمال الفنّيّة"[1]. ولقد عززت مجموعة من العوامل الحداثيّة في تطوّر حضور الحوار في سياقات أدبيّة أخرى؛ لأن الحوار ضمن القصيدة الشعريّة الحديثة، وربّما صار أحد أهمّ أركانها ومكوناتها، ولاسيما أنّ شعر التفعيلة منح الشّاعر مساحة أكبر في التعامل مع النصّ الشعريّ، وهذا لا يعني أنّ الحوار لم يكن موجوداً من قبل، بل يشير بعض الدارسين إلى وجود الحوار في النصوص الشعريّة العربيّة منذ الجاهليّة وحتى عصرنا الراهن، ويشهد بذلك تلك القصائد الشعريّة الكثيرة التي ارتبطت بمظاهر حواريّة متنوّعة في عصور الأدب المتتالية"[2].

---

[1]. السويلم، نوال ناصر (2008). الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر، الرياض: دار المفردات، ص81.

[2].التايب، سعيد، والغناش، محمود سالم (1998). الحوار في فنون الأدب قديما وحديثا، صفاقص: دار التراث للنشر والتوزيع، ص 21 ــ22.

وأمّا مفهوم الحوار في اللغة فينطلق من مراجعة الكلام والنطق بين طرفين فأكثر، وهو كذلك الكلام، ويقول ابن منظور مبيّناً ذلك:" الحَورْ الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حَوْراً ومَحاراً و حُؤوراً أي رجع عنه وإليه"[1].

وقد دار المعنى اللغويّ حول هذه الفكرة سواء عند ابن منظور وغيره من أصحاب المعاجم، وتظهر مجموعة من المعاني الاصطلاحية للحوار من مفهومه الأدبيّ النقديّ، ومن ذلك ما عرّفه به أحمد مختار عمر بأنّه: "حديث جارٍ بين طرفين فأكثر، لكل منهم جزؤه المخصص من الكلام، وهو حديث يوصف بالهادئ إذا كان حديثاً بناءً يحترم كل طرف فيه وجهة نظر الآخر، وقد يوصف بالجدل أو حوار الطرشان إذا كان كل طرف من الأطراف لا يصغي للآخر، وليس مستعداً لفهم ما يقوله، في مقابل الحوار الهادئ القائم على الفهم والخالي من الانفعالات المتنوعة، كما أن الحوار يطلق على النصّ الإذاعي أو السينمائي أو الأدبيّ متمثل بقالب حواري بين طرفين أو أطراف متعددة"[2]. ويعرف الحوار بأنه "حديث يدور بين اثنين في الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من يُنزله مقام نفسه كربَة الشعر أو خيال الحبيبة"[3].

ويعدّ الحوار عنصراً فاعلاً في الخطاب الأدب وركناً مهماًّ: "من الأسلوب التعبيري في القصة، وهو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصيّة بوجه من الوجوه"[4]. والحوار الشعريّ "حكاية الواقع مضافاً إليه عنصر التشويق والخيال والتصرف الشخصي"[5].ويأتي الحوار على هيئة خطاب يعبّر به الإنسان المتكلّم عن ذاته، أو ربّما كان معبّراً عن غيره؛ ولكنّ ذلك واقع

1.ابن منظور. لسان العرب، ج3، ص383.

2. عمر، أحمد مختار (2008). معجم اللغة العربيّة المعاصرة، القاهرة: دار عالم الكتب، ج1، ص579.

3.عبد النور، جبور (1979). المعجم الأدبيّ، بيروت: دار العلم للملايين، ص100.

4.نجم، محمد يوسف (1966). فن القصة، ط(5)، بيروت: دار الثقافة، ص117

5.عمارة، السيد أحمد (1988). الحوار في القصيدة العربيّة إلى نهاية العصر الأموي، القاهرة: دار الغد العربي، ص11.

بأسلوب فنيّ جميل، وغالباً ما يكون من خلال ضمير المتكلّم؛ ليكون ذلك الضمير وسيلة مناسبة للتعبير عمّا في داخله وما يدور في ذهنه[1].

وينقسم الحوار إلى قسمين، الحوار الخارجي والحوار الداخلي، في حين ينقسم كل منهما إلى قسمين، حوار مباشر، وهو الذي يتمثل بكلام الشخصية في أكثر الأحيان بضمير الأنا، والحوار غير المباشر الذي يتمثّل بنقل الخبرات والأصوات الأخرى التي تشكّل جزءاً من الحوار عبر كلام الشخصية، مع الإشارة هنا إلى الحوار الداخلي بأنّه حوار أحادي الإرسال تقوم فيه الشخصية بالتعبير عن وعيها الداخليّ، وذلك ضمن حضور متلقٍّ واحد[2].

وأمّا بالنسبة للحوار في إطار النقد الثقافيّ فإنّ كثيراً من ملامح هذا الحوار ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما تمليه الأنساق الثقافيّة المحيطة بالشّاعر أو الأديب، بمعنى أنّ هذه المظاهر الحواريّة التي نجدها في القصائد الشعريّة مرتبطة بنسق ثقافيّ داخليّ، يتمكّن الشاعر من الوصول إلى مقصده الثقافيّ من خلال مكوّنات هذا الحوار، وعبر عناصره الفنّيّة المرتبطة ببنية القصيدة الشعريّة، وهو ما رأيناه في عدد من قصائد الشّاعر محمود درويش في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" وفيما يلي عدد من هذه النماذج الشعريّة التي تعتمد على الحوار في نسقها الداخليّ ضمن القصيدة.

ويقول محمود درويش في قصيدة عنوانها: "لي حكمة المحكوم بالإعدام":

"وعند الفجر أيقظني

نداء الحارس الليليّ

من حُلْمي ومن لغتي:

ستحيا مِيْتَةٌ أخرى،

فَعَدِّلْ في وصيّتِكَ الأخيرة،

---

[1]. العبادي، عيسى قويدر. (2014). أنماط الحوار في شعر محمود درويش، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد: 41، العدد: الأول، الجامعة الأردنية، ص: 23.

[2]. العبادي. أنماط الحوار في شعر محمود درويش، ص:23.

قد تأجّل موعدُ الإعدام ثانيةً

سألت: إلى متى؟

قال: انتظر لتموت أكثرَ

قُلْتُ: لا أشياء أملكها لتملكني

كتبتُ وصيّتي بدمي:

((ثِقُوا بالماء

يا سُكّان أغنيتي!))"[1]

ويحمل هذا النصّ الشعري الحوار بين السارد أو المتكلّم في القصيدة، فالمسرود له المحكوم عليه بالإعدام، والسجّان الذي يحرس زنزانته، إنّه حوار يبيّن فيه المحكوم بالإعدام – المسرود له– أنّ السجّان يخاطبه قائلاً أنّ موعد الإعدام تغيّر؛ ولكنّه لا يذكر له موعداً محدداً إنّما يبيّن له أنّه سيموت مرّة بعد مرّة، ويطلب منه أن يجدّد وصيّته، فلا يجد هذا المحكوم بالإعدام شيئاً جديداً يضيفه لوصيّته الأولى، وقد اتخذت من الأصوات المتعددة نمطاً من الحوار عند محمود درويش، باعتبار أنّ القصيدة الدرويشية من القصائد التي تهتمّ بحضور الحوار في بنيتها وتشكيلها التركيبي"[2].

ويعكس هذا الحوار الثقافة التي يعيشها المسجون المحكوم عليه بالإعدام المرء بين الحاكم والمحكوم، إنّه حوار يدور بين شخصيتين إحداهما أنّها مهيمنة على الأخرى، فلا تجيبها جواباً شافياً، ويعكس ثقافة البشر الذين يحيطون به، وهذا ما حاول النصّ إظهاره من خلال هذه الأسطر الشعريّة التي تناولت نمطاً من التعامل اليومي الذي يعكس ثقافة الإنسانية، ويعكس طبيعة تعاملهم مع الناس من حولهم، هي الثقافة الحياتيّة التي أظهرها الشّاعر من خلال مكوّنات هذا الحوار المباشر بين المحكوم بالإعدام من جهة، والسجّان من جهة ثانية.

---

1. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص17 – 18.
2. العبادي. أنماط الحوار في شعر محمود درويش، ص: 24.

ويقول كذلك في قصيدة: "في بيت أمي":

"أأنت أنا؟ أتذكُرُ قلبَكَ المثقوبَ

بالناي القديم وريشة العنقاء؟

أم غيّرتَ قَلْبَك عندما غيَّرتَ دَربَكَ؟

قلت: يا هذا، أنا هوَ أنت

لكني قفزتُ عن الجدار لكي أرى

ماذا سيحدث لو رآني الغيبُ أقطِفُ

من حدائقِهِ المُعلّقة البنفسجَ باحترامٍ...

رُبَّما ألقى السلام، وقال لي:

عُدْ سالماً...

وقفزت عن هذا الجدار لكي أرى

ما لا يُرى

وأقيسَ عمقَ الهاوية"[1]

وتتضمن المقطوعة الشعرية المختارة حواراً دائراً بين شخصيتين هما: شخصيّة المرآة التي تعكس صورة ذلك الشخص فيها، وتبيّن ما تغيّر من ملامحه، وهي مرآة في بيت أمّه، والشخصيّة الثانية هي شخصيّة الواقف أمام تلك المرآة، هو نوع من العتاب بينه وبين تلك الصورة التي تعكس صورته في العشرين، وتعكس ما كان من حاله في ذلك الحين، وما آل إليه اليوم، وتعكس ما جرى من تغيّر في ملامحه وأفكاره، وكيف أنّه سعى للتنصّل من كلّ هذا الماضي، ثم إنّه يخاطبها مبيّناً أنّ ما جرى إنّما هو محاولة للوصول إلى هدف ما، على الرغم من أنّه كان قفزاً من فوق الجدار.

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص24.

وإن الحوار الذي جاء ضمن هذه المقطوعة الشعريّة المختارة يعكس بعضاً من واقع المجتمع والثقافة، ويدّل على ثقافة بعض المجتمعات التي يحرص فيها أبناؤها على التنصّل منها حينما تسنح لهم الفرصة، ويقدم ثقافة الشباب الذين يهربون من ماضيهم ويرون فيه الخزي والعار، وها هو النصّ يبيّن أنّ هذا الشعور وإنْ كان حاضراً في بعض المجتمعات، فإنّه نوع من التغيير، ويحاول أنْ يبرر ما كان من نسيان الماضي بأنّه ذنب اقترفه، وأنّه قفزٌ من فوق الجدار، وبالتالي يظهر النّسق الثقافيّ المرتبط بهذا الحوار ضمن القصيدة الشعريّة.

ويقول الشّاعر كذلك في قصيدة عنوانها "إنْ عدت وحدَك":

"إن عُدْتَ وَحْدَكَ ٬ قُلْ لنفسك:

غيّر المنفى ملامحه...

ألم يفجعْ أبو تمّام قَبْلَكَ

حين قابل نفسَهُ:

((لا أنتِ أنتِ ولا الديارُ هِيَ الديارُ...))

ستحمل الأشياءُ عنك شعورَكَ الوطنيّ:

تنبتُ زهرةٌ بريّةٌ في ركنك المهجور"[1]

يحاور المتكلم في هذه الأسطر الشعرية الذين اغتربوا عن هذه الأرض، وابتعدوا عنها وانكروا الوطن، بل إنّ المغترب سيعود وحده لتملؤه الحسرة والألم والدهشة، ويحاور المتكلم نفسه مستغرباً شكله الذي غيّره المنفى؛ فليس (هو هو) وليست الديار كما تركها؛ بل تغيّر كلّ شيء شأنه في ذلك شأن الشاعر أبي تمام حينما استغرب من نفسه، واستغرب تغيّر الديار، وهذه هي المصيبة التي حلّت

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص31.

بهذا المنفيّ عن وطنه، وقد استطاع النصّ أن يعبّر عن مكنوناتها ومكوّناتها من خلال العناصر الحواريّة التي بناها كما لو أنّه يخاطب ويحاور ذلك الشخص، ثمّ ينقل الكلام على لسانه.

ويظهر الحوار الثقافيّ من خلال المعاني التي ارتكز عليها هذا الحوار، انطلاقاً من طبيعة التحوّل التي تطرأ على المكان والأشخاص حينما تبتعد بهم الديار، وحينما ينفون عن ديارهم، ثقافة يحييها هذا الحوار لجعلها حالاً لواقع هذا المتكلم، وواقع من شاكله وشابهه من الأشخاص الآخرين.

ويقول الشّاعر في قصيدة عنوانها "في القدس":

"أمشي كأنِّي واحدٌ غيْري. وجُرْحي وَرْدَةٌ

بيضاءُ إنجيليّةٌ. ويدايَ مثل حمامتَيْنِ

على الصليب تُحلِّقان وتحملان الأرضَ.

لا أمشي، أطيرُ، أصيرُ غَيْري في

التجلّي. لا مكانَ ولا زمان. فمن أنا؟

أنا لا أنا في حضرة المعراج؛ لكنّي

أفكّرُ: وَحْدَهُ، كان النبيّ محمّدٌ

يتكلّمُ العربيّة الفُصْحَى. ((وماذا بعد؟))

ماذا بعد؟ صاحت فجأة جنديّةٌ:

هُوَ أنتَ ثانيةً؟ ألم أقتلْكَ؟

قلت: قَتَلْتِني... ونسيتُ، مثلكِ، أن أموت"[1]

النسق الثقافي أو الجين الثقافي في الموروث هو أن فلسطين وساكنيها على مر التاريخ مزيج متجانس من البشر، لا تفرقهم الديانات بل تجمعهم، وهم عبر الخطاب الأدبي البشري والعربي لا

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص48.

يعانون من التباين الثقافي والديني، لكن المعاناة تأتي من الخارج، من المحتل القاتل عبر تاريخهم، الذي تشكّل على هيئة جندي صليبي ومغولي ويهودي.

ويتحدّث الشّاعر في هذه المقطوعة الشعرية عمّا كان في نفسه لمّا زار القدس، إنّه يؤكد عن تلك الحالة السلمية التي عاشها، فإنّ قلبه كالوردة، ويداه حمامتان بيضاوان كما لو أنّهما تحلّقان على الصليب، وهذه المشاعر التي انتابته حينما كان في تلك الأرض المقدّسة، وأخذ يتأمّل فكرة المعراج، ثمّ فجأة صاحت به تلك الجنديّة التي ظنّت أنّها قتلته، غير أنّه نسي أن يموت كما نسيتْ هي أنّها قتلته، وهذا نمط من الحوار المباشر الذي أظهره النصّ هاهنا مع هذه الجنديّة، واستطاع أن ينقل عبره تلك الفكرة المهيمنة عليه تجاه أولئك الأعداء الغاصبين، وهي فكرة القتل التي لا تجد لها سبيلاً إلا القتل.

وقد تمكّن النصّ من خلال هذا الحوار من الوصول إلى نسق ثقافيّ داخليّ ليقدّم واقع هذه الثقافة اليوميّة التي يعيشها الإنسان الفلسطينيّ في ظلّ الاحتلال، وما توحي به هذه الكلمات من طبيعة ذلك الواقع، ويبيّن ذلك الحوار ثقافة التسامح التي أراد ترسيخها من خلال صورة واضحة للعرب والمسلمين، فهم لا يسعون إلى القتل أو الحرب، إنّما يسعون للسلام، وقد أبان النصّ عن هذه الفكرة من خلال حديثه عن الحمامتين في بداية المقطوعة الشعرية، واستطاع توظيف عناصر الحوار ضمن هذه القصيدة الشعرية ليبوح بما اتّصل بأعماق نفسه من مظاهر الثقافة الحقيقيّة ترسّخت في واقع الإنسان الفلسطينيّ اليوميّ.

ويقول كذلك في قصيدة عنوانها "السروة انكسرت":

"وقالت امرأةٌ لجارتها: تُرَى، شاهَدْتِ عاصفةً؟

فقالت: لا، ولا جرّافةً.../ والسروةُ

انكسرتْ. وقال العابرون على الحُطام:

لعلّها سئِمتْ من الإهمال، أو هَرِمَتْ

من الأيام، فَهْيَ طويلةٌ كزرافةٍ، وقليلةُ

المعنى كمكنسةِ الغبار، ولا تُظلِلُ عاشِقَيْن.

وقال طفلٌ: كنتُ أرسمها بلا خطأ،

فإنّ قوامَها سَهْلٌ. وقالت طفلةٌ: إن

السماءَ اليوم ناقصةٌ؛ لأن السروة انكسرت.

وقال فتىً: ولكنّ السماءَ اليوم كاملةٌ؛

لأن السروة انكسرتْ. وقُلْتُ أنا

لنفسي: لا غُموضَ ولا وُضُوحَ

السروة انكسرتْ، وهذا كُلُّ ما في

الأمر: إنّ السروة انكسرتْ"!(1)

تؤكد هذه المقطوعة الشعريّة المختارة الموقف الحواري الثقافي النسقي الداخلية وهو وقوع السروة، وانكسارها على الطريق، غير أنّ الشّاعر يقدم حواراً دائراً بين مجموعة من الشخصيّات، هي: المرأة وجارتها، والطفل والطفلة، والفتى، والراوي المتكلّم، فكلّ واحد منهم أبدى رأيه تجاه انكسار هذه السروة، وذلك من خلال هذا الحوار المباشر والواقعيّ، غير أنّ الراوي عقّب بالقول إنّ كلّ ما في الأمر أنّ السروة انكسرت.

وبعيداً عن الرمزيّة التي بدت لهذه السروة، إذ إنّ هذا الموقف والحوار جاء لينقل طرفاً من واقع الثقافية الحياتية التي يعيشها الناس في فلسطين، إنّهم لا يشعرون بشيء وفجأة تسقط الأشجار سرواً كانت أم غير ذلك؛ لأنَّ زحف الاحتلال تجاه كلّ شيء، والناس لا يفهمون كثيراً من الأشياء إلا بعد أن تقع الكارثة، ويكتفي أكثرهم بالقول: السروة انكسرت وكفى، وقد استطاع النصّ أن ينقل من خلال هذا الحوار واقع الثقافة التي يحياها الناس في هذا المجتمع، وكلّ فكرة من هذا الحوار

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص63 – 64.

تكشف عن ملمحاً ثقافياً للمتكلّم وشخصيته، ومن ناظر إليها من منظور إيجابي، وآخر ناظر إليها من منظور سلبيّ، وكلّ ذلك تابع لما ترسّخ من الثقافة في ذهن هذا المتكلّم أو ذاك، وهو ما استطاع النصّ إظهاره من خلال حوار ثقافي سردي ضمن القصيدة الشعريّة.

ويقول الشّاعر في قصيدة: "لا شيء يعجبني":

"لا شيءَ يُعْجبُني

يقول مسافرٌ في الباص – لا الراديو

ولا صُحُفُ الصباح ولا القلاعُ على التلال.

أريد أن أبكي/

يقول السائقُ: انتظرِ الوصولَ إلى المحطّةِ،

وابْكِ وحدك ما استطعتَ"[1]

يقيم الشّاعر في المقطوعة الشعرية المختارة حواراً بين مجموعة من الشخصيّات بدأها بشخصيّة أحد ركّاب (الباص)، ثم بشخصيّة السائق، وقد كان فحوى الحوار أنّ هذا الراكب لا شيء يعجبه في هذه الحياة، وهو يشعر برغبة في البكاء، فردّ عليه السائق أنّه يستطيع البكاء ما استطاع؛ ولكن عند الوصول إلى المحطّة القادمة، ويستمر الحوار لتأخذ سيدة دقّة الحوار:

"تقول سيّدةٌ: أنا أيضاً. أنا لا

شيءَ يُعْجبُني. دَلَلْتُ ابني على قبري،

فأعْجَبَهُ ونامَ، ولم يُوَدِّعْني"

ثمّ يأخذ الجامعيّ، ويقول:

"يقول الجامعيُّ: ولا أنا، لا شيءَ

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص85 – 86.

يعجبني. دَرَسْتُ الأركيولوجيا دون أن

أجِدَ الهُوِيّة في الحجارة. هل أنا

حقاً أنا؟"

ويحاول النصّ إظهار التناقض في كلام الشخصيّات من خلال حوارها الذي يدّل على اختلاف المستويات الثقافية لدى الأفراد، وإبداء نفورهم من كلّ شيء يحيط بهم، حتى وصل بهم الأمر إلى هذا الحدّ، ثمّ ينتقل الحوار لجنديّ:

"ويقول جنديٌّ: أنا أيضاً. أنا لا

شيءَ يُعْجبُني. أُحاصِرُ دائماً شَبَحاً

يُحاصِرُني"

ثمّ يعود النصّ لشخصيّة السائق مرة أخرى، فيقول:

"يقولُ السائقُ العصبيٌّ: ها نحن

اقتربنا من محطتنا الأخيرة، فَاسْتَعِدّوا

للنزول...

فيصرخون: نريدُ ما بَعْدَ المحطّةِ،

فانطلق!

أمّا أنا فأقولُ: أنْزِلْني هنا. أنا

مثلهم لا شيء يعجبني، ولكني تعبتُ

من السَّفَر..."

ويبيّن المتكلم في خاتمة هذه القصيدة التي جعل الكلام الأخير فيها للسارد، أنّه قد تناقض مع كلّ هؤلاء، حتّى صار السفر نفسه لا يعجبه، وطلب من السائق أن ينزله في هذا المكان؛ فالسفر لا يعجبه.

عند النظر إلى هذه القصيدة نجد أنّها مبنيّة على الحوار، وقد اشتملت على ست شخصيّات أدارت الكلام فيما بينها، وهي: السائق، المسافر، السيدة، الجندي، الجامعي، وشخصية المتكلّم، وكلّها شخصيّات أخذت جزءاً من الحوار إلا أنَّ شخصيّة المتكلّم هي التي أنهت الحوار، ورأت أن تنزل من الحافلة؛ لأنّها تعبت من السفر، وهو ما جعلته ختاماً لذلك الحوار الدائر على ألسنة تلك الشخصيات.

ويعتمد النصّ هذا النموذج الشعريّ على الحوار ليكشف عن ثقافة المجتمع التي تحيط بنا، ثقافة الملل والسآمة من كلّ شيء، فلا أحد يرضيه ما هو عليه، ولا شيء يعجبه، هو نمط من الثقافة التي تسري في عروق الناس، وهذا ما استطاع النصّ إظهاره من خلال هذه المكوّنات الحواريّة السابقة.

ويقول الشّاعر في قصيدة: "لي مقعد في المسرح المهجور":

"ويفتِّشون عن المؤلف بيننا، نحن الشهودَ

الجالسين على مقاعدنا.

أقول لجاريَ الفنّانِ: لا تُشْهر سلاحك،

وانتظرْ، إلاّ إذا كُنْتَ المُؤَلِّفَ!

لا

ويسألني: وهل أنت المؤلِّفُ؟

لا

ونجلس خائِفَيْن. أقول: كُنْ بَطَلاً

حياديّاً لتنجو من مصير واضح"[1]

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص115 – 116.

يتحدّث الشّاعر في هذه المقطوعة الشعرية المختارة عن موقف حواري يحصل مع السارد – المتكلّم – في قاعة المسرح، والممثّلون يبحثون عن المؤلّف بين الحضور، ويدور هذا الحوار بين السارد من جهة وجاره الفنان من جهة ثانية، ويحاول كلّ منهما الكشف عن شخصيّة الآخر، غير أنّهما ينكران أنّهما من ألّفا النصّ.

ثمّ يتابع قوله:

"فيقول: لا بَطَلٌ يموت مُبَجّلاً في المشهد

الثاني. سأنتظر البقيّة. ربما أجريتُ

تعديلاً على أحد الفصول. وربما أصلحتُ

ما صَنَعَ الحديدُ بإخوتي

فأقول: أنتَ إذاً؟

يردُّ: أنا وأنتَ مؤلفان مُقَنَّعان وشاهدان

مُقَنَّعان.

أقول: ما شأني؟ أنا متفرّجٌ

فيقول: لا متفرّجٌ في باب هاويةٍ... ولا

أحدٌ حياديّ هنا. وعليك أن تختار

دورَكَ في النهايةْ

فأقول: تنقصني البداية، ما البداية؟"

وإنّ عناصر الحوار السابقة في المقطوع الشعرية تكشف أنّ المتحاورين الاثنين توصّلا إلى فهم ابتدائيّ لمجريات الأحداث التي ستكون عليها المسرحيّة دون أن يحضراها، وهو ما جعل الفنّان الذي يجلس إلى جوار السارد يفهم طبيعة المشهد الثاني القادم، وأنّه سيحاول أن يُحدث فيه تغييراً، في حين يتساءل السارد عن إمكانيّة أن يكون هذا الفنّان هو المؤلف، ويردّ عليه بأنّهما مؤلفان

وشاهدان، بمعنى أنّ فكرة المسرحيّة واضحة في أذهانهم قبل عرضها، وقبل تمامها، من هنا فلكلّ واحد منهما دوره.

ويعبر الشّاعر من خلال هذا الحوار الشعريّ بين هاتين الشخصيتين عن استهلاك الموضوعات الإبداعيّة والفنّيّة ولاسيما المسرحيّة منها؛ لأنَّ المتفرّج على المسرحيّة يحسّ في لحظة ما أنّه هو من كتبها لإحساسه العميق بتطور هذه الأحداث، وهو نقد لما يجرى في ثقافة العرب من تكرار، إذ لم تعد آدابهم جدّابة إلى كل هذا الحدّ، حتى صار المطّلع على هذه الآداب يحسّ بتكرارها، وربّما قصد الشّاعر نقد الثقافة اليوميّة التي يعيشها الإنسان العربيّ، فهو يحيا حياة وكأنّه يتفرّج فيها على مسرحيّة هو جزء منها دون أنْ يشعر، وهذا انتقاد للحياة التكرار الثقافي التي تسيطر على حياتنا اليوميّة في عصرنا الراهن.

ويقول الشّاعر في قصيدة: "لا أعرف اسمك":

"سَمِّني ما شئت

لستِ غزالة

كلا. ولا فَرَساً

ولستِ حمامة المنفى

ولا حوريّة

من أنتِ؟ ما اسمك؟

سَمِّني؛ لأكونَ ما سمَّيْتَني

لا أستطيع؛ لأنّني ريحٌ

وأنتِ غريبةٌ مثلي، وللأسماءِ أرضٌ ما

إذنْ ، أنا ((لا أحَدْ))" [1]

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص103.

ويدور هذا الحوار في المقطوعة الشعرية السابقة بين شخصيتين هما: السارد، وفتاة يخاطبها ويحاول الوصول إلى اسمها، غير أنّ هذا الحوار في أغلب الظنّ من ابتكار الشاعر، ومن خياله؛ لأنّه طرح فيه مجموعة من الأفكار التي توحي بالقوميّة العربيّة، وبواقع الأمّة، فقد سأل عن اسمها إنْ كانت غزالة، أم حورية، أم حمامة، وكلّها أسماء لها رمزيّتها، ومن رمزية الجمال في الغزالة، إلى رمزيّة العروبة في الفرس، إلى رمزيّة السلام في الحمامة، إلى رمزيّة الحريّة في الحورية، وكلّها أسماء استطاع النصّ توظيفها في هذا الإطار الحواريّ، واستطاع أن يمنحها قدراً كبيراً من التماسك الفنيّ المرتبط بمكوّنات الثقافة العربيّة.

لقد استطاع النصّ من خلال هذا الحوار تقديم المقوّمات الثقافيّة التي ترتبط بهذه الأسماء، بل حينما لم يكن اسم هذه الفتاة من بين هذه الأسماء أراد أن يوحي له باللاشيء، وكأنّه يوجّه نقده لواقع هذا المجتمع العربيّ، وواقع ثقافته السلبيّة، وفقد استطاع الشّاعر أن يوظّف هذا الحوار في جوانبه الثقافيّة السليمة والوصول مبتغاه النقديّ من خلال المكوّنات النصيّة الداخليّة في هذه القصيدة.

ويقول في قصيدة: "بيت من الشعر/ بيت الجنوبي":

"واقفاً مَعَهُ تحت نافذةٍ،

أتأمّلُ وَشْمَ الظّلالِ على

ضفّة الأبديّةِ، قُلتُ له:

قد تغيّرتَ يا صاحبي... وَانْفَطَرْتَ

فها هِيَ درّاجةُ الموت تدنو

ولكنها لا تحرّكُ صرختك الخاطفة

قال لي: عِشْتُ قرب حياتي

كما هِيَ،

لا شيءَ يُثْبِتُ أنّيَ حيّ

ولا شيءَ يثبتُ أنيَ مَيْتٌ"[1]

تأتي هذه القصيدة في ذكرى الشّاعر أمل دنقل، فقد جعل الشّاعر محمود درويش من شخصيته عنصراً حوارياً ضمن هذه المقطوعة الشعريّة، ومنحها حياة جديدة يحاورها، ويتحدث إليها، والهمّ بينهما واحد، والفكر واحد، من هنا فقد كان الشّاعر حريصاً على إظهار النمط الحواريّ بينه وبين هذا الشّاعر للكشف عن بعض الأنساق الثقافيّة التي ترتبط بهذا المجتمع.

لقد حمل الحوار السابق بين السارد – الشّاعر – من جهة، وشخصيّة أمل دنقل في هذه القصيدة إشارات إيحائيّة عميقة لبعض عناصر الثقافة اليوميّة التي نعيشها، انطلاقاً من فكرة الموت التي تهيمن على أذهاننا، وإحساس الجميع أنّ هذا الموت لن ينهي موضعه في هذه الدنيا، بل هناك من سيتابع ذكره، فهو ليس حيّاً من جهة، وليس ميتاً من جهة أخرى، وهو ما عبّر عنه الشّاعر من خلال شخصيّة أمل دنقل، ليبوح بهذه الثقافة التي تترسّخ في أذهان الناس في حياتنا اليوميّة، ويؤكد مقصدهم في ذلك، وكيفيّة تعاملهم مع هذه الفكرة وتعاطيهم مع طبيعتها وحقيقتها.

وفي الختام يظهر الحوار بوصفه عنصراً مهماً في بناء الأنساق الثقافيّة الداخليّة في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" وقد كان حاضراً حضوراً دائماً في قصائد الشاعر، وقد نوّع الشّاعر في الشخصيّات المتحاورة ضمن القصيدة الواحدة ممّا يعزّز قيمة هذا الحوار ويُثبت دور الجانب التجاذبي في إظهار المعنى وتعزيزه، والوصول إلى المقصود من قبل الشاعر، وقدم الديوان النماذج الحواريّة من وضع يده على الجرح في كثير من الملامح الثقافيّة التي ترتبط بمكوّنات المجتمع من حولنا، أو الموروثات الثقافيّة التي عهدناها، وذلك من خلال نسق ثقافيّ مرتبط بشخصيّات الحوار.

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص141.

الفصل الثالث:

الأنساق الثقافيّة الخارجيّة في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت"

لا تقف حدود الأنساق الثقافيّة في ديوان محمود درويش "لا تعتذر عمّا فعلت" عند حدود النسق الثقافيّ الداخلي، بل تتعدّاه لتشمل الأنساق الخارجيّة تبعاً للقيمة الثقافيّة المنوطة بهذه الأنساق، إذ إنّ الثقافة عنصر متشعب ضمن أطره الداخلية والخارجيّة، وهو ما يرتبط بكل عناصر الخطاب الأدبي عموماً والشعريّ تحديداً.

وأما أهم الأنساق الثقافيّة التي اشتمل عليها ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" لمحمود درويش فهي:

1. النسق السياديّ.
2. النسق الأخلاقيّ.
3. النسق الاجتماعيّ.
4. النسق السياسيّ.
5. النسق الاقتصاديّ.

وجُلّ هذه الأنساق حاضرة في قصائد محمود درويش إذ انطلق في هذا الديوان نحو عالمية الشعر، وبرزت مجموعة من عناصر الثقافة التي وظّفها في قصائده المختلفة.

أولاً: النسق السياديّ

يرتبط هذا النسق الخارجيّ بعنصر بالغ الأهمية في حياة الناس؛ لأن الناس طبقات، ودرجات، وهم ليسوا بمنزلة واحدة في المجتمع، ولا في طبقة واحدة، بل لكل منهم مكانته، وقيمته، الأمر الذي يقود إلى مغزى النسق السياديّ.

وتظهر ملامح النسق السيادي في هذا الديوان منذ العنوان: لا تعتذر عما فعلت، يمثل نسقاً ثقافياً يتكئ على عدم الاعتذار للعدو، والسيادة تمثل الفروسية، والبطولة، التضحية، الفروسية، والسيادة تتطلب عدم الاعتذار للعدو، وعدم مهادنته، وهذا نسق ثقافي جين موروث عبر الخطابات الأدبية.

وقد أُخِذت كلمة "السيادة في أصلها اللغوي من الجذر "سَوَدَ"، ومنه الفعل: "ساد يسود"، والسواد عكس البياض، ومنه ساد الرجل إذا صار سيداً "بالعقل والمال والدفع والنفع... والسيد الذي لا يغلبه عضبه"، ومنه أُخِذت السيادة، و" وسادَ قومَه يَسُودُهم سيادَةً وسُؤْدَداً وسَيْدُودَةً، فَهُوَ سيِّدٌ، وَهُمْ سادَةٌ، تَقْدِيرُهُ فَعَلَةٌ، بِالتَّحْرِيكِ، لأَن تَقْدِيرَ سَيِّدٍ فَعْيِلٌ، وَهُوَ مِثْلُ سَرِيٍّ وسَراةٍ وَلَا نَظِيرَ لَهُمَا، يَدُلُّ عَلَى ذَلِكَ أنه يُجمعُ عَلَى سيائدَ، بِالْهَمْزِ، مثلَ أفيل وأفائلَ وتَبيع وتَبائعَ"[1].

ويقصد بالنسق السيادي تلك المظاهر النسقية المضمرة التي تتجلى في ما وراء الخطاب الأدبي، وتكشف عن ملامح التفوق التي ترسّخت في ذهن المتكلّم من جهة، والمجتمع بمكوناته الثقافية من جهة ثانية[2].

وينشأ النسق السيادي خلال النص دون وعي من المرسل إذ ينشأ مضمراً في دواخل هذا الخطاب، معتمداً على مظاهر التورية النسقية الثقافية التي تسربت إلى هذه النصوص عبر اللاوعي ضمن إطارها الثقافي المرتبط بالخطاب بين المرسل والمتلقي[3].

يختصّ النسق السياديّ باتصاف الشخص المقصود بالسيادة، أي أن يكون سيّداً في مجتمعه، والكلام هنا عن السيادة لا عن الرئاسة، فكلّ رئيس سيّد، وليس كلّ سيّد رئيس، ومسمَّيات السيادة والرياسة متعدّدة في مجتمعاتنا منذ القدم، فمثلاً "الوزارة اسم جامع للمجد والشرف والمروءة، وهي تلو الإمارة والدرجة العليا والرتبة الكبرى في الرياسة والسيادة"[4].

---

1. ابن منظور. لسان العرب، ج: 3، ص: 228 – 230، مادة: سَوَدَ.
2. الأعوري، حبيبة، وبوزيد، مسعودة (2020)، الأنساق الثقافية في شعر المتنبي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة/ الجزائر، ص:16.
3. الغذامي، النقد الثقافي، ص:64.
4. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، اللطائف والظرائف، دار المناهل، بيروت ــ لبنان، د.ت، د.ط، ص: 35.

يُلاحظ من خلال كلام الثعالبي السابق أنّه يتحدّث عن الوزارة، ويبيّن أنّها تأتي في المرتبة الثانية بعد الإمارة في قيمتها السياديّة، وبالتالي فإنّها لا تقلّ مكانة عن الإمارة، ومن يتحلّى بالوزارة فإنّه يمتلك صفة سياديّة كبيرة في المجتمع الذي يعيش فيه.

وفكرة السيادة تقود إلى تقسيم المجتمعات في بعض الأحيان إلى طبقات، أو وقوع بعض مظاهر التمرّد في كيان المجتمع في سبيل خلخلة هذا النظام السياديّ في المجتمع، ويمكن القول إنّ الصعلكة التي وقعت في العصر الجاهلي إنّما هي مظهر من مظاهر التمرّد على النسق السياديّ كما كان معهوداً في المجتمع الجاهليّ، فإنّ الثورة على تقاليد المجتمع، والخروج على طبيعته هو الذي دفع بالصعاليك إلى كلّ هذا التمرّد[1].

يعني ذلك أنّ فكرة الطبقات في المجتمع، واختلال نظامه السياديّ قد يفضي في كثير من الأحيان إلى التمرّد، نتيجة لإحساس بعض مكونات المجتمع بالدونية، وعدم القدرة على مجاراة السادة، أو الوصول إلى طبقة السيادة، الأمر الذي يدفعهم إلى مثل هذا التمرّد.

وثمة مجموعة من النماذج الشعريّة التي يمكن من خلالها الوقوف على بعض ملامح النسق السياديّ في قصائد محمود درويش ضمن ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت"، ولابد من الإشارة إلى لكن نودّ الإشارة هنا إلى أنّ فكرة السيادة التي ارتبطت بشعر درويش تعتمد إنّما كانت معتمدة على سيادة المقاتل والمُقاوم الفلسطيني؛ لأنه يمثل صوت المقاومة، تبعاً لكون الشاعر يمثّل صوت الشعب الفلسطيني التي تُشكل السيادة وتمثلها،من هنا عدّ شخصيّة المناضل الفلسطيني من شخصيات السيادة.

يقول في قصيدة "لا شيء إلا الضوء":

"أنا ما أكونُ غداً

ولم أُوقفْ حصاني

---

[1]. خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ــ مصر، الطبعة الرابعة، ص: 60، 81.

إلاّ لأقطِفَ وردةً حمراءَ من

بستان كَنْعَانيةٍ أغوتْ حصاني

ومضيتُ أبحث عن مكاني

أعلى وأبْعَدَ،,

ثم أعلى ثم أبعَدَ, من زماني...."

يتمثل النسق السيادي في القطعة السابقة بأنه نسق الإحساس بالتفوق وعلو الشأن، وهو نسق ثقافي مرتبط بالسيادة لدى العرب، فإن العبارات الشعرية التي وردت في النص السابق توحي بهذا النسق، وبأن الشاعر يود إيصال فكرة ذلك الشموخ الذي يتردد في أعماقه، تبعاً للموروثات القادرة على منحه هذا الشموخ، فهو يشير بلفظ "كنعانية" إلى ذلك الارتباط الوثيق تاريخياً بهذه الأرض، واعتماده على عناصر هذا الشموخ، كما يمكن فهم فحوى هذا النسق عبر ألفاظ مثل: أعلى وأبعد، فالعلو والبعد يرتبطان بفكرة الشموخ والكبرياء، والإحساس بهما تبعاً لسياق السيادة المرتبط بشخصية العربي التي يتقمصها الشاعر هنا.

ويقول الشاعر في قصيدة: "في الشام":

"في الشام، أعرفُ مَنْ أنا وسط الزحام.

يَدُلّني قَمَرٌ تَلألأ في يد امرأةٍ... عليّ.

يدلّني حَجَرٌ تَوَضّأ في دموع الياسمينة

ثم نام. يدلّني بَرَدَى الفقيرُ كغيمةٍ

مكسورةٍ. ويَدُلّني شِعْرٌ فُروسيّ عليّ:

هناك عند نهاية النفق الطويل مُحَاصَرٌ

مثلي سَيُوقِدُ شمعةً، من جرحه، لتراهُ

ينفضُ عن عباءَتِهِ الظلامَ. تدلّني رَيْحانةٌ

أرختْ جدائلها على الموتى ودقّأت الرخام"

يبتدرنا الشاعر في السطر الأول من هذه القطعة الشعرية بالإشارة إلى النسق الثقافي المرتبط بالسيادة العربية، إن قوله: في الشام أعرف من أنا وسط الزحام، هي الشخصية المرتبطة بنسق الهوية والعروبة، وهو النسق السيادي في هذه القطعة، إذ يشعر العربي بسيطرة عروبته، وقوة هويته، انطلاقاً من إحساسه بالتفوق، خصوصاً أن الشام ترتبط بثقافة التمكين العربي الإسلامي، فهي عاصمة الخلافة الثانية، وبالتالي فقد أخذت مكان الثيمة السيادية التي اعتنت بها القصيدة، وجعلت منها عنصراً مسقياً قائماً على أساس من التفوق عبر العروبة والهوية العربية تبعاً لواقع هذه الشخصية.

ويقول الشاعر كذلك في موضع آخر[1]:

"الجنوبيُّ يحملُ تاريخَهُ بيَدَيْهِ، كحفنة قمحٍ،

ويمشي على نفسه واثقاً من يسوع

السنابل. إنّ الحياةَ بديهيّةٌ... فلماذا

نفسِّرها بالأساطير؟ إنّ الحياة حقيقيّةٌ

والصفاتِ هِيَ الزائفة"[2]

يتمثّل النسق السيادي هنا بنسق التاريخ المشرّف، وهو نسق ربطه الشاعر بالجنوبي، في إشارة منه إلى مكانة هذا الجنوبي وقيمته، حتى إنه يحمل تاريخه بيديه، ويبيّن أنّه واثق في هذه الحياة، ولا يحتاج إلى تفسيرها، فهذه هي الثقة التي يجدها هذا الجنوبي في نفسه إنّما جاءت من واقعه القائم على أساس من السيادة، هو إحساس وظّفه الشاعر ليبيّن مقدار الثقة التي زُرعت في نفوس بعض العرب، فالنسق السيادي هنا نابع من التاريخ المشرّف لهذا الجنوبي.

---

1. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 145.
2. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 117.

ويقول الشاعر في قصيدة "كحادثة غامضة":

"وأين وَجَدْتَ الطّفُولة؟

في داخلي العاطفيّ. أنا الطفلُ

والشيخُ. طفلي يُعَلِّمُ شيخي المجازَ.

وشيخي يُعلِّمُ طفلي التأمّل في خارجيّ.

خارجيّ داخلي

كُلّما ضاق سجني تَوزّعْتُ في الكُلّ،

واتّسَعَتْ لغتي مثل لُؤْلُؤةٍ كُلّما عَسْعَسَ

الليل ضاءتْ/

وقلت: تعلّمتُ منك الكثير. تعلّمت

كيف أدرّبُ نفسي على الانشغال بحبِّ

الحياة، وكيف أُجدِّفُ في الأبيض

المتوسِّط بحثاً عن الدرب والبيت أو

عن ثُنَائيَّة الدربِ والبيتِ"/[1]

يتمثّل النسق السيادي هنا في البحث عن الإيجابيات في ظل التحديات والسلبيات، وقد أفشى النص بهذا النسق السيادي عبر الحديث عن اللؤلؤة التي تضيء كلما ازداد الليل ظلاماً، فهي تتحدّى الليل، وهو خطاب يوحي بما وراءه من معنى دون أن يصرّح به، حيث تتولّى الذائقة العربية القادرة على فهم عناصر هذا النسق بتوضيح القيمة السيادية التي ارتبطت به، فالشاعر متحكّم بطبعه، يتحكّم

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 155.

بعاطفته، ويتحكّم بالتأمّل، فهو واسع النظرة، مثّقد الفؤاد، هو ما منحه سمة السيادة كما أراد الشاعر أن يرصدها له، وهو نسق ثقافيّ خارجيّ اعتنى به الشاعر هاهنا ليجعله وسيلة لإثبات ما لديه من أفكار، معتمداً على ما ترسّخ في الذهن عبر هذه الشخصيّة التي يتحدّث عنها.

وفي نهاية هذا المبحث يتبين أن الشاعر قد بنى عدداً من مضامين قصائده على الأنساق الثقافية الخارجية المرتبطة بالنسق السيادي، حيث ظهرت مجموعة من الأنساق التي تحكّمت بهذه الفكرة التي أثارها الشاعر عبر عناصرها، وهي نسق الإحساس بالتفوق والعلو والشموخ، ونسق التاريخ المشرف، ونسق الهوية العربية والعروبة، ونسق البحث عن الإيجابيات في ظل التحديات والسلبيات، وغيرها من الأنساق الخارجية السيادية، التي استطاع الشاعر عبرها من الإيحاء بقوة تأثير هذه الأنساق، ودورها في الكشف عن مظاهر هذه الأنساق عبر اللاوعي، وعبر مكونات الملفوظ التي تمكّنت من توجيه الأسماع والأذهان نحو الدور الحقيقي الذي تلعبه هذه الأنساق في تشكيل هذه الشخصية العربية.

ثانياً: النسق الاجتماعيّ:

يمثل المجتمع تلك المساحة البشرية التي تنتمي إلى إطار موحّد، فتترابط هذه المكوّنات معاً لتُشكّل هذا الكيان المتماسك، الأمر الذي يخلق مجموعة من العناصر النسقية التي تتحكّم بهذا السياق، ويجعل من نظامه المتعلّق به وسيلة للاحتكام إلى طبيعة هذه الأنساق، ووصفها بالصحّة أو عدمها تبعاً لمقوّمات هذا النسق الاجتماعيّ.

ويمثل المجتمع مجموعة من الأفراد الذين يشغلون حيّزاً مكانياً محدداً، حيث تنشأ الجماعات الإنسانية ضمن هذا المجتمع وتتطوّر، ثم تأخذ بتشكيل نظامها العامّ، وبناء القوانين الخاصّة بكلّ مجتمع[1].

[1]. عمر، أحمد مختار (2008). معجم اللغة العربيّة المعاصرة، بمساعدة فريق عمل، دار عالم الكتب، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، ج: 1، ص: 393.

وثمة مجموعة من الأنساق الاجتماعيّة المرتبطة بثقافات المجتمع المتنوعة، والمنوطة بعلاقات الأفراد مع بعضهم بعضاً ضمن المجتمع، إذْ إنها تخضع لتلك الثقافة وترتبط بعناصرها النسقية، وإنّ كثيراً من هذه الأنساق متوارثة لدى المجتمعات العربيّة تحديداً ممّا يمنحها شكلاً من الانسجام مع ما تقوله النصوص الأدبية ومن بينها الشعر مثلاً"[1].

ومن أدوات النقد الثقافيّ التي ترتبط بالجوانب الاجتماعيّة النظر في المجاز والمجاز المطلق، إذ يمثل المجاز أحد العناصر النّقدية البلاغية التي دارت حوله كثير من مظاهر النقاش البلاغي، وقد انحصر معناه في خروج المفردة أو الجملة عن معناها الحقيقي لمعنى آخر، وما يلفت الانتباه أن طبيعة المجاز تنشأ من فعل جمعي من عموم الناس، بمعنى أنَّ النشأة الحقيقية للمجاز هي نشأة جمعية ممّا يعني أنَّ المجاز بطبيعته ذو ارتباط وثيق بالنّقد الثقافيّ؛ لأنه ناشئ عن ثقافة المجتمع؛ ولكن ذلك لا ينفي القيمة اللغوية للمجاز، أيّ إنَّ المجاز في النص الأدبي يتحدد بمظهرين، "أولهما: مظهر لغوي يختص بخروج اللفظة أو الجملة عن معناها الحقيقي، والآخر: أنه ناشئ من ثقافة جمعية أخرجته عن حقيقته، ويكون المجاز ذا قيمة دلالية ثقافيّة جمعية كلية"[2].

ويظهر أنّ مكونات هذا النسق الثقافيّ الاجتماعي هو نسق خارجيّ ذو علاقات اجتماعية مع أنساق غير اجتماعية، وقد تضمّن ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" لمحمود درويش مجموعة من الأنساق الثقافيّة الاجتماعيّة، وتظهر في قول الشاعر في قصيدة: "يختارني الإيقاع":

"كُلّما أصغيتُ للحجرِ استمعتُ إلى

هديل يَمَامَةٍ بيضاءَ

تشهَق بي:

أخي! أنا أُخْتُكَ الصُغْرى،

---

[1]. الحربي، عبد الله مطلق(2013). الأنساق الثقافيّة في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري (213 – 276هـ، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ص: 46 – 47.

[2]. الغذامي. النّقد الثقافيّ قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، ص67 – 69.

فأذرف باسمها دَمْعَ الكلامِ

وكُلّما أبْصَرْتُ جدْعَ الزّنْزَلَخْتِ

على الطريق إلى الغمام،

سمعتُ قلبَ الأمّ

يخفقُ بي:

أنا امرأة مُطلّقة،

فألعنُ باسمها زيزَ الظلامِ"[1]

هذا نسق ديني اجتماعي، الطلاق لعنة، هذا يرتبط بالنسق الشمولي السيادي الاجتماعي، وسيطرة الذكر على المجتمع، وقد برزت تحولات هذا النسق عبر مجموعة من المظاهر منها: أولاً: وأد المرأة، ثانياً: قتلها خوفاً من العار، ثالثاً: زواجها من قبل ولي الأمر، وهو الذي يملك مهرها، رابعاً: طلاقها يعني معاداتها للرجل أو معاندتها، خامساً: الطلاق لعنة تصيب المرأة لا الرجل.

يتمثل النسق الاجتماعي في هذه القطعة الشعرية بالنظرة السلبية إلى المطلقة، فإن المجتمعات العربية تنظر إلى المرأة المطلقة نظرة سلبية، حتى إن هذه المرأة تلعن باسمها الظلام، وهو تقمّص لدور هذه المرأة الاجتماعي، وما تنطوي عليه شخصيتها عند التعامل مع هذا النسق الدائر في إطار المجتمع، والذي أوحى إليه الشاعر ضمن هذا السياق الثقافي الاجتماعي، اعتماداً على هذا النسق، إذ يقوم الشاعر عبر هذا النسق بربط اجتماعيّ ضمن إطار مكونات هذا المجتمع، وترسيخ لهذه الفكرة التي يُظهر من خلالها شخصيّة هذه المرأة المطلقة، ويبيّن ارتباط هذه الفكرة بفكرة الظلام الذي يلعنه هذا الشاعر، ويجعل من هذه النسق الاجتماعيّ المرتبط بهذا العنصر وسيلة لإبداء فكرة نقديّة مرتبطة بهذه القصيدة ومُستمدّة من عناصر هذا النسق الاجتماعيّ.

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 15 – 16.

ويظهر النسق الاجتماعي في ديوان لا تعتذر عمّا فعلت من خلال قول الشاعر في قصيدة:

"إنْ عدْت وحدك":

"أمَّا أنت،

فالمرآةُ قد خَذَلتْكَ،

أنْتَ... ولَسْتَ أنتَ، تقولُ:

((أين تركت وجهي؟))

ثم تبحثُ عن شعورك، خارج الأشياءِ،

بين سعادةٍ تبكي وإحْبَاطٍ يُقَهْقِهُ...

هل وجدت الآن نفسك؟

قل لنفسك: عُدْت وحدي ناقصاً

قَمَرَيْن،

لكنّ الديارَ هي الديارُ!" [1]

يظهر النسق الاجتماعي ضمن هذه القطعة الشعرية عبر نسق البحث عن الذات في المجتمع، سواء أكان ذلك بالبحث عن الإيجابيات والسلبيات، وقد كان من بين أهم العناصر التي اعتنى بها النقد الثقافي البحث عن القُبحيات، في ظل أن النقد الأدبي من قبل كان يُعنى بالبحث عن الإيجابيات[2]، فإنكار المرآة للشخصية المتحدثة في النص السابق يمثل نوعاً من التقارب مع نسق البحث عن الذات فيه، الأمر الذي جعله الشاعر وسيلة للوصول إلى ذلك التحول النسقي لسلبيات الواقع الاجتماعي ضمن مكوناته كافة.

ويظهر النسق الاجتماعي في قصيدة: "لا راية في الريح":

---

1. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 32.
2. الغذامي، النقد الثقافي، ص:59.

"كأنهم قالوا:

نُداوي جرحنا بالملح

نحيا قرب ذكرانا

نجرّبُ موتنا العاديّ

ننتظر القيامة ههنا، في دارها

في الفصل ما بعد الأخير..." [1]

يظهر النسق الاجتماعي ضمن هذه القطعة الشعرية عبر نسق التلاحم بين أفراد المجتمع، هو نسق خفيّ اعتنى الشاعر بالإيحاء إليه عبر ثيمات التشكيل النسقي، إذ أفضى به عبر حديثه عن المجموع لا الفرد، حينما اعتنى بالبناء اللفظي للأفعال بضمير الجماعة: "نداوي، ننتظر، نجرّب..."، فهذه الأفعال التي تحررت من دلالتها الاعتيادية إلى دلالة خفية نابعة من نسق ثقافي قائم على التكافل والتلاحم بين فئات المجتمع، والتشارك في كل صغيرة وكبيرة، انطلاقاً من مكوناتها النسقية المرتبطة بهذه المظاهر التكافلية التي أفشى بها الشاعر ضمن إطار التشكيل الثقافي لهذه القطعة الشعرية.

ويقول كذلك في قصيدة: "هو هادئ وأنا كذلك:":

"أنا لا أقول لهُ: السماءُ اليومَ صافيةٌ

وأكثرُ زرقةً.

هو لا يقول لي: السماءُ اليومَ صافيةٌ.

هو المرئيُّ والرائي

أنا المرئيُّ والرائي.

أحرّكُ رجْليَ اليُسْرى

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 36.

يحرك رجلهُ اليُمْنَى.

أدندنُ لحن أغنيةٍ،

يدندن لحنَ أغنية مُشَابهةٍ.

أفكِّرُ: هل هو المرآةُ أبصر فيه نفسي؟

ثم أنظر نحو عينيه،

ولكن لا أراهُ...

فأتركُ المقهى على عَجَلٍ.

أفكّر: رُبّما هو قاتلٌ، أو رُبّما

هو عابرٌ قد ظنّ أني قاتلٌ

هو خائِفٌ، وأنا كذلكْ!" [1]

يتبين النسق الاجتماعي في النص السابق عبر نسق مراقبة الآخرين، وتتبع حركاتهم وسكناتهم، في نقل شعري حاضر لطبيعة النظرة الاجتماعية المنوطة بهذا التشكيل الثقافي، انطلاقاً مما استمسكت به المجتمعات من طبيعة تعاملها مع الآخرين، وكيفية بناء الفكرة الاجتماعية حينما تعمقت فكرة هذا النسق ضمن إطار المجتمع برمته، وقد ركّز الشاعر على إظهار تلك الصفات المشتركة التي يراها بينه وبين هذا الذي يقابله، وقد توجّس منه خيفة لمّا خرج، وهذه بعض الأنساق الثقافيّة المرتبطة بالجانب الاجتماعيّ، سواء في نظرة المجتمع إلى الغرباء، أم في طبيعة تعاملهم مع مثل هذه المواقف، ربّما كان الخوف أبرز ما يتميّز به هذه المواقف الاجتماعيّة، وهذه المظاهر النسقية

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 88.

التي غالباً ما ترتبط بثقافة اجتماعيّة موروثة، واستطاع الشاعر نقلها؛ لكي يوظّفها تبعاً لما يراه حيّاً أمامه في هذا المجتمع.

ويقول كذلك في قصيدة: "لا كما يفعل السائح الأجنبي":

"مَشَيْتُ، كما يفعل السائح الأجنبيُّ...

معي كاميرا، ودليلي كتابٌ صغيرٌ

يضمُّ قصائدَ في وَصْفِ هذا المكانِ

لأكثرَ من شاعرٍ أجنبيّ،

أحسُّ بأني أنا المتكلِّم فيها

ولولا الفوارقُ بين القوافي لقُلْتُ:

أنا آخَري...

كنت أتبعُ وصف المكان، هنا

شَجَرٌ زائدٌ، وهنا قمرٌ ناقِصٌ

وكما في القصائد: ينبتُ عشبٌ

على حَجَرٍ يتوجّعُ. لا هُوَ حُلْمٌ

ولا هُوَ رمزٌ يدلُّ على طائرٍ وطنيّ..." [1]

يتبين النسق الاجتماعي هنا بنسق البحث عن الذات، وربما الإحساس بالضياع مقارنة بالمجتمع الغربي، أو السائح الأجنبي، ثمّة رابط وثيق بين ما جاء به الشاعر في هذه الأسطر وواقع المجتمع العربيّ المقارن في كثير من الأحيان بالمجتمعات الأجنبية – الغربية – إذْ جعل الشاعر هذا الرابط حاضراً من خلال تصوير نفسه بهذا الأجنبي، وكيف يحمل معه الكاميرا والدليل الورقي غير أنّه عاد

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 134.

ليشير إلى الشخصية العربيّة المرتبطة بالشعر، وكان الكتاب مليء بالقصائد؛ ولكنّها قصائد أجنبية تصف المكان لتتحدّث بلسانه، وهو ما قصده الشاعر من خلال هذا الاندماج بين شخصيّته وشخصيّة الآخر الغربي، إذْ قال إنّه هو، وما هذا الوصف الذي أتى به إلا تبعاً للنسق الثقافيّ الاجتماعيّ، وتصوير لما عليه حال المجتمعات العربيّة التي تسير خلف المجتمع الأجنبي، وتنسلخ من شخصيته، هي ثقافة وصلت إلى ثقافتنا العربيّة في الزمن الحاضر، وصارت بمثابة مكوّن مهمّ من مكوّنات الشخصيّة العربيّة، أراد الشاعر تسليط الضوء عليها من خلال هذا النسق الثقافيّ الاجتماعيّ.

ويأتي النسق الثقافي في ديوان لا تعتذر عمّا فعلت في قصيدة: "بيت من الشعر":

""شاعرٌ شاعرٌ من سُلالة أهل

الخسارة، وابنٌ وفيٌّ لريف المساكين.

قرآنُهُ عربيّ، ومزمورُهُ عربيّ، وقُرْبَانُهُ

عربيّ. وفي قلبه زَمَنان غريبان،

يبتعدان ويقتربان: غدٌ لا يكفُّ

عن الاعتذار: ((نَسِيتُكَ، لا تنتظرني))

وأمس يجرُّ مراكبَ فرعونَ نحو الشمال:

((انتظرتُكَ، لكنْ تأخرتَ)). قُلْتُ لهُ:

أين كُنْتَ إذاً؟ قال لي: كُنْتُ

أبحث عن حاضري في جَنَاحَيْ سُنُونُوّةٍ

خائفة..." [1]

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 144 – 145.

يمكن تحديد النسق الثقافي الاجتماعي ضمن هذه القطعة الشعرية بنسق البحث عن الذات، ونسق الانتماء للعروبة، ففي الوقت الذي أوحت به الأسطر الشعرية بأن الشاعر يبحث عن شخصيته في إطار عربي متكامل، إلا أنه لا يجدها، نجد أن آفاق الخطاب الشعري تؤكد قيمة الانتماء في نفس هذا الشاعر، انطلاقاً من كونه ينظر إلى العروبة على أنها إطار مؤسسي نابع من كل مكوّنات المجتمع، حتى الكتب المقدسة، والقرابين، وكل شيء، فهي مكوّنات مؤسسية منوطة بهذا المجتمع، ومعتمدة على ما أثبته الشاعر ضمن إطار هذا النسق الثقافي.

ومن النماذج الأنساق الاجتماعية في ديوان لا تعتذر عمّا فعلت ما جاء في قصيدة "ليس للكردي إلا الريح":

"وشَوَيْتُ قلبي كالطريدة. لن أكون
كما أريد. ولن أحبّ الأرض أكثر
أو أقلّ من القصيدة. ليس
للكرديّ إلاّ الريح تسكنُهُ ويسكُنُها.

وتُدْمِنُه ُويُدْمنُها، لينجوَ من
صفات الأرض والأشياء/...

كان يخاطب المجهول: يا ابني الحُرّ!

يا كبش المتاه السرمديّ. إذا رأيتَ
أباك مشنوقاً فلا تُنْزِلْهُ عن حبل
السماء، ولا تُكَفِّنْهُ بقطن نشيدك
الرّعَويّ. لا تدفنه يا آبني، فالرياحُ
وصيّةُ الكرديّ للكردي في منفاهُ،

يا أبني... والنسورُ كثيرةٌ حولي"[1]

ويبيّن الشاعر في هذه المقطوعة الشعريّة الملامح الثقافيّة المرتبطة بالنسق الاجتماعيّ وأهما نسق وصية الأب لابنه، ونسق محبّة الأوطان، فهي أنساق ثقافيّة اجتماعيّة أراد الشاعر أن يغرسها الشاعر في نصوصه تبعاً لما لديه من عناصر الثقافة المترسّخة التي ترتبط بمكوّنات الثقافة العربيّة، والمعتمدة على أنساقها الاجتماعيّة المعهودة لديه.

ويقول في قصيدة: "لي مقعد في المسرح المهجور":

"لِيَ مِقْعدٌ في المسرح المهجور في

بيروتَ. قد أنسى، وقد أتذكّرُ

الفصلَ الأخيرَ بلا حنينٍ... لا لشيءٍ

بل لأنّ المسرحيّة لم تكن مكتوبة

بمهارةٍ...

فوضى

كيوميّات حرب اليائسين، وسيرةٌ ذاتيّةٌ

لغرائز المتفرجين. مُمَثِّلُون يُمَزّقون نُصُوصَهُمْ"[2]

يقوم هذا الخطاب الشعري على نسق اجتماعي، ألا وهو نسق الفوضى الاجتماعية، سواء في إطارها التحرري، أم في إطارها الغرائزي، ففي الحالتين نحن أمام مشهد اجتماعي ينقله الشاعر عبر الكناية النسقية إلى المسرح، ليجعل من هذه الكناية وسيلة لإظهار الملامح المضمرة للمجتمع، والكشف عن عناصر تلك الأنساق الثقافية الاجتماعية المنوطة به، كل ذلك بدا من خلال عناصر الكناية النسقية.

ويقول كذلك في قصيدة "لا أعرف اسمك":

---

1. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 163.
2. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 115.

"من أنتِ؟ ما اسمكِ؟

سَمِّني، لأكونَ ما سَمَّيْتَني

لا أعرف أسمكَ، ما اسْمُكَ؟

أختاري من الأسماء أقْرَبَها

إلى النسيان. سَمِّيني أكُنْ في

أهل هذا الليل ما سَمَّيْتني!

لا أستطيع لأنني امرأةٌ مسافرةٌ

على ريح. وأنت مسافرٌ مثلي،

وللأسماء عائلة وبيت واضح

فإذن، أنا ((لا شيءَ...))" [1]

يمثل النسق الاجتماعي البوصلة التي تتحكم بمسار جزئيات هذه القصيدة وعناصرها، وهو نسق التعرّف على الآخرين، فمن طبيعة المجتمع أن يسعى الفرد فيه للتعرف على من لا يعرفهم، وفهم طبيعتهم إذا كان بينهما حوار ما، أو علاقة محددة، فالكشف عن طبيعة هذه الشخصية المقابلة نسق اجتماعي اعتيادي في إطار المجتمع، ويمكن الوصول لهذا النسق عبر التنقيب في ثنايا النص عن الكناية النسقية التي أفشت بقيمة النسق الاجتماعي ودوره في تشكيل الدلالة عبرها، وما تشكّل في إطارها ومستواها النسقي.

ويقول الشاعر في قصيدة: "بيت من الشعر":

"آلاف عامٍ من الأبجديّة. ثم تنهّد:

مِصْرُ الشهيّةُ، مِصْرُ البهيّةُ مشغولةٌ

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 104.

بالخلود. وأمّا أنا...فمريضٌ بها، لا

أفكّرُ إلا ّبصحّتها، ويكسْرَة خبز

غدي الناشفة"[1]

يتمثل النسق الاجتماعي في هذه القطعة بنسق محبة الوطن، والتفاني لأجله، وهو نسق أفشت به الأسطر الشعرية التي أتى بها الشاعر متحدّثاً عن أمل دنقل، ومُبدياً بعضاً من مكونات شخصيته، لتقوم هذه الأسطر الشعرية بدورها في الكشف عما اختبأ خلفها من دلالة نسقية، كما تظهر الكناية الثقافية هنا وسيلة تمنح النص رابطه الثقافي.

ولا تقف حدود النسق الاجتماعيّ عند جانب بعينه، بل هو نسق متشابك مع عدد من الأنساق، من بينها النسق الأخلاقيّ مثلاً، والنسق السياسيّ، وذلك انطلاقاً من كون الجوانب الاجتماعيّة تلتقي مع سائر الجوانب الأخرى، وعلم الاجتماع ميدان واسع يبحث في سائر هذه المكوّنات[2].

حملت النماذج الشعرية السابقة ربطاً للخطاب الأدبي بسياقات الثقافة التي نشأ فيها، وخصوصاً النسق الاجتماعي، إذ أخذت النصوص الشعرية بعض الإشارات الدلالية لعناصر الثقافة الاجتماعية التي ترتبط بالمجتمع العربي تحديداً، وقد بدا ذلك عبر عدد من الأنساق كان من أهمها: نسق البحث عن الذات، ونسق الانتماء، ونسق مراقبة الآخرين، ونسق النظرة السلبية لبعض مكوّنات المجتمع، ونسق وصية الأب لابنه، ونسق الفوضى الاجتماعية، ونسق التعرّف على الآخرين، وهي أهم تلك الأنساق الاجتماعية التي ربطها الشاعر بالمكوّن المؤسساتي في إطار سياقات ثقافية اجتماعية، وعبر نصوص القصائد التي حملت في طبيعتها إشارة ثقافية استبطانية لعناصر تلك الثقافة المضمرة التي تجلّت عبر عناصر الكناية الثقافية في تلك الأنساق، كما يظهر أن الأنساق الاجتماعية هي الأكثر حضوراً عند الشاعر محمود درويش ضمن ديوان: لا تعتذر عمّا فعلت.

---

1. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 144.
2. كرم، يوسف بطرس (د.ت). تاريخ الفلسفة الحديثة، مكتبة الدراسات الفلسفية، الطبعة الخامسة، ص: 323.

ثالثاً: النسق الأخلاقيّ

يظهر النسق الثقافي الأخلاقي انطلاقاً من الدور الذي يضطلع به الأدب باعتباره صورة متماسكة عن الأخلاق بوصفها ركن ركين في الثقافة، وبوصف الأدب يحث على محاسن الأخلاق، ويحاول الابتعاد عن مساوئها، ومن وظائف النقد الثقافيّ الكشف عن هذه الأنساق الأخلاقيّة في النصوص الأدبية.

ويمكن استخلاص المقصود بالنسق الثقافي الأخلاقي تلك المظاهر النسقية التي تتعرض لها النصوص الأدبية في مستوياتها المضمرة سواء ما يتعلق منها بمظاهر التفكير المختلفة، أو عناصر التعامل مع القضايا العرقية والجنس والجنوسة والأخلاق ونحوها[1].

ويمثل النص الأدبي شعراً كان أم نثراً نصاً مخاتلاً يحمل في جوانيته أنساقاً مضمرة مرتبطة بالمجتمعات من جهة، وبالإيدلوجيات المتنوعة التي تنتشر في هذا المجتمع أو ذاك من جهة ثانية، وهو ما يشكل أنساقاً ثقافية حاضرة في هذه النصوص[2].

وقد حثّت المجتمعات منذ القدم على محاسن الأخلاق، إذْ كان العرب – مثلاً – يتباهون بهذه الأخلاق الحسنة، ويبتعدون عن الأخلاق القبيحة، وهو ما جاء الإسلام ليؤكّده، فقد قال النبي الكريم – صلى الله عليه وسلم –: "إنّما بُعِثت لأتمم مكارم الأخلاق"[3]

ولشدّة اهتمام الثقافة العربيّة بالنسق الأخلاقيّ نجدهم قد وضعوا لذلك بعض الأمثال التي تشير إلى حسن الخلق عند هذا الرجل أو ذاك، ويصير المثل سبيلاً لإظهار حرصهم على هذه الأخلاق الحسنة، ومن ذلك قول العرب مثلاً: أكرمُ من حاتم[4]، يقصدون شدّ الكرم، وسعة اتصاف حاتم الطائيّ

---

1. الغذامي، النقد الثقافي، ص:17 – 18.
2. عليمات، النسق الثقافي، ص111.
3. البيهقي، أبو بكر أحمد بن الحسين (2003). السنن الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، الطبعة الثالثة، ج10، ص323، رقم الحديث: 20782.
4. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (د.ت). مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت/ لبنان، ج1، ص182.

بهذا الخلق الحميد[1]، فهذا امتداح لمن يتّصف بهذا الخلق، وفي الجهة المقابلة نجدهم وضعوا الأمثال التي يذمّون بها مساوئ الأخلاق، ويقبّحون من يتّصف بها[2].

ويتضح أن الثقافة العربيّة معهودة في اهتمامها بالأخلاق؛ لأنَّ النسق الثقافيّ الأخلاقي حاضر في آدابهم وأشعارهم ممّا يؤيّد كون هذا النسق من بين أهمّ الأنساق الثقافيّة التي يُبرزها الأدباء في أعمالهم الأدبية، وثمّة عدد من النماذج الشعريّة التي يظهر فيها قيمة النسق الأخلاقيّ ضمن المجتمع العربيّ تظهر في ديوان: "لا تعتذر عمّا فعلت"، فالاعتذار أحد الأخلاق الحسنة التي تترسّخ في المجتمعات، غير أنّ الشاعر قد طلب من الشخصيّ المنسلخة عن شخصيّته ألا تعتذر عمّا فعلت، في إشارة منه للصراع بين الأنساق الأخلاقية، إذ يقول في قصيدة: لا تعتذر عمّا فعلت":

"((هل هذا هُوَ؟)) اختلف الشهودُ:

لعلّه، وكأنه. فسألتُ: ((مَنْ هُوَ؟))

لم يُجيبوني. هَمَسْتُ لآخري: ((أهو

الذي قد كان أنتَ... أنا؟)) فغضّ

الطرف. والتفتوا إلى أُمّي لتشهد

أنني هُوَ... فاستعدّتْ للغناء على

طريقتها: أنا الأمُّ التي ولدتْهُ،

لكنّ الرياحَ هِيَ التي رَبّتْهُ.

قلتُ لآخري: لا تعتذر إلاّ لأمّكْ"! [3]

---

1. الميداني. مجمع الأمثال، ج: 1، ص: 219.
2. الميداني. مجمع الأمثال، ج: 1، ص: 111.
3. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 26.

يظهر النسق الأخلاقي في الأسطر الشعرية السابقة عبر نسق الاعتذار، فهو أحد الأنساق الثقافية الأخلاقية التي تعرفها المجتمعات جيداً، وتعي قيمته الثقافية، إذ يسعى الشاعر عبر هذا النسق للكشف عن كل المسكوت عنه ضمن إطار الأخلاق القُبحية التي يجدها في نفسه ويعكسها على من سواه من مكوّنات المجتمع وعناصره، إذْ إنّ المجتمع يشجع على الأخلاق الحسنة الحميدة، ومن بينها الاعتذار إلا أن الشاعر قد نقض هذه الفكرة، وجعل الاعتذار للأمّ دون غيرها، فلا يعتذر آخَرُه إلا لأمّه، وقد ارتبط هذا السياق الشعريّ بمكونات النسق الأخلاقيّ المعتمد على فكرة الاعتذار ذاتها، والمنوطة بقيمتها ضمن السياق الثقافيّ في المجتمع العربيّ، الأمر الذي جعل هذا التوجيه من قبل الشاعر للشخصية التي يُخاطبها معتمداً على نسق أخلاقيّ بحت، له قدرته على شحذ المخزون الثقافيّ وتوظيفه في إطاره النقدي المناسب، وهذا يتسق مع ديوان لا تعتذر عما فعلت.

وقد جعل محمود درويش من هذا النسق – نسق الاعتذار – عنواناً لديوانه، وعنواناً لهذه القصيدة، انطلاقاً من كونه قد اشتق شخصية أخرى من ذاته، وأخذ يخاطبها فيقول مثلاً:

"لا تعتذرْ عمّا فَعَلْتَ – أقول في

سرّي. أقول لآخَري الشخصيّ:

ها هِيَ ذكرياتُكَ كُلُّها مرئِيّةٌ:

ضَجَرُ الظهيرة في نُعَاس القطِّ/

عُرْفُ الديكِ/

عطرُ المريميَّةِ/

قهوةُ الأمّ/

الحصيرةُ والوسائدُ"[1]

فقد ابتدأ هذه القصيدة عبر هذا العنصر النسقي المنوط بنسق الاعتذار، وجعل منه طريقاً للارتباط بسياق الأخلاق التي هي جزء من الثقافة، عبر هذه الكناية النسقية، وعبر الإبانة عن ذلك من خلال ما يوحي به النص لا من خلال ما يقوله، فالأنساق المضمرة هي الطريقة النسقية التي استطاع الشاعر من خلالها الوصول إلى هذا التعبير عما في داخله.

ومن ذلك أيضاً ما جاء في قصيدة: "في القدس":

"في القدس، أعني داخلَ السُّور القديم،

أسيرُ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ بلا ذكرى

تُصوّبُني. فإن الأنبياءَ هناك يقتسمون

تاريخَ المقدّس... يصعدون إلى السماء

ويرجعون أقلّ إحباطاً وحزناً، فالمحبّةُ

والسلام مُقَدّسَان وقادمان إلى المدينة"[2].

تحمل الأسطر الشعريّة السابقة إشارة إلى نسق أخلاقي متمثل بنسق الحث على الأخلاق الحميدة، والتمسك بمحاسن الأخلاق، وهو ما بدا عبر الإشارة للأنبياء ضمن سياق الخطاب الشعري السابق، ومن بين تلك الأخلاق السلام، والمحبة، وهي من الأخلاق التي يشجّع عليها الأنبياء، ومن الأخلاق الحميدة التي تعهدها المجتمعات، وتألفها البشرية، وهي أخلاق الأنبياء التي أشار إليها الشاعر من خلال ربطه هذه الأفكار عموماً بفحوى رؤيته الشخصيّة في القدس ممّا يعني توظيف النسق الثقافيّ الأخلاقيّ توظيفاً مناسباً ضمن هذا السياق الشعريّ.

وجاء النسق الأخلاقي في موضع آخر في قصيدة: "رجل وخشف في الحديقة":

---

[1]. درويش. لا تعتذر عما فعلت، ص25.

[2]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 47.

"رَجُلٌ وخِشْفٌ في الحديقة يلعبان معاً...

أقولُ لصاحبي: مِنْ أين جاءَ ابْنُ الغزالِ؟

يقولُ: جاء من السماء. لعلّهُ ((يَحْيَى))

رُزِقْتُ به ليُؤْنِسَ وحشتي. لا أمّ

تُرْضعُهُ فكُنْتُ الأمّ، أسقيهِ حليبَ

الشاة ممزوجاً بملعَقَةٍ منَ العَسَلِ

المُعَطّر. ثم أحملُهُ كغيمَةِ عاشقٍ في

غابة البلّوطِ...

قُلْتُ لصاحبي: هل صار يألفُ بيتَكَ

المأهولَ بالأصوات والأدوات؟

قالَ: وصار يرقُدُ في سريري حين يمرضُ...

ثُمّ قال: وصِرْتُ أمرَضُ حين يمرض!

صِرْتُ أهذي: ((أيُّها الطفلُ اليتيمُ!

أنا أبوك وأُمُّكَ، انهضْ كي تعلِّمني

السكينة))" [1]

يتبين النسق الأخلاقي ضمن هذه القطعة الشعرية بنسق الحث على الرحمة، وحسن معاملة الآخرين – الحيوان – وذلك عبر مجموعة من الكنايات الثقافية، وعبر إخراج النص من كينونته الفنية إلى كينونة ثقافية تُعنى بإظهار كل ما هو مسكوت عنه من الأخلاق التي يسعى الشاعر لبيانها

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 65 –66.

وتوضيحها، وتوحي هذه القصة بمجموعة من الأخلاق التي يتحلّى بها بعض شخصيات المجتمع مثل: خلق الرحمة، فقد أشارت المقطوعة الشعرية السابقة إلى النسق الأخلاقيّ المرتبط بالرحمة وهو جزء من ثقافة مجتمع، توارثه من الماضي إلى الحاضر، وأوحت هذه الأسطر بخلق حسن المعاملة حتى مع الحيوان، وهو خلق محمود، أتى به الشاعر ضمن نسق أخلاقيّ منوط بالجانب الثقافيّ، وبصرف النظر عن الجوانب الرمزية التي توجد في هذه الحكاية، فصحيح أن الشاعر قد عرّج على الحديث عن أخلاق المجتمع، إلا أن الجانب الرمزي له مكانته في هذه الصياغة الشعريّة.

ويقول الشاعر متحدّثاً عن التاريخ في قصيدة: "لا تكتب التاريخ شعراً":

"فلا هو منطقيٌّ أو بديهيٌّ لنكسرَ

ما تَبَقّى من خرافتنا عن الزمن السعيد،

ولا خرافيٌّ لنرضى بالإقامة عند أبواب

القيامِة. إنّهُ فينا وخارجنا... وتكرارٌ

جُنُونيٌّ من المِقلاع حتى الصاعق النّوَويّ.

يصنعُنا ونصنعه بلا هَدَفٍ ... هل

التاريخ لم يُولدْ كما شئنا؛ لأن

الكائنَ البشريّ لم يُوجَدْ؟

فلاسِفَةٌ وفنّانونَ مَرُّوا من هناك...

ودوّن الشعراءُ يوميّاتِ أزهار البنفسج

ثم مروا من هناك... وصدّق الفقراءُ

أخباراً عن الفردوس وانتظروا هناك...

وجاء آلهةٌ لإنقاذ الطبيعِة من ألُوهيّتِنا

ومَرُّوا من هناك. وليس للتاريخ

وَقْتٌ للتأمّل، ليس للتاريخ مرآةٌ

وَوَجْهٌ سافرٌ. هو واقعٌ لا واقعيٌ

أو خيالٌ لا خياليٌ، فلا تكتبه.

لا تكتبه، لا تكتبه شعراً"! [1]

يمكن تحديد النسق الثقافي الأخلاقي في القطعة الشعرية السابقة بنسق الأخلاق السيئة، مثل: الغطرسة، وهو خلق بدا عبر الحديث عن ألوهيتنا، وخلق الكذب والمراوغة، وهو ما بدا عبر الحديث عن التاريخ، وهذا النسق الأخلاقي مرتبط بالطبيعة المؤسسية للمجتمع، والكيفية التي التحمت بها مكونات هذا المجتمع البشري مع مكونات الواقع المُعاش، هو إيحاء بتلك الأنساق الثقافيّة الخارجيّة التي ترتبط بهذه المكوّنات الخلقية الذميمة التي وجدها الشاعر وتمسّكت بواقع البشر اليوم، وارتبطت بكلّ شخصيّاتهم.

ويقول كذلك في قصيدة: "في الشام":

"هنا يكون الموتُ حبّاً نائماً" ويدُلّني

الشعراءُ، عُذْريّين كانوا أم إباحيّينَ،

صوفيّين كانوا أم زَنَادِقَةً،

عليٌّ: إذا

اخْتَلَفْتَ عرفتَ نفسكَ، فاختلفْ تجدِ

الكلامَ على زهور اللوز شقّافاً، ويُقْرئكَ

السماويُّ السلامَ. أنا أنا في الشام،

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 99.

لا شَبَهي ولا شَبَحي. أنا وغدي يداً

بيدٍ تُرَفْرِفُ في جناحَيْ طائرِ. في الشام"[1]

تشير القطعة الشعرية السابقة إلى نسق ثقافي أخلاقي، ألا وهو نسق الصراع بين الأخلاق الحسنة والأخلاق القبيحة، بين الخلق الحسن والخلق السيء، وهو نسق قائم على الصراع بين هذين الطرفين المتضادين، مع الإشارة هنا إلى أن تصنيف الأخلاق بالحسن والسوء أمر نسبي، مع التأكيد على أن أكثر البشر يعرفون الأخلاق الحسنة ويميزونها، وقد بدا التعبير النسقي المضمر عن نسق الصراع بين الأخلاق الحسنة والقبيحة ضمن ذكر أربعة أنواع من الشعراء الذين جعل منهم الشاعر نماذج لسائر البشر، فالشعراء العذريون في مقابل الشعراء الإباحيون، والشعراء الصوفيون في مقابل الشعراء الزنادقة، وهذه المتضادات قائمة في عمومها على أساس من الصراع النسقي بين الحسن والقبح ضمن هذه الأخلاق.

ويقول كذلك في قصيدة: "لا أعرف اسمك":

"قالت (لا أحد):

سأعبئ اسمك شَهْوَةً. جَسَدي

يلمُّك من جهاتكَ كُلِّها. جَسَدي

يضمُّك من جهاتي كُلِّها، لتكون شيئاً ما

ونمضي باحِثَيْنِ عن الحياة...

فقال «لا شيء»: الحياةُ جميلةٌ

مَعَكِ... ألحياة جميلةٌ!" [2]

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 117 – 118.

[2]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 104.

تكشف الأسطر الشعرية السابقة عن نسق أخلاقي يتمثل بنسق النظرة الشهوانية إلى الآخرين، هو نسق مرتبط بكثير من مظاهر الحياة اليومية، وهو نسق سلبي قُبحي، يبتعد بسياق النص عن مظاهر الجمال والإيجابية المعهودة ضمن مظاهر النقد الأدبي، وقد أراد الشاعر أن ينتقد هذا النسق من خلال إظهار الخلق الذميم في النسق الثقافيّ، والنظر إليه على أنّه مستوى أدنى من النظرة التي ينظر فيها كلا الجنسين لبعضهما، وقد ألمح الشاعر لقبح هذا الخلق الذي يتّصف به بعض أفراد المجتمع من خلال ذكره لجمال الحياة مع هذه الشخصيّة، دون العودة لذكر هذا الخلق الذميم.

ويقول كذلك في قصيدة: "كحادثة غامضة" متحدّثاً عن بعض الأخلاق الذميمة التي تُعهَد في الحرب:

"في مطعم دافئٍ، نتبادلُ بَعْضَ الحنين

إلى بَلَدَيْنا القديمين، والذكرياتِ عن

الغد: كانت أثينا القديمةُ أجملَ.

أما يَبُوسُ، فلن تتحمّل أكثر. فالجنرال

أستعار قناعَ النبيّ ليبكي ويسرق

دمعَ الضحايا: "عزيزي العَدُوَ"!

قَتَلْتُكَ من دون قصدٍ، عدوّي العزيزَ،

لأنّكَ أزعجتَ دبّابتي/ "

قال ريتسوس: لكنّ اسبارطة انكسرَتْ

في مهبِّ الخيال الأثينيّ. إنّ الحقيقة

والحق صنوان ينتصران معاً. يا أخي

في القصيدة! للشعر جسْرٌ على

أمس والغد. قد يلتقي باعةُ السّمَكِ

المُتْعَبون مع الخارجيّن من الميثولوجيا"[1].

يمكن توضيح النسق الأخلاقي هنا بنسق الاعتداء على الآخرين وظلمهم، وهو نسق مسكوت عنه أمكننا الوصول لفكرته عبر مجموعة من الإشارات الإيحائية التي أظهرها الشاعر ضمن هذا النص، والكيفية التي استطاع أن يقدم بها أسطره الشعرية، فلا شيء يبرر القتل، إلا أنه أتى على لسان الجنرال بتبرير سخيف لقتل الإنسان، هو نوع من السخرية التي أفشت بطبيعة هذا النسق، وطبيعة المواقف التي تُبرر القتل، وتمنح نفسها سلطة للقضاء على الآخرين، هذا هو النسق الأخلاقي الذي اعتنى به الشاعر ضمن إطار القصيدة، وجعل منه وسيلة لإظهار قُبحية بعض تلك الأخلاق وسوئها.

وفي ختام هذا المبحث يظهر أن الشاعر قد ركّز على مجموعة من الأنساق الثقافية الأخلاقية التي يعهدها المجتمع، وأظهرها ضمن إطار من القُبح الكاشف عن سوئها وقبحها، فنجده قد اعتنى بنسق الاعتذار، وهو النسق الذي جعله الشاعر في عنوان ديوانه قيد الدرس، مما يعني أن اهتمامه بالأنساق الثقافية عموماً والنسق الأخلاقي تحديداً واضح منذ الخطوة الأولى في هذا الديوان، كما ظهر نسق الرحمة،، ونسق ذم الأخلاق القبيحة كالنظرة الشهوانية، ونسق الاعتداء على الآخرين، وهي كلها أنساق ثقافية أخلاقية تماسكت لتمنح هذا الديوان صورته الأخلاقية كما أرادها الشاعر ضمن هذه القصائد الشعرية.

رابعاً: النسق السياسيّ

يعدّ النسق السياسيّ من أهمّ الأنساق الخارجية التي يمكن رصدها في الأعمال الأدبية، انطلاقاً من كون هذا النسق شديد الارتباط بالحياة الإنسانية، ولا يمكن أن تقسيم المجتمعات إلا بوجود كيان

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 152 – 153.

سياسيّ يحكمها ويدبّر أمرها، وهو ما يفضي دون شكّ إلى الاهتمام ، وإظهار الجوانب السياسية ومكوّناته وعناصره ضمن الأعمال الأدبية المتنوعة.

ولقد أخذت السياسة مكانتها في نفوس الناس منذ القدم فمن خلالها تُعرف الأمور، وتوزن المواقف... والحرص على صلاح أمر المجتمع، كما لا بدّ لمن يقوم بأمر السياسة من الحزم، وإذا أراد شيئاً وقضاه فلا بدّ له من العزم، إذ بذلك كلّه تصلح أمور سياسته، وتستقرّ دولته"[1].

وترتبط الدلالة النسقية بالجوانب السياسيّة والاجتماعيّة على حدّ سواء في النقد الثقافيّ، إذ تأتي الدلالة النَّسَقية نمطاً ثالثاً وفقاً للنقد الثقافيّ، وذلك بعد نوعي الجملة الأولين، أولهما: الدلالة اللفظية الأصلية، وثانيهما: الدلالة الجمالية الفنية الأدبية، وثالثهما: الدلالة النَّسَقية التي ترتبط بالنَّسَق الثقافيّ ذاته، والمنوطة بطبيعته الثقافيّة المنتمية للمجتمع التي هي فيه[2].

والإشارات التي يوظّفها الشعراء والأدباء من أجل تقويم السياسة أو انتقادها كثيرة جدّاً، إذْ إنّ من أبرز الأنساق التي تظهر ضمن الثقافة العربيّة خصوصاً في عصرنا الراهن الحديث عن السياسة، وبيان ما لها وما عليها، إذ كثيراً ما ينتقد الشعراء والأدباء السياسات الراهنة بما فيها من أخطاء، وما عليها من مآخذ، حتى صارت تلك الملامح السياسيّة ضمن الأطر الأدبية نسقاً ثقافيّاً منوطاً بهذه المظاهر، والنماذج الآتية من ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" تمثّل هذا النسق.

يقول الشاعر في توظيفه للأنساق الثقافية السياسية في قصيدة: "لم يسألوا ماذا وراء الموت":

"حياتنا عبء على الرسام: ((أرسُمُهُمْ،

فأصبح واحداً منهم، ويحجبني الضباب)).

حياتنا عبء على الجنرال: ((كيف يسيل

من شَبَح دم؟)) وحياتنا

---

[1]. المهدي، حسين بن محمد (2009). صيد الأفكار في الأدب والأخلاق والحكم والأمثال، مراجعة: عبد الحميد محمد المهدي، مكتبة أحمد بن محمد المهدي، اليمن، الطبعة الأولى، ج: 1، ص: 357.

[2]. دليلة. الأنساق الثقافيّة بين النظرية والتطبيق من منظور عبدالله الغذامي، ص9، {بتصرف}.

هي أن نكون كما نريد. نريد أن

نحيا قليلاً لا لشيء... بل لِنَحْتَرَمَ

القيامَةَ بعد هذا الموت. واقتبسوا،

بلا قَصْدٍ كلامَ الفيلسوف:((ألموت

لا يعني لنا شيئاً. نكونُ فلا يكونُ.

ألموت لا يعني لنا شيئاً. يكونُ فلا

نكونُ))

ورتّبوا أحلامُهُمْ

بطريقةٍ أخرى. وناموا واقفين"![1]

يظهر النسق السياسي ضمن هذه القطعة الشعرية وهو نسق الثبات على المبدأ والسعي لتحقيق الغايات، وذلك ضمن إطار الحياة السياسية، حتى لو كان الثمن الموت، وقد أفشت الأسطر الشعرية السابقة بطريقة لا واعية بهذا النسق، ودفعت بمكوّناته للحضور في غائية المعنى المرتبط بترسيخ النسق السياسي هاهنا، اعتماداً على القيمة النسقية التي تتماهى مع الثقافة السياسية في إطارها المعلن والمضمر، وترتبط هذه الأسطر الشعريّة بالنسق السياسيّ تبعاً لما أوحى به الشاعر من عناصر السياسة في حياة الشعوب، فقد ذكر (الجنرال) وفي هذا اللفظ إيحاء ببعض مظاهر السياسة الاستعمارية، وتوظيف لرمزية هذه الشخصيّة، إذ يترسّخ في العقل الجمعي ارتباط لفظ الجنرال بالسياسة، واعتماد السياسيّين على الجنرالات في توطيد دولتهم، وهو ما أوحى به الشاعر، وجعل من النسق السياسيّ سبيلاً لإضفاء المعنى العامّ على هذه الأسطر الشعريّة، الأمر الذي انعكس تماماً على غاية الحياة التي عبّر عنها الشاعر، وهي أن نحيا لنموت.

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 59 – 60.

ويقول كذلك في قصيدة: "لا تكتب التاريخ شعراً":

"لا تكتبِ التاريخَ شعراً، فالسلاحُ هُوَ
المؤرّخ. والمؤرّخ لا يُصَابُ برعشة
الحُمّى إذا سَمّى ضحاياه ولا يُصْغي
إلى سرديّة الجيتار. والتاريخ يوميّاتُ
أسلِحَةٍ مُدَوّنةٌ على أجسادنا. ((إنّ
الذكيّ العبقريّ هو القويُّ)). وليس
للتاريخ عاطفةٌ لِتَشْعُرَ بالحنين إلى
بدايتنا، ولا قَصْدٌ لنعرف ما الأمام
وما الوراء... ولا استراحاتٌ على
سِكك الحديد لندفن الموتى، وننظُرَ
صَوْبَ ما فَعَلَ الزمانُ بنا هناك، وما
فَعَلْنا بالزمان. كأنّنا منهُ وخارجَهُ"[1].

يظهر النسق السياسي في هذه القطعة الشعرية عبر نسق اللجوء إلى قوة السلاح من أجل الوصول إلى الغايات، حيث سكت النص المباشر الصريح عن هذا المعنى، واكتفت الأسطر الشعرية بالتلميح إليه عبر المجاز الثقافي، وعبر ربط الحديث عن هذا السلاح في سبيل تحقيق الغايات بالتاريخ، وما ينطوي عليه هذا التاريخ من نتائج، وما يشتمل عليه من تحقيق للغايات والأهداف، وهذا كله عبر إظهار قُبح هذه الملامح، وسوء معاييرها، للوصول إلى مغزى القصيدة وغايتها لدى الشاعر، والوقوف عند حدود المنظومة السياسية القائمة على ملامح الوصول إلى تحقيق الأهداف والغايات.

---

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 98.

ويقول كذلك في قصيدة: "كحادثة غامضة":

"في دار پابلو نيرودا، على شاطئ

الـــپـــاسفيك، تذكّرْتُ يانيس ريتسوس.

كانت أثينا ترحّبُ بالقادمين من البحر،

في مَسْرحٍ دائريّ مُضاءٍ بصرخة ريتسوس:

((آهِ فلسطينُ،

يا أسْمَ الترابِ،

ويا أسْمَ السماءِ،

سَتَنْتَصِرين...))

وعانَقَني، ثُمّ قدّمني شاهراً شارةَ النصر:

((هذا أخي))

فَشَعَرْتُ بأنني انتصرتُ، وأني انكسرتُ

كقطعة ماسٍ، فلم يَبْقَ منّي سوى الضوءِ"[1]

يتمثّل النسق السياسي ضمن هذه القطعة الشعرية بنسق المقاومة للوصول إلى الانتصار، سواء أكان الربط بالقضية الفلسطينية أم بغيرها من القضايا الأخرى، فالمهم في نهاية المطاف أن تتحقق الغاية بهذا الانتصار، والوصول إلى النتيجة المرجوة، عبر توظيف شخصية يونانية قديمة، جعلها الشاعر غِلافاً للنسق السياسي الذي يريده، كما جعل من الكناية النسقية وسيلة لإقحام الدلالة

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 151.

القُبحية التي ارتبطت بثقافة الظلم والاحتلال التي يعاني منها الشعب الفلسطيني، والكيفية التي أرادها لإظهار هذه المعاني.

ويمكن القول أخيراً أن الأنساق السياسية تمثلت بعدد من الأنساق، منها: نسق الغاية تبرر الوسيلة، وتحقيق الغايات بصرف النظر عن الثمن، ونسق المقاومة للوصول إلى الغايات، ونسق اللجوء إلى قوة السلاح من أجل الوصول إلى النتائج، وهي كلها أنساق سياسية اعتنى بها الشاعر كي يتمكن من توظيفها بالطريقة الثقافية الموحية، حيث يكشف النص الشعري عن عدد من الأدلة السياقية على تلك الأنساق، ويجعل منها نمطاً من التشكيل الثقافي المعتمد على إظهار العناصر المستبطنة ضمن الخطاب الشعري، فهي أنساق مسكوت عنها، إلا أنها حاضرة في ثنايا ذلك الخطاب.

خامساً: النسق الاقتصاديّ

يشكّل الاقتصاد ركناً مهماً في حياة الإنسان، تبعاً للحاجة الضروريّة للمال حتى تُلبّى متطلّبات حياته اليومية، وهو ما يجعل من هذا النسق مظهراً من مظاهر النقد الثقافيّ تبعاً لما تقتضيه هذه الحاجة اليومية، وانطلاقاً ممّا يشغله الاقتصاد من حيّز كبير من اهتمام المجتمعات، فما كان من النقد الثقافيّ إلا أن اهتمّ بهذا النسق من الأنساق الخارجيّة.

وتنطلق فكرة الاقتصاد من طبيعة التعامل مع المال بالدرجة الأولى، وكيفية الاستفادة من الموارد بكافة أشكالها، ولكن ما دخل هذا بالأدب أو بالنقد؟ هنا تظهر عناية النقد الثقافي ضمن أنساقه بالاقتصاد، وذلك باعتبار أن النص انعكاساً لكافة المكوّنات الثقافية وسائر الأنساق، سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية أم غير ذلك، فالنص عبارة عن انعكاس للمظاهر الاقتصادية المحيطة بالمؤلف[1].

[1]. الصديق، ماجدة زين العابدين حسن(2022)، الأنساق الثقافية في السيرة الذاتية "غازي القصيبي نموذجاً"، مجلة جامعة الطائف للعلوم الإنسانية، جامعة الطائف، العدد: 31، ص:563.

أما مفهوم الاقتصادي في الأطر الحديثة فيشير إلى كيفية إدارة الموارد والنفقات، بمعنى أن الاقتصاد مظهر إداري بالدرجة الأولى، مرتبط بقدرة الفرد أو الجماعة على إدارة ما يصلون إليه من موارد مالية واقتصادية، وموازنتها مع سائر النفقات الأخرى، ومن هنا يتحقق الاقتصاد[1].

وإن من بين الأنساق الثقافية التي تظهر في الشعر النسق الاقتصادي، وهو نسق قائم على توظيف عناصر الثقافة بمقوماتها ومكوناتها في سبيل الكشف عن ملامح هذا النسق تبعاً لما ينشأ عنه من آثار، فدراسة الأنساق مرتبطة بالأثر الذي يُحدثه هذا النسق لا بالنسق نفسه[2].

ويقول ابن الأثير متحدّثاً عن الاقتصاد باعتباره وسطاً مناسباً بين شيئين: "وأما الاقتصاد فهو وسط بين المنزلتين، والأمثلة له كثيرة لا تحصى، إذ كل ما خرج عن الطرفين من الإفراط والتفريط فهو اقتصاد. ومن أحسنه أن يجعل الإفراط مثلا، ثم يستثنى فيه بلو أو بكاد وما جرى مجراهما"[3].

يظهر أن الكلام السابق لابن الأثير عامّ في جميع الاقتصاد، بمعنى أنّه لا يخصّ حديثه عن الجوانب الماليّة فحسب، بل في كلّ شيء يدخله الاقتصاد، وهو ما دفعه إلى هذا التبيين، وما أشار إليه في كلامه السابق يصلح أن يكون مثالاً لسائر أشكال الاقتصاد، ممّا يُشكّل نسقاً ثقافيّاً في حياة الفرد تحديداً، والمجتمع عموماً.

وبناء على ذلك فثمة بعض المظاهر المرتبطة بالأنساق الاقتصاديّة في شعر محمود درويش، وتحديداً في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت"، وهو ما سيتّضح عبر النماذج الآتية.

يقول الشاعر في قصيدة: "لي حكمة المحكوم بالإعدام":

"لِيَ حِكْمَةُ المحكوم بالإعدام:

---

1. ادريس، عبد الرحمن، والمرسي، جمال(2002). السلوك التنظيمي، نظريات ونماذج وتطبيق عملي لإدارة السلوك في المنظمة، الدار الجامعية، الاسكندرية/ مصر، ص:368.
2. الأعور، وبوزيد، الأنساق الثقافية في شعر المتنبي، ص: 17.
3. ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد (د.ت). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة/ مصر، ج: 3، ص: 194.

لا أشياءَ أملكُها لتملكني،

كتبتُ وصيّتي بدمي:

((ثِقُوا بالماء يا سُكّانَ أغنيتي!))

وَنْمتُ مُضَرّجاً ومُتَوّجاً بِغَدِي"...[1]

يمكن الكشف عن النسق الاقتصادي المخبوء في هذه الأسطر الشعرية وهو نسق التملك، إذ إن فكرة التملك من بين أهم الأنساق الاقتصادية التي تدور في ثنايا المجتمعات البشرية، إلا أن الشخصية في هذه القطعة الشعرية لا تملك شيئاً حتى تمتلكه، ولا شيء يمتلكها سوى الحكم عليها بالإعدام، فهذا الحكم بالإعدام هو الشيء الوحيد الذي تمتلكه هذه الشخصية؛ لذا جعل الشاعر من هذا النسق المضمر في ثنايا النص الشعري وسيلة لإبداء النسق الثقافي الاقتصادي المنوط بها.

ومن النماذج التي ارتبطت بالنسق الاقتصاديّ كذلك ما جاء في قصيدة: "نزف الحبيب شقائق النعمان":

"يا شعبَ كَنْعَانَ احتفلْ

بربيع أرضك، واشتعلْ

كزهورها، يا شعب كنعان المُجَرَّدَ من

سلاحك، واكتملْ!

من حُسْن حَظِّكَ أنّكَ اُخترتَ الزراعة مِهْنَةً

من سوء حظك أنّكَ اخترتَ البساتينَ

القريبة من حدود الله،

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 17.

حيث السيفُ يكتب سِيرَةَ الصَّلْصَالِ"... [1]

يظهر النسق الاقتصادي واضحاً ضمن هذه القطعة الشعرية، وهو نسق اتخاذ مهنة يمتهنها الإنسان ليقتات منها في حياته، وقد جاء الشاعر بمهنة الزراعة التي اتخذها شعب كنعان سبيلاً للعيش، وجعل من الأرض مصدراً للحياة والاقتصاد، وهو ما باحت به الأسطر الشعرية السابقة، وتدخلت لإظهار هذا النسق الاقتصادي المضمر ضمن سياقات هذه القصيدة الشعرية.

يظهر من خلال ما سبق أن الشاعر قد أتى على بعض الأنساق الثقافية الاقتصادية التي تمثلت: بنسق التملك، ونسق اتخاذ المهنة، وهي أنساق ثقافية اقتصادية مضمرة يمكن الوصول إليها عبر العناصر المسكوت عنها ضمن سياقات القصيدة الشعرية، وضمن مكوّناتها الثقافية التي ارتبطت بكل هذه المعاني.

ويمكن تلخيص ما سبقت الإشارة إليه من أنساق ثقافية خارجية في ديوان: "لا تعتذر عمّا فعلت" بما يلي:

بنى الشاعر عدداً من مضامين قصائده على الأنساق الثقافية الخارجية المرتبطة بالنسق السيادي، حيث ظهرت مجموعة من الأنساق التي تحكّمت بهذه الفكرة التي أثارها الشاعر عبر عناصرها، وهي نسق الإحساس بالتفوق والعلو والشموخ، ونسق التاريخ المشرف، ونسق الهوية العربية والعروبة، ونسق البحث عن الإيجابيات في ظل التحديات والسلبيات، وغيرها من الأنساق الخارجية السيادية، التي استطاع الشاعر عبرها من الإيحاء بقوة تأثير هذه الأنساق، ودورها في الكشف عن مظاهر هذه الأنساق عبر اللاوعي، وعبر مكونات الملفوظ التي تمكّنت من توجيه الأسماع والأذهان نحو الدور الحقيقي الذي تلعبه هذه الأنساق في تشكيل هذه الشخصية العربية.

[1]. درويش. لا تعتذر عمّا فعلت، ص: 45.

ركّز الشاعر في أنساقه الثقافية الاجتماعية على الجوانب التي ترتبط بالمجتمع العربي عموماً، والمجتمعات الضيقة خصوصاً، وقد بدا ذلك عبر عدد من الأنساق كان من أهمها: نسق البحث عن الذات، ونسق الانتماء، ونسق مراقبة الآخرين، ونسق النظرة السلبية لبعض مكوّنات المجتمع، ونسق وصية الأب لابنه، ونسق الفوضى الاجتماعية، ونسق التعرّف على الآخرين، وهي أهم تلك الأنساق الاجتماعية التي ربطها الشاعر بالمكوّن المؤسساتي في إطار سياقات ثقافية اجتماعية، وعبر نصوص القصائد التي حملت في طبيعتها إشارة ثقافية استبطانية لعناصر تلك الثقافة المضمرة التي تجلّت عبر عناصر الكناية الثقافية في تلك الأنساق، كما يظهر أن الأنساق الاجتماعية هي الأكثر حضوراً عند الشاعر محمود درويش ضمن ديوان: لا تعتذر عمّا فعلت.

لقد اهتم الشاعر بمجموعة من الأنساق الثقافية الأخلاقية التي يعهدها المجتمع، وأظهرها ضمن إطار من القُبح الكاشف عن سوئها وقبحها، فنجده قد اعتنى بنسق الاعتذار، وهو النسق الذي جعله الشاعر في عنوان ديوانه قيد الدرس، مما يعني أن اهتمامه بالأنساق الثقافية عموماً والنسق الأخلاقي تحديداً واضح منذ الخطوة الأولى في هذا الديوان، كما ظهر نسق الرحمة،، ونسق ذم الأخلاق القبيحة كالنظرة الشهوانية، ونسق الاعتداء على الآخرين، وهي كلها أنساق ثقافية أخلاقية تماسكت لتمنح هذا الديوان صورته الأخلاقية كما أرادها الشاعر ضمن هذه القصائد الشعرية.

تمثلت الأنساق السياسية بعدد من الأنساق، منها: نسق الغاية تبرر الوسيلة، وتحقيق الغايات بصرف النظر عن الثمن، ونسق المقاومة للوصول إلى الغايات، ونسق اللجوء إلى قوة السلاح من أجل الوصول إلى النتائج، وهي كلها أنساق سياسية اعتنى بها الشاعر كي يتمكن من توظيفها بالطريقة الثقافية الموحية، حيث يكشف النص الشعري عن عدد من الأدلة السياقية على تلك الأنساق، ويجعل منها نمطاً من التشكيل الثقافي المعتمد على إظهار العناصر المستبطنة ضمن الخطاب الشعري، فهي أنساق مسكوت عنها، إلا أنها حاضرة في ثنايا ذلك الخطاب.

أتى الشاعر على بعض الأنساق الثقافية الاقتصادية التي تمثلت: بنسق التملك، ونسق اتخاذ المهنة، وهي أنساق ثقافية اقتصادية مضمرة يمكن الوصول إليها عبر العناصر المسكوت عنها ضمن سياقات القصيدة الشعرية، وضمن مكوّناتها الثقافية التي ارتبطت بكل هذه المعاني.

الخاتمة

وبعد هذه الدراسة التحليلية لنماذج شعرية تتناول الحديث عن الأنساق الثقافية في ديوان: "لا تعتذر عمّا فعلت" لمحمود درويش لا بد من إيراد مجموعة من النتائج وهي كما يلي:

كشفت الدراسة عن المقصود بالنقد الثقافي، والمراحل التي مرّ بها في تطوره وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، ولقد استقرّت الدراسة على مفهوم للنقد الثقافي تمثل بإبراز أثر الثقافة والأنساق الخارجية، وما يناظرها في الأنساق الداخليّة وصولاً إلى تشكيل موقف عامّ تجاه الخطاب الأدبيّ مستمدّ من عناصر الثقافة التي تناولها هذا الناقد أو ذاك، وإن النّقد الثقافيّ نوع من ربط النصوص الأدبية بالتراكمات الثقافيّة التي يعيشها شعب ما، أو أمة برمتها، والوقوف عند حدود الدلالات الثقافيّة لتلك النصوص في دلالاتها العميقة والكلية، ولا يمكن النظر إليها وفق المنظور السطحي المباشر، في حين تمثل عناصر الموروثات الثقافيّة أنساقاً يعتمد عليها الناقد الثقافيّ عند نقده للنصوص؛ لتبيان المجازات الكلية والتورية النَّسَقية التي اشتملت عليها النصوص وفقاً لمنجزات الثقافة المنوطة بهذا النّقد.

ولقد وصل النقد الثقافي إلى الساحة النقدية العربية عبر الناقد عبد الله الغذامي، متأثراً في ذلك بالجهود الغربية التي تناولت هذا النهج الجديد في النقد، واستطاعت الكشف عن مظاهره وعناصره ومكوناته، وهو ما جعل النقد العربي متأثراً بالنقد الغربي في تشكيل فكرة النقد الثقافي عموماً.

برزت الأنساق الثقافية في ديوان لا تعتذر عمّا فعلت ضمن حقلين كبيرين، الأول: الأنساق الثقافية الداخلية، وتمثلت بالنسق الحواري، والنسق السردي، أما الحقل الثاني، فهي الأنساق الثقافية الخارجية، وشملت النسق الأخلاقي، والنسق الاجتماعي، والنسق السيادي، والنسق السياسي، والنسق الاقتصادي، إذ شكّلت هذه الأنساق أهمّ ما اشتمل عليه ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" باعتبار قيمته الثقافية المنوطة بالأنساق المتنوعة.

إنّ أهمّ الأنساق الثقافية الاجتماعية هي نسق البحث عن الذات، ونسق الانتماء، ونسق مراقبة الآخرين، ونسق النظرة السلبية لبعض مكوّنات المجتمع، ونسق وصية الأب لابنه، ونسق الفوضى الاجتماعية، ونسق التعرّف على الآخرين، وقد ربطها مع الجوانب الاجتماعية بالمكوّن المؤسساتي في إطار سياقات ثقافية اجتماعية من خلال نصوص القصائد التي حملت في طبيعتها إشارة ثقافية استبطانية لعناصر تلك الثقافة المضمرة التي تجلّت من خلال عناصر الكناية الثقافية في تلك الأنساق، ويظهر أنَّ الأنساق الاجتماعية هي الأكثر حضوراً في ديوان: (لا تعتذر عمّا فعلت).

ظهر النسق الأخلاقي عبر اعتناء الشاعر بنسق الاعتذار، وهو النسق الذي جعله الشاعر في عنوان ديوانه قيد الدرس، مما يعني أن اهتمامه بالأنساق الثقافية عموماً والنسق الأخلاقي تحديداً واضح منذ الخطوة الأولى في هذا الديوان.

أمّا أهمّ الأنساق الثقافية السياسية فتمثلت بنسق الغاية تبرر الوسيلة، وتحقيق الغايات بصرف النظر عن الثمن، ونسق المقاومة للوصول إلى الغايات، ونسق اللجوء إلى قوة السلاح من أجل الوصول إلى النتائج، وهي كلها أنساق سياسية اعتنى بها الشاعر كي يتمكن من توظيفها بالطريقة الثقافية الموحية، ويكشف (ديوان لا تعتذر عما فعلت) عن عدد من الأدلة السياقية على تلك الأنساق، ويجعل منها نمطاً من التشكيل الثقافي المعتمد على إظهار العناصر المستبطنة ضمن الخطاب الشعري، فهي أنساق مسكوت عنها، إلا أنها حاضرة في ثنايا ذلك الخطاب.

في حين برزت الأنساق الثقافية الاقتصادية عبر النسق التملك، ونسق اتخاذ المهنة، وهي أنساق ثقافية اقتصادية مضمرة يمكن الوصول إليها عبر العناصر المسكوت عنها ضمن سياقات القصيدة الشعرية.

وعموماً فقد تميّزت الجوانب النقديّة الثقافيّة في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" بعمقها، وبعدها عن السطحيّة، وهو ما يجعل الناظر إليها متأمّلاً في كلّ تفاصيلها؛ ممّا منحها قيمة جمالية وثقافية وسردية أكبر للقصيدة الشعرية، وقد اعتنى محمود درويش في ديوانه: "لا تعتذر عمّا فعلت" بالجوانب السرديّة عناية واضحة، ولا تكاد تخلو قصيدة من عناصر السرد، إضافة إلى تكوين شخصيّة السارد من توجيه الأنظار إلى الجوانب الثقافيّة التي تمثّل نسقاً ثقافياً يحاول إيصال فكرته الثقافية وفق شخصيّة السارد نفسها، وقد اعتمد في أكثر النماذج الشعرية على السرد، لذا نجد شخصيّة السارد حاضرة دوماً إلى جوارها شخصيّات أخرى.

النتائج:

لقد أظهرت الدراسة مجموعة من النتائج هي على النحو الآتي:

1. هناك عدد من التعريفات لمصطلح النقد الثقافي سواء عند العرب أم عند الغرب، وكلّها تسير في ناحية الحديث عن ربط الخطاب الأدبي بالثقافة من حوله، وجعل الثقافة معياراً لتحليل هذا الخطاب.
2. برزت الأنساق الثقافية في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت"، ضمن نوعين، الداخلية والخارجية، أما الداخلية فشملت النسق الحواري، والنسق السردي، أما الخارجية فشملت النسق الثقافي الاجتماعي والسيادي والسياسي والأخلاقي والاقتصادي.
3. ارتبطت الأنساق الثقافية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" بأشكال الثقافة العربية المتنوعة والمختلفة، وأظهر هذا الارتباط شخصية الإنسان العربي ضمن عناصر الجين الثقافي المنوط بالقصائد الشعرية التي حضرت في الديوان.
4. تتشابك مظاهر الأنساق الثقافية مع بعضها بعضاً سواء الداخلية منها أم الخارجية، بما يجعل قيمة النسق أكبر فأكبر.
5. برزت الأنساق الثقافية الخارجية في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" بصورة أوضح وأجلى من الأنساق الثقافية الداخلية.
6. تعدّ الأنساق الثقافية التي وردت في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" أنموذجاً حياً للأنساق الثقافية العربية عموماً.

التوصيات:

توصي الدراسة بما يلي:

1. إعداد دراسة بحثية أخرى تقارن بين الأنساق الثقافية في ديوانين شعريين لمحمود درويش.
2. إعداد دراسة بحثية أخرى تربط بين الأنساق الثقافية عند محمود درويش وعند شعراء آخرين.
3. التوسع في الدراسات المعتمدة على النقد الثقافي، بهدف إظهار قيمة الثقافة عند العرب.
4. إعداد دراسات تقارن بين الأنساق الثقافية الغربية ونظيراتها عند العرب.

قائمة المصادر والمراجع

أ . المصادر:

درويش، محمود. (2012). **لا تعتذر عمَّا فعلت**. ط (2)، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

ب . المراجع:

ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. (1979). **مقاييس اللغة**. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار الفكر، ج1، ص: 302–303.

ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي. (1414). **لسان العرب**. ط(3)، بيروت: دار صادر.

ادريس، عبد الرحمن، والمرسي، جمال. (2002). **السلوك التنظيمي، نظريات ونماذج وتطبيق عملي لإدارة السلوك في المنظمة**. الاسكندرية: الدار الجامعية.

إسماعيل، عز الدين (د.ت). **الأدب وفنونه دراسة ونقد**. ط1، بيروت، لبنان: دار الفكر العربي.

بارت، رولان (1992). **التحليل البنيوي للسرد**. ترجمة: حسن بحراوي، وبشير التمري، الرباط: منشورات اتحاد كتاب العرب.

التايب، سعيد، والغناش، محمود سالم. (1998). **الحوار في فنون الأدب قديما وحديثا**. صفاقص: دار التراث للنشر والتوزيع.

التوتنجي، محمد. (1993م). **المعجم المفصل في الأدب**. ط1، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

حجازي، سمير سعيد. (2004). **النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة دراسة لغوية تحليلية**. القاهرة: دار طيبة للنشر والتوزيع.

حجازي، سمير سعيد. (2004). **مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر**. دمشق: دار التوفيق للطباعة والنّشر والتوزيع.

الحجيلان، ناصر. (2009م). **الشخصيّة في قصص الأمثال العربيّة (دراسة في الأنساق الثقافيّة للشخصيّة لعربيّة)**. الدار البيضاء: المركز العربي الثقافي

حسين، حسين علي محمد (2004). **التحرير الأدبي**. ط (5)، الرياض: مكتبة العبيكان.

حفناوي، بعلي. (2007). **مدخل في النّقد الثقافيّ المقارن**. ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف.

الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد. (2002). **دليل الناقد الأدبي**. ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربي.

سالم، عبد القادر. (2001). **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

سعيد، إدوارد (1984م). **الاستشراق، ترجمة: كمال أبو ديب**. ط2، بيروت، لبنان: **مؤسسة الأبحاث العربية**.

السويلم، نوال ناصر. (2008). **الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر**. الرياض: دار المفردات.

الشجري، سحر كاظم. (2017). **جدلية الأنساق الثقافيّة المضمرة في النّقد الثقافيّ**. ط1، دمشق: دار الحوار.

صالح، بشرى موسى. (2012م). **بويطيقيا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،

صحراوي، إبراهيم. (2008). **السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والنبات)**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

عبد النور، جبور. (1979). **المعجم الأدبي**. بيروت: دار العلم للملايين.

العبيدي، حسن. (1987). **نظرية المكان عند ابن سينا**. ط1، بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

عليمات، يوسف. (2009). **النسق الثقافي، قراءة في أنساق الشعر العربي القديم**. ط1، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

عمارة، السيد أحمد. (1988). **الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي**. القاهرة: دار الغد العربي.

عمر، أحمد مختار. (2008م). **معجم اللغة العربية المعاصرة**. ط1، القاهرة: مصر: دار عالم الكتب.

الغذامي، عبد الله محمد. (2005). **النّقد الثقافيّ قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة**. ط (2)، بيروت، والدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربي.

قاصد، حسين. (2013). **النّقد الثقافيّ ريادة وتنظير_ العراق رائداً**. ط1، القاهرة: التجليات للنشر والترجمة والتوزيع.

كيليطو، عبد الفتاح (2000). **المقامات (السرد والأنساق الثقافيّة)**. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي ط1، الدار البيضاء: دار توبقال.

مانغريد، بال. (2011). **علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)**. ترجمة: أماني أبو رحمة، دمشق: دار نينوى للدراسات والتوزيع.

محمدي، حسين حاج. (2019م). **مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل**. ترجمة: أسعد مندي الكعبي. بيروت، لبنان: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية،.

مفتاح، محمد. (2007). **القراءة النَّسَقية: سلطة البنية ووهم المحايثة**. ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف.

مناصرة. عزالدين. (2014). **الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النّقد الثقافيّ المقارن.** ط1، عمان: الصايل للنشر والإشهار.

المناوي، عبد الرؤوف بن تاج العارفين. (1990). **التوقيف على مهمات التعاريف.** القاهرة: دار عالم الكتب.

نجم، محمد يوسف. (1966). **فن القصة.** ط (5)، بيروت: دار الثقافة.

نصار، نواف. (2007). **المعجم الأدبي.** ط1، عمان، الأردن: دار ورد للنشر والتوزيع.

ج . الرسائل الجامعية:

الأعوري، حبيبة، وبوزيد، مسعودة. (2020). **الأنساق الثقافية في شعر المتنبي.** (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة/ الجزائر.

الحربي، عبد الله مطلق. (2013). **الأنساق الثقافيّة في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري (213 – 276هـ): دراسة تحليلية.** (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك.

دليلة، بوغديري. (2020). **الأنساق الثقافيّة بين النظرية والتطبيق من منظور عبد الله الغذامي.** (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.

الزهراني، إبراهيم محمد إبراهيم. (2012). **الأنساق الثقافيّة في مجمع الأمثال للميداني_ دراسة تحليلية،** (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك.

الشمري، محمد لافي. (2009). **مجهود الغذامي في النّقد الثقافيّ بين التنظير والتطبيق.** (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة اليرموك، الأردن.

د. البحوث العلمية والمقالات:

أسعد، اماني علي سلامة. (2022). أنساق الهامش: دراسة سيميوثقافيّة في نماذج من الرواية العربيّة، **مجلة الأندلس**، 8 (33).

الأنصاري، يوسف عبد الله(2008). النّقد الثقافيّ وأسئلة المتلقي، **ورقة عمل**، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

التميمي، عبد الله حبيب، والشجيري، سحر كاظم (2014). سيرورة النّقد الثقافيّ عند الغرب. **مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية**، 22 (1).

حمداوي، جميل. (2012). النّقد الثقافيّ بين المطرقة والسندان، **مقالة على الشبكة العالمية للمعلومات**، موقع ديوان العرب، صادر بتاريخ 7/8.

الزهراء، خلوفي ومحمد قريبيز. (2022). السياقات الثقافيّة العربيّة والأنساق المضمرة رواية مالم تحكمه شهرزاد القبيلة –نموذجاً–. **مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربيّة في العلوم الإنسانية والاجتماعية**، 14(2)، 458–470.

الشرقات، عبد الله عابد. (2021). النّقد الثقافيّ: المصطلح، المفهوم، المرجعيات. **مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية**، المركز القومي للبحوث غزة, 5 (2)، 18–32.

الصديق، ماجدة زين العابدين حسن. (2022). الأنساق الثقافية في السيرة الذاتية "غازي القصيبي نموذجاً". **مجلة جامعة الطائف للعلوم الإنسانية**، جامعة الطائف، ع 31.

العبادي، عيسى قويدر. (2014). أنماط الحوار في شعر محمود درويش. **مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية**، 41(1)، 23–36.

عبد الباسط، طلحة. (2021). النّقد الثقافيّ النشأة والتطور. **مجلة كفاية للغة والأدب**، 1 (2)، 12-31.

كاظم، رباب سلمان، وعبد الله، إيناس (2013). بنية السرد في الخزف المصري المعاصر. **مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية**، 21(1)، 184-208.

كريب، إيان. (1999م). النظرية الاجتماعيّة من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، **مجلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع244.

Abstract

Cultural patterns in do not apologies for what you did by Mahmoud Darwish: A cultural critical study

This study focuses on demonstrating the cultural criticism in general, specializing in talking about cultural criticism and cultural patterns according to Mahmoud Darwish, and identifying “Do not Apologize for What You Did” diwan as an applied model for the study**.**

This research aims to reveal the features of cultural criticism in the West and the Arabs, explain the most important stages that the two groups went through, and shed light on the most important figures and achievements of the West and the Arabs, the difference between what they presented and what those presented, and the development that has emerged in the frameworks of cultural criticism in the Arabs specifically. Based on this idea, the study dealt with the subject through three chapters, the first of which was to talk about cultural criticism in terms of their origins, development, media, and the most important mechanisms and foundations on which they depend, while the second chapter was to explain the internal cultural patterns in the collection “Do not Apologize for What You Did,” through talking about the narrative system and the dialogical system, while the third chapter was to talk about the external cultural systems, which are the sovereign system, the social system, the moral system, the political system, and the economic system.

The research relied on the descriptive analytical approach, and in its analysis of poetic models. It also focused on cultural criticism data and the nature of dealing with poetic discourse from a cultural point of view.

Keywords: cultural criticism/cultural patterns/ Al-Ghadhami /ethics/sovereignty /politics/sociology /economics.