الجمـــهـــورية الجـــزائـــريـــة الديـمقـــراطـــيـــة الشـعـبيـــة

وزارة التعـــلـيـــم الـعـالـــي و البحـــث العلمي

جـــامعـة مولـــود معمري- تيزي وزو-

كلـــية الآداب واللغـــات

قســـــم اللّغـة العربيّة وآدابها

أطروحـــة لنيـــل شهـــادة الدكتـــوراه

التخصص: اللّغة والأدب العربي

الفـرع: أدبـي

إعداد الطالب: نبيل محمد صغير

المـوضـــوع:

خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر بين البنيـة والتفكيـك

اللجنـــة المناقشـــة:

- **أ.د. أحمد حيدوش أستاذ التعليم العالـي جامعة البويرة ..... رئيســـــــا**
- **أ.د. آمنـــة بلعلـى أستاذة التعليم العالي جامعة مولود معمري..... مشرفةً ومقرّرةً**
- **أ.د. سالم سعدون أستاذ التعليم العالي جامعة البويرة ..... عضوا ممتحنا**
- **د. كهينة دحمـون أستاذة محاضرة صنف (أ) جامعة البويرة ..... عضوا ممتحنا**
- **د. علي حمـدوش أستـاذ محاضـر صنف (أ) جامعة مولود معمري ..... عضوا ممتحنا**
- **د. العباس عبدوش أستـاذ محاضـر صنف (أ) جامعة مولود معمري ..... عضوا ممتحنا**

تاريخ المناقشة : 10 ماي 2018

شكـر وعــرفان

لكلِّ من ساعدنا في هذا البحث

للأستاذة المشـرفة د. آمنـة بلعلى

لـزوجتـي العـزيـزة .....

إهداء

إلى والدي العزيز

مقدّمة

يعيشُ خطاب الفكر النقدي العـربي المعاصر عدّة أزمات **وتحوّلات ومسارات**، سواء على الصعيد المصطلحي أو على الصعيد المفهومي والمعرفي، أو في فهم الخلفيات الفلسفية التي قامت عليها الاتجاهات النقدية الغربية من أجل تمثّلها واستثمارها في نظريةٍ نقديةٍ عربيةِ **الرؤيةِ** تؤسِّس لمقاربة النصوص والخطابات العربية الإبداعية، والنقدية كذلك.

ومن طبيعة الباحث الجاد في النقد العربي أنّه لا يركن إلى الإجابات والتحليلات المتسرّعة التي تعالج سطح الظاهرة لا أسرارها؛ لهذا لم يقف النقـاد والباحثون العرب مكتوفي الأيـدي إزاء هذه المشاكل والرهانات التي يعيشها خطابا الفكـر والنقد العربي المعاصر، على حدٍّ السواء، فقد حاولـوا تأسيس العديد من المشاريع النقـدية، فمنها من نال رواجا، ومنها من لم يخرج عن نطاقه الضيق؛ فمن المشاريع النقدية الـرائجة، إلى حدّ معين، نذكر على سبيل المثال: محمد مفتاح، وصلاح فضل، وسعيد بـنكراد، وعبد المالك مرتاض ومحمد عابد الجابري، وجابر عصفور، وكمال أبـو ديب، ومحمد شوقي الزين، وأحمـد يوسف وغيرهـم، ولكـن القـارئ والمدقّـق لها جميعـا، يجـدها لا تخـرج عن إطار أطـروحتـي: **فلسفـة البنيـة/ فلسفة التفكيـك**.

لـهذا، فإنّ القارئ لخطاب الفكر النقدي العربي المعاصر يجد نفسه واقفا على عدّة مسارات ومنعـرجات إبيستيمولوجية ومنهجية تتعلق معظمها برافدين أساسيـن؛ هما: **خطاب الفكـر النقـدي البنيوي، وخطاب الفكر النقــدي التفكيكي**؛ و ما نتج عنهما تجـاوزًا (بعد ما بعد الحداثة في النقــد)، أو ما كان وسطا بينهما، لهذا جاء البحث موسوما: **خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر بين البنية والتفكيك**، ليعالج تلك المسارات من خلال مشاريع نقدية وفكرية وتأويلية؛ هي أعمال كمال أبي ديب، ومحمد مفتاح، ومحمد شوقي الزين.

ومن ثم، سيرتكز بحثنا على فهم الحيثيات والإواليـات والامتدادات التي يسيـر وفقَها الفكرُ النقدي العربي المعاصـر فــي خطاباتـه ومشاريعه المعرفيـة المتنوعة التي تموْضَـعت بين خطاب فلسفة البنيــة، وفلسفة التفكيك، أي **بين البنيــة المنغلقة واللابنيــة**.

كمـا سيكون بحثنا مستندا إلى ثلاثـة أبعـاد/ توجهات أو مشاريـع نقدية عربيـة، لم نُـرَاعِ البـعد الجغرافي ولا التاريخي في اختيارها، بقدر مراعاتنا الرؤية المعرفية والنقدية الجامعة للتوجهات

وللرؤى الفلسفية والمعرفية المذكورة. وبما أنّ الفكر النقدي العربي مُوزّع على تلك الثنائية؛ البنية والتفكيك وما بينهما وما بعدهما، فإنّ التصريح: بأنّ مصدر تلك الثنائية هو غربي المنشأ ليس مطلقًا، بل إنّ تلك الأبعاد المتنوعة للفكر النقدي المعاصر تمتد إلى التراث النقدي العربي الذي توزع بين فكر البنية والتفكيك، وما بينهما، وما بعدهما، بمفاهيمَ مختلفةٍ؛ فعلى سبيل المثال، يمكن فهم ابن قتيبة على أنّه ناقد نسقي، كما ذهب في ذلك محمد العمري، ويمكن فهم الجرجاني في السياق نفسه، كما فهمه محمد الولي؛ عكس قراءة مصطفى ناصف التي تنزع إلى التفكيك في فهم بلاغة الجرجاني. أمّا فلسفة التفكيك في التراث الأدبي والنقدي العربي، فيمكن العثور على تجليات وأصول لها واضحة، قد تقترب من طروحات دريدا، وبول ديمان، على سبيل المثال عند ابن عربي والحلاج. أما التيار الثالث الوسطي، فإنّ وجوده في التراث العربي يبقى فرضيةً نسعى إلى التحقّق منها في بحثنا؛ من **خلال قراءة محمد مفتاح لتأويلية ابن رشد**.

لهذا، فإنّ البحث، وعلى الرغم من معالجته لمشاريع الفكر النقدي المعاصر، إلاّ أنّ العقل النقدي التراثي حاضر فيه نسبيا؛ لفهم تجذّرات وأصول وتأسيسات الفكر النقدي المعاصر. ومن ثم، فإن بحثنا ينهل من مفاهيم نظرية متنوعة، منها ما يرتبط بالمفاهيم البنيوية والتفكيكية، وإن لم يكن فهمنا للتلقي والتفكيك واقعًا على خطاب الأدب بل على النقد وتجلياته الفلسفية؛ فنحن نرمي إلى فهم آليات التلقي العربي للفكر النقدي العالمي في صيغتيه الفلسفية؛ **البنية والتفكيك**. وكذلك إلى إدراك امتداداتِهما المتنوعة في التراث التأويلي، لا لنثبت الأسبقية، بل لنحاول إثبات فرضية كونية وعالمية الفكر النقدي الذي يسير في الاتجاهين السابقين، وما يتوسطهما، وما يأتي بعدهما.

يدخل هذا كلُّه في إطار إيماننا المعرفي بأنّ جميع مشاريع الفكر النقدي الكبرى يلزمها ما يسمى: (**نقد النقد**) لكي تؤسس لذاتها تأسيسا قويا وخاليا من التناقضات والهفوات التي تُنقص من قيمتها وقوة تناسقها وانسجامها الداخلي على مستوى التصورات والآليات والمفاهيم الإجرائية. فقد أَنتجت الخطابات النقدية المذكورة وغيرها خطاباتٍ نقديةٍ موازيةٍ لها أو أعلى درجة منها، فكانت بمثابة ميتانقد لها (لغة ثانية)، إذ أصبح النقد في ذاته مدونةً يشتغل عليها نقد النقد من أجل الكشف عن خصائصه ومميزاته وبلورتها في نطاق مضبوط من أجل ممارسة سليمة ومعرفة

دقيقة بالفكر النقدي، ولهذا كان هدف نقد النقد الأساس هو تطوير عملية النقد التي تُعد، بدورها، الركيـزة في تطوّر التجربة الإبداعية، وبالخصوص الأدبية؛ إذ لا أدب ولا فكر ولا فلسفة دون وجود نقد سليم/ حصيف مؤسَّسٍ على معايير وثوابت وإواليات سليمة، وهذه الأخيرة لا توجد، بدورها، دون أن تكون هناك متابعات للعملية والتجربة النقدية وفق منهجٍ مضبوط صارم وحصيف، وتصنيف فلسفي دقيق، فالثنائية النقدية المدروسة لها امتدادات فلسفية عميقة؛ ولكن سنحاول تفكيكها وتجاوزها إلى طرح جديدٍ.

ومن ثم، فإنّ هذا البحث يمكن إدراجه في **حقل نقد النقد**؛ ولو أنّ مفهوم الفكر النقدي يكون أشمل منه، ليحتويه منهجيا ومعرفيا، لأن صيغة الفكر النقدي تلامس صيغة العقل النقدي؛ الذي ينتج فكرا نقديا متّسقا يختار بين الرؤية النسقية أو التفكيكية، أو ما بينهما، سواء في النقد أو في نقد النقد أو في الإبداع ورؤية العالم والوجود.

أسباب اختيار الموضوع:

إن أهم سبب دفعنـا إلى اختيار هذا الموضوع هو قلة الدراسات والأبحاث التي تناولت **مسارات المفاهيم داخل الفكر النقدي العربي المعاصر**، لـفهم خصوصياته وتصوراته النظرية، وتصنيفه الثنائي الذي اقترحناه مرحليا، وليتم تجاوزه إلى نظرة جديدة موسعة، تأخذ **شكلا ثلاثيا**، بدل الثنائيـة التقليدية.

السـبب الثاني هو الزخم المعرفي والنقدي الذي تزخـر بـه الساحة النقدية العربية المعاصرة سواء في المشرق العربي أو في المغرب الكبير، ورغبتنا معرفة كيفية تأثير الثقافة والفلسفة الفرنسية على المشاريع المغاربيـة، والفلسفـة الأنجلوسكسونية على المشاريع المشرقية. لهـذا حاولنا أن نجمع بين الكثير من النقاد والفلاسفة، لفهم تلك العلاقة المعقدة التي تجمع الفلسفة بالنقد؛ فتصيغ ما يمكن تسميته **بفلسفة النقد**، فدرسنا كمال أبي ديب بوصفها ناقدا عربيا اعتمد على التراث الانجلوسكـوني، والفرنسي كذلك، ودرسنا محمد مفتاح وشوقي الزين بوصفهما مستفيدين من الثقافة والفلسفة الغربية عامــة.

ويُعدّ البحث في الفكر النقدي وقضايا المثقافة النقدية طريقا أساسيا لتطوير المفاهيم التي يتعامل بها الناقد مع النصوص والخطابات، لهذا، ففهمُ تشكّلات الخطاب النقدي أمرٌ بالغ الأهمية.

الإشكـاليات :

الإشكالية المعرفية الـرئيسية للبحث هـو: ما هي الأسباب والمسوّغات التي جعلت الفكر النقدي العربي المعاصر ينقسم إلى تيارين معرفيين، هما تيـار البنية وتيار التفكيك؟ وما مدى تأثير الفلسفة على هذا التصنيف؟ وهل يمكن تفكيكه أو تجـاوزه إلى ثلاثيةٍ بدل هذه الثنائيـة؟

وقد خرجت عن هذا الإشكالية الرئيسية عدّةُ إشكاليـات فرعية؛ نذكر منها:

– كيف أثّرت الفلسفـة في خلـق تلك الثنائية النقـدية المتعارضة؟ وهل هناك تيار وسطي أو بعدي لها؟ وهـل يمكن أن نفكّك هذه الثنائية؟

– كيف تتلاقى الفلسفة بالنقد في تيار النسـق وفي تيار التفكيك؟

– هل خصوصية ذلك التصنيف له علاقة بالتلقي العربي للفكر والنقد الغربي أم أنّ لهما تجليات في التراث النقدي والفكـري العربي؟

– ماذا بعد التفكيك في الفكر النقدي العربي؟ هل هو تجـاوز؟ أم عـودة إلى سلطة البنية ومقولات السياق في النقد العربي؟

– هل قدّم الفكر النقدي العربي مشاريع تأويليـةً يمكن إدراجها خـارج ثنائية النسق والتفكيك، أو بينها؟ وما هي مقومات وسمات وامتدادات خطاب البنية والتفكيك النقديين؟

– ما هي خصائص وتمايـزات الفهم والتحليل داخل كل فكر نقدي من الثنائية؟ وما هي إواليات واختلافات التطبيق فيهما؟

– هل هناك تحوّلات داخل هذه المشاريع النقدية العربية المدروسة؟

– ماهي رؤية الفكـر البنيوي للبلاغة والتأويل؟ وماهي رؤية التفكيك لهما؟

– ماهي دواعي وخطوات تحوّل الفكر النقـدي لبعض المشاريع العربية من فلسفة البنية إلى فلسفات التفكيك وما بعد الحداثة؟

أمّا الفـرضيات، فهـي:

– استأنس فكر البنية النقدي بطروحات ومفاهيم الفلسفة الغربية، كما أنّ استراتيجية التفكيك قد استأنست واستفادت، مفاهيميا، من نقدها للفلسفة الغربية.

– التطبيق العربي للنقد الغربي هو الذي ساهم في خلق وترسيخ ذلك التصنيف الثنائي.

–إنّ ذلك التصنيف له امتدادات معرفية عميقة في التراث النقدي العربي، فالجرجاني مثلا يمكن تصنيفه بنيويا وسيميائيا، كما يمكن تصنيف ابن رشد عقلانيا نسقيا، وابن عربي كتفكيكيٍّ.

– التحوّل الذي تعرفه بعض المشاريع النقدية العربية سببه تطوّر العقل النقدي العربي في فهم الفكر العالمي، كما أن **الموضة** في مسايرة الآخر تلعب دورها أيضا.

–إنّ تطبيق فكر البنية على مدونات وخطابات أدبية وفكرية وثقافية يملك مجموعة من الحدود والآليات والتأسيسات الواضحة نسبيا، عكس استراتيجية التفكيك التي تناهض كل **معيار**/ **براديغم** في القراءة والفهم والتشريح، لهذا يكون التأويل في فكر البنية محدودا ونهائيا، ويأتي التأويل في استراتيجية التفكيك لا نهائيا.

– هناك تحولات ومنعرجات داخل المشاريع النقدية العربية، فكمال أبو ديب مثلا، لم يبق داخل فكر البنية المنغلق، وقام بالتمرد عليه، كما وسّع محمد مفتاح من مفاهيمه وآلياته التحليلية.

المنهج المتبـع:

من الصعب بمكان إيجاد منهج مضبوط في قراءة خطاب الفكر النقدي– لهذا سيكون هدفنا محاولة إيجاد تصور نظري وفلسفي لهذه الممارسة النقدية المزدوجة ولذلك التصنيف الثلاثي (فكر البنية المنغلقة، فكر البنية المنفتحة، فكر تفكيك)، وهذا لا يمنعنا من الاستفادة مفاهميا من مجموعة من التصورات الغربية المتمثلة في الوصف والتحليل العميق الكائن في المنهج

الأركيولوجي/ الحفري الذي يعتمد على باطن الظاهـرة وخلفياتها وأنساقها المسيرة والمتحكِّمة فيها، ويتتبع **تطـوّر المفاهيم وحركيتها، فنقد النقد هو المنـهج الملائم للتعامل مع الفكر النقدي،** لأنّه لا يكتفي بالقضايا السطحية، بل يغوص إلى أعماق الخطاب لاستكشاف النسق الذي ينظّمه، كما قد يكون **تتبع سيرورة المفاهيم النقدية في المشروع الواحد، حسب تسلسل المراجع تاريخيا،** أمرا مهمًا وضروريًا ومنهجيًا، لفهم تحوّلات كل خطاب نقدي، ومقارنته بالخطابات النقدية الأخرى.

في البحث عن التحوّلات المفاهيمية والمعرفية للمشاريع النقدية المعاصرة، حاولنا أن نوظّف ونحيّـن بعـض مبادئ الطرح النقـدي العقلاني والتداولية والتفكيكية للكشـف عـن مدى انسجام كل مشـــروع وخطابـــه المؤسس عليه، ثـم انسجام الخطاب النقدي العربي المعاصر ككل واحد، أو كخطاب واحد، يمرّ بعدة تطورات و**مسارات ومنعرجات** جديدة.

في العموم، لـم نلتزم بمنهج واحد؛ لأنّ طبيعة موضوعنا تفرض علينا انتقاء عدة مفاهيم ومقولات نقدية من مناهج مختلفة ومتباينة في الغالب لكي نكشف عن كنه الظاهرة وخصائصها الأساسية المميزة لها عن غيرها، فحضرت المقارنة المتأنية والرجوع إلى الخلفية التاريخية والوصف الخارجي والداخلي، والكشف عن الكليّة والتنظيم الذاتي وسمات الخطاب ومستوياته المفاهيمية وخصائص تقديم الأحكام النقدية، ومسارات تطور هذه المفاهيم، وأساسيات تصنيف النقاد وتوجهاتهم الفكرية والمنهجية والفلسفية.

لقد ركّـز الفصل الأول الموسوم: **خطاب فكر البنية النقدي وسلطة النسق المغلق** على مشروع كمال أبي ديب؛ فسعينا إلى البحث في شموليـة فكر البنية؛ وإمكانية استغلاله في البحث في كل المجالات وكل النصوص؛ لما يوفّره من آليات نقدية تصنيفية مُحكمة، فتجاوز هذا الفكرُ مجالَ الشعرية إلى مجالات معرفية أخرى متنوعة. كما ناقشنا سـؤال المرجعية؛ هذا السؤال المطروح بكثـرة، إذ يرى معظم الباحثين أنّ النقد العربي المعاصر لم يقدم إضافة للنقد العالمي، فحاولنا تجاوز هذه الفكـرة وتشريحَها لتبيان أنّ التفكير النقدي عالميٌ وليس عربيا أو غربيا. وواصلنا في تشريح أساسيات هذا الفكر في مقاربته للخطاب الشعري والسردي فرصدنا أهمية الثنائيات السوسيرية فيه، وبالخصوص **المحورين الاستبدالي والتركيبي،** كما ربطنا بين هذين

المحورين بثنائية الحضور والغياب، لتبيان آليات حدوث الدهشة والتغريب داخل النص الأدبي، وتدارسنا، كذلك، مفهومي التجانس واللاتجانس من منظور هذا الفكـر النقدي.

حاولنا أن نفهم رؤية كمال أبي ديب للأنساق، وطريقة الكشف عنها؛ سواء داخل النص الشعري أو السردي، فقد كانت الأنساق تحتكِم إلى الثنائيات الإنسانية، لكنّها بدأت في التوسّع إلى أنساق ثلاثية ورباعية، لهذا أردنا الكشف عن تلك النقلة أو المنعرج داخل البحث في الأنساق، لفهم كيفية حدوثها ودور المتلقي في الكشف عنها.

إنّ مشروع فكر البنية المنغلق عند كمال أبي ديب، لم يستمر طويلا في المنهج نفسه، فقد كانت هناك تحوّلات عميقة وقوية فيه؛ فتحوّل إلى فكر لا نسقي أو بالأحرى فكـر تفكيكي، وهذا ساهم في تفكيك وتدمير ثنائية (البنية/ التفكيك).

وقد قادنا هذا الانفتاح إلى البحث في مشروع آخـر استطاع أن يتموضع بذكاء وحصافة بين ثنائية البنية والتفكيك؛ وهو **مشروع محمد مفتاح النقدي والتأويلي**، إذ استطاع أن يعيد استغلال عدّة مفاهيم نقدية كالسياق والتأويل البنيوي، لتجهيز مشروعه بتراسنة مفاهيمية قوية.

لهذا بدأنا في الفصل الثاني الموسوم: **مسارات انفتاح خطاب فكر البنية النقدي** بالتنقيب عن المنطلقات التحليلية لفكـر البنية المنفتح من خلال محمد مفتاح، فسعينا إلى **تتبع تاريخي للمفاهيم** التي اشتغل عليها، وبدأنا من تحليله للخطاب الصوفي وحضور مفاهيم النظريات الوظيفية والسياقية، ثم انتقلنا إلى قراءته للخطاب الشعري، وتفحصنا المستويات اللسانية التي اشتغل عليها، ابتداءً من الصوت والصرف والنحو إلى الدلالة، ثم قام بإضافة الجانب البلاغي والمقصدي والتناصي إلى التحليل النسقي والدينامي، وتجاوز النظرة الاستبدالية التي كان يشتغل عليها كمال أبـو ديب؛ إلى نظرة بلاغية جديدة تستمدّ أسسها من آليات التحليل بالمقومات أو السمات.

سعينا، أيضا، في هذا الفصل إلى البحث عن آليات اشتغال الدلالة وقوانين التأويل في فكر البنية المنفتح، **فعودةُ التأويلِ إلى فكـر البنية كانت محصورةً بمجموعة من القوانين التي تتبعناها في قراءة محمد مفتاح لتأويلية ابن رشد**، فخرجنا بالبنيات الزوجية ثم الرباعية ثم السداسية في

التأويل، وقَبل هـذا تحدثنا عن هرمينوطيقا الوضوح وهرمينوطيقا الغموض والآليات التي يجب الاعتماد عليها، بالعودة إلى المفاهيم التأويلية التراثية عند الأصوليين والبلاغيين.

وقد عالجنا خلال هذا الفصل إشكاليةَ **التشابه والاختلاف** في قراءة النص والعالم، وعرضنا لذلك الجدل القائم بينهما؛ بين من يرى النصَ/ العالمَ قائما على تشابه عناصره ووحداته، وبين من يراه قائما على الاختلاف، لنصل إلى وجود التشابه داخل الاختلاف، ووجود الاختلاف داخل التشابه، وهذا أساس أطروحـة محمد مفتاح.

لم تفتنـا قراءة محمد مفتاح النسقية لمفاهيم ما بعد الحداثة، فتدارسنا أطروحته التي يناقش ويرد فيها على تيار التشتت والفوضى، من خلال قراءته النسقية لكتب تراثية؛ كانت قد قُرِأتْ بطريقة تشتيتية، منها؛ كتابا أبي حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، البصائر والذخائر.

جاء الفصل الثالث الموسوم: **خطاب فكر/ استراتيجية التفكيك وتدمير سلطة النسق**، ليركّز على **المسار أو المحطة الثالثة** في خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر، من خلال مشروع محمد شوقي الزين التفكيكي والتأويلي، فبدأنا بقضيةٍ مركزيةٍ في النقد والفكر المعاصرين؛ وهي نقد المركزية العقلية، التي أعطاها محمد شوقي الزين بعدًا وفهمًا جديدين؛ فبعدما كانت تعني إلغاء العقل واستبعاده، أصبحت تعني حضور العقل الذكي والمضاد لنفسه، فيصير العقل يراقب نفسه في عملياته التحليلية، حتى لا يقع في المركزيات الصوتية والدوغمائية ويحصر المعنى في أماكنَ وفضاءات محدودة، **فهذا العقل المضاد ثار على ثنائية اللوغوس / الباتوس.**

تطرقنا بعد ذلك إلى مفهوم الكتابة وعلاقتها بالمركزية الصوتية؛ إذ إنّ الكتابة ثارت على النظام اللوغوسي الغربي الذي يفرض حضورَ صاحب الصوت لحدوث الدلالة والفهم اليقيني، لتقول بانفتاح الكتابة وتعدد التأويلات ولا نهائيتها.

عالجنا بعد ذلك **علاقة التفكيك بالبلاغة**، والجانب التاريخي لرفض البلاغة من قِبَلِ الفلسفة اليونانية، ووضّحنا كيفية استغلال التفكيك للبلاغة في العمليات التحليلية والتقويضية، وكيفَ حارب التفكيكُ البلاغةَ التي تكرّس للأيديولوجيات والسرديات الكبرى. ثم تعرضنا لقراءة محمد شوقي الزين

لابن عربي من أجل استخلاص مفاهيم التأويل الرمزي للنص الباروكي، وطرحنا نموذجا تحليليا تمثّل في رسالة جاك دريدا إلى محمد شوقي الزين، لنثبت كيف يمكن تجاوز المعنى المتمركز منطقيا إلى معانٍ أخرى، قد تكون مناقضة للمعنى المنطقي، وقد تكون أعمقَ وأبلغَ منه، **فالتفكيك يحاور أعماق النص**، وشبكاته الداخلية المضمرة والمخاتلة.

إنّ التفكيك ضدّ الثبات واليقينيات القارة، لهذا درسنا مفهوم **الإزاحة بوصفها تفكيكا**، فلا يمكن البقاء في المستوى المنطقي للنص، دون الغوص في شبكاته الداخلية؛ التي يمكن أن توصف باللامنطقية، لأنّ القارئ لا يكشفها عبر نظام ونسق معين، بل عبر حصافته الذهنية وذكائه في الفحص والحفر، وكذلك عبر فصاحته ونباهته في التعبير والكشف، ولهذا تأتي **اليقضة والاستنفار في مقابل البلادة والتلقي اليقيني**، ويأتي التشظي في مقابل البنية الواحدية، وتجيئ الازدواجية والاستشعار في مقابل الأحادية والبلادة.

لا يمكن أن ندرس التفكيك العربي، دون الحديث عن أطياف دريدا، لهذا كان معظم الفصلِ الثالث يحيل إلى **مرجعيات دريدا وأفكاره وشبحياته**، وكيفية تحيين محمد شوقي الزين وتطويعه لها، من أجل نحت مفاهيم التفكيك العربي.

لقد أنهينا البحث بمجموعة من النتائج العامة التي توصلنا إليها من خلال كلّ الفصول الثلاثة، لتعبّر هذه النتائج عن مسارات الفكر النقدي العربي المعاصر، بداية من فكر البنية المنغلق إلى فكر البنية المنفتح إلى فكر التفكيك.

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرفة **د. آمنة بلعلى** على رعايتها لهذا العمل منذ بدايته، وتقويمه بآرائها المنهجية والمعرفية، التي ساعدتني كثيرا في التحليل وإعادة التفكير في الكثير من القضايا والإشكاليات التي ترتبط بالبحث، من قريب ومن بعيد. فهي نعم السند المعرفي، كما أتقدم بخالص الشكر إلى **أعضاء لجنة المناقشة** التي تفضّلت بقراءة هذا البحث وإثرائه بملاحظاتهم وتوجيهاتهم وانتقاداتهم.

ذراع الميزان، جوان 2017

الفصل الأول:

خِطَابُ فِكْـرِ البِنْيَةِ النَّقْدِيِّ وسُلْطَـةُ النَّسَقِ المُغْلَـقِ

تمهيـد:

المبحث الأول: شُمُولِيَّةُ فِكْرِ البِنْيَةِ وسُؤَالُ المَرْجَعِيَّةِ.

المبحث الثاني: تَشْرِيحُ فِكْرِ البِنْيَةِ النَقْدِيِّ.

1-في مفهوم الفجوة واشتغال الثنائيات.

2-التجانس واللاتجانس/ كسر المحورين: البحث عن الدهشة.

المبحث الثالث: تَرَاتُبِيَاتُ التَّفْكِيـرِ النَّسَقِيِّ المُغْلَقِ.

1-من التفكير/ النسق الثنائي إلى الثلاثي: بنيوية أم بنيويات؟

2-انبثاق النسق الثلاثي وتمظهراته النصية في الخطاب السردي

المبحث الرابع: اِنْفِتَاحُ النَّقْدِ والإبدَاعِ على آفاقِ/ حَالَةِ ما بَعْد الحَدَاثَةِ.

تـمهيــد:

يتأسّس البحث في فكر البنية النسقي المنغلق حول تفسير شكل النص بدرجة أكبر، فتغيبُ الكثير من المفاهيم النقدية؛ كمفهومي **السياق والتأويل**، لصالح مفاهيم **المحايثة**، ورصد العلاقات بين الأنساق والعناصر الداخلية للنص.

لقد غاب السياق؛ لأنّ النظرة النقدية المحايِثة تعتمد على سلطة النسق المغلق، وتلغي ما يوجد خارجه من عوامل؛ قد تكون مساهمةً في تشكيل البنية، **فالرؤية النسقية تؤمن بأن البنية تُشكِّل نفسَها بنفسِها**. أمّا التأويلُ في فكر البنية النسقي فهو موضوع إشكاليٌ؛ بين من يؤمن بوجوده، وبين من يلغيه، وسنحاول تدارسَ هذه الإشكالية، من خلال التعرّض لمشــروع نقدي عربي يمكن أن ندرجه في سياق فكر البنية المنغـلق، ليكون موضعَ بحثٍ وتحليلٍ في إطار **عمليـات نقد النقد**.

اخترنا لهذا **التوجه النسقي المنغلق مشروعَ كمال أبي ديب**؛ لما يمثله من إبراز لسطلة القراءة النسقية في تحليل مختلف الخطابات الإنسانية؛ الشعرية والسردية، فالتفكير البنيوي العلائقي حسب كمال أبي ديب هو أساس الفهم ورؤية العالم.

إنّ هذا التوجه النسقي المنغلق يقوم على وجود فكـرة المركز داخل الخطاب/ النص/ العالم؛ لهذا تكون العناصر الأخرى المرتبطة بالمركز تابعة له؛ فهذا الفكر ينتمي إلى دائرة الميتافيزيقا الغربية التي تؤمن بمفاهيم الأصل والمركز.

لهذا؛ سنحاول تشريح فكر البنية المنغلق؛ وتبيان أصولـه ومرجعياته واشتغالاته، وكيفية استيعابها من طرف كمال أبي ديب، وتوظيف مفاهيمه لتحليل النصوص انطلاقا من أنساقها البنيوية الثنائية والثلاثية؛ كما سنناقش مرجعيات هذا الفكر، وإمكانية الاستفادة منها دون الوقوع في الاستـلاب أو الاستعارة الكلية من الآخر، أي وجوب تقديم الإضافة واللمسة العربية.

يتناول الفصلُ بالتشريحِ والتفكيكِ ثنائيةَ (البنيـة/ التفكيك)، ليثبِتَ، أنّ الحديث عن فكر البنية يمكن تقسيمه إلى فكر بنية منغلق، وفكر بنية منفتح، ثم يأتي التفكيك الذي لا يؤمن بمفاهيم البنية

نهائيا؛ لأنّه يتمرّد عليها. ويبحثُ الفصل، كذلك، في فاعلية هذا الفكر النقدي، وكيفية استغلال كمال أبي ديب له. ويناقش، كذلك، فرضية وجود تحوّل أو منعرج ابستمولوجي عند الناقد أبي ديب نحـوَ ما بعد الحداثة والتفكيك.

المبحث الأول: شُمُولِيَةُ فِكْرِ البِنْيَةِ وسُؤَالُ المَرْجِعِيّةِ.

سنناقش في هذا المبحث إشكاليةً جوهريةً يعيشها فكر البنية النقدي، وهي سؤال المرجعية والمجال المعرفي الذي يمكن أن نطبق فيه هذا الفكر؛ ومن ثم، هل مجال فكر البنية كما هو شائع في السياق النقدي خاصٌ فقط بميدان الأدب والشعرية؟ أم كما يدعو إليه كمال أبو ديب، بطريقة موسّعة؛ يجب أن يشمل العديد من مجالات المعرفية والحياتيّة؟

يقودنا هذا الإشكال إلى إشكال آخر مرتبطٍ به؛ وهو هل فكر البنية إنساني عالمي؟ أم أنه مقصور ومنسوب فقط إلى الفكر الغربي الذي أنتجه؟ وهل محاولات استثماره في ميدان الفكر العربي تقودنا إلى القول بمرجعتيه المستعارة أو المستوردة؟ ومن ثم هل فكر البنية عالمي أم هو غربي صرف؟ وهل اللجوء إلى أعلامه الغربيين لا يُمكّننا من صياغة فكر بنية عربي أو المساهمة في تطويره إذا اعتبرناه عالميا؟

هذه الأسئلة ترتبط بكل أرجاء الأطروحة، وبكمال أبي ديب خصوصا، فهو حين يتحدث عن الشعرية ومحاولات ضبط آلياتها النسقية يعرج بالأساس على محاولات جون كوهن التي تقترب كثيرا إلى حيثيات مشروعه؛ ولكنه يشير إلى كونه لم يطلع عليها إلا من خلال باحثين آخرين[1]، وهذا نفي غير مباشر لأثر المرجعية النقدية لكوهين على أبحاثه النقدية؛ واعتراف بأخذه من المرجعية النقدية الغربية في تياراتها الشكلية والبنيوية، **بوصفها مرجعيات عالمية.**

لهذا السبب، يرى كمال أبو ديب أنّ **قراءته المباشرة، فيما بعد، لأعمال جون كوهن في الشعرية لم تؤثّر عليه كثيرا في توجهه النقدي التحليلي**؛ وهو يصـرح بهذا: "بيد أنّ قراءتي لعمله لم تغيّــر من تصوري للعلاقة بين عمله وعملي، ولذلك لم أُضف شيئا في النص نفسه إلا ما قلته

[1]– ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ط.1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 8.

عنــه"[1]، فهل تجاوز كمال أبو ديب جون كوهن في رؤيته أم تجاور معه؟ فيكون مؤسسا لفكـر بنية عربي يستمد أصوله من الفكر العالمي، ويدرس البيئة والثقافة العربية.

وقد صرح كمال أبو ديب باعتماده على مرجعيات نقدية عالمية متنوعة من بينها[2]:

1- التحليل البنيـوي للأسطـورة كما طوّره كلود ليفي شتراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية؛
2- التحليل التشكيـلي للحكاية كما طـوّره فلاديمير بروب في دراسته للتركيب التشكيلي (المورفولوجي) للحكاية؛
3- مناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار تحليل اللغوي والدراسات اللّسانية، وبشكل خاص عمل رومان جاكبسون والبنيويين الفرنسيين؛
4- المنهج النابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي والذي أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية (الاقتصادية، السياسية، والفكرية) ولعل لوسيان غولدمان أبرز النقاد الذين أسهموا في تطوير هذا التناول؛
5- تحليل عملية التأليف الشفوي في الشعر السردي ودور الصياغة (formula) في آلية الخلق، كما طوّره ملمان باري وألبرت لورد.

هذا التصريح التأسيسي لكمال أبي ديب بأنه اعتمد تيارات متنوعة في فكر البنية، يجعلنا نؤكد على أنّه يؤمن بالمرجعية العالمية في الفكر والنقد والتحليل، فلا يعتبر الاعتماد على الآخر نقيصة منهجية أو معرفية، لأن الآخر في علاقة تفاعلية دائمة مع الأنا.

ولكن، هنالك أطياف نقدية أخرى تظهر في عمله؛ أمثال لوري لوتمان و رولان بارت وجون كوهن، يمكن البحث عن مناحي التلاقي والإفادة منها، في كيفية تأسيسه للشعرية وآلية خروجه إلى **توسيع فكر البنية النسقي داخل منظومة العقل العربي**، كما فعل محمد عابد الجابري في مشروعه نقد العقل العربي.

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 8.

[2]- ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحوى منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤيا (1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 5، 6.

إنّ قراءة كمال أبي ديب للشعرية وفق هذه التيارات والمرجعيات المتنوعة؛ التي يكون فكر البنية مركزيا فيها، تجاوزت البحث فيما يجعل الشعر شعرا ويصيغ إبداعيته وجماليته، إلى **منظور علائقي / نسقي يسبر أغوار النص والعالم في إطار عقلاني يمتح من منابع الحداثة البنيوية،** ومن ثم، فمشروعه يرمي إلى بلورة "اتجاه بحثي صارم يصر على الكتابة المتعمقة، التحليلية، المكتنِهة، الكاشفة، ويُجهد لتأصيل الفكر النقدي الجاد في كل مجالات الدراسة، ويتناول الظاهرة المدروسة باعتبارها دائما على درجة كبيرة من التعقيد والتشابك والتداخل مع ظواهر أخرى مختلفة في اللّغة والفكر والمجتمع، في السياسة والاقتصاد والثّقافة، أي بوصفها دائما مكوّنا في بنية كليّة تتموضع هي بدورها ضمن مجموعة من البنى الكلية الأخرى"[1]، ومن هنا، يمكن أن نفترض بأنّ الشّعرية ما هي إلاّ نموذج عملي للعقل التطبيقي في فكر البنية؛ عقلٌ يؤمن بأنّ العلاقات بين عناصر الموضوع ، سواء كان الموضوع أدبيًا أو اقتصاديًا أو ثقافيًا أو اجتماعيًا، هي قائمة على التشابك والتداخل والتعقيد لا على البساطة والسطحية والتراتبية، فيكون العقل البنيوي هو البديل والجدير بالكشف عن الأنساق الضابطة لتلك البُنى.

إذن، **جدير بالعقل العربي أن يكون بنيويا يكشِفُ عن علاقة الأنساق،** كما يمكن أنْ يكون في الوقت نفسه تجديديًا، من خلال فهم الأنساق فهمًا جديدًا وزعزعة الفهم القديم لها، مثلما فعل كمال أبو ديب في ميدان العروض وإيقاعه؛ إذ ذهب إلى أنّ" قضية النظام الذي يُقترح هنا تتجاوز العروض والتجديد فيه أو إعادة صياغته: إنّها شيء من امتحان للعقل العربي وقدرته على تقبّل المستقبَل، وعلى احتضانِ ما سيكون وتبني ملامحه الأولى والجهد لإكمال خَلقه. هنا عودة إلى الجذور، بحث عن إمكانية تحقيق ما حقّقه الشاعر العربي في صحرائه، بخلقه الإيقاع الذي جسّد أبعادَ عالمِه وبنية فكرِه الخلاقِ. أَمِنَ المصادفة في شيء أن يكون العقل العربي، الفطرة المجلية للعالم، قَدِرَ على تطوير أشكال الإيقاع بهذا الغنى وهذا الانتظام حين استجاب للمحرِكات العفوية في أعماقه، لحسّه النغمي وإرهافه، وأن يكون أعقَم فلم يخلق تشكّلًا إيقاعيا جديدا- إلا ما ظل ملقى على هامش التراث- تماما بعد أن صاغ الخليل نظامَه وتحوّل بعده إلى قوانين؟ العربي

[1]- كمال أبــو ديب، في الشعرية، ص9.

بدوافع الخلق والتكوين الطري عنده، نسج مستقبله، مستقبل ثقافته لقرون تأتي، ثم تحجرت الرؤيا، فبدأ التقوقع ونَسْجُ ما كان مستقبلا في جذوره ماضيا يضغط حتى ليكاد يخنق"[1]، فالعروض في خلقه الأول بدأ فطريا عبر إدراك التشابهات البنيوية بين الإيقاعات في تلك المرحلـة، وهذا راجع إلى الحس المرهف للإنسان في ضبط الموسيقى الشّعرية؛ ولكنّه توقف بنيويا عن خاصية التحوّل، فرأى كمال أبو ديب أنّ بإمكانه خلق بنية جديدة لهذا العروض، لجعل بنيته دينامية ومتحولة.

وهذا الطرح البنيوي الضابط لتحوّلات الأنساق داخل الخطاب والعقل العربي اقترحته آمنة بلعلى في كتابها **(خطاب الأنساق)**، فرأت بضرورة الابتعاد على الرؤية الأحادية لدى الشاعر وأهمية الانخراط في معرفة مركّبة يفرضها النموذج العولمي، والانفتاح على إمكانات إبداعية وثقافية متعددة، حتى لا يصبح الانخراط مجرد حالة سلبية تفرضها سلطة النموذج وهيمنة ثقافة العولمة، وتحولات ما بعد الحداثة"[2]، فدرست الشعر العربي في الألفية الثالثة في أنساقه الجديدة التي برزت؛ مثل شعر الهايكو الذي يختلف بنيويا عن الشعر العربي العمودي أو الحر، ولكن الدينامية هي التي أحدثت هذا التحوّل النسقي.

إذن، يكون مشروع كمال أبي ديب في الفكر النقدي **قائما على مفهوم الحركية والدينامية المتواصلة**، حتى لا يتقوقع هذا الفكر على نفسه، فيؤكد على الذهاب إلى المطالبة بمشروعية عقل بنيوي تحليلي يرفض التقوقع والذاتية في النظر، وينطلق من الشعرية كمدونة دراسية إلى مجالات حياتية ومعرفية أوسع آفاقا، ودعامتُها "فكرٌ تحليليٌ ووعيٌ نقديٌ ضديٌ في الثقافة العربية المعاصرة، ووعي يرفض الاستسلام لغوغائية الشعارات ولسلطوية القمع وللمسلمات العقائدية الجامحة ويسعى إلى تأسيس البحث الحرّ الخلاق في جميع مكونات البنى الثقافية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وفي جميع مظاهر الحياة العربية في بعدها التوالدي والتزامني"[3]، ولهذا

---

[1]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، مقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط.1، دار العلم للملايين، بيـروت، 1974، ص 95.

[2]– ينظر: آمنة بلعلـى، خطـاب الأنســاق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثـة، ط.1، دار الانتشـار العربي، بيـروت، 2014، ص 8.

[3]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 9، 10.

اهتم كمال أبو ديب بالكشف عن نظام نظرية النظم الجرجانية في كتابه الذي ألفه بالانجلزية[1]، وفيه يقارن بين النظريات اللسانية الغربية التي تسير في مجال فكر البنية، والفكر النحوي والبلاغي للجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز.

لا يقبل فكر البنية النظرة الفوضوية السطحية للعالم، ولا الرؤية الغوغائية، لهذا يحاول كمال أبو ديب بلورة عقل عربي لا يقبل بالنظر الغوغائي من الخارج في الظواهر التي تعتري الإنسان، بل يُوجِب الغوص في مكوناتها وأركانها الداخلية لمحاولة فهم آليات اشتغالها، وهذا في الظواهر الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وهنا تبرز اشتغالات مقولات فكر البنية خارج مجال الشعرية، وفق منهج بنيوي مضبوط، لأنّ "تأسيس مثل هذا المنهج في البحث في ظاهرة كالشعرية لا يقل خطورة عن تأسيس البحث في ظاهرة أخرى، كالصراع الوجـودي مع إسرائيـل، أو الصراع الطبقي في المجتمع العربي، أو العلاقة بين الأدب والمجتمع أو طبيعة السلطة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية في الحياة العربيـة"[2]، فلا يمكن أبدا حصر فكر البنية في مجال ضيق كالشعرية أو الأدب، وهذا جاك لومبار يؤكد ذلك في قوله "إنّ مقولة البنية واشتغالاتها مثيرة للجدل؛ وأصل هذه الكلمة قديم نسبيا، إذ نجدها عند سبنسر ودوركايم، إذ كتب هذا الأخير في تقسيم العمل المجتمعي، يقول: أما بنية المجتمعات التي يطغى عليها التضامن العضوي فمسألة أخرى"[3]، وهذا دليل واضح على امتداد فكر البنية إلى مجالات متنوعة، أهمها الأثنولوجيا والأنثربولوجيا وعلم النفس، حتى قبل أن يُسْتَعمل هذا الفكرٌ في دراسة الشعرية ومفاهيم الأدب.

إنّ الذي ينظر إلى قصيدة أو نص سردي أو فيلم من منظور فكر البنية، فإنّ تحليلاته للحياة لن تختلف كثيرا عن تحليلاته لتلك النصوص الأدبية، وفق العقل البنيوي، ومن ينظر إلى الحياة من زاوية تفكيكية، فإنّ نظرته إلى القصيدة ستكون محصورة في الكسر والتفكيك واللامركز، ولن تختلف نظرته تلك عن نظرته إلى النص الأدبي أو الحياة، وهذا ما يذهب إليه ألكسندر

---

[1] – See : Al–jurjani's , Theory of Poetic Imagery , Aris and Phillips , London , 1979.

[2] – كـمال أبو ديب، في الشعرية، ص 10.

[3] – جاك لومبار، مدخل إلى الأثنولوجيا، ترجمة: حسن قبيسي، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997، ص 157.

نيهاماس في كتابه: **نيتشه، الحياة كنص أدبي**، حيث يؤكّد على مفهوم فلسفي نيتشوي؛ هو مفهوم المنظورية التي يمكن تعريفها بأنّها لا تربط الموضوعَ وفهمَه أو تأويلَه بمسائل موضوعية، بل تُرجعها إلى الذات ومنهجها في القراءة، لأنّها من تقوم بإدراكه وجعله موجودا قائما في الحواس، ومن ثمَّ، فقيمة أي موضوع وماهيته لا تتحدد إلاّ من خلال قُرَّائه المستكشفين المختلفين، **فمن يفكر بمقولات البنية** سيصل إلى نتائج متقاربة سواءً في النص الأدبي أو في الحياة، ومن **يفكر بمقولات التفكيك** سيصل إلى نتائج متقاربة في النص الأدبي والحياة أيضا.

المنظورية مقولةٌ ضد المركز، وبالتالي ضد فكر البنية، وهي تقع في حرج كبير وتولّد مشكلتين تبدوان وكأنّهما تنقضان المحاولة نفسها لإنتاج مثل هذا التأويل، وبالتالي، فإن المنظورية هي في آن واحد شيء يجب أن يُفهَمَ، وشيءٌ يوحي بأنَّ الفهم الواحد هو ربما فهم مستحيل[1]، وهذا هو التناقض الداخلي الذي يحمله هذا المفهوم الذي يحاول كسر مفاهيم فكر البنية التي أسس لها جان بياجيه، فيما يأتي[2]:

1- فكرة الكلية؛ ومفادها أنّ الأجزاء تترابط في شمولية ونسقية؛

2- فكرة التحوّل؛ ومفادها أنّ هذه الأجزاء تتحوّل داخليا؛

3- فكرة التنظيم الذاتي؛ ومفادها أنّ الأجزاء والعلاقات تنتظم داخليا دون الاستعانة بعناصرَ خارجيةٍ.

وفكرة المركز في فكر البنية تتموضع داخل هذه المرتكزات الثلاثة، وتنقض مفهوم المنظورية الذي لا يؤمن بالمركز والمنهج والنّسق. وهنا نتساءل كيف استطاعت هذه المفاهيم التي لا تؤمن بالمركز والبنية أن تصمد طويلا في المجالات البحثية والحياتية؟

---

[1]- ينظر: ألكسندر نيهاماس، نيتشه الحياة كنص أدبي، ترجمة: محمد هشام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2008، ص 6.

[2]- ينظر: جان بياجيه، الإبستيمولوجية التكوينية، ترجمة وتقديم وتعليق: السيد نفادي، راجعه وقدّم له: محمد علي أبو ريان، دار التكوين، دار العالم الثالث، دمشق، القاهرة، 2004، ص 25.

إذن، أراد كمال أبو ديب أنْ يؤسّس لمنهج رصين في مختلف المجالات المعرفية يعتمد على سلطة النّسق وانضباط البنيـة والمركـز، على الرغم من أنّ مصطلحي الأنساق والنّسق يبقيان في استعمالاتهما النقدية مضطربين، ولكن في كثير من الحالات يُشيران إلى الفكر البنيوي الرّامي إلى جمع شتات العالم والنص.

ولكن، سعيد يقطين يرى أنّ الأنساق يمكن أن ترتبط بتيارات ما بعد فكر البنية؛ أي تيارات التفكيك وما بعد الحداثة،" فقد كان يُستعمل مفهوم النسق (système) في المرحلة البنيوية على أنّه (نظام) أي بمعنى البنية ذات الانتظام الذاتي. ولذلك سنجد في كل التعريفات التي وقفنا عليها أنّها تستعمل système بمعنى البنية أيضا. ولكن الدلالات التي سيأخذها هذا المفهوم ستتغير في المرحلة ما بعد البنيوية. وأولى هذه التغييرات ستبدأ مع الإفراد والجمع"[1]، وكأن فكر البنية يفترض وجود نسق واحد يتحكّم في منظومة الخطاب والحياة، وفكر ما بعد البنية يفرض وجود عدة أنساق تتحكم في الخطاب، ولكن، أليس التصريح بوجود عدة أنساق هو دليل على إمكانية جمعها، هي الأخرى، في نسق/ نظام أكبر، كما أنّ المسلمات النقدية المعروفة عن فكر التفكيك وما بعد البنية تؤكد أنّه فكر شذري لا يقبل الأنساق نهائيا، ومعروف أنّ فكر البنية يَستبعِد كلَّ شاذٍ وشذريٍ وهامشيٍ. وهذا الاستبعادُ يأتي لتحقيق الكليّة والانسجام داخل البنية التي ترفض العناصر المشوشة وغير المنسجمة مع باقي العناصر الأخرى، ولهذا سيعتمد **التفكيك على هذه العناصر المشوِشة؛ غير المنسجمة، ويسميها بؤرًا، لتفجير البنية.**

ولكـن، على الرغم من هذه النظرة الواضحة والمفهومة لمصطلحي النسق والأنسـاق، إلا أنّ سعيد يقطين يرى أنّ الأنساق تُستعمل "في مرحلة ما بعد البنيوية بالجمع (systèmes)، وليس بالمفرد تماما مثل البنيات التي كانت تستعمل في المرحلة ما قبل البنيوية بالجمع فقط (البنيات الاجتماعية، الفوقية والتحتية). لكن كلمة système لم تُستعمل بالمفرد إلاّ في المرحلة البنيوية، حيث اعتبر دي سوسير اللغة بمثابة نظام système . والسبب في ذلك هو أنّه كان

[1]– سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق، ط.1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، بيروت، 2014، ص 81.

ينظر إليها في **ذاتها**، ولذلك كانت كلمة نظام أدلَّ وأعمقَ من كلمة نسق في استعمال دي سوسير. وعلى هذا النحو ارتبط النظام بالبنية في المرحلة البنيوية. أما إذا استعملنا المفهوم بالمعنى الجديد، فإننا نقول: اللغة نسقٌ، ولكنّه مغلق. ولما حلّت البنية محل النسق كانت لها دلالات تتصل بالنظام لا بالنسق. ولذلك سيكتسب مفهوم النسق système دلالات جديدة، لأنّه سيستعمل بالجمع "أنساق" للدلالة على معنى يتجاوز النظام الذي هيمن في المرحلة البنيوية"[1]، والحقيقة أنّ تبريرات وتفسيرات سعيد يقطين حاولت أن تُغفل الجانب المجازي والاستعمالي للنسق في النقد البنيوي وما بعده، فمن غير المعقول أن تتحول الكلمة إلى نقيضها بمجرد أن تتحول من المفرد إلى الجمع، فلا يتحول النظام والصرامة المنهجية الموجودان في كلمة نسق إلى نقيضيْهما، حين تتحول الكلمة إلى جمع. على الرغم من أنّ ما شرحه صائبٌ إلى حدٍ كبيرٍ، إلاّ أنّ المبرّر الوحيد لهذا التحوّل هو الميدان التداولي الذي استُعمِل فيه هذان اللّفظان بطريقة مجازية، من أجل تبيان أنّ الأنساق في مرحلة ما بعد الحداثة لا تملك نظاما يحكمها، عكس النسق الذي يملك ذلك النظام. ولتوضيح الجانب المجازي لاستعمال مصطلحات نقدية هو قولنا مثلا: فكر التفكيك؛ إذ من أساسيات التفكيك أنّه لا يملك منظومة معرفية ومفاهيمية وفكرية تجعله يوصف بالفكر، ولكن مجازيا نُطلق عليه هذه الصفة، ونقصد بها الاستراتيجية.

وها هو كمال أبو ديب يستعمل مفردة الأنساق بصيغة الجمع في مرحلة بنيوية، وبتفكير بنيوي، فيقول:" تحتل دراسة الأنساق مكانة بارزة في النقد الغربي الحديث وبخاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي النابع من علم اللغويات كما طوره رومان ياكبسون Jakobson، أما في الدراسات العربية فإن مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي مازال شبه غائب"[2]. أَوْرَدنَا هذا القول لكمال أبي ديب، ليس لنفي ما ذهب إليه سعيد يقطين من حضور مصطلح الأنساق في النقد ما بعد البنيوي، وإنّما لنفي المُبَرِّر الذي قدمه من تحول دلالة المصطلح إثر تحوله من المفرد إلى الجمع؛ لأن القارئ لحقل التفكيك، يلاحظ كثرة استعمال مصطلح الأنساق؛ ومن ثم فإن أية دراسة

---

[1]– سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق، ص 81.

[2]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط.4، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 108.

نسقية/ أنساقية معاصرة لا يمكن فهم خطواتها التحليلية أو تصنيف انتمائها إلى فكر البنية أو ما بعد البنية، إلا بعد معاينة وفحص المقاربة التطبيقية لها.

ويذهب كمال أبو ديب في مقال له بعنوان: **الأنساق والبنية** إلى أنّه حاول تطوير مفهوم للنسق لا يركّز على تشكّله فقط، بل على طبيعته العلائقية أيضا: أي على تشكّله وانحلاله في النص، واقترح لهذه العملية طبيعة جدلية: فالنسق لا يمكن أن يكون ذا دور بنيوي إلاّ من خلال تشكّله بما هو فاعلية تمايز، ثم انحلاله إذ ينتهي التمايز (الاختلاف)؛ والتمايز يعني نشوء علاقة بين (المتمايز) و(اللامتمايز)، أي أنّ النسق ينشأ من خلال المغايرة والانتظام: استمرار هذه المغايرة إلى نقطة معينة ثم انتهاؤها، وانحلال النسق لا يعني انحلال البنية؛ وإنّما يعني من منظور أبي ديب، حدوث تغيّر وتحوّل في مساراتها[1]. ويجب التنويه إلى أنّ مفهوم التمايز والمغايرة عند كمال أبي ديب يأتي في سياق مفهوم الاختلاف في الطرح اللساني السوسيري، فالوحدة اللغوية لا تكتسب ماهيتها إلا باختلافها وتمايزها عن العلامات الأخرى. ولكن سنعيد طرح هذا القضية في الفصل الثاني لنعرض وجهة نظر فكر البنية المنفتح في مفهوم الاختلاف والائتلاف أو التشابه في بنية العالم والنص.

ولهذا، يحدّد كمال أبو ديب النسق "ضمنيا بأنّه ظاهرة تركيبية تتبع من التكرار وتؤدي إلى تمييز بارز بين اللغة المنسقة واللغة الحرة، لكن النسق يمكن أن يُحدّدَ على صعيد آخر بأنّه الانتظام في التعامل مع المكون اللغوي المفرد في وجوده ضمن علاقات تركيبية متغايرة، بهذا التحديد مثلا يمكن أن يدرس تأنيث الأفعال في النص باعتباره ظاهرة خلق لنسق يطغى على النسق المضاد، وهو تذكير الأفعال"[2]؛ ومن هنا، يمكن أن نقول بأنّ **خاصية النسق في تفاعله مع وحداته هي الاختلاف والانتظام معا**، وكذلك في تفاعل النسق مع الأنساق الأخرى التي تسبقه أو تليه، فأخرج كمال أبو ديب دلالة النسق من البعد العددي له داخل البنية، إلى البعد الفكري

[1]– ينظر: كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، مقال بمجلة فصول، مج. 1، ع. 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو 1981، ص73.

[2]– المرجع نفسه، ص80.

والثقافي والجندري؛ **فنسق الأنوثة، مثلا، في أي نص لا يضبط عدديا، بل من منظور ثقافي وفكـري وفلسفي.**

ومن هنا، لا يجب أن نغفـل على أنّ مصطلح النسق قد أُستعمل في حقل النقد الثقافي والدراسات الثقافية بكثـرة خصوصا مع دراسات الغذامي التي تجعل من النسق مفهوما محوريا في مشروعه النقدي الثقافي؛ فتعتبره فرعا "من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، مَعنِيٌ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه"[1]، فالغذامي مثل كمال أبو ديب استعمل الأنساق بصيغة الجمع، ولكن ليؤكد حضورها في النقد الثقافي الذي يعتبره نقدا نصوصيا؛ ينتمي لفكر البنية النقدي؛ رغم أنّ هذا الانتماء الأخير يطول النقاش فيه.

ودليل آخر على أنّ الأنساق يمكن استعمالها في مجالات فكر البنية؛ هو اشتغال آمنة بلعلى في كتابها سيمياء الأنساق على **ربط أواصر مجالات معرفية متنوعة كالنحو والأصول والبلاغة والخطاب الشعري**؛ فسعت إلى "إعادة تأويل المعارف التراثية وخطاباتها باعتبارها أنساقا دالة صيّر لها أصحابها جهازا منهاجيا متكاملا"[2]، **وتناولت آمنة هذه المعارف التي تخرج عن الدائرة الضيقة للشعرية، بوصفها معرفة واحدة؛ لكن متفرقة،** فيجب البحث عن أنساقها المتشابكة لإعادة الربط بينها.

وفي **نسقيـة فكـر البنية،** يشير أحمد يوسف، أيضا، إلى ذلك الاضطراب الذي وقعت فيه المقاربة النسقية التي تتضمنها المقاربات البنيوية، إذ يغلب عليها السؤال أكثر من الجواب والقلق أكثر من الاطمئنان، والتوثُّب أكثر من الثبات، والاكتناه أكثر من السطحية، والتقصي أكثر من

---

[1]– عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط.6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2014، ص 83.

[2]– آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التراثية، ط.1، دار النهضة العربية، بيروت، 2014، ص 19.

السكونية، والجدل أكثر من اليقين، والشمولية أكثر من الخصوصية[1]، ولكن هذه التفاضليات بين طرفي الثنائيات يبقى أمرًا / قراءةً نسبيةً، لأنّها أخذت على عاتقها تبئير الأصل أو المركز مقارنة بالهامش **من منظور مقارنة بين النسق والسياق**، ولكن إعداد قراءة أخرى لتبئير تلك الثنائيات وتوزيعها بين مركز وهامش من منظور قرائي نسقي بنيوي، تختلف عن القراءة ما بعد البنيوية أو ما بعد النسقية؛ أو الأنساقية بطريقة مجازية.

إنّ الذي اعتبره أحمد يوسف مركزا سيصبح هامشا؛ فمثلا جعل الجدل سابقا على اليقين، ولكن إذا أعدنا ترتيب هذه الثنائية وفق رؤية ما بعد بنيوية / ما بعد نسقية، ستكون القراءة البنيوية يقينية وشمولية في أهدافها التي ترنو إلى ضبط العلاقات بدقة، وسيكون الجدل والقلق وربما العدمية سمة القراءة ما بعد البنيوية، التي تحاول أن تخرج من مقولة العدم إلى القول بوجود عدة أنساق في العالم يصعب حصرها أو ضبطها في بنية واحدة. لهذا أعادت قراءة ما بعد فكر البنية وما بعد الحداثة تعريف النزعة العدمية بطريقة بنيوية حتى تكسبها مشروعية أنساقية معينة، فرأت بأنّها تأخذ "مظهرا يبدو إيجابيا، لأنها علامة على تعافي الفكر الفلسفي والجمالي القائم على أسس موضوعية تتجه في سياق أو نسق جدلي بالفعل الإبداعي إلى مناطق جديدة، من حيث الأرضية النظرية والممارسة التطبيقية، إذ أنّ المظهر الإيجابي يستند على فكرة الهدم والبناء، أو الهدم من أجل البناء"[2]، ولكن هذا لا يلغي أبدا الجانب السلبي للعدمية؛ وما ذكرناه لاستحضار العملية التنظيمية للأنساق العدمية في مرحلة الهدم و البناء؛ **هدم العدم وبناء الأنساق العقلية**.

إنّ **الأطياف المرجعية لميشال فوكو** من خلال كتابه الكلمات والأشياء؛ الذي يمكن وصفه بأول تطبيق لفكر البنية في عدة مجالات معرفية متنوعة، برؤية أركيولوجية، تبدو ظاهرة بين برزخي البنية وما بعد البنية، ويقف كمال أبو ديب في الطرف الأول المغلق، كمرحلة أولى من مشروعه، بقرب فكرة فوكو القائلة بأنّ بنية الخطاب هي بنية المجتمع والمعرفة؛ فتصبح البنية هي

---

[1]– ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2007، ص 441.

[2]– منذر فاضل حسن الدليمي، العدمية في رسم ما بعد الحداثة، ط.2، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص381.

القوة والأداة المثلى للهيمنة والسلطة، وتصبح مشروعية استغلالها تتجاوز مجال الشعرية. وفي الانتقال من ضبط أنساق الشعرية إلى ضبط أنساق الفكر الإنساني والمعارف الأخرى، يتخذ كمال أبو ديب "من تشكيل الأنساق في الحكايات أولا نقطة انطلاق لإثارة قضية عميقة الدلالة؛ هي ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني"[1]. وفكر البنية حسب فوكو يربط "إمكانية التاريخ الطبيعي بعلم النظام الرياضي العام، إنها تحيل حقل المرئي برمته إلى منظومة متغيرات تتعين كل قيمها تعيينا، إنْ لم يكن كميا، فهو على الأقل يستند إلى وصف هو دوما بيّنٌ وواضح على الوجه الأكمل، ويعني هذا أن بإمكان إنشاء نظام للتماثلات والفوارق بين الكائنات الطبيعية"[2]، ولو كان هذا النظام أساسه رياضي بحت؛ فسيلجأ إليه كمال أبو ديب في حصر الأنساق البنيوية في الخطابات الشعرية والسردية، ولكن الأهم من هذا كله، هو فكرة الخروج من بنية الشعرية إلى بنية العالم بمجالاته المعرفية والحيوية المتنوعة.

وفي هذه النقطة، تظهر لنا قراءة ابن داود عبد النور لفوكو؛ الذي يتأرجح بين المنظورين، ضرورية لتبيان ذلك الخيط الرفيع بين انتظام النص / العالم، وتشتيت انتظاماتهما المعرفية التي "تتميّز بالخصوصية حيث يلمس وجود اختلافات بين انتظام معين من غيره بسبب تغير في المعطيات الثقافية للمجتمع، فالانتظام (Ordre) يتكون حسب قوانين اللغة والإدراك والممارسة، وعلى خلفية هذا الانتظام تنبني النظريات العامة في تنسيق الأشياء والتأويلات"[3]، إذ تتأثر البنية، حسب فوكو، في تشكيلاتها وتأويلاتها بالظروف والممكنات التي تحيط بها، وقد تجعلها تبدو فاقدة لماهيتها كبنية متكاملة، فتكون وظيفة الناقد أن يجمع تلك الجزئيات والصور واللوحات والمقاطع ضمن بنى كلية شاملة؛ ومنحها شكلا متناسقا يخرج بها من الطبيعة الجزئية الموزعة على عدد

---

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 108، 109.

[2]– ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي، وسالم يفوت، وجورج أبي صالح، وبدر الدين عرودكي، وكمال اسطفال، مراجعة: جورج زيناتي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص 128.

[3]– ابن داود عبد النور، المدخل الفلسفي للحداثة، تحليلية نظام تمظهر العقل الغربي، قراءة في نصوص ميشال فوكو، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت، الجزائر، دبي، 2009، ص 320.

كبير من النصوص، إلى استجابة متبلورة تتخلل الوجود والرؤيا والعملية الإبداعية نفسها، وتصبح بؤرة تصورية، فكرية وانفعالية، تفيض منها اللغة الشعرية والتشكيل الشعري[1]، فبنية النص هي نفسها بنية العالم عند كمال أبي ديب وميشال فوكو، ومن يبحث من منظور هذا الفكر يسعى إلى التحليل لا إلى تغيير معطيات البنية وحضورها.

وفي هذا الصدد يذهب أحمد يوسف وفق اتجاه أبي ديب إلى اعتبار أنّ المقصود بفكر البنية ليس تغيير بنية اللغة أو بنية المجتمع أو بنية الشعر، وليس من أهدافه الوصول إلى تحقيق ذلك، ولكن حسبه أن تكون الممارسة إجرائية، فالغرض منه هو البحث الصارم عن المكونات الأساسية للشيء، أو العلاقات التي تترتب عنها هذه المكونات؛ إنّه يسعى إلى قراءة نسقية تنتهج الاكتناه المتعمق، والإدراك المتعدد الأبعاد، وبالتالي فهذا الفكر هو قراءة جذرية، وبديلة لما سبقه من قراءات كانت في معظمها سياقية[2]؛ والواضح من هذه المناقشة المفاهيمية التي يقدمها أحمد يوسف لبنيوية كمال أبي ديب– إضافة إلى أنهما يؤكدان أن هذا الفكر لا يغير بنية النص والعالم وإنّما يحلّلهما– فإن أحمد يوسف يميل إلى مقارنة النسق بالسياق؛ كمفهومين متضادين.

إنّ الطيف الفكري الفوكوي حاضر في الفكر النقدي العربي عامة، ولعله يتمظهر بشدّة في كتابات أبي ديب الذي انطلق من النسق المغلق في قراءة العالم والنصوص والتاريخ؛ وهذا ما يتماثل مع طروحات فوكو في كتاباته الأولى وحفرياته التي تندرج في إطار الفهم البنيوي للتاريخ ومحاولة فهم أنساقه في صيغتين: آنية وتعاقبية[3]، وهذه الدعوة نفسها التي أراد لها كمال أبو ديب أن تكون مشروعا بنيويا شاملا؛ يعترف بالكليات ويقصي الشذرات الفكرية والثقافية.

ولكن ميشال **فوكو – بعد مدّة – قام بمراجعات داخل فكر البنية،** فأصرّ "على الانسحاب من هذه الحركة الموالية لأفكار الإقصاء والمستترة خلف ادّعاءات تقول بأولية النسق أو الكلّي

---

[1]– ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص355.

[2]– ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ص440.

[3]– ينظر: الزواوي بغورة، ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، محمد عابد الجابري، ومحمد أركون، وفتحي التريكي، ومطاع صفدي، ط.2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2007، ص36،37.

على عناصره فكان الانسحاب بدافع سياسي أكثر منه بالتزام فكري بيْد أنّ الموقف الفوكوي يعتبر مناصرة فعلية لاحتجاجات المهمشين معياريا وثقافيا"[1]، إذ سرعان ما اكتشف فوكو وهمية وطوباوية وعدمية التفكير النقدي الشمولي الذي يقصي كل ما/من يشذّ أو يخرج عن الكل؛ الذي كان يُنظر إليه حاملا للحق والحقيقة المطلقة.

هنا نطرح مجموعة من التساؤلات التي نجيب عنها في سياق قادم، كيف تمظهر هذا التحول المعرفي لفوكو في فكرنا النقدي العربي؟ وهل أحدث أو ساهم في إحداث تحول معرفي عند كمال أبي ديب؟

لكن في الوقت نفسه نصل إلى فكرة مهمة، وهي أن طيف فوكو حضر في إخراج كمال أبي ديب مفاهيم النسق من ميدان الشعرية في حقل الأدب إلى ميدان التفكير الانساني العلائقي في حقل الفكر والسياسة والثقافة والمجتمع، ولكن هذا الطيف لم يمنع من حضور أطياف أخرى؛ كرولان بارت وكوهن وريفاتير ولوري لوتمان، في مفاهيم نقدية وتحليلية عند كمال أبي ديب، سنناقشها باستمرار في معظم مراحل الدراسة.

وفي ضوء هذه الأطياف المعرفية الإنسانية العالمية لفكر البنية، يؤكد كمال أبو ديب على أنّ" تأسيس مثل هذا النهج في البحث في ظاهرة كالشعرية لا يقل خطورة عن تأسيس البحث في ظاهرة أخرى، **كالصراع الأنطولوجي مع الآخر المستعمر، أو التحولات الطبقية في المجتمعات العربية، أو العلاقة بين الأدب والفلسفة والسياسة، أو كالبحث في طبيعة الخطى المتعثرة في مسار حركة الإبداع الحضاري، التي تخوضها قوى واعية في المجتمع العربي**[2]؛ فالقراءة العلائقية تساهم في ضبط سيرورة الثنائيات الإنسانية في شتى المجالات المتنوعة، كي تدخل في **قوانين ونماذج وبراديغمات**؛ وهذه الطبيعة الإجرائية لهذا الفكر الشمولي، **جعلت كمال أبا ديب يُبعد فكر البنية عموما والبنيوية خصوصا عن الفلسفة**؛ ليؤكد قائلا: "ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة

---

[1]– ابن داود عبد النور، المدخل الفلسفي للحداثة، ص 321.

[2]– ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 10، 11، وينظر أيضا: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص 12.

في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، ولأنّها كذلك، فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه. في اللغة، لا تغيّر البنيويةُ اللغةَ؛ وفي المجتمع، لا تغيّر البنيويةُ المجتمعَ؛ وفي الشعر، لا تغيّر البنيويةُ الشعرَ. لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه والإدراك متعدّدِ الأبعاد، والغوص في المكونات الفعلية للشيء، والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات، **تغيّر الفكر المُعايِن للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل**"[1]. ووجه الخلاف القائم عند كمال أبي ديب بين الفلسفة والبنيوية، يكمُن في الجانب النظري المتعالي للفلسفة، والجانب الإجرائي التطبيقي العملي للبنيوية؛ التي يجعلها فكرًا، أو آلية تفكير عقلاني تقوم وترتكز على تثوير المسلمات والدوغمائيات، والابتعاد عن السؤال الغوغائي والإجابات الذريّة والمشتّتة.

يردُّ إبراهيم زكريا على هذا الاستبعاد والتّفرقة بين البنيوية والفلسفة، ويعارضه كليا، لأنّه يؤمن بمتانة العلاقة بينهما، واستحالة الفصل بينهما، فيتساءل ويحلّل في هذا النص الطويل: "هل نقول مع بعض النقاد إنّ البنيوية هي لسان حال ذلك الإنسان المعاصر الذي لم يعد يؤمن بالفلسفة، ولكنه مع ذلك يأبى إلا أن يكون فيلسوفا؟ إن أصحاب هذه الدعوى ليقرّرون أنّ الكثيرين من المتشكِّكين في جدوى التفلسف لم يجدوا أمامهم حلّاً آخر سوى الالتجاء إلى العلوم، من أجل البحث فيها عن نماذج، وبنيات، ومخططات، قد تسمح لهم بالتخلص نهائيا من كل ميتافيزيقا. وما الاستغراق في المباحث اللغوية، والاهتمام بدراسة الاقتصاد السياسي، والانهماك في الاطلاع على بعض الملخصات في نظرية المجاميع الرياضية، سوى مظاهر لرغبة بعض المشتغلين بالفلسفة في التحرر من كل أيديولوجيا، والعمل على التواجد فوق أرضية علمية صلبة لم يعد يشيع في أجوائها عفن المثالية. ولعل هذا هو السر – أو هكذا يقول أصحاب هذه الدعوى– فيما أصبحنا نراه اليوم، على صفحات الدوريات والمجلات، من أشكال وتخطيطات ذات طابع علمي جميل، فضلا عن الصيغ والمعادلات المشفوعة بعلامات الزائد والناقص، إلى جانب الكثير من الرموز الرياضية الأخرى؛ وكأن كلمة البنية بكل ما تنطوي عليه من نماذج رياضية أو مضامين علمية هي كلمة

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ص08.

السر: (افتح يا سمسم) الكفيلة بفتح كل أبواب العلم الموصدة في وجه أو وجوه الفلاسفة"[1]، والنص نقد ضمني لكتابات ودراسات كمال أبي ديب المليئة بالرسومات الهندسية المعادلات الرياضية؛ وكأنّ الرياضيات والهندسة هي من يمكنها أن تُبعد فكر البنية عن المفاهيم الفلسفية، وهذا أمر خاطئ، فحتى من يبعد الفلسفة ويميتها، هو بالضرورة ينشئ فلسفته الخاصة، مثلما فعل ريتشارد رورتي في أطروحته الشهيرة موت الفلسفة.

ولا يمكن أن نتجاهل أن البنية، كفكر نقدي، تشترك مع الفلسفة، كوعي بالحياة ومتغيراتها، في تثوير معطيات النص / العالم/ المجتمع/ السياسة/ الثقافة، وإعادة فهمها وتأويلها تأويلا فلسفيا بنيويا، بل حتى أن الفلسفة يمكن أن نقسمها إلى: **فلسفة تندرج في مجال فكر البنية، وفلسفة شذرية ذرية تندرج في مجال فكر ما بعد البنية.** وعليه فإنّ إبعاد كمال أبي ديب للبنيوية عن حقل الفلسفة، غير مبرر منهجيا ولا معرفيا ولا مفاهيميا، ولا سيما أنه **بفتح أو انفتاح فكر البنية على آفاق واسعة، يتجاوز هذا الفكر الأفق الضيق له، والقائم في حقل الشعرية.**

ومن ثـمَّ، **فإنّ فكر البنية لا يقف عند تخوم الشعريـة، وإنّما ينفتـح على معظم مظاهر الوجود والكينونة؛** لهذا يدافع أبو ديب عنه، كحداثة عربية نقدية وفكرية تحاول إحداث القطيعة عن النظرة الفوضوية في المجتمع العربي، فعلى الرغم من أنّ هذا الفكر البنيوي ينطلق من الشعر إلا أنّه يمرّ عبر الوجود والعالم بأكمله ليسبر أغواره وآليات اشتغاله؛ إذ هو "لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر– في الثقافة والمجتمع والشعر– ثم اقتناص شبكة العلاقات التي تشعٌّ منها وإليها والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثمّ إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبر تجسيدات جديدة لا يمكن أن تُفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها"[2].

---

[1]– إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، (سلسلة مشكلات فلسفية،ع.8)، مكتبة مصر، القاهرة، 1990، ص 13.

[2]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ص08.

يحيلنا النص أعلاه إلى مجموعة من المفاهيم والأفكار التي تتمركز حوله؛ ومن بينها، انفتاح هذا الفكر على عدة ميادين سبق الحديث عنها، وكذلك في مسألة التفات البُنى الجزئية حول بنية كبرى تتحكم فيها، وهنا يبرز مفهوم المركز/ الأصل الذي يتحكم في الهامش/الفرع، ومن ثمّ نتساءل: هل يمكن القول إنّ فكر البنية يشتغل في ميدان أصل/ مركز هو الشعرية، وفي ميادين هامشية/ فرعية: الثقافة والمجتمع والسياسة؟

يمكن أن نجيب **بأن الميادين كلها متساوية في فكر البنية،** فلا ميدان أفضل من الآخر، بل إنّ نتائج ميدان معين يمكن استغلالها في ميدان آخر؛ فالمقاربة التي يقوم بها فكر البنية تعتزم دائما "تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والانسان والشعر.... ونقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية، الشمولية والجذرية"[1].

إنّ الحديث عن الخروج بفكر البنية من مجال الشعرية الضيق إلى زعزعة وتثوير الفكر العربي عن طريق تخليصه من الشخصانية والتعسفية في النظر والرؤية يقودنا إلى مشروع عربي رصين، هو **مشروع الجابري الذي قدم قراءة بنيوية للفكر العربي، فكيف اشتغلت هذه القراءة التي يمكن أن نقول أنّها تسير في مسار أطروحة كمال أبي ديب القائلة بضرورة اشتغال فكر البنية في الفكر والثقافة والمجتمع؟**

بداية، يعرّف محمد عابد الجابري، في حديثه عن مشروعه فكر البنية، **مفهوم الفكر بوصفه محتوى، وبوصفه أداة أو آليـة؛** فعبارة الفكر العربي مثلها مثل عبارات الفكر اليوناني، والفكر الفرنسي تعني الاستعمال الشائع لمضمون الفكر ومحتواه؛ أي جملة الآراء والأفكار التي يعبر بواسطتها هذا الشعب أو ذلك عن مشاغله واهتماماته؛ من مثله الأخلاقية ومعتقداته المذهبية، وطموحاته السياسية والاجتماعية ومن رؤيتك، كذلك، للإنسان والعالم، فالفكر بهذا الاتجاه يقترب إلى الأيديولوجيا، أما الفكر بوصفه أداة؛ بمعنى أنه جملة مبادئ ومفاهيم وآليات تنتظم وتترسخ في ذهن الطفل الصغير منذ ابتداء تفتحه على الحياة ، لتشكل فيما بعد العقل الذي

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ص08.

يفكر به، أي الجهاز الذي به يفهم ويؤول ويحاكم ويعارض[1]، ومن ثم، فحين نقول بالمرجعية الغربية في الفكر العربي، سنتحدث عن المرجعية غير المقبولة للفكر النقدي كمضمون ومحتوى، وليس كأداة تكون في الغالب إنسانية كونية، فاستعارة المضامين النقدية (التطبيقات على النصوص الغربية) غير مبرر، عكس المبادئ والآليات النقدية التي هي عالمية لا تحتاج الى استعارة بقدر ما تحتاج إلى تطوير وتحيين في بيئة الفكر النقدي الذي يعتمدها ويشتغل عليها ووفقها.

من خلال هذه الثنائية: **الفكر بوصفه محتوى أو مضمون أيديولوجي، وبوصفه أداة أو آلية** سنحاول أن نشتغل في بحثنا، في فصله هذا خصوصا، وفي فصوله الثلاثة عموما.

وعليه، إنّ فكر البنية في نسقيته، يمكن تطبيق آلياته ومفاهيميه وتفعيلها في المجتمع أو السياقات الثقافية والفكرية، **وهذه المسألة قد أُستثمرت عربيا في توجيه النقد إلى كمال أبي ديب؛** يرتبط أحد هذه النقود بمسألة الأطياف المرجعية؛ فحين نعود إلى تنبيه أدونيس لكمال أبي ديب بتشابه عمله مع عمل جون كوهن الذي يُحلّل بنية اللغة الشعرية؛ وفي هذا الصدد يرى كمال أبو ديب أنّ عمله يبتعد عن عمل كوهن؛ الذي لم يطلع عليه، فيقول: "يبدو لي أنني ألتقي مع تودوروف في نقده الجذري لعمل جون كوهين (بنية اللغة الشعرية) وهو عمل لم تُتَح لي قراءته حتى الآن، وتنحصر معرفتي به في الإشارات إليه وإلى بعض معطياته في عدد من مراجع البحث الحالي، ويركّز نقد تودوروف لعمل كوهين على كونه ينظر إلى الشعر من وجهة نظر شيء آخر، لا في ذاته"[2]. وفي الحقيقة، هذا النص يحمل عدة أبعاد معرفية وأيديولوجية، فمن المعرفية: اعتماد أبي ديب على مفاهيم كوهن بطريقة غير مباشرة، ومن الأبعاد الأيديولوجية التي يصعب الأخذ بها هو اعتبار أعمال كوهن، خصوصا في (بنية اللغة الشعرية) بعيدة عن إطار فكر البنيـة، حين قال كمال أبو ديب أن كوهين أنه ينظر إلى شيء آخر، لا اللغة في ذاتها؛ فكأنّه يريد إخراج كوهن من هذا الفكر البنيوي؛ كوهن الناقد البنيوي الذي يذهب في تفريقه بين النثر والشعر إلى القول إنّ

---

[1]– ينظر: محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط.2، مـركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1990، ص 51. وينظر أيضا: محمد عابد الجابري، مقال أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر أزمة ثقافية أم أزمة عقل؟، مقال بمجلة فصول، المجلد 4، العدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 107.

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 17.

الفروقات بينهما "لغوية أي شكلية، وهـي لا تكمن في المادة الصوتية ولا المادة الأيديولوجية، بل تكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى"[1]، فإخراج كمال أبي ديب لجون كوهن من فكر البنية النقدي غير مبرر، وربما له طابع أيديولوجي محض. إذا تأملنا، مثلا، مفهوم الفجوة مسافة التوتر التي يقترحها كمال أبو ديب وسنتدارسها لاحقا، فإننا سنتأكد مليا من اقترابها إلى جوهر نظرية الانزياح وهي مركز عمل كوهن، إذ الشعر عنده انزياح عن معيارٍ هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها. وهذا الانزياح شأنه شأن الفجوة لا يكون شعريا، إلاّ إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول، وحين يتعدى الانزياح درجة معينة وتتسع الفجوة، بمفهوم أبي ديب، يصبح الكلام غير معقول، مستعصي التأويل وبذلك تسقط عنه السمة المميزة للغة؛ أي التواصل[2]. والشعر أساسه التداولي هو غياب التواصل المباشر، وحضور التخييل والتأويل، وحين يحدث التأويل تعود اللغة إلى انسجامها ومعقوليتها، من خلال المتلقي الذي يملأ فراغات اللانسجام و اللاتجانس .

نعود إلى البعد الأيديولوجي الذي يحمله نص أبي ديب السابق، لنتساءل هل حضور الفكر النقدي لجون كوهن في أعمال أبي ديب، ينقص أو يزيد من أهمية أبحاثه في فكر البنية؟

إنّ وجود التلاقي بين فكري كوهن وأبي ديب، لا ينقص ولا يزيد من قيمتهما، لأن فكر البنية في قراءته للنص والعالم، إنساني لا يخضع لحدود معرفية، سوى تلك التي تفرضها الأيديولوجيات والهويات والأسطوريات الكبرى، فمسألة الشمولية والعلائقية، كآليات بنيوية، ومفاهيم عالمية لا يمكن حصرها في الفكر الغربي فقط، لأنها آليات فكرية، وليست مضامين فكرية، وهذا يندرج في ثنائية: الفكر كمحتوى، والفكر كأداة أو آلية، وقد فرّق الجابري بينهما فيما سبق، ومن ثم فوجود

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ط.1، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 191.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 06.

التلاقي بين فكري الناقدين، يمكن أن نسميها مجازا: **تناصا نقديا**، أو تناص في المفاهيم النقدية، وليس في المتون والمضامين الفكرية.

وفي إطار المفاهيم والأطياف المرجعية، يناقش عبد الله إبراهيم فكرَ البنية عند كمال أبي ديب، من منظور أحادي متعصب نسبيا، وعلاقته بأطروحة جون كوهن حول الفجوة، فيطلق حكما كليا يحتاج إلى مراجعة وتفحص؛ وهذا الحكم واضح حين يذهب إلى القول إنّ "بعض النقاد العرب يخفون مصادرهم، وإنّ كثيرا منهم يصرحون بها متفاخرين، فهي معرفة جديدة ينبغي الإفادة منها في اكتناه المناطق المعتمة من الأدب العربي، لكنهم يتفقون على ادعاء لا خلاف حوله، وهو التكييف والتوظيف وليس التطبيق الحرفي"[1]. لكن الحدّ بين التطبيق الحرفي والتكييف والتحيين غير واضح حتى نحكم على عمل نقدي أنه قام بالتطبيق الحرفي؛ المضموني أو التحيين المفاهيمي الآلياتي.

لكن عبد الله إبراهيم لا يفرق بين الفكر النقدي بوصفه مضمونا ومحتوى، وبوصفه آليات عالمية، تقبل التحيين، فيسرع إلى الحكم على كتاب: (في الشعرية)، لأبي ديب، بأنه متأثر بأطروحة جون كوهن تأثرًا كاملا، وأن كتاب في الشعرية، في تضاعيف متنه الكبير، لا يسوّغ الوعي النظري الدقيق بالموارد المذكورة[2]؛ وكأن عملية اجتراح المفاهيم والآليات البنيوية يجب أن تكون من صلب الفكر البنيوي العربي الخالص، وصفة الخالص هنا مستحيلة، لأن لا وجود لرياضيات عربية خالصة، ولكن توجد أيديولوجية عربية، فالفكر النقدي البنيوي لا يمكن قراءته من منظور المرجعيات؛ لأن مرجعيته إنسانية شاملة؛ مع تحيينات طفيفة.

إذن، فالتقارب المرجعي المطروح من طرف عبد الله ابراهيم، بين طرحي كوهن وأبي ديب، هو تقارب في الفكر البنيوي كأداة، وهذا لا يؤثر سلبا على الأطروحة الحاملة لفكر البنية واشتغالاتها على الخطاب والمعرفة النقدية العربية.

---

[1]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان ، بيروت، الرباط، 2010، ص 68.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 68، 69.

يستمر عبد الله إبراهيم في قراءته المتسرعة، التي تفتقر إلى التفحص النقدي التطبيقي لمقاربات كمال أبي ديب للنصوص الشعرية الجاهلية؛ المنظور إليها بنيويا، فيسرع إلى إصدار حكم بأنّ هناك تعارضا "أكثر جوهرية في درجة تطبيق تلك الموارد المنهجية، رؤية وطريقة، على نصوص معينة من الشعر الجاهلي، وكأنّ الأمر، ضرب من التوفيق، يقتضيه الارتحال من خارطة المعرفة اللسانية والأدبية الحديثة، بدل تحقيق الهدف المركزي الذي انتدب الناقد نفسه له بهدف الوصول إلى مقاربة جديدة لموضوع قديم"[1]، ولكن لا يَخْفَ على أحدٍ أنّ تطبيق فكر البنية النقدي على جميع قصائد الشعر الجاهلي أمرٌ يحتاج إلى عِدّة نقاد أو مشاريع معرفية، وبالتالي، فعمل أبي ديب في ما يمكن تسميته بالثلاثية: في الشعرية، في جدلية الخفاء والتجلي، الرؤى المقنعة، هو مشروع نقدي وفكري قام بالتمهيد لمشاريع وقراءات أخرى للمعرفة الإنسانية عموما، للشعر الجاهلي خصوصا، لعل أبرزها قراءة الناقدة الفلسطينية ريتا عوض في كتابها (بنية القصيدة الجاهلية)، فقد فتح أبو ديب آفاقا واسعة من خلال تأسيسه لفكر البنية في البيئة العربية، ولكن ما يمكن ملاحظته هو عدم انتظام هذا الفكر النقدي البنيوي في مؤسسة واحدة، ولهذا يشير فيصل دراج :" إلى وجود نقاد أدبيين عرب دون أن يشير إلى وجود نقد أدبي عربي. شيء قريب من العناصر التي تندرج في بنية، أو لا تجد البنية التي تجمع وتُرتِّب عناصرها، أو لا تلتقي بالمؤسسة التي تؤمّن لها التوالد والتجدّد والانتظام"[2]، ولكن هذه الانتظامية التي يتحدث فيصل دراج ليست موجودة، حتى في النموذج الغربي لفكر البنية، فهذا الاتجاه / الفكر ليس مدرسة متجانسة[3]، ولكنّه استطاع أن يجعل العقل عربي يفكر علائقيا، خارج ميدان الشعرية؛ في ميادين معرفية واجتماعية وثقافية وروحية.

ومن ثمّ، يكون فكر البنية، عربيا، قد انطلق من ميدان الشعرية إلى ميادين الفكر والمعرفة الإنسانية، فهو آليات تفكير يتبناها الإنسان لمواجهة إشكاليات ومغاليق الوجود والعالم، فينتج من

---

[1]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 68.

[2]– فيصل دراج وسعيد يقطين، آفاق نقد عربي معاصر، ط.1، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، بيروت، دمشق، 2003، ص 147.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 138.

خلالها فكر بنية بوصفه محتوى أو أيديولوجية. وفي علاقة فكر البنية، كأداة، بفهم الوجود "يتعمق التصور العلائقي، البنيوي، للشعرية ويتسع مداه ليطبق في مجالات رحبة تتبلور فيها علاقة الإنسان بذاته وبالآخر، بالوجود وبما يختفي وراء الوجود، كما يتبلور فيها طرح الإنسان المستمر للأسئلة الجذرية العميقة التي تشحنه بالقلق لُغزية كينونته في الزمان والمكان"[1]، وقد يكون أبو ديب من الأوائل الذين نبّهوا إلى ضرورة قراءة النص والحياة قراءة شمولية وفلسفية – بقصد أو دون قصد– لا تركن إلى التجزيئي.

والمسألة هنا، تتجاوز الاحتمالين اللذين قدّمهما عبد الله إبراهيم في أنّ التفكير النقدي العربي انشطر إلى تيارين؛ تيار يرى أصحابُه أنّنا يجب أن نُشعِر الغربي بأنّنا نرى الأشياء كما يراها، ونقوِّم الأشياء كما يقوّمها، ونحكُم على الأشياء كما يحكُم عليها، وتيار ثاني يسعى إلى المفارقة والاختلاف؛ بمعنى الاصطدام بالآخر، وفكّ العقدة التاريخية بين الأنا والآخر، وقلب الموازين[2]؛ فيمكن اختصار هذين التيارين في ثنائية (مطابقة / مفارقة)، ويمكن، أيضا، أنّ نتساءل عن صحة وجود هذين التيارين/ الثنائية، فليس شرطا تحقيق وهم المطابقة ولا المفارقة، فالتفكير النقدي بوصفه آليات، إنساني لا يمكن اختزاله في ثنائية يمكن أن نسميها بوهم معرفي، لا يخضع لأيِّ شرطٍ أو خصيصةٍ إبستيمولوجيةٍ منطقيةٍ تكون مقبولة عقلانيا، بل هذه الثنائية تتعارض مع مشروع عبد الله ابراهيم التفكيكي؛ القائم على تفكيك وتقويض ثنائيات المعرفة الانسانية عموما، والنقدية خصوصا.

لكن، عبد الله ابراهيم ابتعد عن طرحه التفكيكي، حين وقف، مثلا، مع كمال أبي ديب، وصنّفه في خطاب المطابقة مع الآخر النقدي الغربي عموما، وجون كوهن خصوصا، فعمد إلى مقارنات بينهما تبتعد عن فعل التفكيك، ولكن، حسبه، لا تهدف قراءته "إلى إجراء مقارنة بين (في الشعرية) و (بنية اللغة الشعرية) من حيث الرؤية والإجراء والمفهوم، إنّما تهدف من وراء ذلك إلى كشف أمرٍ آخر، وهو أنّه ليس المناهج والرؤى التي أفرزتها المركزية الغربية في حقول البحث

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص116.

[2]– ينظر: عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكوّن والتمركّز حول الذات، ط.2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص 7.

الأدبي، ونقد النصوص، هي وحدها التي وجّهت عمل الباحثين والنقاد العرب، إنّما المفاهيم أيضا"[1]، وعبد الله إبراهيم يقصد هنا أنّ الفكر النقدي الغربي، بوصفه أداة ومحتوى مضموني معا، هو من تحكم في طبيعة النقد العربي في إطار مباحث الشعرية، ومباحث المعرفة العربية عموما.

إنّ عبد الله إبراهيم، أيضا، لا يحاول فقط أن ينتقد ثنائية (مطابقة / مفارقة) في **الفكر النقدي العربي والغربي خارج مجالات الشعرية**، وإنما يسعى إلى نقد فكر المطابقة الذي يرى أنّه تتحكم فيه ذهنية / مركزية نقدية غربية، تقضي على الذهنية النقدية العربية، وقد استدل بعمل جون كوهن، وكيفية تسرب المفاهيم النقدية له إلى عمل كمال أبي ديب، ولكن الفارق بينهما أنّ هذا الأخير قد طوّر تلك المفاهيم التي نعتبرها إنسانية خارج مجال الشعرية ودعا إلى استغلالها في تحريك الذهنية العربية.

إذا أردنا أن ندخل في خاتمة هذا العنصر، سنؤكد على تعاضد مفهومي البنية والشعرية في مجالات النص والحياة، وهذا ما نلامسه في تيار الحداثة البنيوية وما بعد الحداثة على حدّ السواء، من خلال الاشتغال على مفاهيم من قبيل التجانس واللاتجانس في النص، وفي الموجود، فيكتسب النص شعريته، كما تكتسب الانسان كينونته "جوهريا، لا من خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله؛ اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأنّ الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري)، أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية"[2]؛ فالشعرية كما الإنسان، يكتسب الماهية والكينونة من المفارقة واللاتجانس، وهذه تيمة النقد البنيوي العالمي.

ولهذا يؤثِر كمال أبو ديب استعمال مصطلح نقد عالمي، بدل نقد عربي، حين يخوض في مسائل ومفاهيم الفكر والحياة والشعرية، إذ نلفيه يقول، مثلا، في مسألة لا شعرية المفردة أو الكلمة :"إنّني في هذه الجملة الأخيرة أثير إشكالية أصيلة في الفكر النقدي العالمي عبر تطوّره .... هي

---

[1]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 70.

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 28.

إشكالية اِمتلاك العنصر المفرد للشعرية أو عدم اِمتلاكه لها. لقد نفى النقد البنيوي، ابتداء من عبد القاهر الجرجاني، أن تكون اللفظة المفردة شعرية أو غير شعرية، جيدة أو رديئة"[1]، وبغض النظر عن قضية شعرية الكلمة، التي سنعالجها في العنصر اللاحق، فإنّنا نلاحظ أن أبا ديب يرى بعالمية الفكر النقدي البنيوي، ويجعله ممتدا في الأصول التراثية العربية إلى غاية الجرجاني، الذي أصّل لمفاهيم بنيوية متقاربة مع ما وصل إليه النقد المعاصر.

وقد اشتغل كمال أبو ديب على تطوير فاعلية الفكر البنيوي خارج الأدب عن طريق مفهوم الرؤية الجوهرية؛ وهذه "العبارة مختارة هنا بعناية سعيا إلى تطوير التحليل البنيوي بحيث يطمحُ، في النهاية، إلى تحديد الرؤيا الجوهرية للأعمل الأدبي ووضعها في سياق بنية الثقافة"[2]، فبحث البنية في الأدب تستوجب بحثًا في بنية المجتمع والثقافة التي تحكُمه، للمقارنة بينهما في سياق بنيوي محايث ومغلق، وإن كان هذا المصطلح يحيلنا إلى مصطلح رؤية العالم لدى غولدمان، فإن كمال أبو ديب يؤكد أنه "لا يتطابق تماما مع مصطلح لوسيان غولدمان رؤية العالم وإنْ تشابك معه إلى حدٍ بعيدٍ"[3]، ووجود هذا الاقتراب لا يُنقص من الفاعلية الإجرائية للمصطلح الذي اقترحه كمال أبو ديب بل يزيده فاعليةً ومرجعيةً عالميةً.

ومن ثمّ، فإنّنا نخرج من هذا العنصر بمجموعة **نتائج / مفاهيم**، ومن أهمّها :

1- عالمية الأطياف المرجعية في فكر البنية رغم اختلافاتها؛

2- شمولية فكر البنية النقدي وأبعاده الفلسفية الكونية؛

3- ارتباط مفهوم النسق بفكر البنية، ومجازيته في فكر التفكيك؛

4- يمكن فهم فكر البنية، بوصفه أداة وبوصفه محتوى؛

5- أخرج كمال أبو ديب فكرَ البنية من مجاله الضيق؛ في الشعرية إلى أفاق معرفية رحبة وجعله مرادفا للفكر العقلاني.

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 38.

[2]- كمال أبو ديب، مقال الأنساق والبنية، مجلة فصول، ص 74.

[3]- المرجع نفسه، ص 74.

من خلال هذه المفاهيم النتائج، سنحاول تشريح فكر البنية لنفهم اشتغاله داخل الخطاب الشعري والسردي، ونبيّن سيرورة التجانس واللاتجانس فيه، وكيفية التطوّر من الأنساق الثنائية، إلى الأنساق الثلاثية، ونعرض، تطبيقيا، كيفية نشوء النسق وانحلالِه.

كما سنعرض لسيرورة هذه المفاهيم وعلاقاتها بالثنائيات التي قدّمها سوسير، ومن أهمها: المحورين الاستبدالي والتركيبي، اللذين استغلهما فكر البنية في تبيان إمكانات حدوث مسافة التوتر والفجوة، كما استغلهما كذلك فكر التفكيك، في تبيان كيفية حدوث مفاهيم الانتشار والإرجاء والأثر والتأويل اللامتناهي، داخل الخطاب. كما أن ارتباط كمال أبو ديب بطروحات غولدمان ستساهم في التحوّل والخروج من فكر البنية المنغلق، إلى توجهات نقدية وفكرية أفقها رحب، من بينها – ما قدمناه كفرضية، واجبٌ التحقق منها– نظرية ما فوق البنيوية، كمرحلة أولية من التحوّل إلى ما بعد البنيوية أو التفكيك.

إنّ فرضيةَ تحوُّلِ كمال أبي ديب من فكر البنية إلى فكر ما بعد الحداثة لا تزال قائمة، فنحن نجد بعض النصوص التي تندرج في سياق الطرح البنيوي، لكنها تحمل **شذرات ما بعد حداثية،** وسنناقشها في المبحث المخصص لها.

المبحث الثاني: تَشْرِيحُ فِكْرِ البِنْيَـةِ النَقْدِيِّ.

1- فـي مفهوم الفجوة واشتغال الثنائيات:

أنتج اشتغال كمال أبي ديب في فكر البنية النقدي **منعرجًا معرفيًا وإبستيمولوجيًا في الفكر النقدي العربي الذي كان يحوم في إطار النظريات السياقية**، فأخرجه منها، من خلال تحيين العديد من المبادئ والمفاهيم العقلية البنيوية التي تؤطر القدرة الإجرائية لفكر البنية؛ ولـعل أهم مفهوم مركزي اهتم به كمال أبو ديب أكثر، وحضي بعناية تطبيقية، هو **مفهوم النسـق الثنائي، أو الثنائيات الضدية الإنسانية.**

ينبجِس المفهومُ الرئيسُ في فكر البنية عند كمال أبي ديب من **مفهوم البؤرة: مسافة التوتّر**؛ وهي مسافة تفصِل بين نقطتين أو كلمتين أو وحدتين، النقطة الأولى تكون حينما تلتزم الكلمةُ / الوحدةُ بمعناها القاموسي داخل التركيبِ، فلا تشكِّل أيَّة مسافة توتّر أو بُعد بينها وبين النقطة الثانية، لأنّها هي نفسها من تحتل النقطتين الموجودتين في مكان تأويلي واحد، فلا تحتاج لأيِّ تأويل يربط بينهما؛ بين الكلمة من المنبع، والكلمة من المصب، وبالتالي فلا فجوة بينهما، لكي يحاول المتلقي رأْبَها، أو الوصْل بين طرفي النسق الثنائي، لمحاولة فهم ذلك التغريب الذي يحدث على مستوى ذهن المتلقي، في حالة حدوث الفجوة.

ومن ثمَّ، فالفجوةُ أو مسافةُ التوتر تقومُ على "بعدين متميّزين، فهي :1- علاقات تُقدّم باعتبارها طبيعيةً نابعةً من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظّمَة في بنية لغوية تمتلِك صفةَ الطبيعية والألفة، لكنّها،2- علاقات تمتلِك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أنّ العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنّها في السياق الذي تُقدَم فيه تطرح في صيغة المتجانس"[1]؛ وهذه العلاقات تحدث على مستوى المحورين اللذين أسّس لهما دي سوسير، وهما: المحور التركيبي، والمحور الاستبدالي. كما أنّ **العلاقات التي تقوم في إطار التجانس تمثل طبيعية اللغة النثرية، أما التي تقوم على اللاتجانس فهي أساس اللغة الشعرية.**

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 21.

يستعمل كمال أبو ديب للتعبير عن **المحور الاستبدالي Paradigmatique** مصطلح **المحور المنسقي** الذي "يضمّ عددا آخر من الخيارات المتاحة في السياق المُعطى، وينبغي التأكيد على أنّ سلسلة الخيارات المُتاحة لانهائية، أي أنّه ليس ثمّة من نقطة يمتنّع عندها اختيار جديد وينبغي إقفال الدائرة المنسقية"[1]، ففي عبارة :(دخل الربيع)، مثلا، يُمكن استبدال كلمة دخل بعدّة كلماتٍ (وحداتٍ) من قبيل: جاء، وحلّ، وولج، فوحدة دخل حاضرة، والوحدات الأخرى غائبة، وهنا يجب أن نشير، الأن ولاحقا، إلى علاقة ثنائية الحضور والغياب بالمحور المنسقي /الاستبدالي؛ **لأنّ حضور وحدة معينة، يحدث غيابا لوحدات أخرى يمكن أن تحضر في أيٍّ استبدالٍ،** "والواقِع أنّ سيرورة الإجراء البلاغي قائِمة على استبدال أحد أجزاء الجملة بعبارة مغايرة، بحيث لا يتبدّل معنى هذه الجلمة، ولكن بما أنّ الثابت غيرُ محدّدٍ تماما، فيُمكن الحديث عن استبدالين مختلفين: الأولُ قائمٌ على المعنى، والثاني قائمٌ على الشكل"[2]، فالأول حاضر، والثاني غائب، يمكن استدعاؤه، فيصير الأول غائبا؛ ليحدث توترٌ داخل النص وبؤرة تغريبية، ومن ثمّ "ليس تحوُّل النص برمته من نظام إلى نظام آخر، هو المنبع الوحيد لخاصية التوتر البنائي الداخلي التي تمثل محور الارتكاز في حياة العمل الأدبي، فثمة حالة لا تقل أهمية عن تلك، فيها تتبني أجزاء النص المختلفة، طبقا لقوانين بنائية مختلفة. هذا على حين تتحقق القائمة التبادلية Paradigmatique المتاحة من الشفرات، بدرجة مختلفة من التوتّر، عبر تلك الأجزاء المختلفة من النتاج الفني"[3]؛ ومن ثم، لا تحقق جميع الوحدات الموجودة في القائمة التبادلية حالات توتر.

كما أنّ استخدام هذه التقنية، حسب تودوروف، "يوضّح صفة هامة من صفات التفكير اللساني لتلك الفترة: إنّ للبلاغيين وعيًا استباليا للخطاب، ففي كل لحظة من لحظات الخطاب توجد إمكانية الاختيار بين متبدلين على الأقل: بين العبارة المجازية (المعيّنة) والعبارة الطبيعية

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 21.

[2]– تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996، ص 95.

[3]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 173.

(غير المعيّنة)"[1]، **فـإذا حضرت العبارة المجازيـة تحقّقت الوظيفة الشعرية**، وإن غابت صار الخطـاب نثـرا.

في البحث عن الشعرية، يوظف كمال أبو ديب **المحور التركيبي Syntagmatique**، لكنّه يطلق عليه المحور التراصفي الذي يربط بين الكلمات داخل الجملة في إطار علاقات نحوية بينـها، ولهذا "فإنّ اختيار هذه المكونات وضمّها في سياقٍ متجانس يفترضان، بدورهما، القيام بسلسلة أخرى من الخيارات الملائمة التي تسمح بإدراج العناصر المختارة ضمن قواعد الأداء Performance المحدّدة في اللغة وتخلق بذلك الفجوة: مسافة توثر في البنية المكونة"[2]، فالمحور التركيبي يُساهم بدوره في خلقِ الفجوة عن طريق خلق نظام تغريبي؛ غير مألوف للخطاب، بشرط أن يحافظ على الملاءمة النحوية، فلا يخرج عن قواعد النحو، حتى لا يصبح مجرد عبثٍ أو لحنٍ لغوي، "فيستطيع كل واحد أن يقول ما يشاء، شريطة أن يفهمه المخاطَب، إن اللغة تواصل ويستحيل أن نُوصل شيئا إذا لم يكن الخطاب مفهوما، ينبغي للخطاب، أيّ خطاب، أن يكون قابلا للفهم، تلك هي البديهة الأساسية لقواعد الكلام، والقواعد بأتمّها ليست سوى مظاهر لتحقيقها، **وقابلية الفهـم** هنا، لا ينبغي أخذها بمعنى توفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي، ولذلك لا يكفي احترام قواعد اللغة بل ينبغـي، فوق ذلك، أن يكون تفكيك الرسالة ممكنا"[3]، فاحترامُ قواعدِ النحوِ في أيّ لسان من الألسنة ضروري حسب كوهن، إضافة إلى وجود **إمكانية لممارسة فعل التأويل**؛ تأويل الكلام النثري المنطقي، والكلام الشعري اللامنطقي في طريقة صياغته، تركيبيا واستبداليا، لأنّ الفجوة: مسافة التوتّر يُمكن أن تقع على مستوى المحورين معا، كما سنرى في النماذج التحليلية الآتية، فيما بعد.

ويذهب في هذا المنحى يوري لوتمان، في كتابه تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ليؤكد على أنّ "نظام اللغة ينهض على محورين بنائيين؛ فعناصرها – من ناحية تتوزع باختلاف أصولها

---

[1]– تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 96.

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 22.

[3]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 101،102.

إلى طوائف نوعية متكافئة : جميع وجوه الإعراب بالنسبة لاسم ما، جميع مرادفات كلمة، جميع أحرف الجر في لغة ما، وهكذا، وحين نشرع بالفعل في بناء تعبير ما فإننا ننتقي من لكل طائفة متكافئةِ النوع الكلمةَ أو الصيغةَ التي لا غنى عنها، وتنظيم عناصر اللغة على هذا النحو يُدعى الموقعية، ومن ناحية أخرى، فلكي تشكل الوحدات اللغوية المختارة سياقا صحيحا من وجهة نظر اللغة التي تنتمي لها فإنّ من الضروري أن تبنى هذه العناصر بطريقة معينة، ومن ثمّ فإن كل نص إنما يتم تنسيقه على محورين: محور (انتخابي أو موقعي) ومحور (تركيبي أو سياقي)"[1]، وهذا دليل على اشتراك فكر البنية في ثنائيات يمكن تطبيقها على كل النصوص والخطابات والثقافات الإنسانية، لأنها آليات نقدية عامة.

إنّ الحديث عن المحور الأفقي / التركيبي، والمحور العمودي الاستبدالي، يستلزم حديثا ضروريا عن ثنائية نقدية انتقلت من فكر البنية إلى فكر ما بعد البنية، وهي ثنائية الحضور والغياب؛ فمع حضور الكلمة/ الدال على المحور الاستبدالي، فإنّ العديد من الدوال تكون غائبة، وبإمكانها الحضور، بل يتم استدعاؤها ذهنيا؛ أي استدعاء مدلولاتها، وبالتالي، فالحضور يستدعي الغياب. أمّا على المحور التركيبي، فإنّ العلاقة بين الوحدات/ الدوال الحاضرة تستدعي وتوجه حضور علاقات غائبة، كان بإمكانها الحضور، ولكن الوظيفة الشعرية قرّرت حضور مجموعة وغياب أخرى، لإحداث اللاتجانس على مستوى الخطاب الشعري أو الأدبي عموما، فـ "لكي توجد لغة مجازية لابد من وجود لغة طبيعية تقابلها"[2].

حين نتحدث عن لغة طبيعية ولغة مجازية، فنحن نتحدث عن ثنائيات نقدية وفلسفية عديدة، فسنعتبر **اللغة الطبيعية تتميز ببنياتها المنطقية**، على حين أنّ **اللغة غير المجازية هي انحراف باتجاه غير المنطقي**، لكننا إذا استطعنا أن نعرض الصور البلاغية على اعتبارها تعابير غير منطقية، فإنّه يصعب علينا كثيرا تحديد الطابع المنطقي للخطاب المشترك أو الجامع، ولهذا نجد تفسيرا ثانيا نراه لدى الأسلوبيين المعاصرين، ففي هذه الحال نصف عبارات اللغة الطبيعية بأنها

[1]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 38.

[2]– تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 94.

كثيرة الشيوع على حين أن الصور البلاغية أو اللغة المجازية أقلّ شيوعا، وهناك محاولات أخرى للتمييز بين اللغة الطبيعية والمجازية[1].

لقد اعتمد ياكبسون على المحورين الاستبدالي والتركيبي في عمله، ووصل إلى نتائج تختلف عمّا سيصل إليها كمال أبو ديب لاختلاف اللغة المدروسة؛ فياكبسون يذهب إلى أنّ "الاستعارة بما هي نتاج عملية استبدال وحدة دلالية بأخرى مشتركة معها في سمات دلالية، وتختلف معها في سمات أخرى، ترتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل ذو البعد الزّمني يتأتّى من مقدرة المتكلم على التأليف بين الكلمات ضمن قواعد نحو اللغة التي يستعملها"[2]، وبهذا المعنى **فالمجاز المرسل بمفهومه الغربي هو التقديم والتأخير في البلاغة العربية**، لهذا نعود إلى حديثنا السابق عن الفكر البنيوي في قراءته للعالم، بوصفه محتوى، وبوصفه أداة، لنقول بأنّ المحتوى الذي درسه ياكبسون مخالف، للمحتوى البلاغي العربي؛ إذ إنّ الفروقات بين الاستعارة والمجاز اللغوي والمرسل والتشبيه لا تقع على محوري الاستبدال والتركيب، فلا يمكن تصنيفها من خلال المحورين، بل تقع على محور التصور الذهني المنطقي للعلاقة التي تجمع بين طرفي الكلام؛ حقيقته ومجازه، **رغم أن المجاز والاستعارة يقعان على المحور الاستبدالي، والتشبيه وظاهرة التقديم والتأخير يقعان على المحور التركيبي**. بعكس اللغة الفرنسية التي تخضع كليا إلى المحورين السابقين، كل من الأساليب البلاغية الآتيــة[3]:

---

[1]– ينظر: تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 96،97،98،99،100،101.

[2]– عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ط.1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص 81 .

[3]– Voir : centre national de ressources textuelles et lexicales, L'hypallage, de lien : http://www.cnrtl.fr/definition/hypallage .

Et voir aussi : études littéraires, la synecdoque, de lien : https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/synecdoque.php .

Et voir : le parisien, la métonymie, de lien : http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/m%C3%A9tonymie/fr-fr/

1- La métonymie: وهي المجازات المرسلة التي تكون علاقتها المحلية، ومثال ذلك: paris a froid, paris a faim، فليست باريس هي التي تشعر بالجوع وإنّما سكانها، ses habitants، فذِكْرُ دلالة باريس تستدعي إلى الذهن دلالة سكانها؛ وبالتالي فالعلاقة استبدالية.

2- La synecdoque: وهي المجازات المرسلة التي تكون علاقتها الجزئية، ومثال ذلك باللغة الفرنسية: il y a environ deux cents têtes dans le théâtre، وقد استعملنا مصطلح رؤوس têtes من أجل تعويضها بكلمة أشخاص individus، وبالتالي الاستبدال وقع على المحور العمودي.

3- L'hypallage: (بلاغة التركيب) وهي من الأساليب البلاغية التي تتأسس على تركيب كلمة أو كلمتين، بحيث تكون كلمة منهما أو الاثنان مربوطتين تركيبيا بكلمة ثالثة، مثل: Un silence d'or vibrant، صمت ذهبي يهسهس، فقد ربطت لفظتي صمت وذهبي بلفظة ثالثة ، وهي الهسهسة، ووجود التغريب في تركيب هذه الكلمات، هو ما أعطى سمة بلاغية لهذه العبارة.

ولهذا السبب، يفسر كمال أبو ديب محوريّ التركيب والاستبدال بعلاقات الحضور والغياب، بأنّه على الصعيد الاستبدالي/ المنسقي ما يتحقق من وحدات لغوية يكون حضورا، وما لا يتحقق يكون غيابا، في حين المحور التركيبي/ التراصفي تكون سلسلة الاختيار المتحققة والمرتبطة بسلسلة غائبة، تمتلك فيما بينها علاقات حضور تشعّ من بين علاقات الغياب الخفية الكامنة وراءها.[1]

لا تترابط ثنائية الحضور والغياب، بثنائية المحورين التركيبي والاستبدالي فقط، بل بمحاور أخرى، غير لغوية، فكرية وذهنية، وهذا راجعٌ إلى أنّ الإنسان يفهم هذا الوجود عبر تشكيله لثنائيات ضدية، فيعمد، مثلا، إلى فهم الإنسان الخيّر عبر مقارنته بضده الشرير، "فتجتمع في النفس البشرية، إذن، ثنائيات ضدية يمكن عدّها كامنة في أغوار النفس البشرية، فالحياة غريزة

[1]- ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 106.

واضحة الأثر في حركاتها وسكناتها، والموت غريزة ماثلة أمام أعيننا، والسواد والبياض موجودان جنبا إلى جنب في الحياة، ويمكن القول إنّ مظاهر الحياة كلّها نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية"[1]، ففكر البنية مال إلى طرف معيّن، في حين رأى التفكيك ألّا يثق في أي طرف، لأنّه أصلا لا يؤمن بوجود صراع بينهما، أو لا يؤمن بوجودهما أصلا، لأنّ الثنائية، تُعدّ، باعتبارها مبدأً بنيويا في اللغة، اختيارًا، أو تفرعًا ثنائيا بين مكونين اثنين متقابلين إقصائيين بشكل متبادل[2]، وهذا هو أساس التحليل المكوّني العلائقي الذي دعا إليه كمال أبو ديب، إذ "يعدّ التضاد مثالا واضحا للتوجيه الكليّ الجليّ نحو التفرع الثنائي: غني وفقير، كبير وصغير ...فيما يسمى بالتحليل المكوّني للمعنى، يعالج السمات الدلالية أو مكونات الوحدات المعجمية نموذجيا بلغة التقابلات الثنائية، من قبيل: حي وغير حي، ذكر وأنثى... موسومة برموز + أو – "[3]، وهذا التحليل المكوّني يستند إلى مفاهيم سيميائية ودلالية ليحاول استثمارها في تتبع السمات ومقارنة المتضادة منها.

وثنائية الحضور والغياب دائمة الحضور في تحليلات المتلقي، وفي ذهنية الكاتب، إذ حسب كمال أبي ديب، فإنّ "عمل الفنان متعدد الأبعاد؛ فهو يُموضع المرئي والمبصر، في بنية يصبح فيها حضوره بعدا آخر لغيابه، وغيابه بعدا آخر لحضوره، وهكذا يصبح الوجود المرئي لامرئيا أيضا: يُصبح الوجود المُبصَر معلقًا في فضاء أبعاد الحضور والغياب، وبقدر ما تزداد تفصيلية الرصد، أحيانا، بقدر ما يتعمق الغياب"[4]، فطرف الحضور يقصي الغياب، وكذلك يقصي الغيابُ الحضورَ، حينما يصل إلى نقطة الحضورِ؛ ويصبح الحضورُ الأول غيابًا.

لهذا، **يربط كمال أبو ديب علاقات الحضور والغياب بمفاهيم الفكر اللساني/ البنيوي،** فيجعل الحضور في الكلام الذي يرتبط بتجسد الإبداع الفردي، أما الغياب، فهو في اللسان الذي

---

[1]– سمر الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مقال بمجلة عالم الفكر، (آفاق معرفية)، العدد الأول، المجلد 41، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2012، ص 99.

[2]– ينظر: كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ط.1، ترجمة: خالد الأشهب، مراجعة: قاسم البريسم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014، ص94.

[3]– المرجع نفسه، ص94.

[4]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 108.

لم يحضر كليا، وإنما نسبيا من خلال الكلام، بعد ذلك تحدُث عملية المقارنة بين نظام اللسان وتجسّد الكلام، وقد قدّم كمال أبو ديب مثالا توضيحيا: (زحفت إليها بعدما غاب قومها)، كيف تمّ توظيف هذا البيت الشعري في ثلاثة أبيات شعرية بحضور آخر هو (سموت إليها بعدما نام أهلها)[1]، فهي عبارة واحدة تمّ توظيفها في تجسيدات مختلفة.

يمكن الذهاب نقديا مع فكرة الثنائيات الضدية الإنسانية، والحضور والغياب، إلى أقصى ممكناتهما الإبستيمولوجية والمعرفية، وأصولهما الفلسفية، للقول إنّ "الثنائيات الضدية ظاهرة فلسفية تم سحبها على النقد الأدبي، وأوّل من طبّقها على الأدب هم البنيويون، ويُعد هذا المصطلح مفردة من مفردات الثقافة الغربية، ويمثل أسسا فلسفية بالدرجة الأولى، وله أبعاد أيديولوجية وفلسفية موغلة في القدم، ولفهمه بأبعاده كلها لابد من العودة إلى أصله الفلسفي"[2]. وإن كنا نختلف مع الباحثة سمر الديوب في تخصيصها لمصطح الضدية بالثقافة الغربية، لأنّ العرب، أيضا، عرفوا التفكير بالأضداد، فأنشأوا لذلك معاجم وكتب مختصة*، حيث يصل محمد بازي في دراسته للتقابل؛ الذي هو فرع من فروع التضاد، إلى أنّ أبا هلال العسكري قد أسس في خطابه البلاغي نظرية واسعة للمعنى في التراث العربي، ومن بين الآليات الخفية لهذه النظرية البعد التقابلي الحاضر، وقد مثلنا له هنا بالمقابلة بين الحقيقة والاستعارة، حيث يُبين في كل مرة أفضلية التعبير الاستعاري وبلاغته وقوته"[3]، وهذا دليل قوي على حضور الفكر الثنائي في العقل البلاغي العربي، **بل ووقوف العقل البلاغي العربي بجانب الاستعارة ضد الحقيقة**، وهو وقوف يتموضع ضمن العقل البنيوي التي يختار دائما طرفا واحدا.

---

[1]– ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 107.

[2]– سمر الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، ص 99.

*– ومن بينها: كتاب الأضداد للأصمعي، وكتاب الأضداد لابن السكّيت، وكتاب الأضداد لأبي حاتم السجستاني، وكتاب الأضداد في كلام العرب لابن الطيب بن علي اللغوي الحلبي، وكتب الأضداد لابن الأنباري، وكتاب الأضداد لقطرب، وغيرهم.....

[3]– محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، ط.1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، بيروت، 2013، ص 143.

نتفق كليا، مع الباحثة سمر الديوب في فلسفية هذه الثنائيات وبعدها الانساني، وارتباطها بفكر البنيـة، فتكون على شكل تقابلات "ثنائية جوهرية للتفكير ومقولة التجربة: فالمرء قد يفكر فقط في التقابل الأساسي (طيب وشرير) اللذين يهيمنان على شفرات الفلسفة الدينية والأخلاق عبر العالم، التي كانت محورا شاملا في النص الأدبي عبر تحولات رمزية (بطل في مقابل خسيس، راعي بقر في مقابل هندي أمريكي، ملك في مقابل مغتصب للعرش، وردة في مقابل دودة)"[1]، **وكثيرا ما تجسّدت هذه الثنائيات العقلية في الأدب الحداثي، فيما انتفت في النّص/ الأدب ما بعد الحداثـــي.**

ويُفصِّل كمال أبو ديب هذه الثنائيات، من حيث كونها تعارضا حقيقيا، أو بوصفها تعارضا غير حقيقي، فحين "نقول إن التعارضات تقوم بين مؤنث/مؤنث أو مذكر/ مؤنث، وحيث يوجد التعارض مذكر/ مذكر، فهو تعارض بالرجوع إلى مضمونه المؤنث، لكن حين يوجد التعارض مذكر/ مذكر منفصلا تماما عن أي مضمون مؤنث، فإنه في هذه الحالة لا يشكل تعارضا حقيقيا"[2]، **لأن التعارض لا يقوم بين شيئين متشابهين أو متجانسين**، لكن، قد يحمل المذكر سمات من ضدّه المؤنث، فيتقابل بذلك مع المذكّر.

أمام هذا التأكيد الصريح والواضح للبعد الفلسفي والإنساني في الثنائيات الضدية وعلاقات الحضور والغياب، التي تؤسس لفكر البنية، نقف متسائلين معرفيا، مـرة أخرى أمام هذه النص الغريب/ المفتاح؛ الذي يبتدأُ به كمال أبو ديب كتابه جدلية الخفاء والتجلي، حيث يقول:" ليست البنيوية فلسفة؛ لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في المعاينة الوجود. ولأنّها كذلك، فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه"[3]، وإن كنا قد ذكرنا سابقا، بأنّ فصل كمال أبي ديب للبنيوية عن الفلسفة، بسبب النظرة المتعالية للفلسفـة نحو الوجود، والنظرة العلمية التطبيقية للبنيوية نحو النص والعالم، فإننا نضيف إليه، أنّ أبا ديب حاول ألّا يحصُر فكر البنية في التفكير ذي

---

[1]– كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ص 95.

[2]– كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص123.

[3]– كمـال أبو ديب، جدليـة الخفاء والتجلي، دراسات بنيويـة في الشعر، ص 8.

النسق الثنائي، بل أراد أن يفتح النسق الثنائي داخل بنيته المغلقة إلى الثلاثية والرباعية، ولهذا عمد إلى ربط هذا الفكر بالعلم، بدل الفلسفة، وقد انتقده كثيرا عبد العزيز حمودة في استعماله للأشكال الهندسية والمعادلات الجبرية في تحليلاته البنيوية.

لكن العديد من الباحثين اعترض على هذه البنية الثنائية في جانبها الفلسفي والرياضي معا، واعتبروها زيفا واختراعا يجب دحضه، وأكد هؤلاء اللامركزيون "على أن الثنائية تُعدُ مفهوما استفزازيا لأسباب أخرى أيضا، فالمصطلحان المتقابلان قد لا يكونان محايدين بشكل بسيط؛ قد تكون للواحد قيمة موجبة وللآخر قيمة سالبة (مثلا: طيب في مقابل شرير، وغرب في مقابل شرق، وذكر في مقابل أنثى)"[1]، وقد أشار **فريديريك نيتشه إلى أن هذه الثنائيات تخلقها المعرفة السلطوية**، وليست طبيعية في ذهن البشر، إنما هي أيديولوجية.

لهذا، لم يسلِّم العقل البنيوي المبني على الثنائيات من النقد، فقد تم الاستدلال، أيضا، على أنّه حتى لو كانت المثنوية (الثنائية) مبدأً جوهريًا للذهن البشري، فهي ليست الوحيدة فقط، ولا هي المبدأ البنيوي الوحيد للغة.... وتعد المثنوية شاملة إلى حد بعيد، مع ذلك في أيديولوجيتنا، حيث أنّ غموض والتباس هذا النوع يمكن أن يصبح مشوشا اجتماعيا، لهذا جاءت الدراسات الما بعدية وقامت بتفجير معيارية النسق الثنائي[2]، وجعلتـه متشظيا غير قابل لأي معيار أو براديغم.

حاول كمال أبو ديب ألّا يحصر ثنائيات سوسير في جانبهما الفلسفي، بل انتقل، تدريجيا، إلى الأنساق الثلاثية، ولهذا ربطها بالعلم الرياضي؛ وكأنه أراد أن يُقدم نظرية في الشعر والعالم والوجود ما فوق بنيوية؛ تتموضع بين البنيوية وما بعدها، إذا نظرنا إلى مشروعه بمنظور ريتشرد هارلند الذي حاول أن يقرأ حركة الفكر النقدي العالمي، ليصل إلى نقطة مفادها أنّ التمييز بين

[1]– كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ص 95.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 95 ، 96، 101، 102.

البنيوية وما بعدها يظل مخفقا"[1]، لتتشابك حدود التفكير بينهما، وأنماط اشتغال العقل التحليلي فيهما، بين نسق ثنائي أو نسق ثلاثي أو رباعي مغلق، وبين أنساق مفتوحة غير متناهية.

وهذا التراوح بين اتجاهين نقديين كبيرن، جعل أيضا كمال أبا ديب يفضّل الفصل بين فكر البنية والفلسفة، ويذهب إلى ما ذهب إليه **برنار فاليت** في تأثّره **بتزفيتان تودوروف** في هذه القضية الما بينية إذ إنّ المنهاج البنيوي هو تقنية استقصائية وليس فلسفة، يتعلق الشغف الذي أثاره ابتداءً من أعوام الستينيات بمهارة مزدوجة سابقة لأي مقصد تأويلي، ومستقلة عنه بالتحليل والحصيلة، تحليل الأنظمة المعقدة: قصة قصيرة ورواية وحكاية شعبية..[2]، لهذا السبب **يتناقص التأويل في المقاربة البنيوية**، وهو ما يلاحظ في تحليلات كمال أبي ديب، **فالعلم لا يُمارس التأويل، عكس الفلسفة؛ مهد التأويل منذ القدم.**

ويحاول **ريتشرد هارلند** أن يصيغ مصطلح ما فوق البنيوية؛ هذا المصطلح الذي نفترض أنّ كمال أبا ديب يُمكِن أن يتموضع داخله، **مرحليا**، في بعض مفاهيمه وتطبيقاته وتصنيفاته، "كنزعة ذات ما فوق بنية، باعتبار أنّ إحدى القضايا التي يشترك فيها البنيويون، والسيميائيون، الألتوسيريون، والماركسيون، والفوكويون، وما بعد البنيويين، تكمن في نمط تفكير خاص، بالمافوق بنيات، أو بتعبير آخر يقلب ما فوق البنيويون، النماذج العادية للبنية الأساسية، والبنية الفوقية إلى حدّ أنّ ما اعتدنا الاعتقاد بكونه فوق بنائي يتخذ في الواقع الأسبقية فوق ما اعتدنا اعتباره أساسا"[3]، فهل التفكير العقلاني ذو النسق الثنائي يقبل الموضعة مع التفكير ذي النسق الثلاثي أو الرباعي أو الخماسي في هذا التيار الوسطي ما فوق البنيوي؛ **الذي يمكن اعتباره مرحلة التحوّل من فكر البنية إلى ما بعدها؟.**

---

[1]– ريتشرد هارلند، ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، ط.2، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2009، ص 12.

[2]– ينظر: برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، ط.1، تر: سميّة الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيبروت، 2013، ص 117.

[3]– ريتشرد هارلند، ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، ص 9، 10.

إنّ هذا المفهوم الذي صاغه ريتشرد هارلند، ليس جديدا من حيث المحمول الفكري والمعرفي، فحين صنّف **روجيه كريمون** البنيوية جعلها أنواعا :"فهناك البنيوية الأنثربولوجية عند ليفي- شتروس c.Lévi- Strauss، والبنيوية الوضعية لدى ألتوسير L.Althusser، والبنيوية القلقة لدى جاك دريدا J.Derrida"[1]، فبنيوية كمال أبو ديب مع انغلاقها ومحايثتها، تعتمد على التنوع في الأنساق، **قد تنفتح في مرحلة من المراحل**، ولن تعود إلى انغلاقها.

إنّ الملاحظ لهذه الأنواع التي قدّها كريمون، ينبري إلى مصطلح مثير معرفيا، وهو البنيوية القلقة عند جاك دريدا، **وكأنّـه عمد إلى عدم إخراج دريـدا من دائرة الفكر البنيوي**، وحتى وإن كان قلقا، من الناحية الإبستيمولجية، داخله ويحاول تقويضه.

وهنا نتساءل، هل حديث كمال أبي ديب عن النسق الثلاثي والرباعي والخماسي في قراءاته الشعرية، هو قلق معرفي داخل فكر البنية المنغلق، ومن ثمّ يمكن أن ندرجه في تيار ما فوق البنيوية؟ أم هو خروج صريح عن مبادئ فكر البنية نحو ما بعدها التي اشتغلت على الأنساق وجعلتها تتسم بلانهائية التحديد أو التصنيف؟

الإجابة المرحلية التي يمكن أن نقدمها، وإن كانت ترتبط بتحليلاتنا القادمة لآليات اشتغال النسق الثنائي والثلاثي .. وحضورهما في مقاربات كمال أبي ديب، فإنها تتوقع بأنّ كمال أبا ديب قد بدأ بالاشتغال بفكر البنية المنغلق وتوسيعه، بل والخروج منه إلى آليات واستراتيجيات يمكن عدّها من حقل ما بعد البنيوية، رغم أن إدراج هذا الناقد في حقل ما بعد الحداثة النقدية من خلال كتاباته الأخيرة أمر ظاهر.

وإن كنّا نخرج من هذه العنصر بتساؤلات وفرضيات تنتظر التحقق منها، في الجانب التطبيقي، فإننا نخرج **بنتائج/ مفاهيم**، من بينها:

1- ارتباط مفهوم البؤرة: مسافة التوتر بمحوري الاستبدال والتركيب؛

[1]- عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2007، ص 25.

2- ارتباط محوري الاستبدال والتركيب بثنائية الحضـور والغياب؛ فحضور مجموعة من الوحدات/العلاقات يعني غياب أخرى؛

3- الثنائيات الضدية آلية نقدية إنسانيـة؛ وهي موجودة في كل الثقافات لأنها مغروسة في عقل الإنسان؛

4- إعادة فهم العلاقة بين البنيوية والفلسفة، وتصنيفات: ما قبل بنيوية، بنيوية، ما بعد بنيوية تطرح إشكالية تصنيف أعمال كمال أبي ديب النقدية، من جديد، وتخلخل القناعة والمسلمة القائلة بتموضعه في فكر البنية المنغلق.

هذه المفاهيم والنتائج، تُحيلنا إلى معاينة النماذج التطبيقية التي اشتغل كمال أبو ديب عليها، وحاول أن يستخرج أنساقها الداخلية، معتمدا على التجانس واللاتجانس في البنية النصية للخطاب الشعري أو السردي، فتجعلنا نناقش مفهومي جماليات التغريب (الدهشة)، والمقترح الضدي له، وهو جماليات الألفة، أيهما سيحقق الجمالية والأدبية؟

2- التجانس واللاتجانس/ كسر المحورين: البحث عن الدهشة.

تتحقق جمالية الأدب وشعريته، حسب فكر البنية، عن طريق التغريب الذي يحدث على عدّ مستويات متنوعة؛ صوتية، صرفية ،نحوية وبلاغية، لهذا يشتغل كمال على هذه المستويات في محوري الاستبدال والتركيب، وقد قدّم عدة نماذج شعرية وسردية لإثبات رؤيته؛ منها قصيدة نموذج لأدونيس بعنوان (**قفا نبك**) يقول فيها[1]:

سار مهيار لا رغـبة، لا اقتفـاء
لصباح الصور
بل كما يتحرك نسغ الشجر
لم تكن نجمة أو طريق
كان مثل التموج مهوى وتيه
كان مثل النداءات مـخنوقة
للحطام
لكتاب الحطام
أسلمته مراياه
من أين يخرج
من سينادي؟
ما الذي يتهجى؟
والمدى
لغة من هباء
والكلام يقول الكلام

يشتغل كمال أبو ديب في متابعة التجانسات واللاّتجانسات التي تنظِّم هذا النص، لتخلق بذلك مسافة التّوتر، فتتجسّد باستمرار، فبَعد التجانس يجب أنْ يكون اللاتجانس، ويمكن أيضا أن

[1]– ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 60.

تنطلق القصيدة مباشرة من اللاتجانس؛ فإذا انطلقت من حالة اللاتجانس وبقيت على تلك الحالة، فإنها تَسِمُ نفسها بسمة سوريالية، وتفقد جمالية التلقي فيها، وكذلك **تفقد تلك الجماليةَ القصيدةُ التي تنطلق من التجانسِ الذي يثير الألفة لدى المتلقي، وبالتالي، لا تبعث فيه أيّةَ دهشةٍ.**

ولهذا، **فالقصيدة لا يجبُ أن تقِف على مستوى اللاتجانس،** بل يجب أن تعود باستمرار مطّرد إلى حالة التجانس المرحلي النسبي، لتخرِقه مرّة أخرى، وهكذا دواليك، فهذا النص مثلا يبدأ "بمكونات لغوية متجانسة على صعيد حقل الفاعلية، وبنية التوقعات، سار+ × (= مهيار) + طلبا لـ (= لا رغبة) + تكرار (= لا اقتفاء)، بيْد أنّ المحورَ التراصفي سُرعان ما ينكسِر، خالقًا فجوة: مسافة توتّر حادةٍ، على كلا الصعيدين المذكورين، بين العبارة التي تشكلت حتى الآن وبخاصة (اقتفاء) وبين العبارة الجديدة (لصباح الصور). ذلك أنّ الاقتفاء ذو حقل فاعلية، ويثير بنية توقعات ترتبط بما يمكن أن يُقتفى (بسائر ما، بنجمة، بقائد، بما يترك أثرا)"[1]؛ فالمحور التركيبي لبنية اللسان العربي يقتضي أن يرتبط الفاعل بالمفعول به، لكن الشاعر يختار للفاعل عبارة (صباح الصور)، وهذا لا يمكن أن يُقتفى، ولكن هذا الخرق التغريبي لم يحدث فقط على المستوى التركيبي كما يرى كمال أبو ديب، وإنما يرتبط باختيارات أخرى على المستوى المنسقي/ الاستبدالي، **فحضور عبارة / وحدة (صباح الصور)، هو غياب لوحدة أخرى،** كان يُمكِن لها أن تحقِّقَ انسجاما لا توتّرا؛ كوحدة كنز أو نجمة أو حبيب...

وفي سياق التحليل البنيوي نفسه، يواصل كمال أبو ديب البحث عن توتّرات أخرى في بنية القصيدة، فيلتفت إلى بنية عبارة (صباح الصور)، ليكتشف "فجوة مسافة التوتر نابعة من العلاقة الناشئة الآن بين المكونين صباح + الصور، اللذين لا يمتلكان تجانسا بالمعنى المحدّد في مكان آخر"[2]؛ فمجازية العبارة ساهمت في امتداد نسق اللاتجانس، وإذا أخضعنا هذه المجازية إلى تحليل بنيوي للكشف عن المحور الذي حدث، على مستواه، الخرق والتوتر، فإننا سنجد أنّ الخرق لم يحدث على المستوى التركيبي لوحدِه، بإسناد الصور إلى الصباح في علاقة تركيبية، تحمل طابع

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 60.

[2]– المرجع نفسه، ص 60.

الغرائبية، بل إنّ ذلك الخرق حدث كذلك على المستوى الاستبدالي، فوحدة الصور كانت ضمن خيارات مجازية كـ: الحب، العشق، النهار، **بعضها يُحقق اللاتجانس، وبعضها الآخر يحقِق تجانسا منطقيا، والشعرُ عِماده اللامنطق.**

إنّ استمرار الشعر في نسج اللاتجانسات النهائية يكون عن طريق "البعد اللساني، إذ لا وجود لعلاقة طبيعية داخل العلامة بين الدال من جهة والمدلول من جهة ثانية. وبذلك كلُ تأويلٍ ممكِن لمعاني الأصوات لا يتِم إلا في سياق نصي"[1]، ولكن يُمكن لهذه اللاتجانسات أنْ تُوقِع الخطابَ في مطب الغموض السوريالي، فيفتقد تغريبه، وتوتر بنيته الداخلية، **لهذا، دائما، يُعَاوِدُ الرجوعَ إلى التجانس والمألوف؛** وهذا "النّص سرعان ما يستعيد تجانسه تركيبيا، أولا بإدخال العنصر بل (لا...بل) والصيغة كما +فعل (وهو فعل حركة متجانس مع الفعل سار)، وفي التعبير الجديد تجانس تام على صعيد دلالي، تركيبي (النسغ يوجد في الشجر، والنسغ يتحرك)"[2].

إنّ هذا التجانس ضروريٌ لجذبِ المتلقي وجعلِه ينسج ويقيم علاقات ذهنية متنوعة، قد تؤدي به إلى اكتشاف اللاتجانس داخل التجانس نفسه، وهذا ما نلاحظه إذا قارنا بين عالم مهيار وعالم النسغ، فالعوالم الممكنة وافتراضات القراء تتحكم في فهم الخطاب من حيث تجانسه ولاتجانسه، إذ "يمكن للقيمة أن تتغير لأنّها ستتكشف على نحو متباين لمختلف الجماعات التي تحمل تقاليد قراءة مختلفة وقناعات مختلفة عن الأنواع الأدبية. وهذا هو أحد الأسباب التي تجعل الأعمال الأدبية تمتلك تواريخ تذوق، تتغيّر فيها طرق تقويمها بظهور أنماط جديدة في الفَهْم، مدفوعة أحيانا بخلق نصوص جديدة تثوِر فَهْم الجمهور لأبعاد الأجناس وإمكاناتها"[3].

ينهار ذلك التجانس التركيبي والاستبدالي إذا ما قارنا بين العوالم الممكنة في العبارتين، لأنّهما "تنتميان إلى عالمين مختلفين، ولهما تركيب مختلف، وطبيعة الحركة في كل منهما متغايرة

---

[1]– إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2009، ص 96.

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 60، 61.

[3]– بول ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوّع ومصداقية في التأويل، ط.1، ترجمة وتقديم: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009، ص 161.

وفضاءآ حركتِهما (الخارج / الداخل) متغايِرَان. في التعابير التالية ثمة بعدان: البعد الأول هو التجانس: (لم يكن نجمة أو طريق) تركيبيا ودلاليا، والبعد الثاني هو اللاتجانس النابع من الطبيعة الرمزية للنجمة والطريق كما يُستخدمَان هنا. ومن (كان مثل التموُج المتجانسِ تركيبيًا، واللامتجانس من حيث علاقته بـ (نجمة أو طريق)، فهو لا يقف في علاقة تضاد معهما بصورة عادية، لكنّه مع ذلك يستخدم الآن في صيغة التضاد"[1]، فالثنائية التي تشتغل في هذا النص، والتي تتراوح بين التجانس واللاتجانس هي: **الحركة في وجهة منظمة / الحركة في اتجاهات فوضوية؛** أو هي: الوضوح/ الغموض، التي تحيلنا إلى الطريق/ التيه، والتي تحيلنا بدورها إلى النظام / الفوضى، وإلى الوجود / العدم.

إنّ الكشفَ سواء عنِ التجانسات / اللاتجانسات، أو على الثنائيات المهيمنة يعود بطريقة نسبية إلى القارئ أو المتلقي، "فالتجربة الذاتية هي أساس المعرفة، وهي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأيِّ معرفةٍ. وطالما هناك مشتركا بين الآحاد من البشر، فإنّ التجربة تصبح هي الأساسَ الصالحَ لإدراك الموضوعِ القائمِ خارجَ الذاتِ"[2]، والمعرفة الشعرية، من حيث الكشف عن لامنطقيتها، هي جزءٌ من المعرفة الإنسانية الشاملة للوجود في منطقه ولامنطقه.

تستمرُ القصيدةُ في العودةِ إلى انسجامِها، وخرقِه مجددا، لِكَي تصل في النهاية إلى حالة عدميـة، يكون فيها الكلامُ مجرد كلامٍ، أي يحدُث الموتُ الحراري للنص الشعري، الذي من خلاله ينبثق نص أخر، ويتولد عنه قالب شعري جديد، وهذا الأمر يحيلنا إلى فكرة تطور الشعر، وتوالد أنواعِه، بحيث كان معروفا بالقالب العمودي والتركيب الزخرفي، إلى أنْ تحرَرَ مِن بعض قَواعده، فنتج عن ذلك الشعر الحر، على سبيل المثال، لا الحصر.

لعل أهم صعوبة واجهت كمال أبا ديب، هي ضبط آليات حدوث الفجوة أو مسافة التوتر، فالمُلاحَظ أنّه **لا يمكننا الفصل في الخروقات التي تحدث بين محوري التركيب والاستبدال،** بل في

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 61.

[2]– نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط.7، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 25.

كثير من الأحيان تحدث عليهما معا، كما نكتشف أن الفجوة لها آليات أخرى، لحدوثها، يمكن جمعهـا، حسب أبي ديب؛ فـي[1]:

1-ثمّة مسافةٌ للتوتّرِ موضعيةٌ، أي أنها تنبع من علاقات النُظم (بمعنى ضيق)، التي تتبلور ضمن المكونات الجزئية اللغوية (أجزاء الجملة، التراكيب الجزئية...الخ)؛

2-ثمة توتّر تركيبيٌ ينبع من علاقات على المحورِ التراصفي للوحدات اللغوية الكبيرة (أجزاء الجمل، الجمل، المقاطع...الخ)؛

3-ثمة توتّرٌ بنيويٌ ينشأُ على صعيد التشابكات النصية التي ترتبط، لا أفقيا، بل شاقوليا في النص؛

4-ثمة توتّر متميِّز ينشأ على صعيد المحور المنسقي بين الوحدات المكونة والوحدات التي تقع ضمن المحور المنسقي لكل منهما؛

5-تمة توتّر ينشأُ بين النص وبين النصوص الشعرية، في التراث بأكلمه وبين النصوص الموجودة على مستوى تزامني مع النص بين لغة النّص واللغة الروائية (**Metalanguage**)؛ التي تؤلفها جميع النصوص التي تدور على رؤيا عالم ثابت تملأه الأصداء، ويكون الفعل فيه تكرارا صوتيا للمقول سابقا، ويؤكد سلطة النص المنطوق الماضي بإعادة نطقِه، وينعدم فيه أيُ تبلور فعلي لكينونة جديدة، وبهذا التصور يكون الشعر لا خلقا للتوازن، أو استعادة لتوازن مفقود، أو تنسيقا للدوافع وتنظيما لها بل خلقا للتوتر والقلق؛ يتجسدان في مسافة التوتر.

لقد أكدت المدونة النقدية التراثية على مسائل حفظ النصوص الأدبية الراقية ثم نسيانها، من أجل صقل موهبة الشاعر؛ وهذه العملية تأكيد على تناصية الفكر والشعر الإنساني، إذ يعيد الإنسان صياغة العالم بلغتـه وبشعره.

وقد قسّم كمال أبو ديب المحور التراصفي إلى علاقات أولى، تحدُث بين الوحدات اللغوية الكبرى (أشباه الجمل، الجمل)، وثانيا: علاقات تحدث بين الوحدات اللغوية الصغرى (التراكيب

[1]- ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 62، 63.

الجزئية، الكلمات)، والتقسيم نفسه بالنسبة للمحور المنسقي/ الاستبدالي الذي يحدث بين الوحدات الكبرى من جهة والوحدات الصغرى، أما العنصر الخامس فقد جعله قريبا إلى مفهوم التناص؛ وهو تفاعل النصوص فيما بينها مع التراث أو المعاصرة.

تبقى هذه الآليات البنيوية التي قدمها كمال أبو ديب نسبية ومرحلية، لأنها تتصادم مع قصائد شعرية خالية منها، ولكن تمتلك سمة الشعرية بآلية أخرى؛ هي الموقف الفكري والفلسفي الذي تحمله القصيدة وهذا يظهر جليا في قصيدة **(الدهشة الأسيرة)**[1]:

ذاهب أتفيّأ بين البراعم والعشب، أبني جزيرة

أصِلُ الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرافئ واسودّت الخطوط

ألبس الدهشة الأسيرةْ

في جناح الفراشة

خلف حصن السنابل والضوء، في موطن الهشاشة

لا يُمكن إنكارُ الشعرية القائمة في هذه القصيدة، بفضل التغريب الموجود فيها، على مستوى وحداتها اللغوية، سواء على المحور التركيبي لها أو الاستبدالي، ابتداءً من السطر الثالث (ضاعت المرافئ واسودت الخطوط؛ فضياع المرافئ يستدعيى وجودها انطولوجيا، **وما تمثّله الدهشة من حيرة انطولوجية تعتري موقف الإنسان من هذا العالم والوجود، فتجعله يصنع الكينونة عن طريق التخييل العقلي للغياب**؛ فيما يسميه هيدجر الكينونة الموهوبة عقلا[2].

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 23.

[2]– ينظر: مارتن هيدجر، الأنطولوجيا، هرمينوطيقا الواقعية، ترجمة وتقديم وتعليق: عمارة ناصر، ط.1، منشورات الجمل، بغـداد، بيروت، 2015، ص 59، 60.

تجعل هذه الحيرة الأنطولوجية المدفونة في الشعر الشاعرَ يُعيد فهم العالم بطريقته الخاصة؛ "فيتعامل مع الأشياء تعاملا ينقلها من وجودها الثابتِ في الطبيعة إلى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات التي تتدرج في بنية وجودية جديدة، تصبح فيها علاقاتها بالذات حميمية تقترب من الحلولية"[1]؛ فذات الشاعر لا يمكن أن تُلغَى نهائيا داخل النص الشعري، وبالتالي، فإنّ **حصرها في بنيات وأنساق، فقط، لا يخدِمُها، ولا يفكّ شفرات النص الشعري فلسفيا ووجوديا**، فقبل أنْ يشكّل الشاعر نصّه بنيات، بطريقة إرادية أو لا إرادية، وهو كما يسميه عبد الله العشي، إنسان فلسفي "فمعارفه وخبراته تتحوّل إلى نسق فكري، وهذا يعني أنّ ثمة سلسلة من العمليات التي تتم داخل الشاعر تتحوّل فيها المعلومات إلى معرفة أو إلى رؤية"[2]، والإنسان العادي يحوّل معلوماته إلى معرفة، تتجسد في خطاب نثري تواصلي، أما الشاعر فيحوّل معلوماته إلى معرفة، ثم إلى رؤية شعرية عامة يصيغها في قالب لغوي شعري، تغريبي؛ غير مألوف.

إنّ التغريب في النص الشعري، من منظور بنيوي، يرتَكِز على انزياحات اللغة، والفجوات داخلها، ولكن بعض النصوص تستطيع أن تُثبت شعرِيَتها بالمواقف والطروحات الفكرية التي تحمِلها، فيكون التغريب في هذه الحالة، مضمونيا وفكريا، فإذا كان الشعر تعبيرا عن الإنسان، فلا بد من أن يكون التفكير في مسألة غير منفصلة عن الإنسان. وإذن، "فمن الطبيعي، أنْ يُطرح السؤالُ عنِ الشاعرِ كما تُطرَحُ الأسئلة بشأن الفيلسوف والعالم والقائد والثائر، وغيرهم من الأشخاص المتفردين، وهذا الشعور بالتفرد، هو نفسه الذي يدفع إلى طرح هذا السؤال، لأنّ معرفة الشاعر ضرورية لمعرفة إنتاجه"[3]، وإن كان موقف العشي، هنا، قريب من النقد السياقي عامة، والنفسي خاصة، **فإنّه يحمِل دعمًا ضروريا للناقد البنيوي** الذي يجد نفسه أمام قصيدة تحمل تغريبا على مستواها الفكري والفلسفي، بدرجة أكبر، من مستواها اللغوي.

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 23.

[2]– عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ط.1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2009، ص141.

[3]– المرجع نفسه، ص 134، 135.

لهذا السبب، المتمثل في العلاقة الشائكة بين الشعر والوجود والفلسفة ينفتح مفهوم الفجوة على آفاق أرحب، فأصبح كمال أبو ديب يراها "قائمة في بنية لغوية مكوّناتها المواقف الفكرية التي تبلورها القصيدة"[1].

ويقدّم كمال أبو ديب في تبيان علاقة هيجان الموقف الأنطولوجي بالشعرية، ثلاثة أسطر شعرية، ثم يقوم بإجراء تعديلات لغوية عليها؛ وهي كالآتي[2]:

1- مِن لا مكان

لا وجه، لا تاريخ لي، مِن لا مكان.

أتَيْتُ

2-من طرابلس

لا قصر، لا أطيان لي، من طرابلس

أتَيْتُ.

3-ومن عُمان

لا قصر، لا أطيان عندي، من عمان

أتَيْتُ.

يرى كمال أبو ديب، ونحن نوافقه الرأي، أنّ ما أحدث الشعرية في السطرين الأولين من المثال الأول، هي ثنائية الانتماء واللاانتماء، **فالإنسان الذي ينتمي إلى تاريخٍ معين، ووطنٍ يأويه، يكون مستقرا أنطولوجيا، أمّا الإنسان اللامنتمي فهو يعيش حالة نفسية غير منسجمة،** وهي تنعكس على النص والعالم الذي يعيشه، لهذا يرى كولن ولسن "أنّ اللامنتمي ليس مجنونا...إنّه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين صحيحي العقول، إنّه يبدأ بنوع من التوتّرات الداخلية، ومشكلته هي في أساسها مشكلة حرية، ولا نقصد بذلك الحرية السياسية

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 23.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 23، 24.

طبعا، وإنّما الحرية بمعناها الروحي العميق"[1]، لهذا **تبدو تيمة اللاانتماء أكثر تغريبا** من كل التيمات الشعرية الأخرى وأكثر ألما، وتحريكا للغة الشعرية، لأنّ اللاانتماء ضرب من ضروب لغة الغياب، التي هي "لغة شعرية أو رؤية شعرية أو نهج من أنهاج التناول الشعري يميل، بدلًا من إبراز الشيء أو الموضوع المُعايَن، والسعي إلى منحه درجة عالية من النصاعة والوضوح، إلى الحركة بعيدا عن الشيء، وتجنب إبراز تفصيلاته الدقيقة وإلى توجيه ضوء خفيف باتجاهه"[2]، فلم يعالج المثال الأول الحضور/ المنتمي، وإنما الغياب/ اللامنتمي / اللامحدد/ المجهول. ولكن طيف الحضور كان حاضرا في الغياب، لأنّ قصيدة الحداثة هي غياب للحضور/ المنتمي، وحضور للغياب/ اللامنتمي.

ومن ثم، يظهر لنا بالعودة إلى النماذج رقم 2 و3، وبطريقة جليّة "أنّ اِنعدام الشعرية فيها لا يعود إلى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل إلى العودة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية إلى سياق عادي متجانس، أي انتفاء الفجوة: مسافة التوتّـر"[3]، وهذا الموقف الذي يقرّب، من خلاله، كمال أبو ديب بين البنية كشكل والموقف الفكري كمضمون، يجعلنا نتساءل حول مبدأي المحايثة والنصيّة لديه؟

إنّ **غياب الشعرية** في النموذجين 2 و3، راجع إلى ذلك التحديد والإنتماء الفضائي والأنطولوجي للشاعر، إذ **وقف، في الثنائية انتماء/ لا انتماء، عند الطرف الأول الأصل (الانتماء)**، والشعرية تتطلب الوقوف عند طرف الفرع / الهامش / اللامنتمي / اللامحدد.

لقد قارن كمال أبو ديب بين ثنائية الحضور والغياب من خلال نماذج متنوعة من الشعر العربي القديم والحديث، فتناول أبيات شعرية لامرئ القيس[4] :

---

[1]– كولن ولسن، اللامنتمي، ترجمة : أنيس حسن، ط.5، دار الآداب، بيروت، 2004، ص 8.

[2]– كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مقال بمجلة فصول، مج. 8، ع. 3، 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر 1989، ص 77، 78.

[3]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 24.

[4]– كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مقال بمجلة فصول، ص 78.

دَرِيْرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيْدِ أمَرَّهُ * تَتَابُعُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ

لَهُ أيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ * وإرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَتْفُلِ

ضَلِيْعٍ إذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ * بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

كَأَنَّ عَلَى المَتْنَيْنِ مِنْهُ إذَا انْتَحَى * مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلايَةَ حَنْظَلِ

تبرُز لغة الحضور في هذا النص، بسبب حضور المرجع / الحصان، فالمتلقي يدركه عن طريق التصوير الفوتوغرافي؛ فلا يملك فسحة لتخييل مرجع آخر غائب "لأنّ الحصان يبرُز عن طريق هذا التمثيل حاضرا حضورا ناصِعا، على الرغم من أنّه حصان تجريدي أو نمطي لا وجود له في الطبيعة، إلا من حيث هو مثال تصوري تركيبي للحصان المطلق"[1] .

يقدم كمال أبو ديب نصًا لسليم بركات، كي يقارنه بقصيدة امرئ القيس، والنص كالتالي:

"**آن يتخذ سيّاف الغيبِ كمالاً ككمال الظلامِ، وتركعُ الرياحُ الأسيرةُ، تغرورقُ عيناكَ، يا هادئاً ترى الذي ترى، وتكفيكَ من الأبدِ قضمةٌ واحدةٌ، فلماذا تأسى للوقتِ، ولماذا تضربُ بحافركَ على رخامِ بطشنا ؟**

يا حمارُ،

يا جدالَ الكسلِ المربكِ، تلفت بعينيك الناعستين إلينا، وأطبقهُما، فإنكَ لن تظفر برؤىً مثلنا قط ؛ رؤىً تمضي على زحافةٍ تجرُّها ديكةُ الثلجِ، يا حمارُ، يا شظايا كأسٍ ارتخت يدُ النديم عليها فهوتْ في الفراغِ مائة عامٍ قبل أن تتشظى، إضرب بحافركَ، إضرب بأذنيكَ، إضرب بالكسل المُربكِ هذه اليقظةَ السارحةَ تحت خوذاتنا، واغفُ، فقد أغفى الوقتُ . ترجُمانُك الغاضبُ."[2]

إنّ لغة الغياب طاغية على هذا النص، وهي التي تُحقِّقُ أدبيته، فلا حضور للمرجع (الحمار) في المقطع الأول، على عكس ما جاء في المقطع الثاني للنص، إذ نرى حضور المرجع

---

[1]– كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مقال بمجلة فصول، ص 78.

[2]– المرجع نفسه، ص 78.

/حمار، في جملة النداء (يا حمار). لكن في النص هناك أطياف للحمار، وحيوانات أخرى تشترك في بعض سماته، مثال ذلك: (حافرك، قضمة، الكسل،..)؛ **فكلما قلّ الحضورُ زادت شعرية النص.**

يصل كمال أبو ديب إلى نتيجة مفادها أنّ أمرئ القيس اعتمد على لغة الحضور، وأنّ سليم بركات اِعتمد على لغة الغياب، فالحمار "خفي، ومغيب بصورة شبه كلية من حيث هو مخلوق – كائن موضوعي في العالم الخارجي، كأنّما وظيفة اللغة الشعرية التي تستحضره موضوعا للتأمل هي اِقصاؤه وتغييبُه فور استحضاره"[1]؛ **فحضور الدال الشعري يقتضي بالضرورة الجمالية غيابا للمرجعِ الخارجيِ، حتى تتحقِّقَ درجةً من الأدبيةِ،** لأنّ الإشارة بالدال إلى المرجعِ يجعل اللغة تفقدُ جانبا كبيرا من أدبيتها، وتحقق جانبا أكبر من التواصل.

يقترح كمال أبو ديب مفهوما/ مقولة نقدية لظاهرة الغياب، وهو مفهوم الظل أو الطيفية أو الشبحية؛ وهو مفهوم اعتمد عليه فكرُ التفكيكِ خصوصا مع دريدا الذي كان يرى في الآخر أنًا، والأنا أخرًا، **فكأنّ أبا ديب يكتب بمفاهيمَ تقترب إلى التفكيك؛** حين يقولُ أنّ " أكثر نماذج هذا النمط أهمية وبروزا مفهوم الظل في القصيدة التي يغلب أنّ يكون الشخص الآخر أو الشخص الخفي أو الظل الخفي الذي يتماشى مع الشيء ويلازمه، ويعيش معه، أو يلازم الذات ويتحرك معها، ويحيا حياتها، وتتكوّن لغةُ الغياب في مثل هذه الحالة من تجسيد النص الشعري لهذه المسافة الغائبة – الخفيّة بين الشيء وظله، أو الذات والشيء الأخر أو من تركيز النص على الآخر – الظل بدل من الشيء أو الذات نفسها "[2].

فكما تقول فيلسوفة التفكيك سيلفيان آغاسانسكي في مفهوم الشبحية والطيفية، وعلاقة الأنا بالآخر التي تشبهها بعلاقة الصوت بصداه، لا يمكن إدراكها بوصفها علاقة علة بمعلول، ولكن

[1]– كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مقال بمجلة فصول، ص 78.

[2]– المرجع نفسه، ص 79.

بوصفها انعكاسا للصوت نفسه، بشكل لا يوجد معه سوى صوتٌ واحدٌ مسموعٌ مرتين[1]، وقد ينقسم ذلك الصوت إلى أصوات متعددة مختلفة، ولكن في النهاية، "الأنا جزء من الوجود الإنساني في موقفه الضدي العميق من الوجود"[2]؛ يختار الضدية والاختلاف ليثبت وجوده وكينونته، ويخلق الآخر للسبب نفسه، **ولكن ذلك الآخر ما هو إلا طيفٌ للأنا**.

اشتغل كمال أبو ديب في فكر البنية داخل المركز والهامش / الحضور والغياب، ولم يركِّز فقط على الحضور، **بل اقترب كثيرا إلى مفهوم الشبحية الذي قدمه دريدا في تفكيكيته،** وبالخصوص في كتابه أطياف ماركس، الذي يؤكد فيه أنّ الإنسان لا يمكن أنْ يصلَ إلى المعرفة عبر ذاته فقط، لأنّه يتعلّم من الآخر على كلِ حالٍ، وهذا التّعلم لا يتم إلا بين حياةٍ وموتٍ، لا في الحياة ولا في الموت وحدهما[3]، فالتفكير الطيفيُّ يبحث في كيفية تضايف وتساند الاختلافات والأضداد التي يصنعها الذهن البشري، **وكيفية استدعاء الغائب، وتغييب الحاضر**، من خلال فعل الكتابة والخطاب.

بالعودة إلى الحديث عن اللاتجانس في القصيدة الذي يحقّق شعريتها، ويخلق الفجوة: مسافة التوتر، يمكن التأكيد على أنّ هذه العملية لا تتعلق فقط باختيارات لغوية على المستويين التركيبي والاستبدالي، وإنّما ترتبط كذلك بعملية التغييب، واستحضار الطرف الثاني المهمش من ثنائية المركز / الهامش؛ فَتبّني الهامش يُكسِب الشعر شعريته، لهذا يجب على الشعر أن يضع" كلّ ما هو هامشي في بؤرة التفكير"[4]، لأنّه يعيد له ما نهبه منه المركز والمُفَكِّر فيه دائما، "ولكننا نتساءل هل الهامش الاجتماعي موضوع اتخذ منه الكتاب مجالا لتصوير حياة المهمشين والمنسيين، الذين تمَّ إقصاؤهم بفعل المركز، أم أنّ الهامش الاجتماعي نظرية للمعرفة أو رؤية للعالم تشكلت لدى

---

[1]– سيلفيان آغاسانسكي، نقد المركزية، حدث الآخر، ترجمة: منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والشر والتوزيع، دمشق، 2014، ص 80.

[2]– كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص236.

[3]– ينظر: جاك دريدا، أطياف ماركس، تر: منذر عيّاشي، ط.2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2006، ص 16،17.

[4]– هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015، ص 69.

علماء الاجتماع، ثم أفاد منها الأدباء وبدأوا من خلالها مساءلة العالم، مساءلة المتن الذي يقوم بتهميش وإقصاء الهامش"[1].

إنّ هذا النص الأخير للباحثة هويدا صالح المأخوذ من كتاب الهامش الاجتماعي في الأدب، يتجه في مسارات الدراسات الثقافية ما بعد الحداثية، التي تجاوزت فكر البنية القارِ في مركزيته ومحايثته، ولهذا يريد أن يردّ الاعتبار لكل ما هو هامشي في الأدب، ولكن الملاحِظ يجد أنّ كمال أبا ديب قد توصّل في أطروحته البنيوية تُجاه مبحث الشعرية إلى أنّه يجب أن يتم التركيز على الطرف الثاني من ثنائية : مركز / هامش، متجانس / لا متجانس، فهل فهناك تشابه بين فكر البنية وما بعد البنية في الاهتمام بالهامش والمنسي واللامنتمي في الأدب والحياة **؟ أمْ أنّ كمال أبا ديب كان يفكِر في بنيويته بآليات تلامس استراتيجيات التفكيك ومفاهيمه ؟**

هذه أسئلة مؤجّلة إلى العناصر الآتية في بحثنا، وقد خرجنا من هذا العنصر بعدة **نتائج/ مفاهيم**، من بينها :

1- اِهتم كمال أبو ديب باللغة في حضورها وغيابها، بالمركزي والهامشي؛
2- تكريس الرؤية الأنطولوجية داخل اللغة الشعرية، والكسر النسبي لثنائية تجانس/ لاتجانس؛
3- مخاتلة المنطق واللغة العقلانية العرفانية، عن طريق اللامنطق؛
4- حضور أطياف تفكيكية داخل بنيوية كمال أبي ديب؛
5- بداية التأسيس لجماليات جديدة تتجاوز جماليات الوحدة والانسجام؛
6- حضور سمات ما بعد حداثية في عملية التحليل، تجعلنا **نفترض** أنّه سيتحوّل عن فكر البنية إلى فكر ما بعد حداثي.

وتحيلنا هذه النتائج والأسئلة المرحلية، إلى التعمّق أكثر في فكر هذا الناقد، والبحث من خلال نصوص شعرية وسردية، عن اشتغال العقل البنيوي، من خلال توظيف مفاهيم النسق

[1]- هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، ص 69، 70.

الثنائي والثلاثي، لنضبط مسار فكر البنية ومفاهيمه عربيا، وسنتدارس، أيضا، **مسألة الشعرية والأنساق تطبيقيا**، ونبحث في مسألة تشكيل ونسج النص ومكوّناته الداخلية من منظور فكر البنية، لنتساءل **هل هو فكر بنية واحد أم بنيويات متعددة؟** أم هي بداية مبكّرة لسمات فكر ما بعد الحداثة في التعامل مع الأدب والنقد والحياة؟

لا يُمكننا أنْ نقدم إجابات حاسمة في كونِ وجودِ بدايات مبكرة لفكر ما بعد الحداثة والتفكيك داخل هذه المؤلفات النقدية إلا من خلال تفحصها في عمومها، والتركيز على المؤلفات النقدية التي كتبها في بداية الألفية الثالثة، وبالخصوص كتابي: جماليات التجاور، و الأدب الغرائبي والعالم العجائبي. ولكن المهم الآن هو التركيز على اعتماده للأنساق الثنائية والثلاثية في تحليله للخطاب الشعري والسردي.

المبحث الثالث: تَرَاتُبِيَاتُ التَّفْكِيرِ النَّسَقِيِّ المُغْلَقِ.

1- من التفكيــر/ النسق الثنائي إلى الثلاثـي: بنيوية أم بنيويات؟

نقصد بالنسق / التفكير الثنائي ذلك التفكير البنيوي الذي كَرَّسَ، في إطار مبادئه الثلاثة (الوحدة، التحول، الانتظام الذاتي)، **للتفاعلات بين الأنساق الداخلية للخطاب في إطار ثنائيات؛** يحاولُ القارئ من منظور فكر البنية اكتشافها، لفهم انتظامها وسيرورتها، وهنا يجب إعادة توضيح أنّ فكر البنية لا يقتصر فقط على القراءة التي قدمتها النظرية البنيوية اللسانية، بل يتعدى الأمر إلى فكر بنية في السيميائية، والأسلوبية، والبلاغة، وهناك من يفترض طرحا، من الغرابة ما فيه؛ وهو وجود فكر البنية بطريقة مضمرة في التفكيك، كأطروحة فيليب مانغ، التي حاولت البحث عن البنية الجامعة في طروحات جيل دولوز، ودريدا وفوكو، هذه الطروحات التي تؤسس للتفكيك بوصفه تشتيتا، والتكرار بوصفه اختلافا[1].

ومن ثم، فالحديث عن البنيوية داخل فكر البنية ؛ هو حَديثٌ عن بنيوياتٍ لا عن بنيوية واحدة؛ بنيويةٌ تؤكد على النسق الثنائي، **وبنيويةٌ تنفتح على النسق الثلاثي وما بعده، فلا تركِّز فقط على الثنائيات الضدية، بل تنفتح على الفكر الثلاثي.**

يطـرح لطيف زيتوني في حديثه عن نظريات فكر البنية، هذه الخصوصية الإبستيمولوجية فيرى أنّ هذه الفكرة تتنوع وتتعدد بحسب مفهوم المُحَلِّل والمُسْتَعْمِل لها[2]:

1-فإذا اعتبرها منهجًا لمقاربة الظواهر، فإنّ تحديد أنواعها يكون بحسب مجالاتها، كالأنثروبولوجيا الاجتماعية (ليفي ستروس)، وعلم النفس التحليلي (لاكان)، وتاريخ العلوم وفلسفتها (فوكو)؛

---

[1]- ينظر: فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ترجمة: عبد العزيز بن عرفة، ط.1، مـركز الإنماء الحضاري، دمشق، 2002، ص 15، 16، 17، 18.

[2]- ينظر: لطيف زيتوني، بنيوية واحدة بكيفيات كثيرة، ضمن كتاب: آفاق النظرية البنيوية المعاصرة، بنيوية أم بنيويات، تحرير وتقديم: فخري صالح، ط.1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص 24.

2-وإذا اعتبرها نظريةً في الأدب أو منهجا لتحليل النصوص فإنّ تحديد أنواعها يكون بحسب مستوياتها، كالبنيوية التوليدية / التكوينية (غولدمان)، والبنيوية التزامنية (بارت وتودوروف)؛

3-وإذا اعتبر الوحدة الصغرى التي تتأسس عليها، فإنّ تحديد أنواعها يكون بحسب دور المعنى في هذه الوحدة، فهناك البنيوية القائمة على العلامة، والتي تعتبر علاقة الدال بالمدلول اعتباطية، وهناك البنيوية القائمة على الرمز، والتي تعتبر علاقة الدال بالمدلول لازمة، لهذا كان ليفي ستروس يفرق بين منهجه التحليلي الشكلي، والمناهج التحليلية الأخرى، الاجتماعية أو النفسية، التي تتوكّأُ على المعنى، وقد كان دوران (Durand) ينعت منهج ليفي ستروس بالشكلانية الفارغة.

هذه الأزمة الإبستيمولوجية والمنهجية نجدها في فكر البنية عربيا عموما، لاختلاف فهم النقاد العرب لآليات التفكير والمقاربة، ونجدها خصوصا عند كمال أبي ديب، الذي اتخذ في فكره التحليلي، العديد من المرجعيات التي ساهمت في تحديد آليات مقاربته، للنصوص الشعرية المعاصرة والجاهلية فَوَسَمَتْهَا بالنسقية الثنائية والثلاثية وما بعدها.

بكل تأكيد، إنّ هذا التفكير المنقسم بين تحليل ثنائي وثلاثي للخطاب، له علاقة بتنوع البنيويات العالمية، وتعدد المرجعيات*، التي أسّس من خلالها كمال أبو ديب لعقل مركّب؛ ولأطروحته الكبرى الجامعة، هي فكر البنية.

إنّ المرجعيات المتداخلة والمتناقضة، أحيانا، في آلياتها وإجراءاتها، ساهمت في تنوع اشتغال العقل البنيوي عند كمال أبي ديب، بين تشريحه للنصوص في إطار نسق ثنائي وثلاثي، فيمكن ربط النسق الثنائي بمرجعية سوسير: (دال ، مدلول)، ونسق ثلاثي بمرجعية بيرس: (علامة، مرجع، مؤول)، وهذا التصنيف للمرجعيتين يمكن تأكيده استنادا إلى ما يؤكد عليه كمال أبو ديب في حديثه عن استثمار معطيات البنية في السيميائيات في كتابه (في الشعرية)، الذي

-* للاطلاع على هذه المرجعيات؛ التي ناقشناها في المبحث الأول، ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحوى منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص 5، 6.

يطمح "إلى تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها، وتجسّدها من خلال معطيات التحليل البنيوي والسيميائي"[1]، ويمكن أنْ يكون هذا الربط هو ما ساعد على اختلاط وتحيين التحليل للنسق الثنائي بالثلاثي؛ هذا التحيين السيميائي الذي اعتمده يوري لوتمان في أطروحته التحليليـة لقصائد بوشكيـن.

والحديث عن مرجعيات كمال أبي ديب متشعب ولا ينتهي، وارتأينا أن نربط كل مرجعية بالقضية التي ندرُسها، ففي طرح يوي لوتمان مثلا، تأكيدٌ على أهمية عناصر العمل الفني، **وفاعلية النسق الثلاثي، وانبجاسٌ لأطروحة المتلقي المتفاعِل مع الفجوات النصيـة**، فمن خلال تعقُّبه لخطوات التحليل النصي يبرز، واضحًا، ميلُ لوتمان إلى منهج فكر البنية فلسفةً وممارسةً، لكنّه لا يفهم البنية فهما سكونا جامدا، بل يطبق عليها المقياس نفسه؛ الذي طبّقه ليفي ستراوس حين ركّز على البنية في خاصيتها العضوية وتحولاتها الداخلية[2]، وإمكانية حضور القارئ في تحريك البنية السكونية للنص.

وفي تأكيد ضرورة الجمع بين المتنافرات، المتضادات، داخل النص الشعري، عن طريق استحضارِ شبحياتها وطيفياتها، "يحدّد لوتمان عددا من الخصائص الأساسية للنص الفني، وعددا من قواعد تشكل بنيته، ثم يقول إنّ الشعر يخرِق مبدأً مراعاة القواعد التي تمنع ضمّ عناصر معينة في نص أدبي، ويرى أنّ هذه الحقيقة ليست مقصورة على شعر القرن العشرين، ويشير لوتمان إلى أنّ لومونوسوف كان قد وصف الشعر بأنّه يربط بين أفكار متنافرة معتبرا هذه الخصيصة فيه وسيلة بلاغية أساسية ثم يعمق أبعاد المفهوم الذي يطرحه بإضافة أنماطٍ أخرى من فاعلية الشعر"[3]، **وفاعلية الشعرِ تتأسّس على الجمع بين الثنائيات المتنافِرة**، والقارئ يمكن أن يفكِّكها إلى أنساق ثلاثية، كما سنرى في النماذج التي حلّلها كمال أبو ديب.

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 15.

[2]– ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 6.

[3]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 123.

ومن هنا، فالحديث عن فضاء المتلقي، وعملياته الذهنية، في تشكيل الفجوة وتصنيف الأنساق، أمر ضروري، فهو بُعْدٌ آخر لها، "وهو الفضاء الذي تُشَكِل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي، هذا الفضاء هو أيضا تجسيد للفجوة، مشحونٌ بها، مشغول بها، كل نص يتحرك في هذا الفضاء وفيه يعني، كل نص يطرح إشكالية القراءة – التلقي على تفاوت وتغاير في درجة عمق طرح هذه الإشكالية بين نص ونص، وشعرية النص هي إحدى وظائف درجة العمق التي بها يطرح هذه الإشكالية"[1]، ومن ثمّ، فالمُتلقي، عبر فضائه الخاص، يقوم **بكسر الأنساق الثنائية وتحيينها مع الفجوات النصية التي يحاول الكشف عنها، فيتمكن من صياغة نسق ثلاثي أو رباعي بديل،** لأنّ المتلقي حسب يوري لوتمان يقوم "بتقييم نصّه على أساسٍ من تلك الخلفية التي كانت هذه الطرائق بعض وقائعها، وهكذا، فإنّه إذا كانت البنية الزخرفية تتحقق بصورة رئيسية في النص، فإنّ البنية البسيطة تتحقّق خارجه إلى درجة ملحوظة، إذ نقوم بتلقي هذه البنية بوصفها نظاما من العلاقات غير المادية"[2] ونقوم كمتلقين بملء تلك الفراغات التي قد تكون داخل بنية النص المادية، فـ"تنتشر في بنية النص شبكة من العلاقات الداخلية التي تشكّل إضاءات متبادلة بين الذوات المرسومة فيه، وتمنح هذه الشبكةُ النصَ وحدةً داخليةً من نمط مميز"[3]، والمتلقي دائما يملك فاعلية في فهم تلك الشبكة النصية، التي لا يؤسسها المؤلف لوحدِه، وإنّما تشكلها الذات المتلقية أيضا، ومن ثمّ، فهي تتحدّد عبر التفاعل بين المؤلف والجمهور، ويتمخض عن هذا فرصة مواتية للتوفيق بين المنهجيتين التأويلية والبنيوية[4]، **ولكن الظاهر في تحليلات كمال أبي ديب أن التأويل غائب نسبيا،** عكس الاهتمام بالجانب الشكلي للنص من خلال ضبط نسقِه الشكلي، فحتى حديث أبي ديب عن المتلقي يأتي في سياق فهم شكل النص، لا التأويل الدلالي للنص.

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 83.

[2]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 47.

[3]– كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص 539.

[4]– ينظـر: هانس روبيـرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تـأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: رشيد بنحـدو، ط.1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، منشورات ضفاف، كلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، الربـاط، بيروت، تونس، 2016، ص 125، 126.

وفي هاتــه النقطة، يقترب كل من كمال أبي ديب ويوري لوتمان في الطرح، فعلى الرغم من اعترافهما بجدلية الاستبدال والتركيب فإنهما يذهبان إلى أنّه " لكي يمكن للنص أن يكون ذا وظيفة شعرية، يتحتّم أنْ يكون ماثلا في وعي القارئ توقُّع الشعر، والاعتراف بالإمكان أن يكون، كما يتحتم أن تتوافر في النص نفسه تلك العلامات المعنية التي تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص، والحد الأدنى من انتقاء هذه العلامات هو الذي نستقبله باعتباره الخواص الأساسية المميزة للنص الشعري"[1]، ومن ثم فإنّ النص لا يكتسب شعريته عن طريق كلمات شعرية أو مجازية، لأنها غير موجودة، ولا حتى بعلاقات تغريبية معزولة عن القارئ الذي يدركها، فالنص الشعري يحيا عبر شبكة معقدة من الأنظمة الدلالية المتعددة...وقدرة المتلقي على فكّ رموزها[2].

يمكن القول **إنّ أبا ديب يمثِّل قارئا نموذجيا داخل فكر البنية**، استطاع أن يفتح مغاليق القصيدة، والنص القصصي كذلك في كتبه، عبر تجاوز النسق الثنائي إلى الأنساق الثلاثية؛ هذا التجاوز الذي له علاقة بالفكر السيميائي الذي يقول عنه كمال أنّه أقدم النشاطات الفكرية الإنسانية على الإطلاق، فهو النشاط الدال لدى الإنسان؛ والنشاط المكتشِف للدلالات القائمة في الطبيعة، أو ضمن الوجود الإنساني[3].

ولكن، حين نتحدث عن السيميائيات، فإنّنا نتحدث عن **سيميائيــة بنيوية تؤمن بنهائية التأويل وانضباط البنية**، وسيميائية ما بعد بنيوية في نسختها البورسية والدريدية التي تؤمن بلانهائية التأويل، وتشظي البنية إلى شظايا وشذرات، لهذا يمكن أنْ يكون للمرجعية السيميائية في صيغتها المحايثة تأثيرٌ في بنيوية كمال أبي ديب عامة، وفي اِعتماده النسق الثلاثي على وجه الخصوص، وسنقوم بتتبع تحليله لقصيدة أدونيس الموسومة: فارس الكلمات الغريبة[4]:

"ويقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل

---

[1]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص ، ص 83.

[2]– ينظر : المرجع نفسه، ص 152.

[3]– ينظر: كمال أبو ديب، السيميائية أحدث العلوم الإنسانية، مقال بمجلة العربي، العدد 334، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، سبتمبر 1986، ص 58.

[4]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 116، 117.

قارة ونقل البحر من مكانه

يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي، إنه فيزياء الأشياء – يعرفها

ويسميها بأسماء لا يبوح بها، إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها

حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة، ويحيا – ويظل اليأس،

ما حيا فسحة الأمل، راقصا للتراب كي يتثاءب وللشجر كي ينام

وها هو يعلن تقاطع الأطراف، نقشا على جبين عصرنا

علامة سحر

يملأ الحياة ولا يراه أحد، يصيّر الحياة زبدا ويغوص فيه. يحوّل الغد

إلى طريدة

ويعدو يائسا وراءها. محفورة كلماته في اتجاه الضياع الضياع

الضياع.

والحيرة وطنه. ولكنه مليء بالعيون

يرعب وينعش

يرشح فاجعة ويفيض سخرية

يقشر الإنسان كالبصلة.

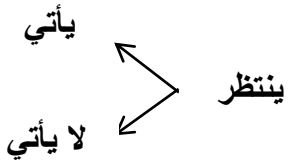
إنه الريح لا ترجع القهقري والماء لا يعود إلى منبعه.

يخلق نوعه بدءاً من نفسه – لا أسلاف له وفي خطواته جذوره

يمشي في الهاوية وله قامة الريح"

يحاول كمال أبو ديب من خلال هذه القصيدة / النص أن يقارن بين بنية وأنساق القصيدة الشعرية والنثر، فيفترض أنّ أنساق الشعر ثنائية، وأن أنساق النثر تتجاوز الثنائيات إلى الأنساق

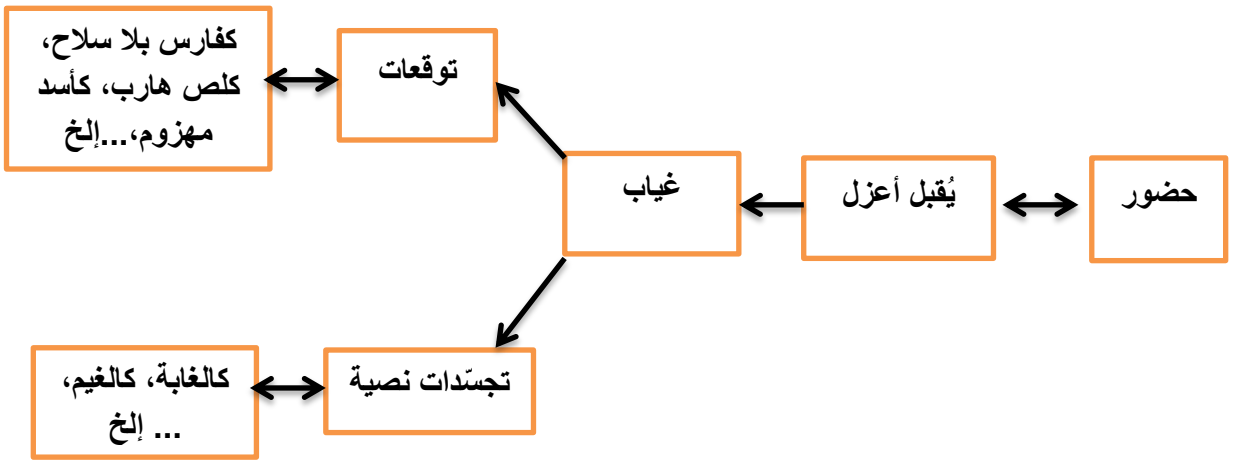
الثلاثية التي تمنح للنص بعدًا تركيبيا، وإمكانيةً لإحداث التحفيز والاستمرارية لسيرورة الأحداث السردية. وفي هذا النص "تتجسد المفارقة في رؤيا البطل، الذي يتحول على مستويات عديدة تجسيدا لثنائيات ضدية ومزدوجات لامتناهية، فهو أعزل / لا يرد؛ كالغابة / كالغيم؛ ينتظر / ما لا يأتي؛ إنه الواقع / ونقيضه؛ الحياة / وغيرها وتتبلور ذروة هذه الثنائيات بصورة فعلية حادة، في العبارة – النواة أو (البؤرة) (لا أسلاف له وفي خطواته جذوره) وهذه العبارة الوحيدة في النص التي لا تجسّد ثنائية ضدية واضحة، لكنّها تحمل في الوقت نفسه ضدية كينونة البطل مع كل كائن آخر"[1]، وإنّ كنا نستوعب أنّ هذه الثنائيات هي بؤرة الثنائيات النصية، لكنّ القارئ لن يستسهل أنْ تكون غير واضحة، كما أنّ الجمالية تزداد أكثر لو كان الطرف الثاني من الثنائية غائبا، فيُستَحضَرُ بالتّأويل، ولكنّ لم يعالجها كمال أبو ديب بهذه الطريقة، لأنّه جعل الطرف الثاني حاضرا، بل إنّ بعض الثنائيات التي قدمها كمال يمكن خلخلة أسُسِها، لأنّ بعضها لا تُجسِد تضادا حقيقيا؛ فالقول بتضاد أعزل / لا يرد أو ينتظر / ما لا يأتي غير مبرر وغير مقبول من الناحية المنطقية؛ فالأعـزل يقابله المغمور بين أحبابه وعشّاقه ومن ثمّ فلفظ (لا يرد) الذي افترضه كمال أبـو ديـب كـطرف ثانٍ، ما هو إلاّ امتداد للطرف الأول (أعزل)، والتحليل نفسه يمكن تطبيقـه على ما قدمه كمـال على أساس أنه ثنائية (ينتظر / ما لا يأتي)، فالانتظار عكسه الرحيل أو اللاانتظار، **ويمكن أن نخلـق جمالية من هذه الثنائية حين نجعلها تنفتح إلى ثلاثية** فتصير:



إنّ كلَّ دالٍّ من الدوال الآتية يستدعي المدلولين الثانيين، على المستوى الذهني للمتلقي، وهذا يكسر نمط التفكير الثنائي نسبيا.

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 117، 118.

إنّ هذا النسق الثلاثي يمثل بعدا ثالثا، وهو في حقيقته تخييلي تأويلي تنتجه توقعات المتلقي وتثبته فاعلية النص التي هي، أساسا، من تسمح بخلق ما تسميه نظرية التلقي أفق الانتظار؛ الذي حيّنه كمال أبو ديب وجعله قائما على المحور الاستبدالي "بحيث تتفاعل فيه الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ، وفي أثناء هذه العملية يُناط بالقارئ القيام بمهمة إنشاء عمل فني متفرد"[1]، عن طريق المقارنة بين ما هو حاضر وما هو غائب، لاستحضار جمالية النص والتدبّر في آلية تشكّلها، فعبارة "(يُقبل أعزل) الخالية من التوتر نهائيا، تخلق ما يسمى ببنية التوقعات تتبع من المحور المنسقي / الاستبدالي الذي ترتبط فيه (أعزل) بعشرات الإمكانيات (الفارس الذي فقد سلاحه؛ الحيوان الوديع ... إلخ)، لكن النص يقدم اختياره من خارج بنية التوقعات: (كالغابة)، ويفعل بذلك شيئين : يخلق فجوة: مسافة التوتر نابعة من ربط العزلة بالغابة، وفجوة أخرى نابعة من دلالات الغابة اللانهائية نظريا، في دلالة واحدة تقع هي أيضا خارج بنية التوقعات المرتبطة بالغابة "[2]، ومن ثمّ، فإنّ النسق الثلاثي يظهر في ذهن المتلقي الذي يسعى لتقديم توقعات لما سيرتبط به لفظ أعزل فيفرض العديد من المدلولات التي توائم طبيعة الشعر التغريبية، **ولكن خيبة أفق الانتظار تحدث، فتحدث معها الفجوة**، ومن ثمّ، فالغياب هو من ساهم في هذه الفجوة التي لا يمكن حصرها بين الثنائية، بل يجب ذكر الطرف الثالث / النسق الثالث، وهو في هذه الخطاطة التالية التي نقترحها :



[1]– روبرت هولَب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ط.1، المكتبة الأكاديمية للنشر، القاهرة، 2000، ص 217.

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 118، 119.

وعند الحديث عن ثنائية التوقّعات والتجسّدات في محور الغياب **تحضر العديد من مفاهيم نظرية التلقي التي متح منها كمال أبو ديب مفهوم خرق أفق الانتظار**، الذي يقترب من مفهوم الفجوة بنيويا، فيعتبر "السّر النصي عنصرا رئيسيا في الفن يستتر في عنصر التوقع، وعنصر آخر مرتبط به ونابع منه هو عنصر المفاجأة التي تستند أساسا إلى تغذية التوقّع وتنميته، ثمّ إخراج البنية عن مسارها المتوقع، وخلخلة بنية التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي"[1] والتغريب النصي يساهم في خلخلة بنية التوقعات على مستوى المتلقي، ومن ثمّ تصبح **بنية النص تحاور وتراوغ، وتخاتل بنية المتلقي في توقعاته وآفاق انتظاره.**

تقودنا الخطاطة السابقة إلى القول إنّ من النقص التحليلي والعيب المنهجي، أن نكرّر طرفا حاضرا، ونحصر المسألة في نسق ثنائي مغلق بين ما غاب وما حضر، ومن ثمّ، فمن الضروري أن ندرج ما تَمَّ تَوَقُّعُه من طرف القارئ، فالفجوة التي تحدثها التجسّدات النصية غير قائمة بذاتها، ولا مستندة على ما قيل قبلها فقط، وإنّما كذلك على ما بناه المتلقي من توقّعات نصية على الصعيد الاستبدالي لبنية النص.

أما على الصعيد / المستوى التركيبي، فالنسق الثلاثي حاضر في خلق جمالية الشعر وشعريته، ونواصل مع كمال أبي ديب في تحليل القصيدة السابقة في مستواها التركيبي لتبيان **تمظهر هذا النسق الثلاثي.**

يحدث التناغم والتفاعل على المستوى التركيبي بين الحضور والغياب بقسميه : الغياب على مستوى التوقعات، والغياب على مستوى التجسدات، فالتوتر النصي القائم على الفجوة "ينشأ على صعيد تركيبي؛ أي على صعيد علاقة العبارة بالعبارة"[2]، أي علاقة حضور بحضور وتكون نوعية العلاقة الرابطة هي من تمثل طرف الغياب، والتقديم والتأخير دليل على هذا النوع؛ إذ حين يحدث يكون غياب التنظيم التراتبي والمنطقي لعناصر الجملة، باعتباره العلاقة التي تربط بين العناصر المتقدمة والمتأخرة هي الغياب بعينه.

---

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ص 110.

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 119.

إنّ النص في اللغة العربية يفصِل بين وحداته وجمله بفواصل ونقاط، وانتفاؤها هو غياب في بنية العلاقات النصية، وهذا الغياب ظاهر في السطر الأول من قصيدة فارس الكلمات الغريبة:

ويقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل

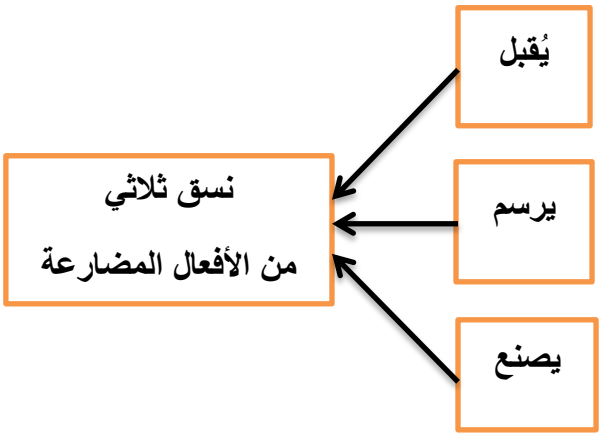
يعلّق كمال أبو ديب على هذا الخرق في بنية العلاقات التركيبية بأن "الجملة لا تُفْصَل بأي مؤشر للفصل (فاصلة، نقطة... إلخ) أي أنّ (كالغيم لا يرد) تُعامل باعتبارها جزءا من النمو الطبيعي للجملة على المحور التراصفي، بيد أن هذا النمط يأتي في صورة ضدية من حيث علاقة العبارة بالعبارة السابقة؛ تركيبيا / أعزل كالغابة لا يرد كالغيم"[1]، فالنص يخلق سمة التغريب ويُحْدِثُ غيابا على مستوى البناء التركيبي النحوي، عن طريق الحذف؛ فحذف الفاصلة في الجملتين السابقتين أحدث فجوةً أنتجت لغة غير طبيعية / شعرية، لأن صفة العزلة غير مقصورة على الغابة فقط، بل كالغيم الذي لا يرد على أحد لبعده وعزلته أيضا، ولأنّه، أصلا، لا يملك مَلَكَةَ اللغة، وبناء الجملة، في حال وضع الفاصلة، سيكون مختلفا دلاليا، فتصبح صفة العزلة خاصة بالغابة، وصفة الصمت والخرس خاصة بالغيم.

يمكن أن تتحقق الفجوة داخل النص عن طريق انتفاء الثنائيات الضدية، وتظهر وحدانية البعد أو ثلاثيته من خلال انتفاء الترابط والعلاقات بين الثنائيات الإنسانية لتتجسد مجموعة من الأنساق الثلاثية بوصفها رؤية للعالم والنص والوجود[2]؛ وتجسد تلك الأنساق الثلاثية يساهم في تفكيك المنطق الثنائي وزعزعته، وقد تكون بداية التحول من فكر البنية المنغلق إلى آفاق أرحب تتجاوز الحصر الثنائي لعلاقات النص والعالم.

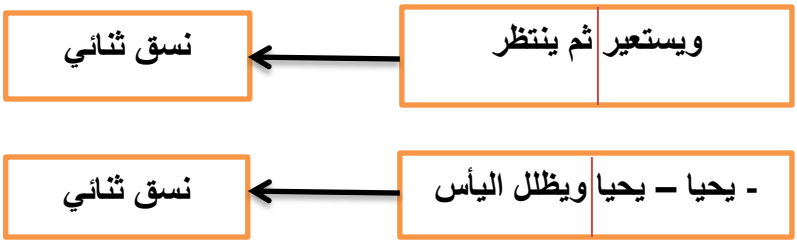
[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 120.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 120.

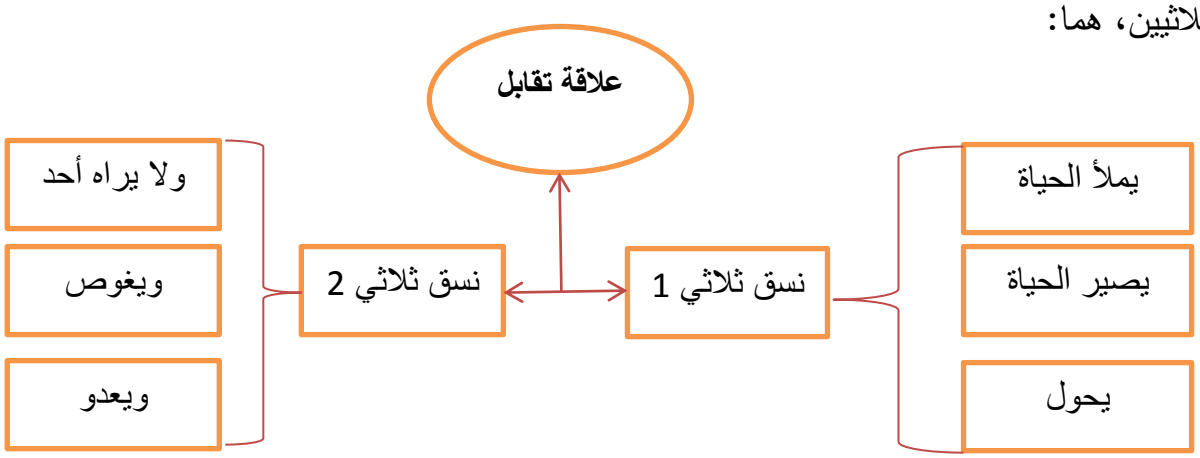
يظهر الانتظام الذاتي لبنية النص في ذلك التفاعل الدينامي بين الأنساق الثنائية والأنساق الثلاثية، من الأفعال التي تحدث في لحظة راهنة، ويمكن أن نرصد هذه الأنساق في نص فارس الكلمات الغريبة كالآتـــي[1]:



يتفاعل هذا النسق الثلاثي المُكَوَّن من الأفعال المضارعة التي تأتي على ثلاثة أنواع مختلفة، مع نسقين ثنائيين؛ هما على التوالي:

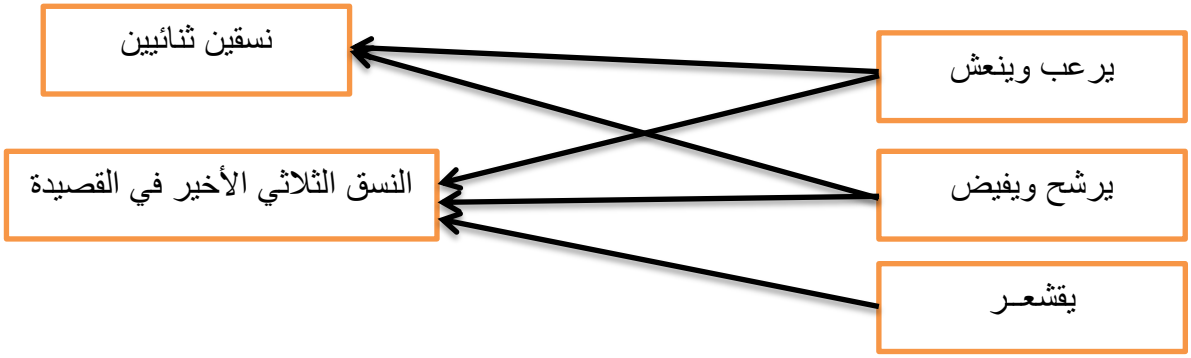


إنّ النسق الرابع، الذي يشكّل بنية القصيدة، ثلاثي، وهو يقابل نسقا خامسا، نوعه ثلاثي، ومنه، يمكن أن نقول بأنّ هذا الجزء من القصيدة يملك نسقا ثنائيا مكوّنا من نسقين ثلاثيين، هما:



[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 120، 121، 122.

بعد النسقين الرابع والخامس تختم القصيدة بنيتها بنسق ثلاثي أخير، يأتي بعد سلسلة أنساق متنوعة جاءت لتنظم البنية داخليا، وهذا النسق الأخير يتمثّل في:



إنّ القصيدة لا تقف عند حدود النسق الثنائي، بل هي تنويع ومزج بين النسق الثنائي والثلاثي، وقد حاول كمال أبو أديب رصد هذه الأنساق على المستوى التركيبي للقصيدة، فالثلاثية الأولى (يقبل، يرسم، يصنع)؛ المُكَوَنَةُ من أفعال مضارعة قام بها ضمير الغائب (هو) في لحظة واحدة، ولم يستعمل الشاعر أيّ ضمير ربط بينها، وهذا ما خلق فجوة : مسافة التوتر في بنية القصيدة، ثم جاءت ثنائية (ويستعير ثم ينتظر) التي ربطت بحرف عطف (ثم) الذي يدل على علاقة التسلسل، وجاءت الثنائية الثالثة (– يحيا – يحيا ويظلل) وقد اعتبرها كمال أبو ديب ثنائية، **وبإمكان أي قارئ أخر أن يعتبر هذه الوحدات اللغوية نسقا ثلاثيا**، لأنّ الفعل (يحيا) ذُكر مرتين ودلالته انزاحت عن الأصل اللغوي في كل مرة.

ولقد جاء النسق الرابع ثلاثيا، يقابله نظير ثلاثي آخر، وخُتمت القصيدة بنسق ثلاثي مكَوَّن من (يرعب وينعش) و(يرشح ويفيض) اللّذين يمكن اعتبارهما نسقين ثنائيين، لأنهما فعلان مضارعان، وقد تفاعلا مع الفعل المضارع (يقشعّر).

ومن ثمّ، يمكن حصر تجليات كسر اللغة الطبيعية، من أجل خلق مسافة التوتر: الفجوة البنيوية داخل النص، في نسق ثلاثي، ولكن من الاحتمالات؛ وهـي[1]:

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 120. وللاستزادة، ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط.1، المركـز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص 59، 60.

1- التجانس والتنامي على الصعيد الدلالي في ترابط العبارات؛

2- اللاتجانس والانكسار على الصعيد الدلالي ضمن العبارة الواحدة؛

3- اللاتجانس والانكسار على الصعيد التركيبي للعبارات في نص واحد؛

فالتجانس واللاتجانس أساسُ خلق الفجوة التي تؤدي إلى الشعرية في أي نص، سواء كان التجانس على المستوى الدلالي الذي يقصد به كمال أبو ديب المحور الاستبدالي، لأنه قائم على الدوال شكلا، والمدلولات ذهنيا وعقليا، ويتنامى ذلك التجانس إلى أن يتلاشى ويصبح لاتجانسا، ينكسر بدوره في حركة وسيرورة جمالية يضفيها النص في تفاعله مع المتلقي، والمسألة نفسها، بالنسبة للمحور التركيبي الذي يقوم على اللاتجانس النسبي والخرق الدائم لسَنَنِ علاقات اللسان وبنيته الداخلية.

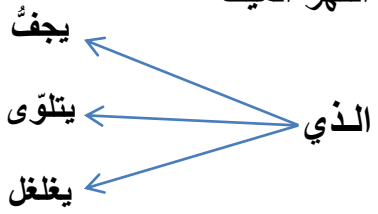
إنّ هيمنة فكر البنية على كمال أبي ديب ظاهرة على عدّة مستويات، وقد تجسّدت في خطابه الشعري (فهو شاعر وناقد)؛ عدّة مفاهيم نقدية، من أهمها:

1- **النسق الثلاثي:** إن المتتبع لقصائد كمال أبي ديب الشعرية يلاحظ الاهتمام الكبير على المستوى الاستبدالي والتركيبي، بخلق أنساق ثلاثية تُعطي جمالية وإمكانية للتأويل الذي يمارسه القارئ شكليا ودلاليا على النص، وهذا يظهر جليا في نصه الموسوم " صور من ذاكرة ميتة"[1]:

.....

والخطى تقرع الحصى اليابس

في سرير النهر الميت



[1]- كمال أبو ديب، عذابات المتنبي في صحبة كمال أبي ديب والعكس بالعكس، 301 هجرية 2001 ميلادية، ط.1، دار الساقي، بيروت، 1996، ص 118.

في صحراء كالحـــة

وقـدْ استعمل كمال نسقا ثلاثيا من الأفعال المضارعة؛ لتعوّض فعلا واحدا، فخلقت جماليةً في النص وحيوية في التلقي والتذوق.

2- **توظيف مصطلحات نقدية في الشعر**، وهي تُعطي الخطاب الشعري جانبا معرفيا، وتظهر أنّ هذا الشاعر متمكن من المفاهيم النقدية فيستعرضها في قالب شعري، ويظهر هذا التوظيف من خلال هذه الأسطر الشعرية[1]:

حتى السّماء

تخضع لقانون الإيقاع

التوتر الذروة الخمود

بالإضافة إلى الجانب المعرفي والنقدي التي تخلقه هذه المصطلحات، فهي موجهة إلى القارئ المثقف أو إلى القارئ المتخصص في الأدب ونقده، وبالتالي، فالمتلقي العادي قد لا يصل إلى الدلالة النقدية لهذه المصطلحات، فيفهم دلالتها العامة فقط، فالخطاب الشعري عند كمال موجه إلى النخبة المثقفة فقط*.

نصل من خلال هذا العنصر الذي قرأنا فيه تطبيقات كمال أبو ديب لمفاهيمه البنيوية على الخطاب الشعري إلى مجموعة من **النتائج/ المفاهيم**، منها:

1- الطبيعية العددية لمفهوم النسق، عائد **لمرجعية كمال الرياضية لا الفلسفية**؛

2- تفاعل الأنساق الداخلية للنص بين ثنائية وثلاثية؛ وهذا دليل على طابع المخاتلة الموجود في الأنساق، فلا ثبات معها؛

3- انحلال الأنساق وموتها، ثم بداية أنساق جديدة؛

---

[1]- كمـال أبو ديب، عذابات المتبني في صحبة كمال أبي ديب والعكس بالعكس، 301 هجرية 2001 ميلادية (ديوان)، ص 112.

* وإن كنا نناقش مشروع كمال أبي ديب النقدي، فلا ضير أن نتناول شذرات من خطابه الشعري، لعلها تسعفنا في فهم المتلقي الذي يوجه له خطابه المعرفي بصفة عامة.

4-ليس النص فقط من يصنع الأنساق، فالملتقي له دورٌ رئيسٌ في خلقها وتأويلها؛

5-كمال أبو ديب الشاعر يحاول أن يشتغل في النص الشعري على المفاهيم النقدية التي يطرحها في مؤلفاته النقدية؛

6-كسر ثنائية الحضور والغياب حينما نحيّن مفاهيم التلقي، لتصبح ثلاثية: النص/البنية، توقّعات، وتجسّدات؛

7-الغياب النسبي للتأويل الدلالي في تحليلات كمال أبي ديب النقدية راجع إلى اهتمامه بالشكل اللغوي، وتشكلات الأنساق الشكلية بعيدا عن دلالتها.

وسننتقل إلى **قراءة كمال أبي ديب للخطاب السردي من منظور هذه الأنساق الثلاثية،** لنكشف عن فاعليتها وخصوصياتها في هذا النمط من الخطاب، قبل أن ننتقل فيما بعد إلى معاينة الفرضية القائلة بوجود تلك **الشذرات الفكرية والنقدية ما بعد الحداثية في مشروعه.**

2- انبثاق النسق الثلاثي وتمظهراته النصية في الخطاب السردي:

حين يدرس كمال أبو ديب النسق الثلاثي في الخطاب السردي، يختار "الحكايات الخرافية والشعبية ذات منابع إنسانية أو ثقافية عامة يصعب معها أن ننسبها إلى فاعلية قصدية واعية، مع أنّها تجسيد لمحاولات عميقة لفهم الوجود ولبُناه الرمزية ولاكتناهه، واكتناه المعضلات الأساسية التي تواجه الإنسان فيه، ومحاولات أيضا لتقديم حلول جذرية الأهمية لهذه المعضلات الوجودية، كما أظهرها كلود ليفي ستراوس في دراسته المميزة للأساطير"[1] وتظهر القصص الخرافية كمدونة مشتركة بين ستراوس وأبي ديب، وهذا جانب من مرجعية الفكر البنيوي العالمي لكمال أبي ديب، لكن السؤال الذي يجب طرحه: هل فقط الخرافات هي من تعالج القضايا الوجودية للإنسان، وما شأن باقي الخطابات؟

يمكن التحفّظ على الإجابة بنعم مطلقة أو لا مطلقة، فالخرافات حاولت تفسير العالم، فهي خطابات إنسانية لفهم الوجود، وهذه النقطة انطلق منها كمال لكشف الأنساق الثنائية فيها، ثم الكشف عن الأنساق الثلاثية التي تتجاوز الثنائيات المطروحة، **خير/ شر، حب/ كره، إلى خير/برزخ الخير والشر/ شر، حب/ برزخ الحب والكره/ كره.**

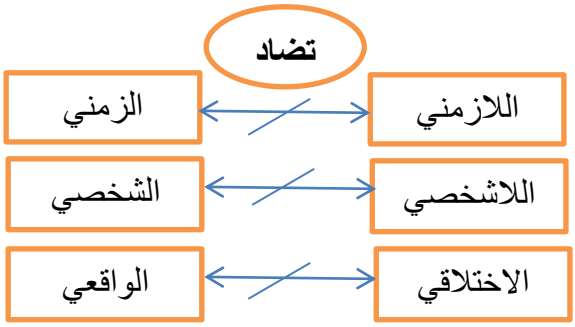
ولهذا، فالنسق الثلاثي، في رأينا، يجب أن يتجاوز الرقم 3 عدديا، فيتعداه إلى فكر ثلاثي البنية، **فلسفيا وليس رياضيا**، وهو تجاوز لمفاهيم الثلاثية العددية في الشعرية، إذ تؤكد الحكاية بوصفها خطابا سرديا "أن دور النسق الثلاثي دور جوهري، كثيرا ما يتجاوز الحدوث العارض للرقم ثلاثة أو تكرار ظاهرة معينة ثلاث مرات، ليشكل اللُّحمَةَ الحقيقية لحكاية ما، ذلك أن الطبيعة الرمزية للحكاية هنا، تُستقى من تشكل النسق الثلاثي وانحلاله، ولا يمكن لهذه الطبيعة أن تتكوّن وتأخذ أبعادها الفعلية في حضور نسق ثنائي فقط فيها"[2]، وحضور النسق الثلاثي داخل النص لا يعني الغياب النهائي للنسق الثنائي، فالتفاعل النصي يخلقه القارئ من خلال قراءته وتلقيه للبنية النصية، والوجودية للنص، "وهكذا يمكن أن نعزل النسق الثلاثي في الحكايات بصورة عامة ونعتبره

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 125.

[2]- المرجع نفسه، ص 123

جوهرا دلاليا قد يتشكل في أُطُر سردية كثيرة، أي أنّه بنية ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايرة أو أعمال فنية متغايرة، وينسج حولها أطر سردية وحوارية تعطي للجوهر الدلالي أبعادا زمنية عن طريق الحدث القصصي"[1].

كما قلنا سابقا، **فإنّ النسق الثلاثي لا يستدعي غياب النسق الثنائي**، بل في حالات كثيرة **يتكّون النسق الثلاثي من ثلاثة أنساق ثنائية**، كما لاحظناه في قصيدة فارس الكلمات الغريبة، وهذه الخاصية في الحكاية تكسبها بنية جدلية تنشأ من علاقات التضاد بين[2]:



وفي هذا السياق ينتقل كمال أبو ديب من **علاقة التقابل إلى علاقة التضاد**، الذي يشمل "طرفين لا يجتمعان ويمكن أن يرتفعا معا، كأن يُقال: الصلاة واجبة / الصلاة غير واجبة؛ فمثل هذا القول لا يقبل إذا توارد على شيء واحد في وقت واحد، لأنه لا يمكن أن يُطالب بالوجوب والتحريم في آنٍ واحد من جهة واحدة ولكن يمكن أن يرتفعا معًا، وحينئذ يبقى التخيير"[3]، فالتخيير أمر أساسي ومحوري في التضاد، أكثر منه في التقابل والاختلاف.

لقد أخذ كمال أبو ديب هذا الإجراء عن كلود ليفي ستراوس والفكر البنيوي عامة، أو البنيوية في مشروعها الأنثروبولوجي، وربطه ببنية الخرافات والأساطير الأنطولوجية وقدراتها النصية الخالقة للتغريب / التشويق، ففي "أول مقالة لليفي ستراوس في هذا الموضوع (دراسة بنيوية

---

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 124.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 124.

[3]– محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006، ص201.

للأسطورة) مجلة الفلكلور الأمريكي، المجلد 68، العدد 270، سنة 1955، نجد تحليلا مقتضب لبنية أسطورة أوديب، يقدمه كمثال على التحليل البنيوي للأسطورة"[1]، وقد استبدل كمال أبو ديب الحكاية الخرافية في المتن العربي، عوض الأسطورة في بعدها الإغريقي؛ اليوناني، من أجل استخلاص المشترك الإنساني من خلال بنياتها.

والبحث عند كمال أبي ديب عن الأنساق الثلاثية في الحكاية الخرافية، الموجودة في الموروث العربي الشعبي، يرتبط بذلك الربط بين الفكر البنيوي والمتون الخرافية كنموذج لاستخلاص آليات البنيوية الأنثروبولوجية، "وإذا كان الباحثون قد دأبوا على وصف أنثروبولوجية ليفي شتراوس بأنها أنثروبولوجيا بنيوية فإن شتراوس نفسه لا يرى في هذه التسمية سوى صيغة تكرارية جوفاء، ليس إلا من قبيل تحصيل الحاصل، إذ ليس في وسع الأنثروبولوجيا أن تكون إلا بنيوية، خصوصا إذا أرادت لنفسها ألا تبقى أسيرة المعرفة التجريبية"[2].

إنّ التأسيس لمعرفة عقلانية للأنساق داخل الخطاب الحكائي الخرافي، **اقتضى من كمال أبي ديب التزوّد بمفاهيم فكر البنية في مجال السرديات، لتحيينها داخل حقل الأنثروبولوجيا**، وقد توافق فهم كمال أبي ديب للنسق السردي مع فهم ستراوس له، "فحين يتحدث ليفي ستراوس عن النظام أو النسق، فإنّه لا يتحدث عن صورة متجانسة للواقع، بل هو يتحدث عن نموذج نظري، ومنطقي، ومعنى هذا أنّ البنية ليست كامنة في الموضوع، بل هي ماثلة في تصميم المطلب العقلي الذي يريد إدخال الكثرة التجريبية تحت النظام أو النسق"[3]، ومن ثمّ، فالبنية حسب ستراوس وكمال أبي ديب لا شأن لها بالواقع التجريبي، بل بالنماذج العقلية المبنية انطلاقا من هذا الواقع[4]، ولهذا، **فالمتلقي دائما حاضر في فكر البنية رغم أنها أنكرته.**

---

[1]– إدموند ليتش، **كتاب:** كلود ليفي – شتراوس: البنيوية في مشروعها الأنثروبولوجي، ترجمة: ثائر ديب، ط.2، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010، ص 100.

[2]– إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، ص 73.

[3]– المرجع نفسه، ص 73.

[4]– جاك لومبار، مدخل إلى الأثنولوجيا، ترجمة: حسن قبيسي، ص 241.

وقد قدّم كمال أبو ديب تسع حكايات للكشف عن نسقها المشترك، وسنختار حكاية لنتفحص كيف اشتغل على مفاهيم النظام / النسق الثلاثي الذي يحكّمها "ولكي يضع المرء للقصص اللامتناهية وصفا وتصنيفا، فإنّه يحتاج إلى نظرية ...ويمكن، للإعداد، لهذه النظرية أن يكون عظيم اليسر إذا التزمنا منذ البداية بنموذج يمنحها مصطلحاتها الأولى، وأول مبادئها، وأما في الوضع الراهن للبحث فيبدو من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها، نموذجا أساسيا للتحليل البنيوي للسرد"[1]، ففكرة التحليل البنيوي للسرد، حسب بارت، ركيزتها اللسانيات، ولهذا نجد ثنائيات سوسير تشتغل بكثافة في تحليلات كمال أبي ديب للنسق الثنائي، وما بعده.

يقدم كمال أبو ديب مجموعة من القصص والحكايات الخرافية، وقصص الأطفال، كمدونة له يشتغل عليها ليكشف الأنساق البنيوية الثنائية والثلاثية، التي تحكمها. وسنختار حكاية **الخنازير الثلاثة الصغار**[2]، لنكتشف ونتدارس تحليلاته لها.

يحاول كمال أبو ديب أن يكشف عن انبثاق النسق الثلاثي وتمظهراته النصية، ثمّ كيف ينحلّ ليعيد بعد ذلك تشكيل نفسه بطريقة أخرى. وسنكتشف في معرض التحليل سرّ هذا الانبناء والانحلال، وجماليتهما.

بداية، إنّ العدد 3 للخنازير يساعد على تشكل هذا النسق، لهذا يتجنب كمال أبو ديب ذكره للحفاظ على مصداقية وإمكانية الكشف عن أسرار النص البنيوية وجمالياته.

يلج كمال أبو ديب تحليلاته بالكشف عن انبناء النسق الثلاثي الأول، لأن النص حسبه مبني على مجموعة أنساق ثلاثية جزئية، يمكن أن يجمعها نسق ثلاثي مركزي أو كلّي. ومن ثم، فالنسق الثلاثي الأول بغض الطرف عن ذلك الموجود في عنوان الحكاية؛ أي عدد الخنازير، يتشكل حينما تحاول الخنازير الثلاثة بناء بيوتا ثلاثة لهم، فيختار الأول القشّ لبناء بيته، ويعتقد أن بيته هو الأقوى، ويختار الثاني أن يبني بيته بالخشب، ويعتقد نفس اعتقاد الأول في قوة البيت، أما

---

[1]– رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ترجمة: منذر عياشي، ط.1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1993، ص 29.

[2]– للاطّلاع على الحكاية، يراجع كمال أبو ديب: ضمن كتابه جدلية الخفاء والتجلي، ص 114، 115.

الثالث فيفضّل بناء بيته بالحجارة، وكل واحد منهم بنى بيته، لأنّه قابل رجلا يحمل القشّ/ الخشب، ويبقى الخنزير الثالث يفكر في شيء آخر لبناء بيته، **فينفتح أفق التلقي عند القارئ ويتحدد بشيء صلب وقوي؛ كالحديد مثلا.**

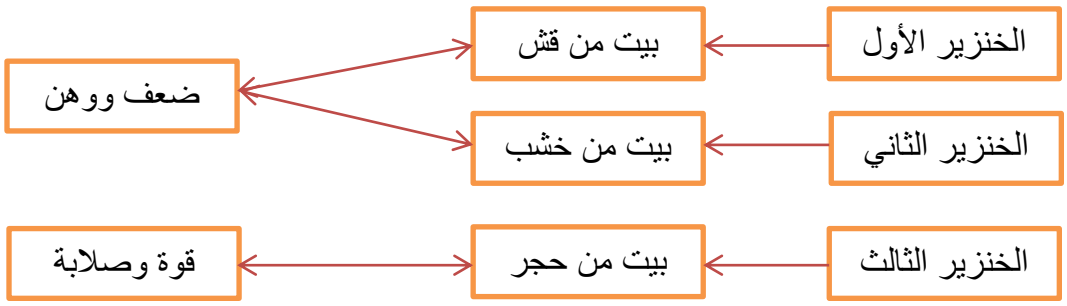
يقول كمال أبو ديب، في تحليله للمقطع السردي الأول: "نتوقع أن يقابل الخنزير الثالث رجلا يحمل مادة أقوى من القشّ والعصيّ، وأن يبتني بيتا له، وهذا ما يحدث بالضبط إذ يقابل الخنزير الثالث رجلا يحمل حجارة، يطلب منه بعضها فيعطيه الرجل بعضها، ويبني الخنزير الثالث بيته القوي، وينحلّ النسق هنا لأنّه ليس هناك من يقول للخنزير الثالث: سأبني بيتا أقوى من بيتك، ونظريا يمكن للحكاية أن تنتهي هنا لأنّ النسق اكتمل بحدوثه ثلاث مرّات وانحلاله بعد المرّة الثالثة، لكن الحكاية تنطلق إلى مدار جديد، إذ أنّ هناك عنصرا آخر لم يبرز بعد، هو الذئب الذي حذّرت الأمُّ أطفالها منه"[1]، ولكن، لو نفترض أنّ عدد الخنازير أربعة أو خمسة ... كيف سيتشكل هذا النسق الثلاثي؟ لابُـدّ أن يكون مفهـوم كمال أبي ديب للنسق الثلاثي غير مرتبط فقط بالحدوث الاعتباطي / العددي للرقـم ثلاثة، وإنّما بعوامل أخرى لغوية ونصية، وسردية.

إنّ النسق الثلاثي، حسب كمال أبي ديب، ينبني داخل الخطاب ثمّ ينحلّ من أجل إيهام المتلقي بإمكانية اكتمال غرائبية النص، ولكن عنصر التوقعات لدى المتلقي يُبقي أفق غرائبية النص مفتوحا، ولهذا فإنّ مفهوم النسق الثلاثي لا يمكن حصره في دائرة المفاهيم النصية، بل ينزاح تدريجيا إلى مفاهيم التلقي والتأويل الذاتي.

لا تقوم الحكاية على النسق الثلاثي الذي شكّلته الخنازير الثلاثة، في أول الأحداث السردية، فقط، وإنما على شخصية حكائية أخرى، هي الذئب، وهي تساهم في إعادة تفعيل وإحياء النسق، وبعثه من جديد، "ففي اليوم التالي يأتي الذئب ويصل البيت المصنوع من القشّ ويمتلئ الخنزير الأول بالخوف، ويلجأ إلى بيته ويقفل الباب. يقرع الذئب الباب ويأمر الخنزير بالسماح له بالدخول، فيرفض الخنزير لكن الذئب يهدِّده بنفخ بيته. وهكذا يفعل، فيدمّر البيت ويفترس الخنزير الأول. هنا أيضا يطغى عنصر التوقع، فنتوقع أن تتكرّر نواة النسق والأحداث ذاتها لتقود إلى افتراس الخنزير

[1]– كمال أبو ديب، كتابه جدلية الخفاء والتجلي، ص 114، 115.

الثاني، وهذا ما يحدث بالضبط"[1]، فالبنية السيميائية المشكلة للخنزيرين الأول والثاني متشابهة، فكلاهما يملك صفات الضعف والوهن، فالخنزير الأول كان بيته من القشّ، والثاني من الخشب والعصي، لهذا يشكلان بنية واحدة ونسق سيميائي واحد، **ويمكن اعتبارهما نسقا ثنائيا، على عكس ما ذهب إليه كمال أبو ديب**، وهذه الخطاطة للتوضيح أكثر:



لهذا يمكن القول: إنّ ما يعتبره كمال أبو ديب نسقا ثلاثيا ما هو إلا نسق ثنائي، يتكون من الثنائية: ضعف/ قوة، إذا اعتبرنا أنّ كل من مقومات الخنزير الأول والثاني ما هي إلا طرف من طرفي النسق الثنائي، وهذه القراءة تبقى واردة، ولا تلغي قراءة كمال أبي ديب.

إنّ الخنزير الثالث يملك مقومات سيميائية خاصة؛ وهي الذكاء والحيلة حين اعتمد الحجارة لبناء بيته، وهو الرقم ثلاثة في النسق الحكائي، وهو من يقوم بإحداث التغريب السردي الذي يخلق تشويقا في النص، إذ "يصل الذئب البيت الثالث ويتكرّر النسق في لحظة نفخ الذئب على بيت الخنزير، هنا ينحلّ النسق انحلالا مفاجئا، إذ أنّ البيت لا يسقط، وهكذا يبدأ تغير النسق بعد المرة الثالثة: ويمكن للقصة أن تنتهي نظريا. لكن الأحداث تستمر دون أن يتكرّر النسق نفسه الذي يبدو أنه استوفى تماما لحدوثه ثلاث مرّات"[2]، وانحلال النسق يمكن أن نؤوله من منظور الثنائية التي قدمناها ضعف/ قوة، فبعد انتهاء مقومات الضعف لدى الخنزيرين الأول والثاني، **انحلّ نسق الضعف، ليعوضه نسق القوة والصلابة**؛ الذي هو نسق مفاجئ.

---

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 115.

[2]– المرجع نفسه، ص 115.

يمكن أن نلاحظ في هذا التتبع لحركية الأنساق داخل هذه الحكاية؛ الذي يرصده كمال أبو ديب، أنّ الحركات السردية تقف عند العدد ثلاثة، ولكنّه يبالغ أحيانا في تتبع الأفعال السردية الثلاثية، التي حسبه، تبني نسقا ثلاثيا، فمثلا في حديثه عن انحلال النسق بعد المرة الثالثة، في الفقرة التي استشهدنا بها، يمكن القول: إنّ النسق، في الأصل، قد انحلّ بعد المرة الثانية، لأنّ النسق انبني بالآليات السيميائية نفسها: ضعف/ هشاشة/ غباء، ولكن تحوّل بعد ذلك إلى مقومات أخرى: قوة/ صلابة/ ذكاء، ومن ثمّ فالمرة الثالثة التي رأى فيها انحلالا للنسق ما هي إلاّ الطرف الثاني من النسق الثنائي، **وبالتالي الانحلال حدث بعد انتفاء مقومات النسق الأول.**

يبدأ أفق الانتظار بالتشكّل كلما ينحل النسق، فيتساءل المتلقي ماذا سيحدث بعد ذلك؟ ويشرح عبد الفتاح كيليطو هذه المسألة التي تعتري الأنساق المتشابهة في النص بقوله: "يتكون أفق الانتظار عندما يطلع القارئ إلى مجموعة من المآسي فإنّه ينتبه إلى العناصر التي تجمع بينها. وعندما يطّلع على مأساة جديدة، فإنّه ينتظر أن يجد فيها العناصر نفسها التي سبق أنْ فرزها"[1] ولكن المتلقي لا يجد الأنساق نفسها تتكرر دائما، إذ تصل إلى مرحلة تصبح مألوفة ولا تثير تشويقا وهذا ما يجعلها تنحلّ، **لتتولّد أنساق أخرى مغايرة، لا تقل غرائبيةً عن الأولى.**

لا تقف الحكاية عند هذا الحدّ من الأنساق المتحوّلة والمتغيرة على أشكال ثلاثية، عندما يفشل الذئب في التهام الخنزير الثالث، ولكنّه لا يستسلم ويحاول معه عن طريق حيلة أخرى، تتكرر في ضوء نسق ثلاثي، "فيقول له: إذا كنت على استعداد الساعة السادسة صباحا أخذتك إلى حقل يوجد فيه كثير من اللفت تأكله لعشائك، لكن الخنزير أدرك اللعبة، وفي الصباح انطلق إلى الحقل الساعة الخامسة، فجنى ما أراده ثمّ عاد قبل السادسة، حين يحضر الذئب يدرك أنّ حيلته أخفقت وتتكرّر هنا عبارات الخيبة...مطالبا الخنزير هذه المرّة بالاستعداد في الخامسة صباحا، لأخذه إلى حقل مزارع آخر حيث توجد أشجار تفاح، لكن الخنزير يمضي الصباح التالي في الرابعة، وإذ يبدأ النسق بالتكرّار يتنامى حس التوقع، فنتوقع تكرار النسق كاملا وعودة الخنزير

[1]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط.3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2006، ص 25، 26.

بالتفاح قبل الخامسة، لكن النسق يتخلخل في منتصف القصة تماما، ويحدث عنصر المفاجأة بما يثير من لذّة، إذ أنّ الذئب يصل إلى الحقل والخنزير فوق الشجرة يقطف منها التفاح، يمتلئ الخنزير خوفا، ويعد الذئب برمي تفاحة له ويفعل ذلك لكن تتدحرج بعيدا ويلحق بها، بينما يقفز الخنزير من الشجرة ويهرب إلى بيته ويدخله ويغلق الباب، يمكن أن تنتهي القصة هنا لكنها في الواقع تستمر ويبدو أن وراء استمرارها الميل الإنساني النظري إلى تشكيل أنساق ثلاثية لا ثنائية"[1]، والواقع أنّ الحكاية تتبني على **انكسار لثنائية ضعف/ قوة أو غباء/ ذكاء**، فبعد أن كان الخنزير يتسم بالذكاء لثلاث مرات فقده أمام دهاء الذئب الذي كان يتسم بالغباء، ومن هنا، يمكن القول إنّ تحولات هذه الثنائية قد تحققت في نسق ثلاثي عددي، فبعد ثلاث مرات من تكرّر ذكاء الخنزير اِنكسر وتحوّل إلى غباء، والذئب كان غبيا لثلاث مرات، ثم أصبح ذكيا، ثم تعود الحكاية إلى منطلقها الأول: **ذكاء الخنزير مقابل غباء الذئب** الذي لحق بالتفاحة مما فتح المجال لفرار الخنزير واحتمائه في بيته الحجري.

ويمكن، كذلك، أن نخرج من هذا النص النقدي التحليلي أعلاه، رغم طوله، بعدة ملاحظات وتعقيبات نقدية، لعلّ أهمها:

1- تركيز كمال أبي ديب المتواصل على البحث عن الأحداث السردية الثلاثية لإثبات صحة أطروحة النسق الثلاثي، وكأنّه يريد إخضاع المتن الحكائي لسلطة النسق الثلاثي، فيعمد إلى تبريره عدديا؛

2- اعتماد كمال أبي ديب على سرد الحكاية وتحليلها في الآن نفسه، وهذا ما **يجعل القارئ يستمتع بالحكاية وبالخطاب النقدي**، لأنّ الإنسان دائما يسعى إلى معرفة قوانين الوجود وأسرار العالم والنصوص؛

3- اعتماده على مفاهيم الشكلانية، ومحاولة دمجها مع انبناء النسق الثلاثي وانحلاله وتجدّدِه، فحديثه عن عنصر المفاجأة هو حديث عن مفهوم التغريب الشكلاني، ومفهوم كسر أفق

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 115، 116.

الانتظار في مفاهيم نظرية التلقي، ففي اللّحظة التي يعتقد فيها القارئ بموت النص/ نهاية الحكاية/ اكتمال البنية، يقوم النص بالتناسل والتجدّد؛

4- الحديث عن إمكانية اِنتهاء الحكاية عند حدٍ معينٍ أمرٌ ممكنٌ، بل يمكن أن يتمّ خلق جمالية خاصة، حين يبقى ذهن المتلقي مفتوحا على عدّة تأويلات مختلفة. ولكن ردّ كمال لتلك الاستمرارية في الحكي والسرد إلى ميل الإنسان لخلق وتشكيل أنساق ثلاثية أمر غير مبرر منهجيا ومعرفيا، لأنّ ذلك الميل إلى مواصلة السرد وعدم الرغبة في الوقوف عند محطة سردية مألوفة، راجعٌ إلى حب المتلقي للتغريب، ورغبته فهم غرائبية الأحداث السردية المتشاكلة مع حوادث الحياة، فقد "عرف الإنسان الأول حياته فقط، وحياة أفراد قليلين في عشيرته لم يختلفوا عنه من الناحية العملية، وبالتدريج اتسعت هذه النظرة الخارجية وبدأ الناس الذين عايشوا أنواعا مختلفة من الحياة يقابلون بعضهم البعض وبدأوا سرد القصص من أجل التعرف على الآخر وعن طريق سماع الشخص الغريب استطاع الفرد أن يثري حياته، ونمت في داخله الرغبة في أن يعيش حياة الآخرين أو الوصول إلى ما وراء حدود حياته هو"[1]، فالغرابة هي محفّز الإنسان في السرد وفي تلقي السرد، أما الميل إلى الأنساق الثنائية أو الثلاثية فغير وارد في إكمال سيرورة الحكاية نهائيا، فالمسألة فلسفية وجودية قبل أن تكون رياضية حسابية، وهذا الإغفال للجانب الوجودي من قبل كمال أبي ديب راجع بالأساس إلى عزله الفكر البنيوي عن الفلسفة.

إذن لا يمكننا أن نعزل الأنساق الثنائية أو الثلاثية الموجودة في العالم/ النص عن الجانب الفلسفي الوجودي للإنسان، لأنّها تتحرك وتتشكل داخل هذا الجانب، وتنحلّ فيه كذلك، فالإنسان دائما يعمد إلى حِيَلٍ عقلية وفلسفية يواصل بها سرده، كما يواصل بها بناء حياته كنص أدبي، ففي تلك الحكاية يعود البطل الذي هو الذئب "بحيلة وتتكرر اللغة ذاتها، لكن الصباح يتحوّل إلى بعد الظهيرة (الساعة الرابعة) والحقل يتحوّل إلى معرَض، لكنّه يذهب الساعة الثانية ويلهو ويتسلى بالألعاب إلا أنّه في طريق عودته يجد الذئب بانتظاره، فيصعد الهضبة التي ينحدر هو عليها،

[1]- يوجين فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، ط.1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015، ص 12.

فيدخل برميلا خشبيا كان قد اشتراه لنفسه ويتدحرج على المنحدر مجبرا الذئب على الفرار بنفسه تجنبا للانسحاق، هكذا تخفق حيل الذئب ثلاث مرّات ومن الشيّق أنّ الذئب لا يفكر بحيلة رابعة"[1]، والملاحظ هنا، من خلال هذه الأحداث السردية أن ليس البطل وحده الذي يتحرك، القارئ بدوره ينتقل من فضاء خارجي إلى فضاء الحكاية وزمن الحكاية[2]، فيصبح عنصرا أساسا في تتبّع حركية الأنساق بل وخلقها ذهنيا.

يمكن أن نلاحظ أيضا، أنّ النسق لم ينحل كليا في المرة الثالثة، فالخنزير ابتكر حيلة لإنقاذ نفسه، حين أحسّ بالخطر وليس حينما وقع فيه، ومن ثمّ، لم يكن هذا النسق ثلاثيا على شاكلة الأنساق الثلاثية السابقة حين تكتمل وتنحل، ليحل عوضها نسقٌ آخرٌ وهذا ما يغيّبه كمال أبو ديب حين يحلّل هذا المقطع السردي/ الحكائي، لكنه ينتبه إلى طبيعة الحيلة التي جعلت النسق الثلاثي لا يكتمل، ليحدِث الفجوة الدلالية وجمالية اللاّألفة/ التغريب، لدى المتلقي الذي أَلِفَ حدوث تغيير بعد المرة الثالثة إذ أنّ "من الشيّق أيضا أنّ سلوك الخنزير في المرتين الأولى والثانية كان سلوكا هروبيا أما بعد لقائه الثالث بالذئب فقد كان سلوكا هجوميا، هكذا يتخلخل النسق خلال المرة الثالثة أو بعدها بقليل"[3]، لكنه لا ينحلّ مثلما حدث خلال المرات أوالحيل الثلاث السابقة، وهنا مفهوم النسق الثلاثي يبدأ بتقويض نفسه لعدة أسباب، أهمها سمته الحسابية العددية وليس فكرته الأيديولوجية المضمونية أو الثقافية أو العقلية.

إن نهاية القصّ تحمل **غرائبية في شكلها وليس في مضمونها**، وهذه الغرائبية في الشكل تشبه التراكيب أو التعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود فتجتاز مسافة طويلة ثمّ تستقرّ في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه فهي كالغرباء بين أهل المدينة ومن هنا يأتي الشعور بالدهشة والتعجب[4]، وهنا يجب العودة إلى مفهوم اللامنتمي ودوره في خلق جمالية النص

---

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 116.

[2]– ينظر:عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ص 12.

[3]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 116.

[4]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ص 67، 68.

الأدبي؛ فاللامنتمي عنصر تغريبي لأنه لا يصرح بسماته وهويته، فيبدو ويبقى غريبا عن المتلقي الذي يستمتع بفك شفراته وفهم سماته وتحديد هويته التي ينتمي إليها.

يتحقّق التغريب ومعه خرق أفق الانتظار، حين يفترض المتلقي موت الشخصية الشريرة (الذئب)، كما هو براديغم الحكاية الحداثية؛ التي تؤسس للسرديات الكبرى الهادفة بدورها إلى تحقيق السلّم والأمان والمثل العليا في العالم الواقعي والعالم النصي، ففي الحكاية "يقرر الذئب دخول بيت الخنزير من مدخنة الموقد فيضع الخنزير قدرا من الماء المغلي تحت المدخنة، يسقط الذئب في القدر وينتهي أمره، وهكذا يحدث موت الذئب بعد المرة الثالثة وعلى يد الخنزير الثالث"[1]، وإن كان مقبولا القول إنّ مقتل الذئب جاء على يد الخنزير الثالث، فإنّ موته بعد المرة الثالثة يعني أنّه مات، تحديدا، في المرة الرابعة بعد أن فشل ثلاث مرات، وفي السابق كان النسق الثلاثي حسب كمال أبي أديب يستخرج حين يكتمل النسق في المرة الثالثة وليس المرة الرابعة كما هو الحال في نهاية القصة، **فالمتلقي قد تعـوّد على حدوث تغيير في القصة بعد مرتين من الفشل**، ليتحقّق النجاح في المرة الثالثة.

إنّ نظرة كمال أبي ديب إلى النسق الثلاثي تختلف كثيرا عن مفهوم الأنساق الثنائية التي حكمت الفكر الإنساني منذ القديم، إذ طغت على كمال أبي ديب النظرة الحسابية العددية الشكلانية، **وغابت عنه المفاهيم الوجودية الفلسفية الإنسانيـة**، مثلما هو موجود في النص خير/ شر، سذاجة/خبث، شجاعة/ جبن، حظ/ نحس.

لعل حضور النظرة الرياضية وغياب النظرة الفكرية والثقافية في تحليلات كمال أبي ديب راجع إلى رغبته في جعل النقد علما، لا فلسفة.

إنّ النسق الثلاثي من منظور رياضي حسابي لا يقدم إضافة للنص، ولا يكشف عن جماليته وإبداعيته، وجوانبه المعرفية إن وجدت، **بل يساهم في شَكْلَنَةِ النص وجعله معادلة رياضية ورسومات هندسية**، وقد انتقد عبد العزيز حمودة هذه النزعة الرياضية الحسابية والهندسية لدى

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 116.

كمال أبي ديب في مؤلفه المرايا المحدبة، مؤكدا أنها تؤدي في النهاية إلى مفارقة النص بدلا من مقاربته[1] ، ومن ثمّ، فنَقدُنَا لا يتمحور على استعمال مفاهيم الرياضيات وأشكالها الهندسية، فهي مساعدة للفهم، **وإنما على الإقصاء الممنهج لروح النص ومعناه وممكنات التأويل فيه.**

في الحقيقة يمكن ردّ هذه النزعة الرياضية في مفهوم النسق عند كمال أبي ديب إلى توجهه الشكلاني، حسب ما يذهب إليه سعد البازعي الذي يرى أنّ كمال أبا ديب سار في اتجاه البنيوية مع تأثير أقوى لخطها الشكلاني[2]، وهناك كذلك مؤشرات باتجاه البنيوية التكوينية لكنها تجسدت أكثر في كتابه الرؤى المقنعة متناغمة مع مفاهيم الشكلانية، فسعد البازعي لم يوفّق، في كتابه: استقبال الآخر، حينما جعل مشروع كمال أبي ديب نموذجا للبنيوية في اتجاهها الشكلاني ، فعلى الرغم من أننا وصلنا إلى شكلانيته في تحليلاته للخطاب السردي من منظور النسق الثلاثي، إلا أنه لا يعني حصره في هذا الاتجاه الشكلاني البحت في مشروعه كله.

نخلص إلى مجموعة من **النتائج/ المفاهيم**، ومن أهمها:

1- قدرة الأنساق على اكتناه الوجود وكشف أسرار الخطاب السردي؛ ودورها البارز في عملية التحفيز وسيرورة السرد؛ وقدرتها على صناعة الدهشة لدى المتلقي، و تقوية عملية التأويل والتخييل لديه.

2- خصوصية مفاهيم النسق الثلاثي في الفكـر النقـدي عند كمال أبي ديب، بحيث تعامل معها كعدد/ شكل، ولم يتعامل معها كمُعطى معرفي أو ثقافي، أو أيديولوجي أو عقلاني، مثلما فعلت آمنة بلعلى، على سبيل المثال، في كتابها سيمياء الأنساق، حينما حاولت الكشف عن الأنساق المعرفية التي توحّد ميادين بحثية مختلفة. ويرجع توجه كمال أبي

---

[1]- ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 232، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1998، ص 263. وقد ناقشنا بالتحليل إمكانية مفارقة النزعة الرياضية وصعوبتها على القارئ في مقاربتها للنص الأدبي المدروس؛ في كتاب: نبيل محمد صغير، تشريح المرايا، في نقد مشروع عبد العزيز حمودة، ط.1، الاختلاف، دار الأمان، ضفاف، الجزائر، الرباط، بيروت، 2015، من ص 135 إلى 139.

[2]- ينظر: سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2004، ص 200، 201.

ديب العددي/الرياضي إلى الخلفية الشكلانية التي اشتغل بها في كتابيه: في الشعرية، وجدلية الخفاء والتجلي، عكس كتاب الرؤى المقنعة الذي مزج فيه بين البنيوية في صيغتيها الشكلانية والتكوينية، فبحث في مسألة الرؤيا؛

3- مفهوم التغريب أساسي في تحقيق جمالية النص السردي، وهو يرتبط بالمتلقي الذي يكتشفه ويتذوقه؛

4- تيمــة الشخصية أو الهوية أو الفضاء اللامنتمي تساعد على خلق التغريب داخل النص السردي، والشعري كذلك؛ لهذا سنلاحظ كيفيـة وآليـة استغلال نصوص ما بعـد الحداثة لهذه التيمــة، خصوصا عند كـولن ولسـن؛

5- تأكيد نسبي **لفرضية** وجود **سمات ما بعد حداثية** في طرحه أبي ديب النقـدي.

تقودنا هذه النتائج، إلى البحث في منعرجات الفكـر النقدي عند كمال أبي ديب في كتبه المتأخرة، ونتساءل هل استمر يشتغل بالمفاهيم النسقية نفسها؟ أم طوّرها وحيّنها مع معطيات الخطاب والفكـر النقدي العالمي الذي يسير في اتجاه التفكيك وما بعد الحداثة؟

المبحث الرابع: اِنْفِتَاحُ النَّقْدِ والإبْدَاعِ على آفَاقِ/ حَالَةِ مَا بَعْد الحَدَاثَةِ.

يتحكم الزمن والسياق في تفكير الإنسان، فإنسان الثمانينيات لا يفكر كما يفكر إنسان الألفية الثالثة، لتغيّر المعطيات المعرفية والمنهجية، وهذا ما لاحظناه عند كمال أبي ديب الناقد والشاعر، فقد تحوّل فكره بدرجة نسبية؛ لا يمكن أن نحكم عليها إلا بعد معاينة خطابه النقدي الجديد، الذي يمكن أن نصفه بما بعد الحداثي، لأنّه ثار فيه على المفاهيم النسقية المغلقة والأطروحات الشمولية الواحدية نحو آفاق رحبة أنتجتها حالة ما بعد الحداثة على مستوى النقد والإبداع. فكيف تميّز هذا الخطاب النقدي الجديد؟ وماهي مستجداته، **ومفاهيمه الجديدة في قراءة العالم والنص؟**

إنّ حالة ما بعد الحداثة، أدبيا ونقديا، تعني التحرّر من القيود والضوابط النظرية والمنهجية التي تنظّم الخطابين الأدبي والنقدي، والانفتاح على الشكل الحر والإبداع اللامتناهي الذي يزحزح ويخلخل اليقينيات القارة، ويعيد الاعتبار للتأويل الدلالي.

وقد أشار إلى هذه المفاهيم في هذه الأسطر الشعرية[1] :

بـــلى،

إنـّه

لزمن الخلخلة والسقوط/

لـــكن،

ليـكن أيـضا

زمن الاكتناه والإبداع الحر

[1]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ط.1، دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1997، ص 157.

تحمل هذه الأسطر الشعرية فكرة نقدية تبلور الرؤية الجديدة لكمال أبي ديب، مفادها ارتباط مفاهيم الخلخلة، وتقويض اليقينيات والسرديات الكبرى، والسقوط في عدمية الفكرة، وفكرة العدمية، هذه الفكرة التي تؤمن بعبارة "ما من خيار" عكس الطوباوية التي تقول بفكرة الشمولية وتؤمن بمقولة "الخيار هو"[1]، **ولكن هذه المفاهيم ليست سلبية بالمفهوم العدمي الذي تحمله،** لأنّها ترتبط بالبحث العميق، الذي يكشف أسرار النص والعالم، ليس بالطريقة المنهجية والشمولية التي تهمل ما يحمله النص من شذرات تأبى أن تنطوي تحت سلطة الأنساق بأنواعها، بل تفضّل رؤيةُ مابعد البنية الإبداعَ الحرَّ، الذي يقابله إبداعٌ نقديٌ حرّ. والنقد كان في مرحلة الحداثة / البنيوية يميل إلى الجانب العلمي/ الرياضي، ولكنه التصق بالإبداع والفلسفة والفكر في عالم/ حالة ما بعد الحداثة.

وحينما نتحدث عن الإبداع الحر، فإننا نتحدث عن الإبداع الهارب من سلطة الأنساق ومفاهيم الوحدة والإِنسجام، وهنا يستعلم كمال أبو ديب قصيدة/ نصا لتبيان أنّه لا يحمل وحدة بنيوية متكاملة/ كلاّ عضويا واحدا، ولكنّه جمالي، فينفتح المجال للفكر الشذري الذي يؤمن بتجاور الأجزاء، لا باندماجها في بنية واحدة منسجمة، فيستشهد بالنص الآتي[2]:

ها هــم أحبائي

يهشون جرادة التّعب

ويهيّؤون خبزهم للمناوشة

.....

وكان جدّي يقول :

لا تبنوا لي هرما

---

[1]– ينظر: نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، ترجمة : وليد السويركي، مراجعة : أحمد خريس، ط.1، منشورات كلمة، أبو ظبي، 2012، ص 17، 18.

[2]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 15.

ولا مراثي

وأغرقوا جثتي

باللّبلاب

وصياح الديكة

إنّ المتلقي لهذا النص يلاحظ **مجالين دلاليين مختلفين**، بل متباعدين ومتنافرين، مما يؤكد فرضية تجاور بنيتين/ شذرتين وانفصالهما لعدم تحقيقهما البنية الواحدية لغياب عنصر الانسجام، "فالتعبير (ها هم أحبتي) ذو دلالة واضحة، لكن ما يليه لا يملك دلالة محدّدة أو قابلة للتحديد بالطريقة التي يُحدَّدُ بها التعبير الأول، فما هي أولا جرادة التعب؟ ثمّ كيف يهشّ الإنسان جرادة التّعب؟ ثمّ ما دلالة أن يهشّ الإنسان جرادة التّعب؟ وما دلالة إغراق الجثّة باللّبلاب وصياح الديكة في الحركة الثانية من النص؟ لكن على مستوى آخر ما علاقة القسم الأول من النص بالقسم الثاني وبالأحرى هل يحق لنا أن نعامل ما يقع بعد ..... كقسم ثانٍ من النص الواحد؟ أم أنّنا أمام شيئين مستقلين؟"[1]، وبالتالي لا يُشكلان بنية واحدة.

يصنف كمال أبو ديب النص أعلاه، ويقسّمه بحسب وضوح الدلالة وغموضها، أو بحسب القدرة على تحديدها وعدم القدرة على تحديدها، ولكن، **للقول بأن النص يحتوي جزئين/ شذرتين غير مندمجتين في بنية واحدة، يجب البحث عن وجود علاقة منطقية دلالية تجمعهما**، فإنّ وُجِدَت فَهُمَا يشكّلان بنية واحدة، وإن غابت العلاقة الدلالية والمنطقية بينهما، فَهُمَا منفصلان ومستقلان عن بعضهما بعض، ولا يربطهما إلا التجاور.

قد تكون العلاقة التي تجمعهما دلالة اليأس/ الموت، وقيمة التشاؤم ولكن إيجاد علاقة تربط بين بنية أو بنيتين راجع إلى المتلقي في الأساس؛ فهو الذي قد يعثر على العلاقة الجامعة بين الجزئين، وقد ينفيها، وحينما ينفيها يكون أمام نص شذري يقترب في لابنيويته إلى مفهوم الباستيش (Pastiche) الذي هو "تكوّن للعمل الفني من عناصر أو نتف مستعارة من أعمال أخرى لمؤلفين

[1]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 15، 16.

عديـدين أو محاكيات لأسلوب وتقنيات مؤلف معين وتعني الكلمة في معناها القاموسي أيضا مزيجا مختلطا من عناصر متنافرة"[1]، دون أن تشكل تلك الوحدات/ الأجزاء كلاّ متكاملا؛ والباستيش من سمات ما بعد الحداثة التي تقوم على دمج نتفات أدبية وفكرية متنوعة لعدّة أغراض من بينها السخرية والتهكم، أو لأغراض فكرية كما هو الحال في كتاب الهوامش لإدمون جابيس[2].

ينكر كمال أبو ديب مفهوم الوحدة التي يقدمها فكر البنية النقدي بوصفها مفهوما فلسفيا وأيديولوجيا وميتافيزيقيا مفروضا على القارئ والنص، فيتساءل مستنكرا: "أليست كل أشياء الوجود متجاورة والوحدة التي نفرضها عليها فعلا عقائديا (أيديولوجيا) صرفا؟ هل نحن الموجودين في هذه القاعة (وحدة كلية)؟ وهل العناصر الهندسية موحدة أم متجاورة؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور؟"[3]، إن هذه الأسئلة تمثل بداية الانقلاب الكلي على مبادئ ومفاهيم فكر البنية التي تؤثِر الوحدة الكلية الشمولية على مفاهيم التشظي والتجاور؛ إنّ كمال أبا ديب ينقلب هنا خصوصا على مفاهيم جون بياجيه (الكلية، التنظيم الذاتي، التحوّل)، ويتمرّد كليا على مفاهيمه الشكلانية والنسقية المغلقة السابقـة.

وبالتالي تكمن الإجابة عن الأسئلة أعلاه، في القول بأنّ الأشياء في العالم متجاورة فيما بينها، وهي لا تشكل وحدة، بالضرورة، ومفهوم الجمال يقوم على التجاور، لهذا يقترح كمال أبو ديب "تأسيس جماليات المجاورة بدلا من جماليات المشابهة والانصهار والوحدة ويبدو لي أن عبقرية الفن العربي عبّرت عن نفسها تماما بلغة المجاورة لا الانصهار، وأنّ قانون المجاورة هو القانون الذي يتخلل الإبداعية العربية"[4]، ومن ثمّ فهذا التحول المعرفي والمنهجي لم يأت من عدم وإنّما من قراءة معمّقة في تشكّل الجمالية الإبداعية العربية داخل فكر البنية لسنوات طويلة.

---

[1]– تيري ايجلتون، الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة، ضمن كتاب: مدخل إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1994، ص 16.

[2]– ينظـر على سبيل المثال: إدمـون جابيس، كتاب الهوامش، ترجمة: رجاء الطالبي، ط.1، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، الجزائر، بيروت، الرباط، 2015، ص69، 70، 71، 72 ونصوص أخـرى في الكتاب.

[3]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 16.

[4]– المرجع نفسه، ص 17.

وتحيل جماليات التجاور إلى جماليات التشظي والهامش في تيار ما بعد الحداثة التي طرحت "إشكالية الذات في علاقتها بالآخر، والتشكيك في يقين الحداثة أنّها تتكلم بإنسانية موحّدة ومتجانسة، يتيحان فرصة جديدة لتفاعل أكثر تكافؤًا بين الثقافات، أما الانفتاح على الآخر – الداخلي والخارجي – فيتيح إعادة الاعتبار إلى الهامش والخطاب الهامشي، ويفتح آفاقا أوسع أمام الابتكار والخيال"[1] فالاهتمام بالتجاور هو جزء من الاهتمام بالهامشيّ/ المنسيّ بوصفه مجاورا للمركز على الرغم من عدم انضوائهما داخل بنية واحدة تجمعهما.

يشرح كمال أبو ديب أصول هذا **الشّك/ الانتقال الإبستيمولوجي** من فكر الوحدة إلى فكر التجاور والتعدد من خلال أعماله السابقة التي سعت لتشتغل في ميدان الشعرية بمفاهيم البنية والوحدة؛ فيقول: "وكان بين أبرز الإشكاليات التي واجهتني جدوى جماليات النابعة من مفهوم الوحدة والخيال الانصهاري الذي وصفه كولردج وصفا جذابا في أوجّ الانتفاضة الرومانتيكية ثمّ دخل منذ ذلك الوقت في جوهر تصورنا لا لطبيعة العمل الإبداعي وحسب، بل لوظيفة الفن في الوجود الإنساني أيضا وتحوّل إلى مصدر أسمى للقيمة، وفي مراحل مبكّرة من عملي بدأت أفكر عن موقف متشكّكٍ بل رافض أحيانا للوحدة ولجماليات الوحدة، وأدعو إلى السعي لاكتشاف جماليات التشظي واللاتناغم، مدّعيا أنّ جماليات الوحدة تتجذّر أصلا في رؤية رومنسية صوفية للإنسان والطبيعة والماوراء، وزاعما أن هذه الرؤية قد انهارت ولم تعد تصوّغ موقف الإنسان المعاصر من الوجود أو من الآخر أو من نفسه أو من العمل الإبداعي ذاته، لا على مستوى التلقي ولا على مستوى الإنتاج"[2]، وهذا الموقف المنقلب عن الفكر الحداثي البنيوي الشمولي الطوباوي الذي ينظر إلى العالم في رؤيا تناسقية، **جاء ليؤكد اللاتناغم النصي ولاتناغم العالم والوجود،** هذا كلّه يعبّر عن انقلاب الموقف الفكري لأبي ديب في زمن ما بعد الحداثة؛ زمن انكسار الحداثيات/ السرديات الكبرى، وتسلّط السرديات الصغرى التي تسيطر على العالم في لاتجانسٍ، **فيتوجب على الباحث /المتلقي أن يفهمها في لاتجانسها ولاتناغمها،** وألاّ يفرض عليها سمة التجانس والتكامل والوحدة العضوية التي أسّست لها الحداثة النقدية والتيار الرومانسي في

[1]– تيري إيجلتون وهابرماس وليوتار وآخرون، مدخل إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد حسان، ص 16.

[2]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 19.

تضايف مفاهيمي، كما سنراه مع محمد مفتاح الذي سيعتمد على نظرية الفوضى لكشف النسق المضمـر والمسكوت عنه.

لقد سبق وأن أكّدنا بأنّ المتلقي والسياق الإبستيمولوجي لعملية التلقي يؤثران في فهم الأشياء والنصوص، **فهناك من يفهمها في كلية ووحدة وتناغم بين عناصرها الداخلية**، وهذا في السياق الحداثي النسقي، **وهناك من يفهمها كأجزاء وشظايا تتجاور إلى بعضها بعض**، دون أن تمثل كلاً واحدا أو بنية منغلقة متكاملة ومعزولة عن مُعِينٍ خارجي لها، **وهنا تصبح الجمالية قائمة في التشظي والتجاور لا في البنية**.

لقد كرّس النقد العربي الحديث مجمل أبحاثه، للبحث عن الوحدة والانسجام في الأعمال الإبداعية عامة، دون التساؤل عن الجماليات الموجودة في مفهوم التشظي والنصوص الشذرية التي انتجتها الثقافة المعاصرة، وحالة ما بعد الحداثة النقدية، التي رأت "أنّ العمل الإبداعي نفسه لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة، ولم يعد موحِّدا أو مجسدا لرؤية توحيدية، بل أصبح متشظيا متفتتا يشفّ عن رؤيا تفتيتية، إن شفّ عن رؤيا على الإطلاق، كذلك حدث شيء بالغ الأهمية في العالم نفسه: هو أن الوحدة انهارت، وتشظّت المقولات القائمة على الوحدة، ابتداءً بالهغيلية وانتهاء بالصوفيات المعاصرة مرورا بالعقائديات الكبرى"[1]، ومفهوم العقائدية هو كمفهوم النظرية والسرديات الكبرى التي انهارت مع مجيء اللانظرية أو ما بعد النظرية بتعبير تيري إيجلتون، وهيمنة السرديات الصغرى اللامتجانسة، فأصبح العالم، لا يُنظر إليه، بوصفه نصًا، على أساس وحدته العضوية، بل على أساسِ تشظيه وتفتّته وعدميّته.

ويرجع انتباه كمال أبي ديب إلى هذا التحوّل من الوحدة إلى التعدّد، إلى **إدوارد سعيد** الذي بيّن من خلال أبحاثه وهميّة الوحدة والمركزية الأمريكية، فنقل كمال هذه الوهمية المركزية كما صاغها إدوارد إلى وهمية الوحدة في الأعمال الأدبية والإبداعية؛ يقول كمال:" لقد جسّدت هذه الدعوات مركزية الفكر الأوروبي من جهة، والسعي الغربي إلى الهيمنة على العالم من جهة أخرى، ويطيب لي أن أُدِينَ لإدوارد سعيد بكشف هذا الجانب الجديد من وهمية مفهوم الوحدة، ويطيب لي

[1]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 21.

أن أضمّه إلى ما كنت قد أثرته من شكوك واعتراضات على مفهوم الوحدة في تجليات أخرى.... له من بحثي الأدب والأيديولوجيا الذي نشر في فصول قبل ثماني سنوات"[1].

إذن، استطاع كمال أبو ديب، من خلال طروحات إدوارد سعيد، أن يكشف عبثية ووهمية مفهوم الوحدة، وهذا حين رأى أن إدوارد سعيد لا يهتم بوحدة النص ونصيته، "فالنصوص التي يتناولها الفحص نصوص معضلة من كل الجوانب عدا كونها نصوصا؛ لأن الناقد ينشغل بتأويلات نص ما لا بالتساؤل عمّا إذا كان النص نصاً"[2]، فالتأويل أخذ مكانة هامة في سياق ما بعد الحداثة، وتجاوز مسألة وحدة النص ونصيته إلى تعدديته وتجاور عناصره، عن طريق نقد مفهوم المحايثة وربط الأدب/ النص بالأيديولوجيا في إنتاجه وتأويله، **بعدما كنا نلاحظ في التحليلات السابقة، إهمال كمال أبو ديب للتأويل الدلالي.**

وقد سبق كذلك، لكمال أبي ديب أن تحدث عن مفهوم الوحدة وناقش إشكالية الأيديولوجيا والنظرية النقدية المعاصرة في بحث قديم؛ وقد ذهب إلى أنّ مفهوم سقوط الأيديولوجيا أو ما بعدها أو موتها، هو مفهوم زائف؛ إذ يقول: "أود أن أشير إلى أنني أطلق هذه الصفة، وأنا أعي تماما طغيان دعوى **(زائفة دون شك)** في الثقافة الغربية المعاصرة، بشكل خاص بأننا نعيش الآن في عصر ما بعد الأيديولوجيا (post-idiological)"[3] **ولكنه بعد ثمان سنوات من ذلك البحث غيّر رأيه كليّا**، مؤكدا أنه "لم ينهار مفهوم الوحدة فقط بل انهار مفهوم العقائدية (الأيديولوجيا)، وفي وجه من وجوهه يمكن أن نعتبر مفهوم الأيديولوجيا تجليا من تجليات الوحدة على مستوى شمولي عالٍ، لأن الأيديولوجيا تفترض أنها تتعامل مع موضوعها بوصفه وحدة كلية، أو تزعم أنّها قادرة على منح موضوعها وحدة متجانسة"[4]، فالذي ينظر إلى نص أدبي بمفاهيم فكر البنية يراه وحدة

---

[1]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 22.

[2]– إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 66.

[3]– كمال أبو ديب، الأدب والأيديولوجيا، مقال بمجلة فصول، مج.5، ع.4، الجزء الأول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1985، ص 52.

[4]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 24.

متجانسة مشكّلة من مجموعة من الأنساق الداخلية؛ مثلما رأينا ذلك في تحليلات كمال أبي ديب للنصوص الشعرية والسردية التي تنوعت بين النسق الثنائي والنسق الثلاثي.

ولكن من خلال بحث الأدب والأيديولوجيا، لم يكن كمال أبو ديب قد رفض مفهوم الأيديولوجيا والمفاهيم النقدية الشمولية، كما يزعم في النص السابق، وإنما أشار فقط إلى من نقد هذه المفاهيم من النقاد والمفكرين، من أمثال ألتوسير وغادمير وفوكو وآخرين غيرهم[1]، وبالتالي كان لايزال يشتغل نسبيا، في تلك المرحلة، داخل شبكة مفاهيم الفكر البنيوي الحداثي، الذي يؤمن بمفاهيم النظرية والمعيار، وإن كان يقترب أحيانا إلى مفاهيم البنيوية التكوينية التي يمكن اعتبارها مرحلة تطور لفكر البنية المنغلق إذ "كل كتابة هي فعل لغوي؛ والفعل اللغوي في كل أبعاده فعل اجتماعي وبذلك فإنه فعل أيديولوجي، ويقتضي هذا المبدأ التأكيد على أنّه من أجل أن نفهم علاقة الأدب بالأيديولوجيا ينبغي أن ننطلق من فهم دقيق لعلاقة اللغة بالأيديولوجيا، لا من حيث إنّ اللغة هي مجموعة من العلامات فحسب (والعلامات في حد ذاتها ذوات أيديولوجية)، بل من حيث هي أيضا إنشاء جسد أو كتلة من النصوص المنطوقة والمكتوبة...واللغة هي المتجسد الأول للأيديولوجيا بين أشكال النشاط الإنساني المختلفة"[2]

وهذا النص يبيّن **بداية الانتقال** من البنيوية الشكلية المنغلقة إلى البنيوية التكوينية المنفتحة على الأيديولوجيا، وليس نقضا لمفهوم الوحدة والأيديولوجيا كما زعم كمال أبو ديب، رغم أنّه جاء فيما بعد، فهذا الانحدار لمفهوم الأيديولوجيا بقي غامضا كشأن "ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة بقيتا غامضتين، إذ قامتا بتخريب الأسس الميتافيزيقية لمجتمع الطبقة المتوسطة، بشيء من نسبية السوق، وتشكك الليبيراليون الجدد وما بعد الحداثيين من القواعد العامة والقيم الأصيلة والتسلسلات الهرمية المفروضة والمعايير السلطوية والرموز التوافقية والممارسات التقليدية"[3]، ومفهوم الما بعد دائما يكتسي طابع التجاوز لما هو سائد من مفاهيم ومناهج وقواعد وبراديغمات، ويرتبط كذلك هذا

[1]– ينظر: كمال أبو ديب، الأدب والأيديولوجيا، ص 52، 53.

[2]– المرجع نفسه، ص 54.

[3]– تيري إيجلتون، ما بعد النظرية، ترجمة: باسم المسالمة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014، ص 41.

التجاوز النظري بمفاهيم الأدب والاقتصاد، مثلما يشرح لنا ذلك إيجلتون، حينما ترتبط ما بعد الحداثة بالليبيراليين الجدد الذين حاولوا أن ينزعوا الليبيرالية المتوحشة من وحشيتها ولاإنسانيتها، فسعوا إلى هدم التراتبية التي خلقتها وتمردوا على الرموز والممارسات التي أنتجتها نحو ممارسة مفتوحة وإنسانيــة.

تتفق هذه التيارات جميعها في أهمية وضرورة انهيار مركز النص / العالم من أجل خلق بؤر متساوية المركزية فتحقق التكافؤ، و"انهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب، بل حالة من حالات عمل الفنان كله، لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه، ذلك لأن الرؤية والأيديولوجيا انهارتا، وانهارت معهما الذات، هناك موت لمفهوم الذات وللأسلوب الخاص المتميز للمركز"[1] **ولكن ذات المتلقي دائما تبقى حية، قائمة وموجودة في عملية التلقي والقراءة، في طروحات ما بعد الأيديولوجيا وما بعد النظرية،** عكس ذات الكاتب التي تَتَقُصُ أهميتها، بل تكون مطالبة بإنتاج نصوص لا تملك مركزا واحدا أو رؤيا واحدية لأن ذلك يدخلها في مفهوم الشمولية، وتدعيم منطق المركز الواحد.

يــمارس كمال أبو ديب نقد النقد من منظور تفكيكي؛ حينما ينتقد الأعمال والمشاريع النقدية التي تناولت النص الإبداعي من منظور أحادي مركزي وسلطوي، فرفض "سلطة الناقد وسلطة الواحدانية لأنها تسعى دائما إلى الفهم وتحديد المعنى الدقيق أو القطع أو الوحيد الذي تزعم أنه يكمن في العمل الأدبي...ولا تسعى هذه الأعمال النقدية إلى فتح النص وإبراز متاهاته وتعدّد الاحتمالات التأويلية فيه وإثراء ما يمكن أن نُسميه اللامُحَدَّدِ واللامَحْدُودِ في أغواره، بل تسعى إلى بلورة معطياته...وأنا لا أعرف أيضا عملا نقديا واحدا يقبل الفرق والاختلاف والتناقض والكثرة الحقيقية والاحتمالية واللاتناغم واللاتجانس والتفكّك ويُسند إليها قيمة أو قيما جمالية، نحن نفسر العالم والنصوص تفسيرات واحدانية إطلاقية إلغائية حصرية بلغة نقدية على قدر هائل من اليقينية والوثوقية والإيمان الشرس بتملك الحقيقة الواحدة وبلغة لا أثر فيها على الإطلاق لأدنى درجة من درجات الشعور بأنّها قد تعاني من تصدع داخلي أو تهافت أو خلل أو قلق أو انشراخ أو رعب في

[1]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 31.

مواجهة العالم المعقد الغريب المتنافر المتعاظل المتشارخ الذي يقوض جزء منه جزءًا، والذي هو العالم الحقيقي والنص الإبداعي الشعري والسردي"[1]، إن هذا النص الطويل لكمال أبي ديب يمثّل **تحولا حقيقيا وظاهرا في نقد النقد لديه، وفي منهج قراءته النص والعالم**، فبعد أنْ كان يؤمن بهذا الاتجاه الوثوقي في كتبه الأوائل، تمرّدَ على مشروعه البنيوي الشمولي واستدرك نفسه ومشروعه **بمراجعات عديدة جعلته يرى فكر البنية ضيقا لا يحمل كل آفاق الإنسان الرحبة**، فقرأ كمال أبو ديب فكر البنية قراءة تفكيكية ليصل إلى أنّ ما يمكنُ أنْ نفهمه بنيةً واحدةً متكاملة ومتجانسة داخليا، **يمكن للقارئ التفكيكي أن يعثر فيه على شروخات وبؤر غير منسجمة وغير متناغمة.** ولكن لا يجب أنّ يعمم كمال أبو ديب فكرة أنّ الممارسات التفكيكية غائبة في الثقافة وتحليل الخطاب العربي، فمن يطلع على منجزات التفكيك عربيا، لا تغيب عنه أسماءٌ من قبيل عبد الله إبراهيم في تفكيك المركزيات الغربية والإسلامية، وكتب محمد أركون في نقد العقل الإسلامي، وعلي حرب في تفكيكاته الدريدية، ومحمد شوقي الزين وبختي بن عودة في مشروعيهما؛ هذه كلها أسماء لم تكن تؤمن بالنزعة الوثوقية حينما كان كمال أبو ديب يؤمن بها زمن اشتغاله بالفكر البنيوي، وزمن عزله هذا الفكر الشمولي عن الفلسفة وربطه بالرياضيات. ويستثني كمال أبو ديب كل من صلاح فضل وجابر عصفور عن حكمه، لكن هذا الاستثناء غير كافٍ إطلاقا، لأن اتهام النقد العربي على عمومه بالوثوقية فيه تعدٍّ وإنكار لمجهودات مفكرين عرب لم يؤمنوا يوما بالفكر البنيوي الوثوقي، **مثلما هو الحال عند كمال أبي ديب الذي انتقل من الوثوقية النقدية إلى التشكيكيـــة النقديـــة.**

ويسعى كمال من خلال مشروعه في نقد النقد "إلى تحويل النشاط النقدي من كلام على كلام إلى أمر يسمح بأن يكون النقد كلاما أولاً، كلاما على كلام وكلاما على الذات المتكلمة وكلاما على العالم وكلاما على اللغة وكلاما على مبدع الكلام الآخر، وكلاما على المتلقي وكلاما على كل ما يخطر بالبال، بهذه الصيغة أطمحُ إلى منح النشاط النقدي حرية جديدة وتحريره من وحدانية الموضوع ومن سلطة العقائدية، وسلطة الذات المتكلمة وسلطة المتلقي وإلى جعله قادرا على

[1]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 29.

التعامل مع الانشطار واللاوحدة والتشظي والجنون بجنون مطابق وتشظي مضاه، وفقدان للوحدة مماثل وانشطار منافس، كما أطمح إلى تحرير النقد من جماليات الوحدة والتناغم والتجانس وسيطرة اللغة النقدية السائدة والمفاهيم الدارجة ومحتمات التناسق"[1]؛ وهذه دعوة إلى تأسيس **مفهوم الكولاج (le collage) النقدي التأويلي**؛ الذي يعمد إلى الأخذ بمجموعة من المناهج وتوليفة من المفاهيم تساعد على تأويل النص المتشظي، **فنقد ما بعد الحداثة لا يهتم بتناسق وانسجام الأطروحة النقدية والممارسة التطبيقية**، لأن قراءة النص تختلف من ناقد إلى آخر فقد يبدي الناقد إعجابه بعمل أدبي معين اليوم، ويظهر تهافته غدا أو عدم إعجابه به، أو إدراكه لدلالة جديدة فيه، فقد تحوّل النقد ما بعد الحداثي إلى نقد يقترب إلى النقد الانطباعي، لأنّه خالٍ من المفاهيم النسقية التي تؤطره وتنظم عملية القراءة داخله، **فكأنّ ما بعد الحداثة في النقد، هو حنين إلى ما قبلها.**

بل إنّ مصطلح الناقد في ما بعد الحداثة قد انهار واضمحل، مثلما اضمحل المثقف النخبوي، فعوّضه المتلقي البسيط والقارئ العادي، فهناك من قال بموت الناقد مثل رونان ماكدونالد في كتابه موت الناقد، الذي يطرح فيه "الانتقال من تبجيل أراء النقاد في أربعينيات وخمسينيات وربما ستينيات القرن الماضي، أي من التصورات والرؤى التي تمنح دورا متميزا ومتفردا للناقد وللأكاديمي المتخصص، إلى التعويل على الآراء الفردية غير المتخصصة، واحتقار حكم القيمة"[2]، ونقد ما بعد الحداثة المتمثل في التفكيك، غالبا، قد أقصى وألغى من قاموسه المعرفي مفهوم حكم القيمة إيجابا وسلبا، مستبدلا إيّاه بالحديث عن عمق الدلالة وغورها **وانزلاقاتها الملتوية اللانهائية** في متون النصوص والخطابات المنسجمة وغير المنسجمة، على حدٍ سواء، فبحث في مفاهيم التشظي واللاوحدة النصية، بعيدا عن المفاهيم النسقية والانسجام الداخلي، "ولأنّ اللغة وأيديولوجيا الثقافة أكبر من النص ذاته، الذي عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة والتي قد تكون متناقضة، فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملا وغير ملتبس، وهكذا يمكن أن نقول: إنّ كل النصوص تحتوي على عناصر تمزيق، أو نقاط قطع أو فجوات تسمح، حين تُدرَكُ

[1]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 41.

[2]– رونـان ماكدونـالد، مـوت الناقـد، تـرجمة: فخري صالح، دار العين للنشر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 10.

وتُفحَصُ بالدقة، بقراءات أخرى هامشية أو غير مفضلة، قراءات تضع المعنى المكتشف الواضح ظاهريا، أو المعنى الحتمي أو المألوف موضع التساؤل، هكذا تفحص القراءة التفكيكية النص لتعثر على نقاط تُفَكُّ (undo) عندها شفراتها التكوينية ذاتها"[1] ولهذا على المتلقي أن يكون فطنا في تلقي واكتشاف هذه المراكز المخلخلة للنظام النصي، عكس الناقد الذي يكون محصورا بمفاهيم نسقية تمنعه من اكتشاف هذه البؤر المدمرة للبنية.

ولهذا، **يمنح النقد ما بعد الحداثي كل السلطة للمتلقي الحر**، غير المُمَنْهج بمفاهيم عقلية ونقدية متعالية، وإنما الممارسة هي التي تحدد مفاهيم اشتغال المتلقي انطلاقا من النص، ولهذا فحديث كمال أبي ديب السابق؛ الدّاعي إلى تحرير النقد من سلطة المتلقي يبقى أمرا غير مفهوم، فإذا حرّرنا النقد من سلطة المبدع، والنص والمتلقي، فأيّ نقد سيبقى؟ !

إنّ المتلقي حسب كمال أبي ديب يجب أن يكون حرّا في ممارساته النقدية؛ فلا يتحول إلى ناقد أكاديمي، لأنّه في حالة ارتباطه بمفاهيم الوحدة والبحث عن جماليات التجانس لن يختلف عن الناقد المنهجي، لهذا ينتقد كمال أطروحة فولفغانغ إيزر، الذي يؤكد فيها أنّ "حرّية القارئ مشروطة بكونه ينتج قراءة متناسقة (coherent) ذلك أنّ من يحدّد تناسق القراءة أو تهافتها هو في نهاية المطاف قارئ واحد، وحيد رباني السلطة وهو حضرة فولفغانغ إيزر لا غير، مع أن ستانلي فيتش يبدو أقل تقييدا لحرية القارئ وإيحاءً بواحديته، فإنّ لجوءه إلى مفهوم المجتمع المُؤوِّل (أو المجتمع التأويلي) والضوابط التي تضبط عملية تأويله، يؤدي في النهاية إلى تصور أقل جذرية من أن ينفي الواحدية نفيا حقيقيا"[2]، **رغم أنّ الجماعة التأويلية تفرض كشرط لتكوينها خاصية الانسجام التأويلي بين أفرادها**، فيجب أنْ يكونوا على خيط أو خط تأويلي مُوَحَّد؛ منسجم، وبالتالي فطرح ستانلي فيتش لا يختلف كثيرا عن طرح إيزر بعكس طرحي جاك دريدا وبول دي مان، على سبيل المثال، اللذين يؤكدان على انتفاء الانسجام في عملية التأويل التي يمارسها القارئ، تحت تسمية

---

[1]– ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 76، 77.

[2]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 43.

عملية متابعة انتشـار (dissémination) النص ودلالاته المتعارضة، وليس واحديته وبنيته التي اخترعها فكر البنية لإثبات الوحدة والتناغم الكوني الطوباوي، "وهكذا تصبح البنية في النهاية صورة ذهنية منعكسة للاستعارات المكانية أو البصرية التي يلجأ إليها الفكر الغربي في أغلب الأحيان، وهو على طريق بحثه وسعيه إلى الفهم"[1]، لأن مقولة البنية تعتمد على إلغاء أو إخفاء الفهم البعيد عن الفهم الكلي والشمولي للنص، **وإبعاد العناصر الجزئية الشاذة عن العناصر المتناسقة داخل الخطاب.**

لقد تساءل نقاد النقد الجديد– في سياق جماليات الوحدة– عن كيفية مشاركة "القارئ عن وعي في عملية إبداع القصيدة والاستمتاع بالشمولية الكاملة حينما يجدها في القصيدة/ ويكتشف آلياتها وفاعلية وحدتها الدرامية"[2]، وكأنّ عدم العثور على تلك الوحدة سيُفقد القصيدة منابعَ جماليتها وأدبيتها.

ولهذا السبب، **يكون الناقد المنسجم في طروحاته النقدية غير مرغوب فيه داخل سياق ما بعد حداثة التي تؤسس للاختلاف**، "بهذا المعنى، يبدو أن زمن الناقد، بوصفه الحكم الفيصل الذي يحدد ذائقة الجمهور ويقرّر ما يستهلكه ذلك الجمهور على الصعيد الثقافي، قد ولّى"[3]، لأنّ زمن/ حالة ما بعد الحداثة هو زمن النهايات، نهاية الناقد، نهاية التاريخ، نهاية الأيديولوجيا، نهاية المثقف، ونهاية الفلسفة.

وفي اشتغال مفاهيم ما بعد الحداثة– تطبيقيا– عند كمال أبي ديب في قراءة الإبداع العربي الذي يجب أن يساهم في تقديم مقولات ومفاهيم نقدية مجاورة للمفاهيم النقدية العالمية؛ إذ "لم يحدث، رغم دراسة عبد الفتاح كيليطو الذكية، أنْ سعى ناقد عربي إلى تطوير معطيات نقدية تمتاح من جمالية كتابة المقامة ولقد أبدع أبو العلاء المعري عالما خوارقيا مدهشا في رسالة

---

[1]– كريستوفر نوريس، التفكيكية، النظرية والممارسة، ترجمة: صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1989، ص 173.

[2]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،2002، ص 315.

[3]– رونان ماكدونالد، موت الناقد، ص 15.

الغفران، وأبدع الوهراني وصاحب كتاب العظمة تقنيات فنية مذهلة بالمعنى الدقيق للكلمة، لكن ناقدا عربيا واحدا لم يأت بدراسة واحدة تسعى إلى ابتكار مقولات نقدية تمتاح قِيمها الجمالية من إنجازات أبي العلاء أو الوهراني"[1]، لهذا **يسعى كمال أبو ديب إلى دراسة الإبداعات العربية بمنظور مفاهيم المجاورة والغرائبية**، فخصّص كتابا لدراسة وتحقيق كتاب العظمة أسماه الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، وبحث فيه عن خصائص الأدب العجائبي/ الخوارقي الذي "يجمح إلى الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة هي قوة الخيال المبدع، المبتكر، الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة"[2]، فالخيال المبدع الذي لا يقيّد نفسه بقيود اللوغوس يقرؤه المتلقي الحر والمبدع/ الخلاق، الذي لا يقيّد نفسه بمفاهيم منهجية متعالية على النص؛ بل من النص الحر/ الخلاق يمكن صياغة المفاهيم النقدية التي تعين القارئ الحر في عملية التحليل والتقويض أو البناء.

يحاول كمال أبو ديب أنْ يثبت أنّ الأدب العجائبي السحري غير بعيد عن أعمال أدباء العرب وغير لصيق فقط بالروايات الغربية (نموذج ماركيز)؛ إذ "يحقّ للإبداعية العربية أن تنسب لنفسها، في السياق التاريخ الأدبي الذي كانت تعيه، ابتكار فن أدبي جديد، هو فن العجائبي والخوارقي، فن اللامحدود واللامألوف، فن الخيال المتجاوز الطليق وابتكار المتخَيّل الذي لا تحدّه حدود"[3]؛ والتخييل الذي لا تحدّه حدود هو من سمات التمثيل في ما بعد الحداثة إذ يكون مفتوحا على أفاق لامتناهية ولا مألوفة، فيصبح التمثيل بغرائبيته معوضا للواقع بمألوفيته، ويصبح النقد أسير استراتيجياته الكثيرة وغير القابلة لضبطها في إطار نظري؛ "فالممارسات التمثيلية الما بعد حداثية التي ترفض أن تقيم في وسط الأعراف والتقاليد المقبولة إقامة جميلة، والتي تحرك صورا خليطة واستراتيجيات متناقضة، تحبط المحاولات النقدية لتنظيمها، وترتيبها بقصد ضبطها والسيطرة

[1]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 43، 44.

[2]– كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ط.1، دار الساقي، دار أوركس للنشر، بيروت، أكسفورد (بريطانيا)، 2007، ص 8.

[3]– المرجع نفسه، ص 9.

عليها؛ أي تحويلها إلى كلٍّ"[1]، وهنا يمكن أن نلمح تناقضا جزئيا أو سطحيا في طرح كمال أبي ديب، فكيف يمكن للناقد/ للقارئ أن يكون حرا في قراءته، لكنه مطالب باستخراج مفاهيم نظرية ونقدية من نصوص عربية خوارقية/غرائبية تحمل سمات ما بعد حداثية؟

لا يمكن ذلك، لأن تلك النصوص ليست كلاّ واحدا يمكن ضبطه بمفاهيم شمولية، ولكن يمكن الوصول نسبيا إلى الكشف عن آليات تشكّل السمة الخوارقية داخل النص مقارنة بنصوص أخرى، والبحث عن السمات التي تجعلها تتدرج في أدب ما بعد الحداثة، الذي لا يقبل مفاهيم الكلية والشمولية.

إنّ التمثيل ما بعد الحداثي ذاته يقاوم آليات السيطرة الشمولية ومفاهيم الكلية، وغالبا ما يفعل ذلك بنزع القناع عن سلطتهما وحدودهما، فنحن نراقب العملية التي دعاها فوكو مرة مساءلة حدود البحث التي تحل الآن محلّ البحث عن الكليات[2]؛ فالنقد الحداثي سعى إلى الكلية والشمولية في رؤية العالم وضبط مكوناته، أمّا النقد ما بعد الحداثي فلم يؤمن، أصلا بوجود تلك الكلية والشمولية التناغمية بل أنكرهما وفكّك وجودهما، ومن ثمّ، فإنّ البحث عن الآليات المنهجية والمفاهيم النقدية داخل النص الإبداعي ما بعد الحداثي أمر عسير، بل مستحيل استحالة العثور أو حصر المفاهيم الدقيقة التي تجعل النص ما بعد الحداثي يؤسس لماهيته، ولمن يمكن أن نجد سمات متواترة، كسمة العبثية والسخرية والتشظي واللامركزية في الخطاب.

إنّ نصوص ما بعد الحداثة كسرت نظرية الأنواع الأدبية وأسّست لأنواع أخرى، الحدُّ الفاصل بينها غير واضح فظهرت على سبيل المثال: قصيدة النثر، الهايكو، الرواية القصيرة، الأدب الرقمي، نصوص الفيسبوك.

وقع مزج على مستوى الرواية بين التاريخ الواقعي والتخييلي الخرافي، فأصبح الواحد يشير إلى الآخر ويحيل إليه، إذ "تكشف الخرافة الما بعد حداثية، على مستوى من المستويات، عن

---

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، مراجعة: ميشال زكريا، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2009، ص 120.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 121.

عمليات التمثيل السردي لما هو واقعي أو وهمي وعلاقتهما المتبادلة"[1] لأنّ البحث الحداثي عن التاريخ والتخييل داخل الخطاب الروائي قد اختفى لصالح البحث الما بعد حداثي عن امتزاج التخييلي بالتاريخي وتفاعلهما لخلق غرائبية وما بعد حداثية النص السردي.

ولهذا يستعمل النص ما بعد الحداثي تقنية الميتاخرافة (**السرديات الصغرى**) في كسره الثنائية (تاريخ/ تخييل) التي أنتجتها الحداثة، "والميتاخرافة ليست خرافة بالمعنى الشائع للخرافة، فهي تنطلق من الواقع، وقد تفكّكه أو تتهكم عليه أو تنشِئُه من جديد، وفقا لأغراض المؤلف، إذ الميتاخرافة نوع من الكتابات التمثيلية، وقد اشتهر بها الما بعد حداثيون"[2]، وتفكيك الواقع يقع داخل الحكاية/ النص المقروء، فالقارئ يفكك والكاتب كذلك يقوم بهذه المهمة التفكيكية، عبر مزج بين التاريخي والواقعي والتخييلي، فيفكك التاريخُ التخييلَ، ويفكّك التخييلُ التاريخَ في عملية تهكمية متبادلة، **مما يؤدي إلى فوضى معرفية** تعيد "اكتشاف النظام الحقيقي للمحسوس ورفعا للحجاب الحسي الذي رمته العقلانية الديكارتية والغاليلية سابقا في عالم التجربة"[3]، لهذا تعوّل ما بعد الحداثة على الفوضى والسخرية المتبادلة في نقد الثنائيات داخل النص أيَّ كان نوعه، **ولهذا ظهر القارئ الحر الذي لا يرضى بالثنائيات التراتبية بل يثور عليها ويهدِمُها**، ومن مظاهر هذا الهدم في قراءة النص السردي انهيار ثنائية المتخيل والتاريخ، ووقوع نوع من السخرية المتبادلة بينهما؛ يقوم بها الكاتب أو ينتجها المتلقي لغرض هدمهما الاثنين، كما سنرى فيما يأتي، خصوصا مع دعوة كمال أبي ديب إلى القراءة الحرّة التي تهدف إلى فهم خصوصيات الخيال الجامح.

إنّ الخيال في ما بعد الحداثة جامح ولانهائي؛ فلا يسيطر عليه العقل، وإنما سلطة الباتوس هي من تتحكم فيه، وفي تشكيله وتأويله؛ وهو أساس الأدب العجائبي الذي يمكن إدراجه في حالة ما بعد الحداثة الأدبية؛ لهذا يحاول أبو ديب أن يكشف عن هذا الخيال الذي لا يركن إلى سلطة الحداثة/ العقل، بل يتمرد عليهما، وقد كتب أبو ديب عن هذا التمرد، مقالا في مجلة فصول؛ كان

---

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة ، ص 118.

[2]– المرجع نفسه، ص 360.

[3]– جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة، نصوص في الفلسفة والفن، ترجمة وتعليق وانتقاء: السيد لبيب، مراجعة: عبد العالي معزوز، ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2016، ص 59.

من بدايات المنعرج الإبستيمولوجي في مشروعه، وقد سبق كتابَه الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، وكان عنوان البحث: **المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح: دراسة في أطر الرد وتقنياته في النثر العربي**، وفي هذا البحث طرح تقريبا، الإشكاليات المؤسسة للكتاب التالي؛ فيمكن القول إنّ تحول كمال أبي ديب الجذري كان ابتداءً من سنة 1996، فيما نعثر على شذرات نصية وفكرية في بعض أبحاثه السابقة لهذا التاريخ (الثمانينيات)، تدل على أن الناقد في بداية تحوله المعرفي والمنهجي، كما سنشير إلى ذلك لاحقا.

يقرأ كمال أبو ديب، في هذا البحث الأساس أو المنعرج، أبا حيان التوحيدي من خلال تأويلاته المتناقضة للحياة والوجود دون أنّ يحاول كمال إيجاد صيغة شمولية أو متجانسة لها*؛ يقول: "يملأ أبو حيان هذا المسرح بالصراعات الاحتدامية بين التأويلات المتخلفة والمتناقضة للوجود الإنساني والأسئلة الكبرى المطروحة على الإنسان، منتقلا من الشكّ إلى اليقين، ومن الإيمان إلى التساؤل عن مشروعية الإيمان أو جدواه، ومن النظام الكلي الذي تمثّله الثقافة في أصولها الأولى إلى التشظي المعرفي الذي اتسم به عصره، بفضل تعدد الفاعليات الثقافية والفكرية ومصادر المعرفة المتعارضة"[1]، فلا يحاول كمال أبو ديب أنْ يحصر أدب التوحيدي وتساؤلاته وتأويلاته في خطاب منسجم متناغم؛ لأنه بالأساس، خطاب يؤسس للتشظي والتشذير المعرفي، وهو ما يفعله أيضا أبو حيان التوحيدي الذي "كانت تناقضاته من الحقيقة، وكان هو، من الإخلاص للحقيقة، بحيث إنه لم يسع إلى حلّ التناقض، بل أبرزه وأكّده"[2]، لأنّه مطروح أساسا في خطاب الواقع المعيش ضمن التيارات المتصارعة في عصر التوحيدي، فلا يمكن لذلك الواقع المعيش اللامنسجم أنْ ينتج خطابًا أحاديًا منسجمًا؛ على الرغم من أنّ الواقع ليس شرطا في خلق

---

*– وسنناقش في نهاية الفصل الثاني؛ في عنصر **(النسقية وما بعد الحداثة: تحقيب الخيال)** قراءة محمد مفتاح لنصوص أبي حيان التوحيدي، ورفضه القراءة التشتيتية لها، ودفاعه عن القراءة الشمولية والانسجامية والتناغمية لنصوص التوحيدي.

[1]– كمال أبو ديب، المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، من الخيال المتعقلن إلى الخيال الجموح، دراسة في أطُر السرد وتقنياته في النثر، مجلة فصول، مج.14، ع.4، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء 1996، ص 213.

[2]– المرجع نفسه، ص 213.

الأدب المتشظي عن سلطة النسق الجمعي؛ **الذي يحمل عجائبية، فقد يكون الواقع بما يحمله من انسجام ظاهرٍ حاملًا لتناقضات أو غير حامل لها، فيدْرِكُها أو ينتجُها المؤلف وقد يفهمُها المتلقي دون أن يشير إليها المؤلف.**

رغم هذه العجائبية الموجودة في نصوص التوحيدي- خصوصا كتاب الإمتاع والمؤانسة- إلا أنّ كمال أبا ديب لا يدرجُه ضمن الخيال الجموح الذي لا يربِطه عقل، بل هو يندرج، حسب كمال، في إطار الخيال المُتعقلِن، وهذا لا ينقص من عجائبيته، **ولكن تلك العجائبية لا تصل إلى درجات عليا، لنصف من خلالها النص بأنه نص ما بعد حداثي في سماته،** وهذا دليل على أنّ كمال أبا ديب لا يقرأ النصوص قراءة واحدة؛ ليدرج كل خيالٍ في أدب ما بعد الحداثة، **بل يقسّم الخيالَ ذاته إلى: عقلانيٍ حداثيٍ، وجامحٍ ما بعد حداثيٍ.**

يُصنِّف كمال أبو ديب كتابَ العظمة، المنسوبَ إلى الغزالي، ضمن الأدب العجائبي؛ ما بعد الحداثي من خلال خيالاته الجامحة الطليقة "في عوالم اللامحدود واللامرئي واللامألوف والعجائبي الخوارقي الإدهاشي، وبِمثل هذا النّص، يحقُّ للإبداعيةِ العربيةِ أنْ تنسبَ لنَفْسها الإسهام في ابتكار فن أدبي جديد هو فن العجائبي والخوارقي، فن اللّامحدود واللّامألوف، فن الخيال المتجاوز الطليق المنتهك، وابتكار المتخيل الذي لا تحده حدود"[1]، وقد برز هذا اللامألوف واللامحدود في نص العظمة من خلال عدة مظاهر من بينها كتابة آدم ألواحًا طينية تروي خلق الله للأرض والسماء والمخلوقات، وكذلك، حينما خبّأها في مغارة بجزيرة سرنديب بالهند، فتُفتَح المغارة يوما واحدا في السنة؛ يوم عشوراء، من طلوع الشمس إلى غروبها؛ ومن يداهِمُه الوقتُ أو يحاولُ أنْ يبقى داخلَ المغارةِ لما بعد غروب الشمس يكون مصيره الفناء والهلاك، إلاّ أنّ النبي دانيال قد تمكّن من الدخول إلى المغارة مع أربعين من تلامذتِه لتدوين نص العظمة قبل غروب الشمس؛ وبالفعل ذلك ما حصل.

[1]- كمال أبو ديب، المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، من الخيال المتعقلن إلى الخيال الجموح، دراسة في أُطر السرد وتقنياته في النثر، مجلة فصول، ص 222.

كذلك، تتحقّقُ سمةُ الغرائبية في المزاوجة بين شخصيات متباعدة زمنيًا، من قبيل دانيال، آدم، وعثمان بن عفان، وأيضا في توظيف الزمن الطويل جدًا في سرد الأحداث وتقديم الأوصاف مثل: "كلُ مجلسٍ مسيرة أربعة آلاف ألف ألف ألف سنة، المجلس الواحد مثل دنيانا هذه برّها وبحرها وسهلها وجبلها بالطول والعرض، فسبحان الله الملك القدوس السلام المهيمن العزيز الجبار المتكبر"[1]، وكذلك في هذا الملفوظ: "وجعل بين البحر وبين الأرض مسيرة ثلاثة آلاف ألف ألف ألف سنة وخلق في تلك الأرض ثلاثة آلاف ألف ألف ألف مدينة"[2]، هذا هو الخيال الجامح الذي لا يحدّه سلطانُ العقلِ ولا حواس البشر وهو الذي ينتج النص الخوارقي الذي يمارس فعل الإبداع المغامر: إنّه يسرد المتخيَّل بوصفه توثيقا تاريخيا عاديا، وهو يمزج التاريخي بالمتخيل، السحري بالواقعي، في لعبة صرنا اليوم نتعلمها من جابرييل غارسيا ماركيز، وننسب ابتكارها إليه في النصف الثاني من القرن العشرين[3]، على الرغم من أنّ هناك نصوصا عربية تراثية تحمل صفات **تماثل النصوص الغربية في سحريتها وغرائبيتها وما بعد حداثيتها.**

لا تنضب هذه الغرائبية- وهي من سمات ما بعد الحداثة- في نص العظمة؛ إذ تكمن داخل أفعال الكتابة الواردة فيه، فبعد أن أوحى الله تعالى الأسماء كلها لآدم، فاحتفظ بها ودوّنها لأنّها عجائب خلق الله، فآدم هنا قد مارس فعل الكتابة، من خلال نص العظمة، "أما فعل الكتابة الثاني، فهو ما قام به دانيال وتلامذته في المغارة، التي تسمى المانعة، وهو فعل كتابة هائل الأبعاد بكل ما للكلمة من معنى، إذ ينخرط فيه أربعون كاتبا يملكون عُدّة الكتابة الكاملة الكافية، ويملكون من المعرفة والذكاء والحيلة ما يضمن أنّهم سيخرجون بما كتبوه من المغارة قبل اللحظة القاطعة التي تنغلق فيها المغارة، ثم إنّ دانيال يضمن البقاء بفعل أكثر ديمومة مما كان آدم قد فعل"[4]، لأنّ دانيال قد أخرج كتاب العظمة إلى الوجود بعد ما كان مخبوءًا داخل المغارة التي تركه

---

[1]- كمال أبو ديب، المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، من الخيال المتعقلن إلى الخيال الجموح، دراسة في أطر السرد وتقنياته في النثر، مجلة فصول، ص 222.

[2]- المرجع نفسه، ص 221.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 223.

[4]- كمال أبو ديب، الأدب العجائبي، والعالم الغرائبي، في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص17.

فيها آدم عليه السلام؛ **وفعل التخبئة/ الستر له غرائبية خاصة، كغرائبية الكنــز وعملية الكشف أو العثور عليه.**

ومن ثمّ، فإنّ تقنية المزج بين التاريخي والتخييلي السحري/ الغرائبي ليست تقنية حداثية أو ما بعد حداثية من الناحية الزمانية، لأنّها مرتبطة بالتراث الكتابي والشفوي الإنساني، "فتجذير المتخيَّل، الخوارقي في التاريخ – وهو فعل على درجة كبيرة من الوعي يُوهِم بأنّه يقوم على غياب الوعي– آلية عريقة في السرد الإنساني وليست ابتكارا حداثيا أو ما بعد حداثي، وأنّ الحداثية وما بعدها تشتق هذا الفعل من مصادر تاريخية سابقة"[1]، ومن هنا، **نفهم أنّ الإبداع التخييلي ذا السّمات السحرية ليس مرهونا بالزمن،** لأنّـه خارج عن إطاره، وإطار المكان، وداخل في الإبداعية الإنسانية وقدراتها التخييلية الجامحة التي تتعدى سلطان اللوغوس، ودليل تلك الإبداعات المميّزة الأساطير اليونانية، والخوارق التي تتميّز بها الإلياذة، وفي الغرب المعاصر نجد جابرييل غارسيا ماركيز في رائعته مائة عام من العزلة، وعربيا نجد واسيني الأعرج، وإدوارد الخراط، إبراهيم الكوني في روايته التبر، ومنامات الوهراني؛ "فإنّ للعجائبي صورا في النثر العربي الكلاسيكي وهو ليس سوى تجاوز الواقع والمنطق إلى اللاواقع واللاعقل عبر خاصيتي التعجيب والتضاد مع المألوف...ففي منامات الوهراني، على سبيل المثال، قدر كبير من الجرأة والسخرية الكاريكاتورية، مع أنّ أحداث المنام تجري يوم الحشر وهو موقف مهيب ومحفوف بالقداسة، غير أنّ ذلك لم يمنعه من زجِّ بعض الشخصيات المشهورة والمغمورة التي شهدها أو التقى بها في عصرها، أو التي عرفها من خلال التاريخ في مشاهد ومواقع تعجُّ بكثير من السخف والمجون"[2]، **فتحطيم القداسة هو ما يخلق هذه العجائبية؛** بالإضافة إلى الخيال الخلاّق الجموح الذي لا يضبطه ضابط العقل، ولا هالة القداسة الدينية.

---

[1]– كمال أبو ديب، الأدب العجائبي، والعالم الغرائبي، في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص 20.

[2]– فاطمة الزهراء عطية، العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الاندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، رسالة دكتوراه، إشراف: علي عالية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، قسم الآداب واللغة العربية، السنة الجامعية 2014/ 2015، ص 3،4.

لكن الغرائبي لا يرتبط مباشرة بطروحات ما بعد الحداثة، بل يرتبط، حسب كمال أبو ديب، بموقفين متعارضين، أحدهما يوضع في حالة فعل الإبداع (الحداثة)، والآخر في حالة فعل الإختلاق (ما بعد الحداثة)؛ "الأول ينفي عنه الأصول الواقعية والتجذر التاريخي، وينسبه إلى ابتكارية الخيال واختلاقيته؛ والثاني ينفي عن متخيّلته ويسعى إلى برهنة تجذّره في التاريخ وتأصّله في الواقع، والمدهش في الأمر هو أنّ الآلية الثانية، وهي الأكثر حداثة زمانيا إذ تبزغ في إنتاج ما بعد الحداثة، بشكل خاص، هي الأعرق والأقدم تاريخيا كما يجلو كتاب العظمة"[1]؛ **فما بعد الحداثة تجعل النص بديلا عن الواقع**، كما تجعل التفكيكية الدّال بديلاً على المرجع الخارجي الذي تلغيه.

وتبرز أيضا غرائبية فعل الخلق ما بعد الحداثي في الذروة الجمالية والتأثيرية لفعل الخيال الخلاق المتجاوز للمألوف في وصف الجنة، وهنا يلغى الزمان، ويتبخّر المكان وتعطّل آلية الوجود وقوانينه، وتنقلب آليات نشاط الجسد الإنساني، ويتحوّل العالم إنسانا وإلهًا، وأشياءً إلى كون خارق[2]، **خارج عن مألوف كوننا الذي نعيشه ونتخيله بكل موجوداته**، وهذا الميل إلى إلغاء الحدود بين الأشياء والعناصر داخل العالم والوجود الإنساني راجع بالأساس إلى "الهاجس الصوفي الذي تفيض منه مقولة إلغاء الحدود متجسدة في صورتها العليا في إلغاء الحدود بين الله والإنسان وفي مفهوم الحلول"[3]، ومفهوم الحلول من المفاهيم الصوفية والفلسفية التي تقترب إلى مفاهيم التفكيك؛ ولهذا طرح الباحثون العرب في مباحث التفكيك فرضية ارتباط التفكيكية بالفلسفة القبلانية والصوفية اليهودية.

إنّ الحلول مقولة صوفية وقد وظفت مجازيا في ميدان الأدب والإبداع في حالة ما بعد الحداثة، فكان "الوجه الآخر للهلام وإلغاء الحدود هو إمكانية دخول كل شيء في شيء وتحوّل الشيء إلى نقيضه، وتشابك ما لا/ لم يتشابك وأخيرا تجاور ما لم/ لا يتجاور ثم انتصاب حدود جديدة من نوع لم نألفه بين الوحدات المكونة"[4]، وعلى الرغم من أهمية هذا النص في صياغة

---

[1]– كمال أبو ديب، الأدب العجائبي، والعالم الغرائبي، في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص 21.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 25، 26.

[3]– كمال أبو ديب، جماليات التجاور وتشابك الفضاءات الإبداعية، ص 38، 39.

[4]– المرجع نفسه، ص 40.

سمات قارة للأنواع الأدبية في ما بعد الحداثة، لما يحمله من خاصية التشابك التي سنتعرض لها بالتحليل فيما بعد مع السمات التي قدمها إيهاب حسن كخلاصة عامة، **فإن الملاحِظ يجد أنّ كمال أبا ديب لايزال يشتغل، نسبيا، بمفاهيم فكر البنية،** فيتحدّث بمصطلحات من قبيل: الوحدات المكونة، الحدود بين البنيات...

إنّ نص ما بعد الحداثة يتجاوز فعل التخييل إلى فعل تغيير الواقع بواقع نصّي من خلال العلامات النصية، لهذا يحوم النص العجائبي في كتاب العظمة حول الواقع؛ رغم كلّ ما فيه من الخوارقيات والإدهاشيات، والتأثير في الواقع والسيطرة عليه والسعي إلى تحديده وتغييره وموضعته ...غير أنّ هذا التوجّه نحو السيطرة على الواقع، لا ينبغي أن يُعتبر الهدف الأسمى أو الوحيد للنص، إذ من الجلي أن المتعة الكبيرة في خلق بنية سردية مثيرة ونسج خيوط وتقنيات وآليات للافتراء هي كلها غايات جمالية سامية من غايات النص[1]، ولكن من خلال هذه الخيوط والمخاتلات السردية تحدث سمة العجائبية.

ولهذا، **نجد نصوصا غرائبية تحمل سمات ما بعد حداثية، على الرغم من تاريخ ظهورها القديم جدا،** إذْ قد تجد أيّة ميزة خاصة بما بعد الحداثة بشائر وسمات لها في عصور أخرى، وحركات أدبية أخرى، ونصوص أخرى، فالزمن لا يقيّد الإبداع ما بعد الحداثي[2]، الذي جاء ليقول لنا، أدبيًا وتخيليًا، أنّ المعرفة لا تختزل في الجانب العلمي الشمولي، مثل ما رأته الحقبة الحداثية[3]؛ التي اتّسمت بخيالها المتعقلن.

إنّ أدب ما بعد الحداثة يستلزم نقدا ما بعد حداثي، يكسر هيمنة السرديات الكبرى، التي حاولت الحداثة تكريسها، فشكّكت فيها السرديات الصغرى ضمن أطروحة ما بعد الحداثة نقديا؛ هذه السرديات الصغرى لا تقدم الوعود الكبرى[4]، وفي هذا الصدد يطرح إيهاب حسن مجموعة من

---

[1]– ينظر: كمال أبو ديب، الأدب العجائبي، والعالم الغرائبي، في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص 38.

[2]– ينظر: إيهاب حسن، منعطف ما بعد الحداثة، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، دار الهلال، القاهرة، 2016، ص 14، 15.

[3] –Voir : Jean–François Lyotard, la condition postmoderne, les éditions de minuit, Paris, 1979, p 11, 12.

[4] – Voir : ibid., p 6,7.

سمات ما بعد الحداثة في ميدان الأدب، وهي تقترب إلى السمات التي قدمها أبو ديب، ويستعمل مصطلح السمات لاستحالة تقديم تعريف دقيق لها، وهذه السمات هي[1] :

1- **سمة اللاحتمية؛** بين السبب والنتيجة مما يؤدي إلى مقولة اللايقين، "لأن الحقائق واليقينيات إن كانت حاضرة يجب أن تكون مركبة ومعقدة على الدوام"[2]، فلا يحيلنا السبب دائما إلى النتيجة نفسها.

2- **التشظي؛** فلا تقبل ما بعد الحداثة تفكير البنية، وتفضل المونتاج le montage ؛ تركيب الشظايا عبر تقنية الكولاج le collage التي تجمع وتربط بين المتناقضات والذرات غير المتجانسة، والنص كظاهرة ما بعد حداثية، لا يقوم على نصيته كما اقترحتها اللسانيات النصية بل يكون "نصا إذا خبأ في اللحظات الأولى نواميس تركيبه وتكوينه وآليات لعبه، فيظل مخاتلاً وغير مُدرَك على الدوام"[3].

3- **اللاتقديس؛** وهو مثل ما رأيناه في نصوص الوهراني وكتاب العظمة، ولهذا ظهرت في النقد مقولات كموت المؤلف/ الله/ الأب، وظهر خطاب النهايات الما بعدي "ما بعد الصناعية (ألين تورين) وما بعد الليبيرالية (إمانويل وولرستاين)، وما بعد التاريخ (أرثر دانتو)، وما بعد النظرية عند (أرثر فولدين وتيري إيجلتون)"[4].

4- **الغيرية والسطحية؛** فتُشخْصَنُ الذات في غيابها، فتنشرها بأساليب سطحية قائمة على المراوغة والمخاتلة والتأويل غير المنتهِ.

---

[1]- سنقوم بتلخيص هذه السمات، وللاستزادة في الموضوع ينظر: إيهاب حسن، منعطف ما بعد الحداثة، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، من ص 189 حتى ص 200.

[2] -Jacques Derrida, La Dissémination, édition du Seuil, Paris, 1972, p 192.

[3] - Ibid., p 71.

[4] Marc Gontard, Le roman Français postmoderne , Une écriture turbulente, Hal archives-ouverte, Paris, 2005, p 5.

5- **اللاحاضر، اللامتمثل؛** فالفن ما بعد الحداثي غير واقعي، وغير منخرط حتى واقعيته السحرية، تذوب في حالات مادية، وتقاوم ملامحَه السطحية والمحاكاة والواقعية، وإنما تحاول تغيير الواقع من خلال النص الذي لا يمت إليه بصلات وثيقة.

6- **التهكّم؛** وهو يفرض اللاحتمية والتعددية والعشوائية والصدفة والعبثية، فلا وجود لقامات أدبية مقابل أسماء مغمورة، لأنّ التهكّم يمكن أن يحدث لهما على السواء.

7- **خلط الأجناس؛** والمزج بينها لتنتج حدودا جديدا لتلك الأجناس الأدبية؛ هذه الحدود يصعب ضبطها أو فهمها.

8- **الاحتفالية؛** هي الاحتفال بالتشظي واللاتقديس.

9- **الأداء والاشتراك؛** تستند اللاحتمية على الاشتراك لملء الفجوات من خلال المتلقي، فهي ضدّ الرؤية الأحادية الشمولية.

10- **البنيوية؛** فما بعد البنيوية أساسُها البنيوية، فهناك نظرة عكسية جدلية بينهما، ولكن إدراج إيهاب حسن للبنيوية في سياق ما بعد الحداثة راجع إلى البحث عن أصولها.

11- **التلازم؛** فالفوضى والتشظي تلازم فوضًى وتشظيا ثانيا، ومن ثم فهذا التلازم يقع داخل دائرة التشتت واللاحتمية والتبدد والانتثار.

تبدو هذه السمات متعارضة أحيانا، وغريبة أحيانا أخرى، خصوصا سمتيّ البنيوية والتلازم، لهذا يصف إيهاب حسن هذه السمات بعبثيتها ويندهش من اندراجها ضمن ما بعد الحداثة لأنها حالة ملتبسة؛ غامضة شذرية، ولهذا **فالنقد ما بعد الحداثي لا يحاول أن يصل إلى مفاهيم دقيقة ومعيارية،** لأنّه قائم على التعددية والتحررية واللانهائية في الفهم والتأويل، والتحديد ضمن المجال الثقافي لما بعد الحداثة[1].

وهذه هي النقطة التي أشار إليها كمال أبو ديب، في تأسيس نقد ما بعد الحداثة في نصوصه الحديثة، فقد وصف هذا النقد بأنه يكسر الواحدية، ويكرّس للتعدد الرؤيوي، وهو نقد يقع في مناخ اللاعلائقية التي تتجسد في حضوره، وحضور الواحدية في مكان آخر، في العالم نفسه؛

[1]- ينظر: إيهاب حسن، منعطف ما بعد الحداثة، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، ص 200، 201.

الذي هو حاضر فيه، لكنه منفصل ومستقل تماما عنه[1]؛ **مثلما تحضر سمتيّ البنيوية والتلازم في ما بعد الحداثة، لكنهما منفصلان ومستقلان عنها معرفيا ومنهجيا.**

يربط كمال أبو ديب ما بعد الحداثة بالزمن المعاصر الذي نعيشه، بتناقضاته وبالحالات والسمات الخاصة به، فيقول: " في هذا المناخ لا تعود ثمة إمكانية لظهور النموذج الطاغي –وهو ما كان في الجوهر من التناقضات الطبيعية للحداثة – ولا يبرز صوت واحد ينسج الآخرون على منواله، كما حدث بانتظام في مرحلة صعود الحداثة، إنّ الزمن الراهن ليس زمن الصوت الطاغي، أو النموذج المهيمن، وهو بهذا المعنى ليس زمن الشاعر الكبير الشامخ؛ بل هو زمن الكثرة والتنوع والاختلاف، وزمن بزوغ مئات الشعراء الأفراد الذين يقفون جميعا متكاتفين مثل أسنان المشط"[2]، فلا وجود للنموذج أو البراديغم في فكر ما بعد الحداثة، نتيجة غياب المركز/ المعيار الذي يحكم جودة النص الشعري، بل إن النصوص الشعرية المختلفة تؤخذ بكونها دوالا، لا تكتسب ماهيتها إلا باختلافها وتنوعها، وعدم انصهارها في تقاليد شعرية واضحة، سوى مجموعة شذرية من السمات الما بعد حداثية التي تميزها عن غيرها .

لقد جاءت هذه الكتابة الشذرية والشعرية مع ما بعد الحداثة، التي أسّست لثقافة الخلخلة والزحزحة لليقينيات، وكان كمال قد بشّر بها، وهيّأ لها من خلال كتاباته؛ يقول: "لقد بشّرت بالخلخلة وتمنيتها ورجوتها لأنّها في يقين كانت خلخلة الكلاكل الرازحة على الصدور حتى درجة خَنق الأنفاس والبُنى المتراصة في العروق حتّى التكلّس، واليباس"[3] وهذا ما تفرضه النظريات والمذاهب الأدبية من قيود على الأديب، كما تفرضه النظريات النقدية على الناقد في هيئة قيود وضوابط نظرية ومنهجية شاملة، يقتضي أن يسير وفقها، فيصبح بطريقة لا إرادية تابعا لها، لا متحكما ولا موظفا لها، شأن كل معيار/ أيديولوجيا في حياة الإنسان.

ويُسمّي كمال هذه القيود المفروضة على الإبداع والنقد بالمعبد الذي يسيطر على حياة الإنسان من خلال قوانينه؛ والمعبد إذن، حسب كمال أبو ديب، هو معبد العقائدية، والواحدية

---

[1]– ينظر: كمال أبو ديب، جمالية التجاور، ص 161، 162.

[2]– المرجع نفسه، ص 163.

[3]– المرجع نفسه، ص 26.

(الوحدانية)، والوثوقية المطلقة، والمذهبية المضطهدة الضيّقة، ومحدودية الرؤية، وعنجهية التسلط، وامتلاك القوة...كان معبدا ساهم الإبداع العربي في إنشائه وترسيخه"[1]، فكل أديب يستند إلى مرجعية أو مذهب أدبي أو فكرة أيديولوجية يؤطر بها ما يكتب حتى أصبحت قانون الكتابة، فكانت السّمة الأساسية للعقود الأخيرة هي أنّ الإبداع خلالها، كان يتم ضمن إطار مرجعي يغدق عليه أهميته، وحقول طاقاته الدلالية، وكبار الشعراء صنعوا أسماءهم في هذا الإطار[2] ، فأدونيس مثلا نهل من المرجعية الصوفية والسريالية في قصائده، فكان من شعراء ما بعد الحداثة*، وكتب طاهر وطار داخل المرجعية الماركسية الاشتراكية. **ولكن في ضوء الكتابة الما بعد حداثية، تخلى الكاتب والقارئ عن المرجعيات التي تتحكم في فعلي الكتابة والقراءة**؛ فأصبحت الكتابة فعل حرية مجردة من كل القيود، والقراءة، كذلك، بعيدة عن سلطة المعايير القرائية.

صارت النسبية أمرا حتميا في سياق الكتابة والقراءة/ النقد في ما بعد الحداثة، فداخل الكلّي والمطلق هناك جانب نسبي أو خارج عن المعيار الجمعي المختَلَق، لهذا ثارت ما بعد الحداثة على علوم ونظريات الحداثة ودعت إلى "علوم ومعارف ما بعد حداثية"[3]، تركّز فيها على الظواهر المضطربة؛ وهذه الاضطرابية والنسبية تعمل بمقولة "كل الاتجاهات الممكنة هي اتجاهات محتملة لأي شيء"[4]، **فلا طريق مضمون يوصل إلى طريق الحقيقة.**

وفي هذا السياق المعرفي، كانت الضرورة تؤكد على أهمية إيجاد "نظريات نقدية أو أنهاج نقدية تحطّم وحدانية الرؤية والحياة، وتسعى إلى تأسيس تعدّدية حقيقية لا مراوغة، تمنح القيمة للمتعدد والمبهم والمتناقض لا للمتناغم ووحيد البعد والواضح، ذلك أن الهوس بالوحدانية أحد أشرس مصادر القمع والإرهاب في الثقافة كما في الحياة والسياسة... لا يمكن لثقافة أن تكون حرّة وهي

---

[1]– كمال أبو ديب، جمالية التجاور، ص 26.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 26، 27.

* **وسنرى في الفصل الثاني تناول محمد مفتاح نصوصَ أدونيس، إذ أدرجها مفتاح ضمن الخيال المتشظي ما بعد الحداثي.**

[3]–: Jean–François Lyotard, la condition postmoderne, p 88.

[4]– Ibid., p 94.

تصدر عن هوس بالوحدانية، ولا يمكن لإبداع نقدي حرّ أن يتشكّل في ثقافة مغلقة كهذه"[1]، وهنا تنتهي وتنتفي دعوة كمال أبي ديب السابقة إلى العقل النسقي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ النقد في حالة ما بعد الحداثة، يبحث عن "إنسانية الإنسان، وحضوره في هذا العالم الباهر المرعب، الفاتن المقزز، المنفّر، المغلق المفتوح، الذي في نسيجه وغياهبه يولد وفي نسيجه وغياهبه يموت ويفنى، إنّ مركز الكون ولغزه الأكبر والأشد سحرا هو الإنسان أولا وأخيرا، وما الفكر والعقائديات سوى بعض صغير من إنتاج الإنسان في حضوره في العالم"[2]، فالإنسان هو من يصنع هذه النظريات والمنهجيات، **ليجعلها تتحكّم فيه**، وهذا ما حدث له في مرحلة ما بعد الحداثة حين أصبح مجرد عبد للآلة، وشيئا مثلها، لا يختلف عنها، فحاول نقاد ما بعد الحداثة تخليصه من النزعة التشيئية التي وقع فيها زمن العولمة والحداثة والآلة والمنهج، والسرديات الكبرى.

ومن هذا المنطلق انبجست النصوص التي تحمل سمات ما بعد حداثية، وجاء النقد التفكيكي ليقرأها ويحلّلها، وهذا ما يفعله حسام نايل مع نصوص إدوارد الخراط، التي تُعتَبر أعمالا ما بعد حداثية مخلصة للتفكيك، أكثر من إخلاص دريدا نفسه في أعماله، ولم يكن لأحدهما معرفة بأعمال الآخر[3]. والتفكيك بوصفه يندرج ضمن طروحات ما بعد الحداثة، هو إستراتيجية إنسانية يمكن أن يفكر من خلالها في كل العصور، كما كان يفعل نيتشه، وجبران خليل جبران؛ الذي يمكن قراءته من خلال هذا المنظور الما بعد حداثي.

يصعب الفصل بين الأدب والنقد في سياق ما بعد الحداثة، لأنهما مطّردان[4]، وقد جاءا بسماتهما الجديدة حينما انتهت الحداثة إلى نقطة اللاعلائقية واللامركزية لتنتقل إلى مفهوم الما بعد، وبين الما بعد والما قبل خيط رفيع، وقد حاول كمال أبو ديب في بحث له بعنوان "الحداثة،

---

[1]– كمال أبو ديب، جمالية التجاور، ص 28.

[2]– المرجع نفسه، ص 28.

[3]– ينظر: حسام نايل، دروس التفكيك، الإنسان والعدمية في الأدب المعاصر، ط.1، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، مصر، تونس، 2014، ص 11.

[4]– ينظر: إيهاب حسن، منعطف ما بعد الحداثة، ص 10.

السلطة، النص" أن يتحدث عن نهاية الحداثة وبداية ما بعد الحداثة دون أن يستعمل هذا المصطلح الأخير؛ فهو يقول: "لقد جسدت الحداثة في حركتها انهيار المركز؛ انهيار الإجماع؛ التفتت ولقد كان هذا البعد فيها، بعدا نبوئيا (من وجهة نظر ميتافيزيقية)، وبعدا تجسيديا (من وجهة نظر علم البنية)، ذلك أن الحداثة بلورت رؤيا العالم في مجتمع وصل إلى درجة الانفجار"[1]؛ وإلى درجة لا يقبل فيها النظرة الكلية والشمولية؛ كما لا يقبلها النص؛ أيّ نص يكون مليئا ببؤر تفجير. ولكن كمال في هذا النص لا يستعمل مصطلح "الما بعد"، إلا أنه يقصده ضمنيا، كما يفعل في هذا النص الآتي : "عبرت الحداثة من مرحلة تجسيد الرؤيا الجماعية، في مجتمع يملؤه الطموح إلى مستقبل أفضل، وعن امتلاك مركز شعوري وتصور مشترك، إلى مرحلة فقدان المركز، وانهيار الإجماع، ولقد تجسدت هي في خصائصها الفعلية حركة الانهيار والتفتت هذه"[2]، وهذه السمات من خصائص طروحات ما بعد الحداثة التي رفضت المركزية ومفاهيم العقل والشمولية والعلائقية، **وتوجهت نحو الفوضى الكامنة داخل التفتت والانهيار الذي حصل لفكر البنية.**

وهنا يمكن القول، إن ما بعد الحداثة يمكن جعلها مرحلة من مراحل تطور فكر الحداثة البنيوي، ووصوله إلى النهاية؛ فداخل الحداثة المتقدمة (المنتهية) توجد ما بعد حداثة مخبوءة ضمنيا داخلها.

ونصل بعد كل ما حلّلناه وناقشناه، إلى **النتائج /المفاهيم** الآتية:

1- حدث تحول/ منعرج كبير في طرح كمال أبي ديب؛ من فكر البنية الحداثي إلى فكر التفكيك ما بعد الحداثي، وبداياته الأولى كانت موجودة في كتاباته وتحليلاته البنيوية؛

2- انهيار العقائدية هو انهيار النظرية وفكر البنية الشمولي؛

3- الابتعاد عن نظرية الأنساق، لأنها إسقاطية وشمولية، ولاغية للشذرات التي لا تقبل سلطة النسق المغلق؛

---

[1]- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مقال في مجلة فصول، مج4، ع3، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 39.

[2]- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 39.

4- الجماليات لا تحدث فقط في النص الذي يحمل وحدة، بل نجدها كذلك في النص/الكتابة الشذرية؛

5- احتواء نصوص من الأدب العربي على جوانب وأبعاد ما بعد حداثية، من الناحية الفنية؛

6- تلازم الإبداع والنقد في سياق ما بعد الحداثة؛

7- الانتقال من النقد البنيوي إلى النقد التفكيكي الحر؛

8- الانتقال من سلطة الناقد إلى حيوية القارئ العادي؛

9- حضور فعل التأويل الدلالي الحرّ، بعد غيابه الكبير داخل فكـر البنية المنغلق؛

10- لـم يتعامل النقاد العرب مع مصطلح النسق تعاملا موحّدا وصارما؛ بل تناولوه بطريقة توحي إلى تشتُّتٍ في فهمه وتطبيقه في عملية القراءة النقدية.

وبعد أن تناولنا كمال أبا ديب **كنموذج للنسقية المغلقة**، التي طرأ عليها تحوّل كبير ومفاجئ، فأصبحت تنادي بطروحات ما بعد الحداثة اللاغية لكل نزعة نسقية، سنتدارس فكـر البنية المنفتح، ونحاول أن نفهم اشتغالاته على النص الأدبي، والاستراتيجيات التأويلية التي يقدمها فكر البنية المنفتح من خلال طرح محمد مفتاح، وموقفه من ما بعد الحداثة ونزعات التشتيت.

الفصـل الثانـي:

مَسَارَاتُ اِنْفِتَاحِ خِطَـابِ فِكْرِ البِنْيَـةِ النَّقْـدِيِّ

تمهيـد:

المبحث الأول: المُنْطَلَقَاتُ التَّحْلِيلِيّةُ لِفِكْـرِ البِنْيَةِ المُنْفَتِحِ.

1- تشغيل مفاهيم السياق لدراسة نسق الخطاب الصوفي.

2- القراءة النسقية للخطاب الشعري: تفاعلات السياق.

3- الانفتاح على تحليل الخطاب بلاغيا وسيميائيا: خلخلة مفهوم الاستعارة المرفوضـــة.

4- التوجّه الدينامي: النص وتعدّد المناهج.

المبحث الثاني: اِشْتِغَالُ الدّلَالَةِ وقَوانِينُ التَأوِيلِ في فِكْرِ البِنْيَةِ المُنْفَتِحِ.

1- بنيوية الفهم وتدريج الاستراتيجيات.

2- قوانين التأويل البنيوية وتراتبياتها.

2-1- البنيات الزوجية/ الثنائية في التأويل.

2-2- البنيات الرباعية في التأويل.

2-3- البنيات السداسية في التأويل.

المبحث الثالث: جَدَلُ النَّصِ والعَالَمِ فِي فِكْرِ البِنيَةِ المُنْفَتِحِ وَمَا بَعْدَهُ.

1- انتظـام النص والعالـم: منطق التشابه والاختلاف.

2- النسقية وما بعد الحداثة: تحقيب الخيال.

تمهيـــد:

لم يستطع فكرُ البنيةِ المنغلقِ أن يقدّم بدائل شاملة ومقنعة في تعاطيه مع أنواع الخطابات الشعرية والسردية، والإنسانية عموما؛ لهذا كان لزاما عليه أن ينفتح على أفق ومسارات جديدة؛ يستعيد من خلالها بعض المفاهيم النقدية المنسيّة والمقصيّة؛ **كالسياق واشتغاله في خدمة النسق، وانبجاس فكـرة التأويل المحدود**؛ الذي لا يقبل بالرؤية الفوضوية؛ لأنه يتعامل بقوانين بنيوية مضبوطة ومنسجمة.

لقد توصّلنا، سابقا، عبر **متابعة سيرورة المفاهيم وحركيتها**، إلى أنّ فكر البنية المنغلق قد أقصى التأويل نهائيا؛ ولكن **المسار المنفتح لفكر البنية النقدي، من خلال مشروع محمد مفتاح، سيعيد للتأويل حيويته وديناميته ومكانته**، لأنّ القارئ لا يستطيع أن يكتفي بتفسير شكـل النص، دون أن يصـــل إلى فهم محدود أو مضبوط له.

إنّ حدودَ **الفهم اليقيني**، الذي يقترحه هذا الفكر النقدي، مقرونةٌ، أساسًا، بالقوانين البنيوية؛ التي سنحاول تصنيفها انطلاقا من مشروع محمد مفتاح الذي أعاد الحيوية والانفتاح لفكر البنية، فقـرأ ابن رشد قراءةً بنيوية لاستخلاص مفاهيم اشتغال الدلالة من خلاله؛ فتوصّل إلى البنيات الزوجية والرباعية والسداسية في عملية التأويل.

لهذا، يسعى هذا الفصل إلى تتبع مفاهيم هذا التوجّه؛ الذي يمكن أن نعتبره **وسطيا** بين ثنائية (البنية / التفكيك)، فلا يخضع لأيّ طرف منهما خضوعا كلّيًا، لأنّه ينحت آلياته ومفاهيمه التي يشتغل عليها، **فيقـرّ بمفهوم البنية، لكن لا ينحصر داخلها، ويهتم بالتفكيك ولا يعتمد مفاهيمه.**

إنّ انفتاح فكر البنية يطرح عدّة إشكاليات من قبيل: هل النص و العالم يقومان على مفهومي التشابه أم الاختلاف؟ وهل النصّ بنية من التشابهات أم الاختلافات؟ وهل يمكن تقديم تحقيب للمفاهيم النسقية، بحيث نقول نسق حداثي/ نسق ما بعد حداثي؟ أم أنّ العملية مستحيلة؟

إنّ هـذه الأسئلة مرتبطـةٌ **بالمرجعيات** التي اعتمد عليها محمد مفتاح في تأسيسه لهذا الاتجاه أو الفكـر البنيوي المنفتح، من قبيل النظرية الكارثية والنظرية الفوضوية، والنظريات المعرفية والرياضية، التي تجتمع تحت غطاء مفهوم الدينامية. ترتبط هذه الأسئلة أيضا بقراءة مفتاح

لتأويلية ابن رشد التي أسّس من خلالها قوانين تأويلية بنيوية، وأيضا؛ بقراءاته للبلاغيين والأصوليين، الذين تحدثوا عن درجات وضوع الدلالة ودرجات غموضها. ويبقى هذا الفصل في **سياق نقد النقد**، بمحاولته تتبع مشروع محمد مفتاح بنيويا وتاريخيا، لرصد تحوّلات مفاهيمه.

المبحث الأول: المُنْطَلَقَاتُ التَّحْلِيلِيّةُ لِفِكْرِ البِنْيَةِ المُنْفَتِحِ.

حديثنا عن اشتغال فكر البنية في العقل النقدي المغاربي وبالخصوص لدى الباحث محمد مفتاح، مرده اشتغالنا على الثقافة والنقد العربيين في كل أرجاء القطر العربي، مشرقه – وقد أخذنا كمال أبا ديب نموذجا للتحليل – ومغربه؛ وقد اخترنا صاحب مشروع معرفي أسّس دعائمه على فكر البنية، ليكشف به، وعن طريقه تطبيقات المناهج المتنوعة وآلياتها؛ فهو يؤكد دائما أنّه يتعيّن على الباحث أن يُبيّن قواعد اللعبة وآلياتها، ويهتك خبايا أسرارها ويفهم ديناميتها[1]؛ والنص هو عالم ثانٍ يسعى الباحث إلى الكشف عن قواعد تشكله، وسيرورته الدلالية والتأويلية.

إنّ فكر البنية المنفتح هو الفكر الجامع لعدّة تيارات نقدية وفكرية؛ إذ يتحرك داخل النص عن طريقها، فهو يكشف عن بنية الخطابات الأدبية والمشاريع النقدية، ويقارن بين آلياتها في التنظير والتطبيق، لهذا يؤكد هذا الفكر على اختفاء الحدود المعرفية بين المناهج النقدية ونظرياتها، بل انمحاء تلك الحدود، "ذلك أنّ من يُعْمِلُ فيها بعض النظر يجد بينها تداخلا كبيرا، وتقاطعات شتّى، وصلات وثيقة وتتبين له تاريخيتها، ونسبيتها وديناميتها؛ فقد هيمنت مثلا السيميولوجيا الفرنسية، وخصوصا سيميوطيقا كريماص، في سياق إبستيمولوجي وتاريخي، هو سياق علوم العقدين الخامس والسادس، ولكن بعض الباحثين بدأوا يناقشون نظريته ليلغوا بعض عناصرها، ويكيّفوا بعضا منها في ضوء علوم العقدين الأخيرين"[2]، فسيمياء غريماس كانت بنيوية مغلقة على النص، لكن مع بورس وكورتيس وبارت في مرحلة متأخرة انفتحت على العالم؛ خارج النص في عدة مفاهيم، منها السيميوزيس البورسي والانتشار الدريدي.

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، ص 5، 6.

[2]– المـرجع نفسه، ص 5.

ومن ثم، فحسب محمد مفتاح، **يجِب على الباحث أن يعي هذه المفاتيح المنهجية البنيوية قبل تبنيه مفاهيم نظرية ونقدية تعينه في الكشف عن مغاليق النص والعالم على حد السواء،** لهذا تركّز مشروع مفتاح في مرحلة متقدمة على الكشف عن بنية المناهج وأنساقها وتحولاتها في قراءة بنية النص، فكل بنية تقرأ بنية أخرى، وتتخذها نموذجا لها.

ولكن محمد مفتاح لم يبدأ مباشرة في الكشف عن هذا التفاعل بين بنيات المناهج المختلفة فقد **كانت بدايته مع خطاب التصوف نسقيةً** تعتمد على مفاهيم القراءة الوظيفية تارة، ومفاهيم القراءة السياقية تارة أخرى، وسنحاول أن نتدارس هذه البدايات أو المنطلقات.

1- تشغيل مفاهيم السياق لدراسة نسق الخطاب الصوفي.

يمكن التأسيس والتأريخ للبدايات النظرية والتحليلية عند محمد مفتاح من خلال كتابه: "الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية"؛ الذي هو في الأصل رسالة دكتوراه أشرف عليها **محمد أركون**، وكانت بعنوان "التيار الصوفي والمجتمع في المغرب والأندلس خلال القرن الثامن الهجري"، وقد نوقشت سنة 1981[1]، ولكن هذا لا يعني انقطاعه عن البحث في مجال تحليل الخطاب الشعري بمنظورات متنوعة؛ تقليدية وحداثية، كما يظهر في كتابه "في سيماء الشعر القديم" وما يليه "تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص"؛ **فقد كانت كتبه وأبحاثه تمثل مشروعا نقديا متكاملا، له امتدادات معرفية رصينة؛** وليست دراسات متباعدة معرفيا ومنهجيا، على الرّغم من وجود تباعد نسبي بين الكتاب الأول (الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي)، وبقية الكتب اللاحقة التي أظهرت تناسقا كبيرا بينها في تطوير الأفكار والمفاهيم تدريجيا.

لقد سعى محمد مفتاح من خلال بحثه في تحليل الخطاب الصوفي إلى محاولة فهم طبيعة أفراد المجتمع المغربي والأندلسي من خلال الخطابات التي أنتجوها، **فبحث أيضا عن الأنساق التي شكّلوها،** وسلك "طريقا يتوخى الكشف عن بنية الظاهرة الصوفية، وإيضاح عناصرها وعلاقات بعضها ببعض ثم صياغة كل ذلك في (نسق)، على أنه (نسق) مجتمعي تتعرض بعض عناصره

[1]– ينظر: محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفيـة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014، ص 6.

للانخرام، عاجلا أم آجلا، إذا ما أحدثت ثورة في البنية التحتية، وأوضح دليل هو غياب بعض عناصر (النسق) الأندلسي والمدني بالقياس إلى (النسق) البدوي الذي هو النموذج"[1] ، ولكن كل نسق مجتمعي قابل للانحلال وطغيان نسق آخر عليه، **من خلال نقصان استعمال النسق الأول أو تحوير بنيته الداخلية نحو بنية أخرى تقتضي نسقا جديدا**، فنسق المدينة مثلا، يختفي إذا اختفت منه عناصر: العمران، الفكر، المدنية، الثقافة العالية، المادة، لهذا جاءت الدراسة نسقية وظيفية تبحث في **قضايا الخطاب والمجتمع والأنثروبولوجيا**.

إنّ المنهجية النسقية في قراءة الخطاب الصوفي بوصفه ظاهرة خطابية واجتماعية تظهر جليّـة من خلال الهدف المسطّرِ لها، وهو "الخلوص إلى جملة (قواعد) أو (أنساق) تصلح لوصف الظاهرة الصوفية وتأويلها ثم استحاء إيحاءات لربط الماضي بالحاضر وليس القصد تتبع الجزئيات والتيه في سراديبها، وحينما ينتهي البحث يكون غير ذي قضية"[2]، **والمعروف في القراءة النسقية هي طبيعتها الكلية، والشمولية؛ فلا تهتم بالجزئيات والشذرات التي لا تقع داخل النسق**، لأنّ الاهتمام بها يقود إلى نتائج قد تخالف معالم وسمات النسق المدروس، وبالتالي تفكّكه عن قصد أو دون قصد؛ ويتهدّم النسق وينتفي المعيار الذي تروم الدراسة النسقية الوصول إليه.

تظهر **سمات البحث الأنثروبولوجي** في كتاب محمد مفتاح الأول، بمنظور نسقي بنيوي، فهو يرى، مثلا، "أنّ التصوف كان نابعا من الواقع الاجتماعي المغربي، إلى حد كبير، لأنه كان عنصرا ضروريا للتوازن بين فئات المجتمع، ولكن على صعيد المغرب كله"[3]، وقد بحث مفتاح عن دور المتصوف في شدّ بنيان المجتمع وربط أواصره؛ فقد كانت فرضية كتابه البحثَ عن مدى كون المجتمع المغربي منقسما، أو مركزيا أو بيْن بيْن.

وقد وصل مفتاح من خلال بحثه عن التصوف في بلاد المغرب الإسلامي إلى أنّه كانت للمغرب "سلطة مركزية قوية أحيانا وضعيفة أحيانا أخرى يخضع لها المحكومون خضوعا متعلقا بالقرب من المركز أو بعده، وبالسهل والجبل والاستقرار والترحّل...ومع ذلك، فنعتقد أنّ لا تناقض

[1]– محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، ص 10.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

[3]– المرجع نفسه، ص 98.

في ذلك، فقد كان هناك ولاءٌ للسلطة المركزية وبيعة لها وكان في نفس الوقت نظام قبلي داخلي يحفظ التوازن بين القبائل وبين أفراد القبيلة نفسها، وكان الصوفي يقوم بدور فيه"[1]؛ لأن الاحتكام في المسائل العالقة لم تكن السلطة المركزية تهتم بحلّها، بقدر اهتمام المتصوّفة ورجال الدين بحلها، وفضّ النزاعات بين القبائل أو داخل القبيلة الواحدة.

قدّم محمد مفتاح دراسة أنثروبولوجية باعتماد المفاهيم الوظيفية والنسقية لدراسة المجتمع الصوفي في تماسكه وانسجامه عموديا وأفقيا، فحين "يتعين علينا أن ننظر إلى المجتمع من ناحية وظيفية أو ننظر إلى العناصر كلٍّ على حدة، ومن ثم، نربطها مع العناصر المتشابهة من الثقافات الأخرى، ليس موضع خلاف أبدا، إنّ تحليلا بنيويا للمواد يبيّن أنّ بمقدور المرء أن يقرأها عموديا وأفقيا كذلك"[2]، وهنا تقترب الرؤية الوظيفية في قراءة خطاب المجتمع إلى الرؤية النظرية البنيوية التي تؤمن بتفاعل الأنساق، وهذا ما تبناه محمد مفتاح.

يربط محمد مفتاح، وظيفيا، النسق الصوفي بفضائل المدينة بعدما كان مرتبطا بفضائل البداوة، "فدور الصوفي، في البداية، كان نابعًا من حاجات المجتمع البدوي كفضّ النزاع على الماء والأرض والقيام بالاستسقاء أوقات الجفاف والتحكيم بين المتنازعين في القبيلة والتدخّل لدى السلطة لرفع مظلمة ودفع مغرمٍ على فرد أو جماعة، فإنّ دوره، وبخاصة، من كان متفتحا على السلطة، كان عظيما في المدينة، ومتكيفا معها باعتباره مشتقا من حاجاتها"[3]، فتحوّل الصوفي من فضاء البادية التي كان يقيم بها إلى فضاء المدينة، وأصبح قريبا من بلاط السلاطين والملوك، فتغيّر النسق الذي شكّله داخل البادية من مساعدة عامة الناس على قضاء حوائجهم وتحول إلى خدمة الملوك، "وهكذا، حدد نشاط الصوفي في المدينة المعطيات المدنية، وهي معطيات منها ما تشترك فيه البادية لقصور بنيات المدينة على تجاوزه كالعجز أمام المرض"[4]، وهناك أمور خاصة بالمدينة

---

[1]– محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، ص 101.

[2]– بيتر مونز، حين ينكسر الغصن الذهبي، بنيوية أم طبولوجيا، ترجمة: صبار سعدون السعدون، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 36.

[3]– محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، ص 119.

[4]– المرجع نفسه، ص 120.

كإطعام الغرباء وعابري السبيل خصوصا أن المدينة لها طابعها المادي الذي ينقص فيه كرم عامة الناس، لحاجتهم أو لبخلهم.

ولهذا، لا يجب أن نغفل أنّه من سمات نسق المدينة، ذلك الكلّ المركّب الذي يضمّ المعرفة والاعتقاد والفن والأخلاق والقانون، وكذلك **المادة والمال**[1]، وهذان الأخيران قد تحكّما في الإنسان المتديّن وغير المتديّن على حد سواء، طوال سنوات عديدة، **فهما مركز سمات نسق المدينة،** والسمات الأخرى تدور في فلكهما.

ويوضّح محمد مفتاح ذلك الانتقال الذي حصل للصوفي من نسق الهامش إلى نسق المركز، فقد كان رجال المتصوفة مهمشين ماديا، عازفين عن جمع المال فلم يترك لهم شيئا ولم يسعوا إليه، ففضلوا الفقر والزهد والتقشف والعزلة والسياحة، وقد كانوا كذلك مهمشين اجتماعيا؛ فكثير منهم لم يتزوج ليندمج في المجتمع، وإذا ما تزوج كان يطلق زوجته ليتفرغ للسياحة والعبادة، وكان منهم مجهولو النسب، لا تُعرَف أصوله، وكانوا أيضا مهمشين خَلقِيا فهم معروفون بسمة السواد والسمرة، وكذلك من يصفهم بالهامشية اللصوصية (الخُلقية)[2]، ولكن بتحولهم إلى فضاء المدينة أصبحوا أصحاب مركز وأصل، **فحدث التحول من الهامشية إلى المركزية.**

لهذا، يمكن القول إنّ مركزية المتصوفة اكتملت داخل فضاء المدينة؛ "فرغم مغمورية هذه الشخصيات فإنّها تصبح فيصلا في المنازعات وملجأ المكروب، أي أنّها تنتقل من وجودها على هامش المجتمع إلى بؤرته...وهذا ما جعل أفرادا كانوا من العمال أو الأمراء يرفضون متاع الحياة الدنيا، ويختارون طريق الزهادة والتقشف لينالوا مثل هذا المركز المعنوي"[3]، فمن يكون صاحب مركزِ أميرٍ؛ لا يشعر بمركزيته وأهميته إلاّ حينما يتحول إلى ما كان ينظر إليه كهامش، وبالتالي فحتى ثنائية مركز/ هامش ليست محسومة لدى المتصوفة وأتباعهم ومريديهم، فهي تابعة **لمفهوم المنظورية** الذي قدّمه ألكسندر نيهاماس.

---

[1]– ينظر: توماس هايلاند إيركسون وفين سيفرت نيلسون، تاريخ النظرية الأنثروبولوجية، ترجمة: لاهاي عبد الحسين، ط.1، منشورات الاختلاف، دار أوما، منشورات ضفاف، الجزائر، بغداد، الرباط، 2013، ص 300.

[2]– ينظر: محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، ص 121، 122.

[3]– محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، ص 124.

لم يكن المتصوفة منقطعين كليّا عن المجتمع تواصليا، "فالكلام خاصية بشرية تتأتى من مفهوم البشر كونهم كائنات تعارفية والكائن محتاج إلى الدخول في خلية دائمة"[1]، ولأن المتصوف دخل إلى المدينة كان لزامًا عليه أن يكون تعارفيا، عكس فضاء البادية الذي يكون فيه منزويا بدرجة نسبية، لكسب هالة.

إنّ هذه المركزية التي تمتع بها المتصوفة في فضاء المدينة جعلتهم يؤكّدون على مفهوم التواصل مع مريديهم ومتلقيي خطاباتهم، فجرّبوا "كل آليات التفاعل النصي، واستعانوا بمعظم الأشكال التعبيرية، غير أنّ الشعر كان الفضاء الرحب الذي استطاعوا فيه اختزال كل تلك الآليات، ولا يمُر بيت من الشعر الصوفي إلا ونقرأ فيه اقتباسا أو إيحاء من نص سابق"[2]، ولهذا أنتجوا خطابا نوعيا له سماته الخاصة؛ وقد حاولت آمنة بلعلى الكشف عنها في كتابها "تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة" عكس محمد مفتاح الذي اكتفى في كثير من مواضع كتابه، بتتبع أنواع المتصوفة والمجال الحيوي لهم، وإحصاء المؤلفات الصوفية بالمغرب وتفاعلهم مع متصوفة المشرق وعلاقتهم **بالاتحاد والجهاد**؛ هذا المفهوم الأخير الذي نجده مبثوثا بكثرة في كتاباته اللاحقة التحليلية للخطاب الشعري بصفة عامة، فالجهاد والاتحاد من مكونات النسق الفكري الإسلامي، وقد وردا في عدة آيات من القرآن والأحاديث، وأُلِّفت فيهما كتب تناولت جميع جوانبهما[3]، وقد كانا حاضريْن في التأويل النسقي **كفرضية يريد إثباتها** حينما كان يُحلل الخطابات الشعرية التي أنتجتها بيئة الغرب الإسلامي، وسنلاحظ **استمرار فكرة الاتحاد والجهاد في مشروعه التأويلي النسقي المنفتح**.

نخلص إلى نتيجة أخرى مفادها أن كتاب الخطاب الصوفي **ينتمي إلى مشروعه النقدي** عكس بعض القراءات التي جعلت مشروعه النقدي يبدأ من كتابه "في سيمياء الشعر القديم"، بل إنّ

---

[1]– عبد الله محمد الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيـروت، 2011، ص 162.

[2]– آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط.1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيـروت، 2010، ص 332.

[3]– محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، ص 239.

هذا الكتاب قدّم فرضيات سعى إلى الإجابة عنها في كتبه اللاحقة، **كفرضية وجود فكرة الاتحاد والجهاد في كل المؤلفات الفكرية والشعرية والفلسفية في الغرب الإسلامي.**

إنّ تشغيل مفاهيم السياق عند محمد مفتاح جاء نتيجة اعتماده على المنهج الأنثربولوجي والوظيفي في قراءة خطاب المتصوفة؛ ولكن سنلاحظ نقص اعتماد السياق في تحليله للخطاب الشعري؛ إلا في حالات تحتاج إلى **تفاعل السياق مع نسق النص** من أجل إلى الوصول إلى تأويل سليم وفهم مقبول للخطاب.

إذن، لا يمكن لقارئ مشروع محمد مفتاح النقدي أن يبدأه من المؤلفات المتأخّرة، دون العبور من هذا الكتاب المركزي والأساسي، الذي تظهر فيه الثقافة الموسوعية العالية لمفتاح، و تظهر، أيضا، **قدراته على استعمال المفاهيم الأنثروبولوجية والوظيفية من أجلِ الكشف عن أنساق المجتمع وتحوّلاتها**، لكن الخطاب الأدبي كان ناقصا في الكتاب، بدرجة كبيرة.

2- القراءة النسقية للخطاب الشعري: تفاعلات السياق.

لقد تجلّت معالمُ القراءة النسقية للخطاب الشعري عند محمد مفتاح في ذلك الدّمج المعرفي بين مبادئ ومقولات النقد العربي القديم ومفاهيم البنيوية والسيميائيات النسقية، التي تنتمي إلى دائرة وشبكة مفاهيم فكر البنية النقدي.

ولعل أهمّ فِكرة نلاحظ وجودها في مشروعه التحليلي للخطاب الشعري هي **فكرة الجهاد والاتحاد** خصوصا حينما يُحلِّل نصوصا من شعراء الأندلس والمغرب؛ فقد استمر في الاشتغال بفرضيته السابقة؛ القائلة بأنّ "الجهاد والاتحاد كانا أكبر شاغل للأندلسيين، وقد قلنا بأن هذه الدعوة صيغت شعرا ونثرا وعُبّر عنها بكتابات فلسفية وصوفية وتاريخية وفقهية، كما تجلّت في بناء معماري"[1]، وهذه الفرضية ستكون حاضرة باستمرار في عمليات التحليل والمقاربة، وسنحاول التحقّق من اشتغالها **كمؤثر سياقي في القراءة النسقية.**

وسيسعى، كذلك، مفتاح إلى التحقّق من هذه الفرضية القائلة بتمحوُرِ كتابات الأندلسيين والمغاربة حول موضوع أو فكرة الجهاد والاتحاد، ويدرس قصيدة أبي البقاء الرندي النونية، لكن لا يشتغل على فكّ شفرات جمالياتها مباشرة، بل يتطرّق إلى المعطيات التي تُحيط بالقصيدة، كشخصية صاحب القصيدة الرندي، من خلال بعض الخطوط الرئيسية لحياته، وليس تتبع حياة الشاعر بالتفصيل، فالهدف تحليل القصيدة وليس معرفة حياة الشاعر من خلال قصائده، أو تتبع القصيدة وفهمها من خلال حياة مؤلفها، بل إنّ فهم الخطوط الرئيسية تكون معينا في فهم القصيدة وتأويلها؛ فقد عاش الشاعر في ذروة الصدام بين المرينيين والموحدين، وأصبحت بلاد الغرب الإسلامي دويلات تتصارع فيما بينها، وشاعت الفوضى[2]، وهذه المعطيات لها قيمتها وحضورها في العملية التأويلية، على الرغم من نصية ونسقية المقاربة؛ لكن **البحث عن تاريخانية النص**

---

[1]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1989، ص 9.

[2]– المرجع نفسه، ص 9، 10.

يساعد المتلقي على الفهم؛ فقد اكتشف محمد مفتاح بأنّ القصيدة يَنقُصُ منها بيتٌ يخاطبُ فيه الشاعرُ الملكَ ابنَ الأحمر الذي فَقَدَ حصونه، والبيت المقصود هو[1]:

يــا أيُّــها الملك البيــضاء رايتــه أدرك بسيــفك أهــل الكفــر لا كــانــوا

قُلْنَا إنّ البحث عن تاريخانية النص يساعد القارئ على فهمه وتأويله تأويلا مقبولا، خصوصا أنّ نقصان بيتِ شعري يفكِّك نصية القصيدة ويزعزع انسجامها المنطقي، لهذا يمكن القول إنّ البحث التاريخي والسياقي يساعد المقاربة النسقية، **على الرغم من التعارض الإبستيمولوجي والمنهجي بينهما**، بشرط عدم طغيان التاريخي والسياقي على آليات التحليل البنيوي؛ فلا يجب أن يتحوّل البحث عن التشكيل الجمالي للقصيدة إلى بحثٍ تاريخي في مدونة نصية تاريخية.

ولقد تطرّق محمد مفتاح، كذلك، إلى حياة القصيدة، قبل الشروع في تحليلها فأشار إلى وجودها ضمن المصادر المغربية والأندلسية، ولمّح إلى الزيادات والحذف الذي يكون قد وقع عليها، وقارن بين المصادر المختلفة التي حوت القصيدة، وفي التحليل اتخذ رواية (كتاب الأزهار) أساسًا للموازنة باعتبارها كُتِبَتْ بعد أن انتهت المنافسة بين العدوتين، وجعل الرواية (الذخيرة السنية) أصلا ثانيا للموازنة، ولكن بعد تفهُّمِه للقصيدة مال إلى الأخذ برواية الذخيرة لأنها ملائمة للسياق والمقام[2]؛ وهذا البحث التاريخي لحياة النص يمكن أن يدرج ضمن البحث عن **البنية المتكاملة للقصيدة**؛ البنية التي لم يَضِعْ منها أيُّ بيت/ وحدة، ولم يُضَف إليها أيُّ بيت شعري آخر، لكي لا تختل تلك البنية التي شكّلها أبو البقاء الرنــدي في قصيدته، فالقصيدة بنية؛ وهــي لا تتشكّل من عدم، أو بدون زمان ومكان لها؛ لأنها ليست تصورات ذهنية بقدر ما هي تجسيدات شكلية لغوية ومادية في إطار زماني ومكاني وثقافي.

لهذا يبدأ محمد مفتاح بقراءة القصيدة في ضوء معايير عصرها التي أُنتجت فيه، لإعادة بناء السياق، بوصف القصيدة نصًا يوازي نصوصا أخرى من البيئة نفسها؛ فتُجَنِّبُ القراءةُ الموازنةُ

---

[1]– لقد أورد محمد مفتاح هذا البيت الشعري دون أن يرقمه كباقي الأبيات الأخرى، وللاطلاع على القصيدة كما حلّلها مفتاح، ينظر: في سيمياء الشعر القديم من ص 16 حتى ص 20.

[2]– ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 15.

الباحثَ الحصيفَ من الوقوعِ "في اللاتارخية بإسقاط مفاهيم عصرنا وهمومنا على القصيدة بغير دليل، وتمنعنا من النّظر إليها بمعزلٍ عن باقي الأثار المعاصرة لها سواءً أكانت شعرية أم تارخية أم نقدية...فقراءة التراث بالتراث من أنجعِ ما يؤدي إلى الفهم التاريخي، ومن أحسنِ ما يجنبنا الإسقاط"[1]، **وفـي هذه الموازنة التاريخية حدودٌ لاشتغالِ عقلِ المتلقي**، فلا يمكن أنْ يفهمَ القصيدة بوصفها تعبيرا عن قضايا راهنة.

ويقرأُ محمد مفتاح الشعرَ في ضوء النقد العربي القديم؛ والمقولات التحليلية التي قدّمها حازم القرطاجني، المتمثلة في الابتداء **(المطلع)**، وحسن التخلص **(الاستطراد)**، والاختتام **(المقطع)**؛ وقد جاء المطلع من بداية البيت الأول حتى الرابع، والبيت الخامس يتوسّط المطلعَ والاستطرادَ الذي جاء من البيت السادس حتى الثاني والأربعين، وقد احتوى الاستطرادُ على **القضية المركزية** في القصيدة، وهي **الدعوة إلى الجهادِ والاتحادِ**، أمّا الاختتام فجاء في البيت الثالث والأربعين، وهو:

لِمِثْلِ هذا يذوبُ القَلْبُ مِنْ كَمَدِ إنْ كَانَ في القَلْبِ إسلامٌ وإيمانُ

وجاء هذا البيت **كأحسنِ نموذجٍ للاختتامِ**؛ فقد لَبَّى لِمَا يتطلّب فيه من إيذان بانتهاء الكلام واختتامه بمعان مؤسسة؛ لأنه قصد به التعازي فجاءت القصيدة خاضعةً لتقاليد الشعر العربي (الجيّد) المُجمَعِ عليها، ولكن هذا ليس سَلْبا مطلقا لحرية الشاعر والاختيار والانتقاء والإبعاد، ولكنها حرية مؤطرة ومتحركة ضمن تقاليد الفن ومستلزماته[2]، فالنظرية النقدية التراثية معيارية، ولكنّها غير سالبة لحرية الشاعرِ في الإبداع والخروج عن المألوف شكلاً ومضمونًا، عكس النظرية النقدية ما بعد الحداثية التي أنْكَرت التقاليدَ الشعريةَ وألغَتْها.

هنا يمكن القول، إنّ النقد العربي التراثي امتلك رؤية شمولية لحقيقة الإبداع منكرا المفاهيم الخرافية التي صاحبت الشعر، **فأنتج معايير نصية بنيوية**، فـ"الشعر ممارسة لغوية؛ أيّ فعل لغوي إنساني، هذا التأكيد له أهمية عميقة فما كان يعتبر في السابق غير قابل للوصف وسحريا

[1]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 21.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 24، 25، 26.

في أقصى الحدود، وما كان يُقدم وصفه عملية مبهمة يقودها الإلهام، بل يقودها شيطان أليف، قد وُضِعَ ضِمْنَ حدود معرفة مضبوطة"[1]، وهذه المعرفة يجب أنْ تُعاين شكلَ الخطابِ الشعري، فهي ترتكز على الصِّنْعَةِ أكثر من الذّوْقِ، وحسب جمال الدين بن الشيخ، فإنّ "الشِعر صناعة، ولن يغادر هذا التأكيد مجال النقد، إنّ قدامة بن جعفر يشير إلى ذلك في مدخل كتاب نقد الشعر، وابن طباطبا العلوي بدوره، حينما يصف عمل تأليف قصيدة ما في عيار الشعر (ص12) يذكر أن النسّاج والنقّاش وناظم الجواهر وسيختار أبو الهلال العسكري كتاب الصناعتين عنوانا لمؤلفه"[2]؛ وهكذا، فحتى حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء ينهج نهجا بنيويا نسقيا في حديثه عن مدخل القصيدة (المطلع) والاستطراد والختام؛ فهذه العناصر أجزاءٌ ووحداتٌ من بنية القصيدة. على الرغم من **أنّ للقارئِ حضورًا** في شبكة المفاهيم التي يقتَرحها القرطاجني.

ولهذا السبب، يختار محمد مفتاح عدم التركيزِ على المقاربة السياقيةِ، إلا كموجّه نسبي، والانطلاق من القصيدةِ كبنيةٍ تتكوّن من عناصرَ تؤلّف بينها علاقاتٌ، وأنّ لكل عنصرٍ من تلك العناصر خصوصيةُ أو خصوصياتُ تميّزه عن غيره، فإنّه يجب فرز كل عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف وهذه العناصر أو المستويات هي[3]:

أ-المادة الصوتية،

ب-المادة المعجمية،

ج-التركيب النحوي،

د-المقصدية.

إنّ مستويات التحليل اللساني بالغة الأهمية في فهمِ بنية القصيدة وشعريتها، فـ"الشعرية تهتمُّ بقضايا البنية اللسانية، تماما مثلما يهتمّ الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، ص 13.

[3]- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 28.

الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات"[1]، وهذا ما يسعى محمد مفتاح إلى اعتماده والاشتغال على رؤيته، من خلال استعمال تلك المستويات اللسانية كآليات تحليل بنيوي للخطاب الشعري.

ولكن، لا يمكن أن نُهمِل حقيقةَ أنّ المقاربةَ السياقيةَ حاضرةٌ في مشروع محمد مفتاح قبل التوجّه إلى تدعيمها بالسيميائيات البنيوية؛ أو السيميائيات في صيغتها البنيوية، والاستناد إلى تحليل مقومات التركيب بلاغيا وليس فقط نحويا، قبل كلِّ هذا يؤكّد مفتاح أنّ الإحاطة بسياق القصيدة يزوّد القارئ أو المحلِّل بمعطيات تساعدُ على الكشف عن معنى القصيدة، ولكن، في رأينا هذه المعطيات قد توجه المحلِّل/ الباحث إلى اتجاهات معيَّنة ومدلولات أُخرى، غيرَ التي تحملُها لغةُ القصيدةِ.

يشرعُ محمد مفتاح، في قراءة نسقية لسانية، فيؤسس معرفيًا ومنهجيًا لتلك المستويات اللسانية من خلال التراث اللغوي والبلاغي العربي، والدراسات العربية والغربية المعاصرة؛ فيربط مثلا الدراسة الصوتية **بتراث ابن جني من خلال كتابه "الخصائص"**، ويشير إلى اهتمامِ البلاغيين العرب بالمتعة الموسيقية التي يحقِّقها الصوتُ العذبُ، فجاء اهتمامهم برنّة الحرفِ أكثر من أيّ دلالةٍ يحملها، وعرج إلى دراسات العربِ المحدثين للأصوات العربية من خلال طروحات إبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر"؛ الذي صنّف فيه نسبة الحروف المهموسة والمجهورة، وكذلك اعتمد على **أطروحة كمال أبي ديب** من خلال كتابه "**في البنية الإيقاعية للشعر العربي**"، وتطرّق إلى رؤية اللسانيين الغربيين الذين تراجعوا – بتأثير مبـدإِ الاعتباطية – على القـول بـدلالة الصوت الذاتيــة[2]، ولكنّه سيعتمد على دلالة الصوت الذاتية اعتمادًا كبيرًا، كمَا سنراهُ من خلال تحليلاتِه النقديةِ.

وفي تتبعنا **لدينامية المفاهيم**، نرى أنّ مفتاح يحلّل باقي المستويات اللسانية من المعجم والتركيب، والدلالة (المقصدية)، ومقارنة الآراء اللسانية القديمة بالمعاصرة، ليخرج بنتيجة تدعو إلى

[1]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 24.

[2]– ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 29، 30، 31، 32، 33.

تكاملية البحث من خلال هذه المستويات، فالبحث في عنصر واحدٍ منها، بمعزلٍ عن باقي العناصر الأخرى يجعلُ النتائجَ المُتَوَصَلِ إليها متناقضةً وجزئيةً وخاطئةً كما يتضح ذلك من أبحاث دارسي موسيقى الشعر أو الصورة الأدبية، ولكن الدراسة الكلية، إذا كانت أكثر جدوة من الدراسة الجزئية، فإنها محفوفة أيضا بمخاطر الوقوع في الخطأ المنهاجي والمعرفي، لأنّها تتطلب من الباحث زادا معرفيا في كل المستويات اللسانية واتقانا منهاجيا في الربط بين النتائج الجزئية لتلك التحليلات والمستويات في صيغ كليّة وشمولية، لهذا يرى مفتاح أنّه من الواجب المنهاجي اللجوء مثلا إلى التحليل السيميائي[1]، لإتمام النظرية الشعرية العالمية، واستعمال مفاهيم السيميائيات مردّه وجود بعض عناصر السرد داخل الخطاب الشعري، وكذلك لأنّ السيميائيات تساعد على الوصول إلى الشكل الحامل للدلالات، والمعاني المخزونة داخل تركيب الكلمة والعبارة خصوصا عن طريق اعتماد التحليل بالمقومات السيميائية، لاحقا.

بعد التأسيس النظري البنيوي لآليات تحليل الخطاب الشعري؛ وهو من تقاليد الكتابة لدى محمد مفتاح؛ إذ نلاحظه على الدوام يعرض المعطيات والمفاهيم النظرية ويناقشها قبل اعتمادها. بعد هذا التتبع المفاهيمي، يبدأ مفتاح قراءة قصيدة نونية الرندي في ضوء ثنائية كبرى رئيسية هي:

الدهـر والإنســان

إنّ القصيدة تتمحور على تأثيرِ الدّهرِ في الإنسانِ؛ والدهرُ يحمل معاني الحوادث والمشاكل والنوائب، والإنسان رمز للكائن الانطولوجي الذي يسعى، دائما، لفهم دسائس وخبايا سمات الدهر، والثنائية أصلا وجودية أنطولوجية، قبل أن تكون بنيوية.

يبـدأُ مفتاح في تحليل القصيدة وفقا لآليات التحليل اللسانية البنيوية التي استقاها من التراث العربي النقدي النصي، والدراسات المعاصرة الغربية والعربية، مع ربط هذه المفاهيم بمقولات سيميائية، تساعد على استكناه الدلالة وكشف تشكّلاتها، فيدرس بنية التناقض والتضاد في القصيدة، وسنرى ذلك تدريجيا من خلال تحليله للبيت الأول من القصيدة:

لِكُلِّ شَـيْءٍ – إِذَا مَـا تَمَّ – نُقْصَانُ فَـلَا يُغَـرُّ – بِطِيبِ الْعَيْشِ – إِنْسَانُ

[1]– ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 58.

وفي إطار **تتبع آليات التحليل ومفاهيمها**، نرى أنّ محمد مفتاح يشرعُ في تحليل هذا البيت، بوصفه وحدةً تنتمي إلى بنيةٍ كليّةٍ، بالتطرق إلى البحر الذي ينتمي إليه؛ وهو الطويل، ويرى التغيّرات التي حدثت على مستوى باقي الأبيات وهي (مُتَفْعِلُن وفاعِلُن وفعِلُنْ)، ويتحدث عن أنواع الأصوات والحروف المائعة التي تليها الحروف المهموسة ثم المجهورة، وجاءت هذه الحروف حاملةً لدلالة الحزنِ، خصوصا التي جاءت على شكل مقاطع طويلة (ذا، ما، صا، نو، لا، طي، سا، نو)؛ ففي هذه المقاطع امتدادٌ للصوت يصوّر آهات الشاعر المكلومة[1]، التي تحاول الخروج والتّمظهر في حروفِ وكلماتِ وجُملِ القصيدة على حدٍّ سواءٍ.

إذن، سيمياءُ الحزن باديةٌ في كلّ أبياتِ القصيدة، خصوصا في البيت الأول، ابتداءً من حروفها وأصواتها إلى كلماتها ومعجمها الخاص بالهزيمة والخسارة، ومقصديتها العامة الداعية إلى الزّهد في الحياة لأنّ لا شيء باقٍ، وهذا بمثابة مواساة وسلوان للنفس والآخر على ضياع ملك المسلمين في الأندلس؛ **فالدهر سلطان على الإنسان**.

وقد تحققت تلك الخيبة، وذلك الحزن على المستوى الصوتي من خلال تلك المقاطع الصوتية أو ما يمكن أنّ نُسميَها الوَقْفَاتِ الصوتيةَ، لأنّها في الغالب تحتوي صوتين يحدث وقف بعدهما؛ وفي تلك الوقفة يحضر الحزن والألم معنويا؛ "فيجد المتكلم، من الطبيعي أنْ يوقِع الوقفةَ الصوتيةَ على الوقفةِ المعنويةِ، وتأخذُ الوقفةُ في هذه الحالة معنى محددا؛ إنّها تسجل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تفصل بينها"[2]، فتلك المقاطع الطويلة وقفات دلالية؛ **فحتى الحروف تحمل دلالات يتصوّرها المتلقي ويكتشفها**.

إنّ الفهمَ التقليدي للخطاب الشعري يُنكِر تماما أنْ تكون الأصوات مشحونةً بدلالاتٍ ومعانٍ، لكنّ الفكر السيميائي البنيوي يرى عكس ذلك، **فالمُتكلم حين يتوقّف عند نطق صوت من الاصوات داخل الكلمات يُنتِج دلالة**، ولكن ليس من السهل تحديدها، "فالوقفة في الأصل هي حبْس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نَفَسَهُ، فهي في حدّ ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة

[1]– ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 61، 62.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 55.

فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية"[1]، وكذلك دلالة نفسيّة يتلقاها ويفهمها المتلقي، فالمادة الصوتية مُهِمّةٌ في إكساب الخطابِ جماليةً خاصةً، فمثلا الأصوات قريبة المخارج لا تؤدي دورا جوهريا من الناحية الجمالية، كما أنّها صعبةُ النطقِ، وتُفقِد الكلمةَ جزءًا من دلالتها.

يحدث الانتقال، بعد المستوى الصوتي إلى **المستوى التركيبي** للبيت الشعري، والظاهرةُ التركيبيةُ البارزةُ فيه هي الجملتان الاعتراضيتان في الشطرين الأولِ والثانيِ، فيُنكِر مفتاح مباشرة الرأي النحوي القائل بإمكانية حذف الجملة الاعتراضية دون اِختلال المعنى[2]، والحقيقةُ، أنّه مصيب، نسبيا، فيما ذهب إليه، إذْ تحمِل الجملتان الاعتراضيتان شحنتين دلاليتين جماليتين؛ ويختلّ البيت معنويا من دونِهما.

إنّ علاقة النحوِ بالمنطقِ وطيدةٌ، ولهذا يتناول مفتاح البيت منطقيًا، خصوصًا، كونُه يحتوي أسلوب شرط؛ فحين وقوع الشرط، يحصل جواب الشرط بالضرورة، فيأتي التساؤل "إنْ كانت القضية الشرطية نسبية أم مطلقة؟ بمعنى أنّ الشيء – إذا تمَّ في زمان ومكان معينين– ناله النقص، أو أنّ الشيءَ – إذا ما تمَّ– فإنّه ينقص بصرف النظر عن الزمان والمكان؟ يتضح من سياق الكلام والسياق التاريخي العام أنّ الشاعر يقصد بتعبيره الإطلاق، على أنّ هذا الإطلاق تنقضه تجربتنا الحياتية، فليس كل شيء تامٍ ناقصًا، فإذا ما كان الإنسان حينما يصل سنًا معينا يبدأ يشيخ ويتناقص، فإنّ بعض الأشياء كلّما اكتملت زادت حسنا وبهاءً"[3]، ولم يقدم محمد مفتاح مثالا عن الأشياء التي تزداد حين اكتمالها؛ ولكن، المُلاحَظُ في تحليله، هو **اعتمادُه سياق الكلام والسياق التاريخي في وصوله إلى إطلاقية الشرط الذي قدّمه الشاعر**، ولكن مفتاح يعارِضه من الناحية المنطقية، ولكن هذا التعارض بين الشعر والمنطق (اللوغوس) مقبولٌ، بل مهمٌ وضروريٌ؛ لأنّ الشعر مبنيٌّ على اللامنطق (الباتوس)، والمتلقي يستمتع به أكثر من المنطق الذي هو من خصائص الخطاب الفكري والفلسفي.

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 55.

[2]– ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 63.

[3]– المرجع نفسه، ص 64، 65.

هنا، **يتقاطع محمد مفتاح مع مقولات جان كوهن** التي تؤكِّد الطبيعة الانزياحية للخطاب الشعري؛ هذا الانزياح الذي من الممكن أن يقع على المستويات اللسانية أو على مستوى المنطق الذي يحكُم أفكار ودلالات النص؛ فالتغريب النصي هو انزياح يتم عبر أسلوب خاص يتجاوز ما هو شائع وعادي ومطابق للمعيار العام المألوف؛ فهو خطأ مقصود[1]، سواء على المستوى الشكلي اللغوي أو المنطقي.

ويعبِّر محمد مفتاح عن **الإنزياح** الذي يخلق فجوة دلالية: مسافة التوتر؛ بتعبير كمال أبي ديب، **بمصطلح خرق العادة المعرفية والتعبيرية**، وقد حدث خرقُ العادةِ المعرفيةِ في جملة الشرط وجوابها، حين جعلها قضية مطلقة، وهي في الأصلِ نسبيةٌ، أمّا خرق العادة التعبيرية، فقد حدث "بإخراج القول غير مخرج العادة، فعبّر بالنفي عن النهي في قوله (فلا يُغرُّ) بدلا من (لا تَغْتَر)، ولكن الشاعر أراد أن يعبر عن الحال والمستقبل، والصيغة الدالة عليهما هي الفعل المضارع المجرد من العلامات التي توجهه للدلالة على الماضي أو الحاضر أو المستقبل"[2]، وإذا ما حللنا هذا الخرق مثلما كان يفعل كمال أبو ديب، فإن الخرقَ يقع على **المستوى الاستبدالي** فتعويض النهي بالنفي، والعلاقة بينهما هي علاقة حضور بغياب؛ علاقة طرفين ووحدتين أو أكثر، واحدة حاضرة والأخرى أو الأخريات غائبات، والقارئ يفكِّر في تلك الغائبة أكثر من الحاضرة، فالوقائع التوزيعية لا تتأسس على الحضور بقدر ما تتأسس على الغياب، أي في جدول توزيعي اختياري، ولا يرد منها إلاّ حدٌّ / طرف/ وحدة واحدة[3]، الطرف الآخر يتخيله المتلقي في عملية عقلية معجمية، إذ تكون مع المتلقي "دائما عبارة من عبارات عدّة تستحق التفضيل"[4]؛ **والمتلقي يمارس عملية نقدية ذهنية** حين يقارن العبارة الحاضرة نصيا بالعبارات الغائبة نصيا؛ التي يمتلكها عقلُـه

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

[2]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 65.

[3]– ينظر: تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012، ص 472.

[4]– المرجع نفسه، ص 176.

المعجميُ، **وهنا تكمن جمالية الشعر بوصفه نشاطا عقليا لغويا**، وليس مجرد عبث أو هرطقة لغوية، أو لعب تفكيكي.

أمّا على المستوى التركيبي للوحدات الصغرى؛ فقد أشار محمد مفتاح إلى حسن اختيارها وملاءمتها للغرض / المقصدية العامة للنص، فقد اختار الشاعرُ "كلمات مركبةً من حروف ملائمة غير متنافرة، بعيدة المخارج غير متقاربتها تعبّر حركتها عن جزء من معناها، وقد جاءا شطرا البيت متساويين في عدد الحروف، تحتّل في كلٍّ منهما الجملة الاعتراضية نفس الموقع"[1]، وبِاحتلالها الموقعَ نفسَهُ تخلق جرسا موسيقيا ونبرا ينبري إليه السامع قبل أنْ يصل إلى دلالة الجملة الشرطية التي احتوته؛ وهذا التناغم النصي بين شطري البيت جعله يحتوي ويحتضن ثنائية الإنسان والدهر، **لتأتي الأبيات الشعرية الأخرى تابعة لهذه الثنائية المركز**، وغير متشظية عنها.

حقّق البيت الأول نصيّته وجماليته بعدة آليات متنوعة، يساهم القارئُ الحصيفُ في كشفِها؛ هذا البيت الذي يحمل أيضا حمولة أيديولوجية، حسب مفتاح، فهو "خطاب للذاكرة الجمالية لاستخلاص العبر من ماض ذهبي عاش فترات من المجد والإشعاع ولحظات من الخبوِّ والخفوت"[2]، فهي، إذن، دعوة إلى الاتحاد والجهاد من أجل العودة إلى ذلك الواقع الذهبي، وهذا ما يحمله النص ويحاول محمد مفتاح كشفه؛ **لتأكيد فرضيته الأساسية (الجهاد والاتحاد).**

هذا ما يحمله البيت الأول من مظاهر نصية وشعرية، يمكن الالتفات إلى جمالياتها، ومن ثمّ فبعد تحليله، بوصفِه وحدة جزئية من وحدة كبرى، من اللازم الانقال من الوحدة /البيت الموالي للكشف عن خصائص تكوينه وجماليات صياغته، والبيت هو:

هِيَ الأُمُورُ – كما شَاهَدْتَهَا – دُولٌ مَنْ سَرَّهُ زَمَنٌ سَاءَتْهُ أَزْمَانُ

يأتي هذا البيت/ الوحدة كامتداد للبيت الأول، ومتابعة للمقصدية العامة التي جاءت في مطلع القصيدة؛ فجاء تفصيلاً "لِمَا أُجمل في البيت السابق...وإعادة إنتاج وتقليب لنواة معنىً في صور مختلفة...فهناك إذن شبه واختلاف وهذا الاختلاف هو الذي يجعل لهذا البيت كيانا وميّزه

[1]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 65، 66.

[2]– المرجع نفسه، ص 68.

عن الأول"[1]، وبالاِختلاف يَكتسِبُ البيتُ ماهيتَه وهذا مبدأ لساني سوسيري، ولكن مشروع محمد مفتاح سيتحول فيما بعد إلى **مبدأ التشابه وتناغم الكون**، (كما سنرى في العنصر اللاحق الذي خصصناه لمناقشة المبدأين).

ولكن الواضح هُنَا أنّه يأخذ بمبدإ الاِختلاف وتفاعله داخل التشابه نفسه. وقد جاءت الأصوات الشعرية في البيت الثاني مؤسَّسَةً على الاِختلاف، إذ توزعت "حسب نِسَبٍ معينة تقبلها الغريزة الإنسانية ما عدا بعض الأصوات التي تكرّرت قصدًا من أجل غرضٍ موسيقي"[2]؛ وهذا الغرض الموسيقي يخدم المقصدية العامة والحالة النفسية الكئيبة داخل القصيدة.

إنّ البيت الثاني يحمِل مقاطعَ صوتيةً حاملةً لسيمياء الحزن والتأسّف والتأوُّهات/ الآهات، "ففيه مقاطع طويلة تعكس امتداد الصوت والنّفس واستطالة الآهات (مو، ما، شا، ها، هو، سا، نو،)"[3]، وهذه المقاطعُ الطويلـةُ الحامِلةُ للحزن موجودةٌ، كذلك، في البيت الأول، فهي تمثل عناصر/ وحدات متشابهة.

إنّ مقوِّمات الاختلاف بين البيتين قائمةٌ على مستوى الحركاتِ؛ فمفتاح يفترض أنّ حركة الكسرة من مقومات الصِّغر واللُّطف، وحركة الفتحة تدلُّ على الضّخامة، والضّمة تدلُّ على القُبح، ولكن يصير هذا الزعم يقينا إذا تضافرت عليه جميع عناصر البنية الشعرية وعضّده مقصد الشاعر، وأما القول إن كذا يدل على كذا، على الإطلاق فإنه غير صحيح[4]، ولكن إثباتَ صحةِ فرضية مفتاح تقوم على أساسين: الأول أنْ تكون الحركات تدلّ على ما قِيل عنها من معانٍ في كل أرجاء بنية النص الشعري، والثاني أن تكون مقصدية الشاعر ملائمة لمعاني تلك الحركات (الكسرة: الانكسار، الفتحـة: الضخامة، والضمة: القبـح)، والشاعر في مقصديته، التي نفهم جزءا

---

[1]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 68.

[2]– محمد مفتـاح، رؤيـا التمـاثل، مقالـة في البنيات العميقة، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 238.

[3]– محمد مفتاح في سيمياء الشعر القديم، ص 69.

[4]– المرجع نفسه، ص 68، 69.

كبيرا منها عبر السياق الخارجي / المقامي الذي قِيلت فيه، يركـز على **معاني الانكسار والهزيمة** وقبحها وضخامتهـــا.

إذن، يمكن القول، من خلال تصديق هذه الفرضية، التي قدمها مفتاح، إنّ البيت الثاني يختلف عن البيت الأول في قلّة حركات الكسر، إذ جاءت في موضع واحد وهو هاء (هِي)، مقارنة بالبيت الأول الذي تواردت فيه سبعُ مرات (لِكلِّ، شيءٍ، بِطِيبِ، العيشِ)؛ إذن، الاختلاف موجود حتى ولو كان في قضايا صغيرة، على المستوى الصوتي أو حركات الأصوات.

وليس بعيدا عن **قضية اختلاف بنيتي البيت الأول والثاني**، يهمنا أن نناقش إثبات محمد مفتاح لفرضيَّة دلالة حركات الحروف، فقد استند إلى أساسين الأول بنيوي، والثاني سياقي متعلق بمقصدية الشاعر، وليس بمقصدية النص، وهذا يمكن اعتباره دليلا على أن **مفاهيم القراءة السياقية**؛ التي ترى المعنى قائما في ذهن الشاعر، **مازالت تشتغل عند محمد مفتاح** فقد اعتبرها شرطا سياقيا يوازي شرطا بنيويا نصيا.

إذن، **الشرطُ السياقيُ يوازي الشرطَ البنيويَ** في عملية إثبات الفرضيات النصية، وهذه العملية تسمى بعملية المماثلة بين سياق داخلي (بنيـوي) وسياق خارجي (مقـامي)، "والواقع أن السياق الداخلي يعمل أولا على وضع تأويـل داخلـي متسق يضبـط موقع ووظيفة ومدلول العناصر التي بدت أساسية للقارئ، بينما يعمل السياق الخارجي على منح النموذج النصي امتدادا في الواقع أو على الأصح امتدادا فيما يتصوره القارئ أنّه هو الواقـع"[1]، ولهذا حـاول مفتاح اثبات فـرضية تناسق الحــركات ودلالتها الواحدية داخل بنية النص، ثم ربطــها بالمقصديـة السياقية التي يحملها الكــاتب.

نذكر من **عناصر التشابه بين البيتيـن وجود جملةٍ اعتراضيةٍ** في البيت الثاني، وهي جملة (كَما شاهَدَتْهَا)؛ ولكن داخل هذا التشابه يوجد اختلافٌ فقد جاءت في البيت الأول جملتان اعتراضيتان؛ الأولى في الصدر، والثانية في العجز عكس البيت الثاني، الذي جاءت فيه جملة

[1]– حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2007، ص 117، 118.

اعتراضية واحدة في الصدر، وقد جاءت بصيغة المخاطب التي توحي "بخصوصية، ولكنها غير موجودة إلا ظاهريا، إذ ليس المقصود مخاطبا أو مستمعا بعينه، وإنما كل مخاطَب أو مستمع في كل زمان ومكان"[1]، فهذا المتلقي افتراضي، ومن لم يشاهد تلك الإساءة اليوم، سيشاهدها غدا حينما تتوفر ظروفها.

وفي تحليل محمد مفتاح للبيت الثالث:

وَهَذِهِ الدّارُ لا تُبْقِي عَلَى أَحَدٍ وَلَا يَدُومُ – عَلَى حَالٍ – لَهَا شَانُ

يبدو أنّ اشتغال محمد مفتاح على المستوى الصوتي والتركيبي يتجاوز باقي المستويات الأخرى البلاغية والمقصدية والمعجمية، فهُو يركّز في تحليل البيت الثالث على الجانب الصوتي؛ لمركزيته في تحديد المقصدية، "فما يظهر في هذا البيت هو التناسب بين أنواع الحركات؛ فإذا كان في البيت السابق حركة كَسْرٍ واحدة، فإن في هذا البيت كثيرة (5)، وعدد حركات الفتح (14) وعدد حركات الضم أربعة، وإذا ما أضفنا حركات الضم إلى الفتح فإنّ مجموعها يكون كثيرا في البيت مما يزيد في تعزيز الفرضية السابقة التي تتدعي دلالة حركات الضم والفتح على الحزن والخشونة، وبخاصة أنّ مقصد الشاعر يُعضِّدها، كما أن في هذا البيت مقاطع طويلة عددها (11) مقطعا، لها وظيفة انفعالية ومعنوية"[2]، ومع تأكيد محمد مفتاح على فرضيته القائلة بدلالة الحركات، فإنّ فرضيتنا تتأكد أكثر؛ وهي القائلة **بتناغم الفهم السياقي (مقصدية المؤلف) مع الفهم النصي (مقصدية النص) من خلال فهم وتأويل القارئ (مقصدية القارئ).**

ولهذا، فليس كل النصوص تقبل الانضباط والانغلاق، فحسب أمبرتو إيكو، فـ"لا أكثر انفتاحًا من نصٍ منغلِقٍ، إلا أنّ انفتاحه يكون من فعل مبادرة خارجية، بل يكون طريقة في استخدام النص، وليس طريقة يُستَخدم بها...ويتحصّل لنا نص (مفتوح) كلما أدرك المؤلف المغزى كلّه الذي يقتضي استمداده من الترسيمة"[3] ، فالنص الذي يُوصف بالانغلاق على نفسه، يمكن للمؤلف أن

---

[1]– محمد مفتاح في سيمياء الشعر القديم، ص 69.

[2]– المرجع نفسه، ص 71.

[3]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996، ص 71، 72.

يُوَجِهَهُ من خلال المقصدية التي يملكها، وهذا ما حدث لمحمد مفتاح، إذ بحضور مقصدية المؤلف غابت القراءة النسقية المغلقة، بينما نعثر عليها عند كمال أبي ديب؛ الذي لا يستند إلى مقصدية المؤلف في تحليل بنية القصيدة.

بغياب القراءة النسقية المنغلقة يحدث انفتاح في العملية التأويلية على تأويلات خارجية، قد تتجاوز بنية النص ودلالاته الداخلية.

ويمكن أنْ نفهم دمج مفتاح للسياق الخارجي بالسياق النصي، من منظور أمبرتو إيكو الذي يفهم "المؤلف والقارئ باعتبارهما استراتيجيتين نصيتين، إذ يجد المرء، في أيِّ مسار تواصلي، باثا (أو مرسلا)، ورسالة، ومرسلا إليه (أو متلقيا)، وغالبا ما يتجلى الباث والمرسل إليه نحويا...أنا أخاطبك"[1]، وبالتالي فإقصاء مقصدية المؤلف توازي إقصاءً للقارئ ومقصدياته المختلفة، ولكن هذه الاستراتيجية بعيدة عن أساسيات فكر البنية المنغلق الذي يلغي القارئ والمؤلف على حدٍ سواء، وكذلك يلغي التأويل الدلالي.

المسألة الأخرى التي يستحضر فيها محمد مفتاح الشاعر الرندي تتعلق بالتنغيم الدقيق داخل النص الذي يقتضي معرفة/ سماع "الشاعر ينشد قصيدته، وما لدينا من قواعد نبرية ليس مستخلصا من اللغة المعاصرة للشاعر، وطريقة الكتابة العربية التقليدية للشعر لا تفيدنا في تبيُّن ذلك، إذ لا تضع فواصل أو عوارض أو علامات التعجب"[2]، فاستحضار المؤلف في هذه المسألة لا تتعلق بمقصدية سياقية، بقدر ما تتعلق بمقصدية أو حيثية نصية؛ تساهم في التحليل النصي البنيوي، للوصل إلى الدلالة الكامنة فيه؛ لا عند المؤلف.

ويستمر التحليل النصي مرتكزا على المستوي الصوتي في البيت الرابع:

يُمزّقُ الدَّهْرُ – حَتْمًا – كلَّ سابِغَةٍ إذَا نـبَـتْ مَشْـرَفِيَّـاتٌ وَخُـرْصَـانُ

تبرُز، من خلال هذا البيت، ثنائية الدهر والإنسان، لأنّ سلطة الدّهر على الإنسان ظاهرةٌ جليًا، فمهما حاول الإنسان تجاوز تلك السلطة وقع فيها. أما في تشابه هذا البيت وانسجامه "مع

[1]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 75، 76.

[2]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 73.

سابقه نلاحظ قلة عدد حركات الكسر إذ عددها (4) تليها حركات الضم وهي (6)، وأكثر ما ورد فيه حركات الفتح، وليس هذا من قبيل الفوضى والاعتباطية في مثل هذا البيت وفي مثل هذه القصيدة"[1]، ويحدث التشابه، كذلك، تركيبيا في الجملة الاعتراضية مع البيت السابق له، ولكنّه مختلفٌ عن البيت الأول الذي حَوَى جملتين اعتراضيتين.

وعنصر الاختلاف بين هذا البيت وسابقه، أيضا، يكمن في الجملة الفعلية؛ إذ أُبتدأ البيت بفعل عكس سابقيه اللذين ابتدآ باسمين (هي، هذه)، اللذين يفيدان الثبوت والاستقرار، عكس الفعل الذي يفيد التحوّل والاستمرارية، كما أنّ تقديم كلمة على أخرى له علاقة بتبئير الفكرة؛ **فالمُقَدَّم هو بؤرة التعبير**.

ولكن لم يُشِر محمد مفتاح إلى الظواهر المعجمية (الاستبدالية) الموجودة في النص، ولا الظواهر البلاغية، **فالدهر لا يمزق**، وهو مجاز عقلي لأنّ الفعل أُسند إلى غير فاعله الحقيقي الذي هو كائن حي (إنسان أو حيوان)، والعلاقة هنا زمانية، ويمكن اعتباره أيضا استعارة مكنية إذا اعتبرنا العلاقة بين الدهر والإنسان علاقة مشابهة. وقد حدث الاستبدال الذهني بين الدهر الحاضر نصيا، والكائن الحي الغائب نصيا والحاضر ذهنيا.

وفي **تتبعنا للمفاهيم واشتغالاتها**، نرى أن مفتاح يصل من خلال تحليل هذه الأبيات الأربعة، إلى **مفهوم** سيْطرَ على ذهن الشاعر، وتجسّد نصيا في سمة اللاتحديد بكل مستوياته؛ هذه السمة التي أكسبت النص جماليةً وغرائبيةً، وحكمة؛ لأن الحكمة غير مقيدة بزمان أو مكان.

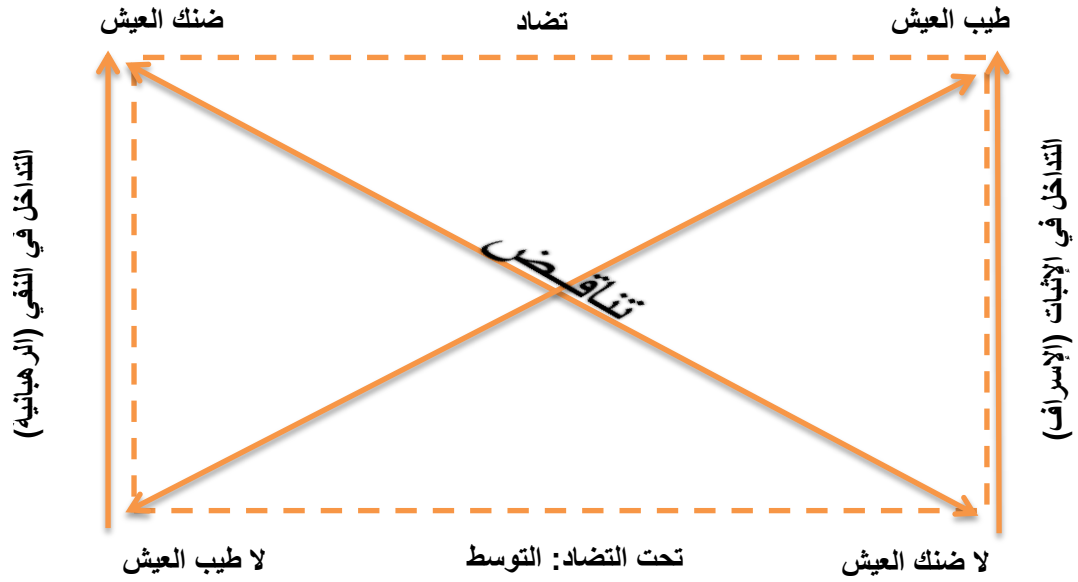
ولكن هذا اللاتحديد لا يستمر على مستوى باقي أبيات القصيدة/ وحدات النص "فضمن هذا اللاتحديد، وهو البنية الأساسية، بدأت بنية تتحدّد وتتميّز فيها معالمُ للزمان والمكان والإنسان، ليَلزَم عن ذلك تحمل الأمانة والمسؤولية والثواب والعقاب"[2]، **ومن عناصر التحديد** أنّه ذكر المدن التي ضاعت، أي المكان، ومنه يأتي الزمان والإنسان أو الناس الذين أضاعوها، وهنا تستلزم القصيدة مقولات سيميائية للتحليل.

---

[1]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 74.

[2]– المرجع نفسه، ص 76.

وفي إطار الانتقال من اللاتحديد إلى التحديد يستعمل محمد مفتاح مفاهيم سيميائية؛ إذ يقابل، بالتضاد الذي يقبل حدًا وسطا؛ عكس التناقض الذي لا يقبل حدا وسطا بين طيب العيش (المؤقت) وضنك العيش (الدائم)، من خلال هذا المربع السيميائي[1]:



يخرج محمد مفتاح **بفكرة الوسطية** التي كانت سائدة في البيئة الأندلسية، من خلال هذا المربع السيميائي، عامة، ومن خلال مفهوم التضاد خاصة،" وهكذا، فمن التمام والنقصان، وضنك العيش وطيب العيش، والهلاك والنجاة يمكن أن نخرج بحدٍّ وسط، نجده في حدّ التضاد وما تحت التضاد، ولعل هذا ينسجم مع شخصية الشاعر الفقيه القاضي المالكي"[2]، الذي يميل إلى الوسطية والاعتدال في الحكم؛ وهذه عودة أخرى إلى مقصدية المؤلف وخلفيته الأيديولوجية في فهم العالم، وهنا نعود مرة أخرى إلى حديث أمبرتو إيكو، ولكن في سياق معارضته، فهو يقول:" أعتقد أنّ ليس على القاص أو الشاعر مطلقا أن يقدم أية تفسيرات لعمله، فالنص بمثابة آلة تخييلية لإثارة عمليات التفسير، وعندما يكون هناك تساؤل بخصوص نص ما، فمن غير المناسب التوجّه به إلى

[1]– ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 78.

[2]– المرجع نفسه، ص 78.

المؤلف"[1]، وهذا موقف بنيوي يعارض ما سبق تقديمه عند إيكو، من إمكانية تفاعل المقصديات الثلاث (المؤلف، النص، المتلقي).

يستعين محمد مفتاح بمعطيات خارجية، خاصة بالمؤلف، ليثبت فكرة نصية توصّل إليها، وهذا ما يدخل في إطار انفتاح فكر البنية لديه على مقصديات السياق والمؤلف والمتلقي، بالإضافة إلى كونه يشترط في عملية التلقي نسقية خاصة بها؛" والتحليل النسقي يسمح بأن يؤخذ في الاعتبار مجموعة مهمة من العناصر، ويستطيع أن يعتبرها مجتمعة ومنفصلة، فالمحلل لا يضيع في ركام التفاصيل ولا يتيه في معالجة كتلة هائلة من العناصر المتنافرة، معتقدا أن ليس بينها علاقة"[2]، ولكن يجب أن يكون المحلل والمتلقي النسقي حذرا من التعميمات التي من الممكن أن يقع فيهـا.

وسنحلل، فيما يأتي، **في ضوء نقد النقد وحركية المفاهيم النقدية،** الانفتاحَ على الجانب السيميائي والبلاغي في تحليل الخطاب الشعري، والإضافات التي تقدمها هذه المفاهيم إلى النّص، وإلى معرفتنا النقدية والبلاغية عامة، ومعرفتنا بمفهوم الاستعارة المقبولة والمرفوضة خاصة.

---

[1]– أمبرتو إيكو، حكايات عن إساءة الفهـم، ترجمة: ياسر شعبان، ط.1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006، ص77.

[2]– محمد مفتاح، من أجل تلقٍ نسقي، ضمن كتاب: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط، 1993، ص 49.

3- الانفتاح على تحليل الخطاب بلاغيا وسيميائيا: خلخلة مفهوم الاستعارة المرفوضة.

اقتصرت، غالبا، القراءة النسقية للخطاب الشعري عند محمد مفتاح في مرحلة أولية على مستوى الأصوات والتراكيب، والمعجم والمقصدية، وهذا ظاهر في تحليله لنونية أبي البقاء الرندي؛ ولكن هذه المستويات النسقية توسّعت فيما بعد لتشمل: عنصر التركيب؛ ليس من ناحية نحوية فقط بل من ناحية بلاغية وسيميائية، وهنا سنقتصر على تحليل هذا العنصر **وتبيان المفاهيم البلاغية والسيميائية التي تندرج داخله وأصولها واشتغالاتها.**

لا يستعمل محمد مفتاح مفهوم المستوى الاستبدالي؛ لأنّه يتبنّى النظرية التفاعلية، التي ترى أنّ الاستعارة لا تُحصر في الاستبدال، ولكنّها تحصلُ عن طريق التفاعل أو التوتّر بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط به، والتي ترى، كذلك، أنّ الاستعارة لا تقتصر على البعد الجمالي، وإنما تحمل أبعادا أخرى نفسية معرفية، كما أن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى[1]، مثلما هو الحال في المجاز المرسل أو المجاز والمجاز العقلي، كما أنّ لا وجود لكلمات مجازية وأخرى حقيقية يمكن رصدها.

يربط محمد مفتاح مفاهيم البلاغة في قضية الحقيقة والمجاز بمفاهيم السيميائيات، من أجل استخراج التراكيب المجازية، فيستعين بمقولات مجموعة مو μ البلجيكية؛ **ومنها التحليل بالمقوِّمات**، ليتجاوز إشكالية التداخل بين الحقيقة والمجاز، والتداخل في أنواع المجاز نفسه، كما تعرضنا للأمر سابقا، فيقوم، مثلا، "بتحديد معاني الكلمة بمقوِّمات، مثل كلمة الطفل مقوماتها:[+ حي]، [+ إنسان]، [– بالغ]، [+ ذكر]، وواضح أنّ بعض هذه الخصائص حشو مثل [+ حي] لأنها متضمّنة في إنسان، وهكذا تصبح مقومات الطفل المعنوية[+إنسان] [– بالغ] [+ ذكر]"[2]، ومن خلال التحليل بالمقومات يُمكن أنْ نصل إلى الحقيقي/ الأصلي في الكلمة، والفرعي والمجازي فيها؛ فمنها نصل إلى مجازية عبارة (يمزق الدهر)؛ فليس في الدهر مقوِّمات تجعله قادرًا على

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 1992، ص 84.

[2]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 79.

فعل التمزيق. ولكن هذا التحليل يبقى عاجزا إلى الوصول إلى نوع المجاز، لأنّه غير عميق بدرجة عمق بنية العقل البلاغي العـربي.

ولهذا اعتمد محمد مفتاح على آليات التحليل بالمقوِّمات التي تقدمها البلاغة الجديدة، "فيسمى أول عنصر من التحليل بالرمز المقولي، وهو عند آخرين يُدعى بالمحدّد النحوي، وما يتلوه يكون بين معقوفين [ ] يُلقّب بالمؤشر الدلالي حينا، أو المحدِّد الدلالي حينًا آخر، وتجنبًا للاضطراب الاصطلاحي فمفتاح يطلق على المُميز اسمَ المقوِّم تبعا للبنيوية الأوروبية، ويقسم محمد مفتاح المقومات إلى[1] :

1- مقوم ذاتي مثل: حي وإنسان وذكر.

2- مقوم سياقي مثل: (الرجل يأكل)، الرجل = [+اسم] [+ذكر]، يأكل = [+ فعل مضارع] [+ مسند إلى إنسان]، وكل مقومات (الرجل) و(يأكل) تحتوي على مقومات إنسان، لهذا لا يوجد مجاز في هذه العبارة، عكس عبارة (يمزق الدهر)، التي وردت في القصيدة؛ إذ مقوِّمات فعل التمزيق غير موجودة ضمن مقومات الدهر، لأنها موجودة ضمن مقومات الكائن الحي، فانتقلت من مجاله المحسوس إلى مجال مجرّد هو الدهر.

لم يعتمد محمد مفتاح على التحليل الاستبدالي الذي اعتمده سابقا كمال أبو ديب، لأنّ البلاغة الجديدة ومفاهيم السيميائيات تجاوزته، رغم "أن هذه التقنية من التحليل تبنتها البنيوية الأوروبية التي من ممثليها (يامسليف، ياكوبسون، غريماس وآخرون)"[2]، وهم يقتربون إلى طروحات نظرية الحقول الدلالية، في علم الدلالة، لكن البلاغة في زاوجها مع السيميائيات تجاوزت هذه التقنية إلى البحث عن المقوم أو السمة أو الوساطة الرابطة بين القطبين الدلالين المتناقضين لكِلي طرفي المجاز (الاستعارة خاصة).

لهذا، حاولت مجموعة مو إلى تأسيس بلاغة عامة، يمكن لها أن تصل إلى وضع الحدود بين الأساليب اللغوية، واستعمالاتها الحقيقية والمجازية، ضمن الاختصاصات والخطابات المتنوعة

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 88، 89.

[2]- المرجع نفسه، ص 90.

مستعينة بالمبادئ السيميائية، التي سوف يتمكّن الموضوع البلاغي من النهوض عليها[1]، فهي تحاول أن تصل إلى البنيات العميقة التي تحكم الأساليب اللغوية، التي تظهر فوضوية وغير قابلة للحصر، وهذا المسعى يقترب إلى مسعى أمبرتو إيكو الذي أراده في كتابه **البُنَى الغائبة**؛ والذي حاول فيه إيجاد نظرية عامة للتواصل اللغوي والمرئي وجماليات الصور المرئية، وغير المرئية، وطرق تصنيفها[2].

وقد سعت الجماعة البلاغية مو إلى إعادة ترتيب وتصنيف التصنيفات البلاغية، ومجاوزة التصنيفات بحسب الأجناس، وسيكون علينا إذاً، أن نُعفي أنفسنا من المقولات التاريخية، التي لن تكون في نظرنا، إلا نقاط مُريحة[3]، لأنّها معروفة وأصبحت بديهية للجميع ويصعب تعديلها وإعادة فهمها، وقد حاولت المجموعة أن تتجاوز الخطاب المكتوب إلى الصورة المرئية، وهذا المبحث غائب في تحليل الخطاب العربي نسبيا، ويستحق الاهتمام والدراسة؛ خصوصا ما يتعلق ببلاغة الصورة المرئية؛ بوصفها علامة مرئية.

ونتيجة ما توفّره السيميائيات من فهم العلاقات النصية من خلال **المربع السيميائي نجد مفتاح يعتمده، في فهم القصيدة**، كما سيعتمده لاحقا في تأسيسه لنظرية التأويل من خلال المتن الفلسفي العربي (ابن رشد)؛ ومن ثم، فاستعمال المربع السيميائي في الشعر راجع لما يوفّره "من أفق لتوليد تأليفات جديدة وبُنَى جديدة يُحرّره، مادام يصير –على حدِّ تعبير أ.ده ليبيرا– (آلة منطقية) لإنتاج تعارضات حرمانية انطلاقا من تعارضات كيفية، وإنتاجية المربع تجعل منه نموذجا مفتوحا"[4]، غير متعلق بتأويلات قارة، نهائية، ويقينية.

---

[1]– ينظر: مجموعة مو (فرانسيس إدلين، جان ماري كلينكنبرغ، فيليب مانغيه)، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، ترجمة: سمر محمد سمر، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012، ص 15، 16.

[2]–Voir : Umberto Eco, La Structure absente, Introduction à la recherche sémiotique, traduit de l'italien : Eccio Essposito – torrigiani, édition mercure de France, Paris, 1972, p.8,9.

[3]– ينظر: مجموعة مو (فرانسيس إدلين، جان ماري كلينكنبرغ، فيليب مانغيه)، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة، ص 19.

[4]– المصطفى شادلي، السيميائيات، نحو علم دلالة جديد للنص، ترجمة: محمد المعتصم، ط.1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015، ص 75.

وقد أشار محمد مفتاح إلى اعتماده طـروحات جماعة مـو البلاغية والسيميائية في قراءة الشعر فأشار إلى كتابهم (بلاغة الشعر) بأنه متنوع القنوات المعرفية التي استقى منها: النظرية الجشطالتية والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا، والسيميوطيقا واللسانيات؛ فإنـه يمكن القول: "إن جوهر الكتاب يسير في تيار غريماس، فقد أفاض القول في التشاكل فناقشه وأعاد تعريفه وتفريعه"[1]، ولهذا يعتمد مفتاح على مربع غريماس السيميائي في قراءة الشعر، ويدعمه بالتحليل بالمقومات/ السّمات.

ويقدّم مفتاح مثالا توضيحيا وتبسيطيا عن هذا التحليل القائم بالمقومات، فقول: رأينا أسدا يعني في وجهته الاستعارية: رجلا شجاعا؛ ومن مقومات الرجل: [+حي]، [+إنسان]، [+ذكر]، [+بالغ] وهي المقومات الجوهرية لأنها ملاصقة لرجل، ولكن هناك مقوّم عارض مضاف إليه وهو [+شجاع][2]، في حين مقومات الأسد هي : [+حي، [+حيوان]، [+ذكر]، [+شجاع]، ومقوّم الشجاعة جوهر في الأسد، عكس الإنسان الذي يحتمل مقوم الشجاعة، كما يحتمل مقوم الجبن، كما يحتمل مقومات أخرى كالدهاء، أو الخبث، أو البلاهة...إلخ

وفي صدد التحليل بالمقومات يستعمل مفتاح مسافة التوتر والتباين، وهو ما لم يستعمله في كتابه (في سيمياء الشعر القديم) حينما حلّل نونية أبي البقاء الرندي.

هناك علاقة نسقية تربط المقومات العرضية بالمقومات الجوهرية، فكلما كانت المقومات بنوعيها قريبتين في المجالين الأول والثاني، كانت مسافة التوتر قليلة، وكلما ابتعدت مسافة المقومات ازدادت مسافة التوتر والتباين بين المجالين، "فالمقومات الجوهرية، والمقومات العرضية، والأعراض كلما اشتركت وكادت تتطابق، فإن الاستعارة تكاد تصبح تبعا لذلك حقيقة ولا تثير استغرابا وتوترا لدى المتلقي، وكلما افترقت واختلفت زاد التوتّر واللاتوقع والغرابة"[3]، ودائما التغريب

---

[1]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 10.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 91.

[3]– المرجع نفسه، ص 93.

هو الذي يخلق جمالية النص، والمتلقي هو الذي يكتشفه ويحدّد وجود القرب أو البعد حينما يتفحص سِمات المجالين، فمثلا[1] :

1-رأيت فرسا: في هذه الاستعارة قرب بين المجالين؛ لأنّ هناك اشتراكا بين الفرس والإنسان في مقومات [+الحياة] وبالتالي فالتوتّر الذي يحدث للمتلقي ذهنيا يكون بدرجة خفيفة وبسيطة، لاقتراب المجالين.

2-رأيت آلـة: تكون مسافة التوتر كثيفة وقوية، لأنه لا وجود لمقومات مشتركة بين الآلة والإنسان، وبالتالي يُفسِح المجال للمتلقي حتى يتخيّل المقوِّمات العرضية التي تشترك بين المجالين (النشاط أو الفاعلية مثلا).

لا تفوتنا ملاحظة أنّ كمال أبا ديب كان يقوم بالعملية المقارِنة نفسها، ولكن بين العنصر الحاضر نصيا، والغائب الموجود ذهنيا، ولم يكن يحلل الوحدة/ الكلمة/ المجال إلى مقوماته الأساسية ولكن رغم هذا كان يتم اكتشاف عنصر التوتر؛ الفجوة.

لكن على العموم يمكن أن نخرج من المثالين بفرضية مهمة، وهي "أن المقومات الجوهرية المشتركة بين الطرفين تقتل الاستعارة، وأنّه لذلك كان وضع الاستعارة هو المقومات العرضية أو الأعراض"[2]، وهذا البعد هو الذي يخلق المفهوم الشائع المسمى بالتغريب، وقد انتبه إليه البلاغيون العرب القدماء، لأن البعد/ الاختلاف بين المشبه والمشبه هو من يخلق جمالية النص، على الرغم من أنّهم **أكدوا على أهمية إمكانية إدراك تلك المسافة عقليا**.

والملاحظ أنه بعد كتاب (في سيمياء الشعر القديم)، سيبدأ توسّع مشروع مفتاح من خلال توليفة من المناهج والنظريات، انطلاقا من كتابه (تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص)، وسيضيف المستوى البلاغي والتداولي للتحليل البنيوي، كما سيدرس التناص معتبرا إياه ضمن معطيات الفكر البنيوي، فهو حسبه " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[3]،

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 93، 94.

[2]- المرجع نفسه، ص 94.

[3]- المرجع نفسه، ص 121.

ولكن هذا الإدماج لا يأتي فوضويا كما تفعل الكتابة ما بعد الحداثية التي تجمع الشذرات لتنتج نصا هجينا من خلال تقنية الكولاج.

وسنشير، في العنصر الموالي إلى تفاعل هذه التيارات البنيوية المختلفة أو هذه النظريات المعرفية المختلفة التي تنتمي إلى نقد الحداثة، وسنتعرض أيضا في العنصر الأخير من هذا الفصل إلى موقف مفتاح الرافض لطروحات نقد ما بعد الحداثة؛ لأنّنا نسير، مع مشروع مفتاح، تدريجيا من رؤية سياقية إلى رؤية وظيفية بنيوية تتخللها انفتاحات على السياق؛ ثم إلى مرحلة تكوين توليفة منهجية من العلوم المعرفية، تنتمي جميعها إلى فكر البنية المنفتحِ.

في هذه المرحلة، **تتجلى هذه الوسطية في الفهم والتأويـل** من خلال الأخذ بمفهوم التضاد وليس التناقض، فيكون بين المتقابلين وساطة في الأسطورة، وقد صُنّفت الوساطة حسب مجموعة مو، إلى[1]:

1-وساطة صريحة مرجعية سابقة عن كتابة النص؛

2-وساطة مقالية؛

3-وساطة بلاغية.

إنّ الوساطة الصريحة هي ما تُفهم قبل إنشاء النص وتشكيل بنيته البلاغية الداخلية، أمّا الوساطة المقالية، فهي مرتبطة بالسياق الخارجي للنص، عكس الوساطة البلاغية النصية.

ويشتغل مفتاح من خلال هذه الوساطات في القراءة والثنائيات الموجودة داخل نص النونية ويقدم مثالا توضيحيا[2] لتحطيم هذه الثنائيات، في قراءة قريبة- **سطحيا**- لمفاهيم التفكيك الوسطية:

الحياة	الصيد	الموت
الفلاحة للأكل	قتل للأكل	الحرب للقتل دون أكل

[1]- ينظر: مجموعة مو μ، بلاغة الشعر، ص 94، 96، نقلا عن: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 84.

[2]- ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 84.

إنّ الحياة عكس وضد ونقيضة الموت، فإذا ارتفع طرف انخفض الطرف الآخر، فالمنطق يفرض ذلك؛ لكن النظرة الوسطية؛ وكذلك التفكيكية في جانب من جوانبها، تزيح ذلك التناقض لصالح تعارض سطحي، فكثيرا ما يحتوي فعل الحياة على الموت، كمن يصطاد ويقتل لأجل التغذية، وكثيرا ما يحتوي الموت على الحياة، فموت محارب في معركة يقدّم حياة للمحارب الآخر.

اشتغل نص النونية على هذه الوسطية، فأنتج العديد منها؛ ومن أهمّها ما يظهر كطرف وسط في الأبيات الأخيرة من القصيدة :

الشر	الوساطة	الخير
المضروب بهم المثل	سليمان (خير/ شر)	محمد

ولكن هذه العناصر الثلاثة لا تظهر جلية في النص، فمحمد عليه الصلاة والسلام عنصرٌ مضمرٌ، وإنما أشيرَ إليه بعلامات تدل عليه، وهي جذر سليمان (س، ل، م)، والمسلمون الأندلسيون الذين فرّطوا في دينهم، ومحمد أيضا عنصر وساطة بين الخير المطلق وهو الله وبين الشر وهو متمثل في الناس، فتتحول هذه الثنائية حسب مفتاح إلى ثنائية أخرى، فيكون الخير المطلق موجودا عند الله تعالى، والشر عند الناس الذين فرّطوا في دينهم ووطنهم، والوسطية تكون عند محمد صلّى الله عليه وسلّم[1]، وللمتلقي دور في استخراج هذه الثنائيات من النص.

ومع العودة إلى التحديد، يبدأ عنصر السرد في الظهور، ويتابع مفتاح تحليل القصيدة في كل أبياتها برصد الظواهر النصية والجمالية التي تحتويها، فتلاحظ سمات سردية في بعض العبارات، من بينها:

دَهَى الجَزِيرَةَ أمـرٌ لا عزاءَ لَهُ هَـوَى لَـهُ أُحُـدٌ وانْهَدَّ ثهْلانُ

[1]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 85.

إنّ تيمة السرد تظهر في هذا البيت، إذ ابتدأ الشاعر "سرده بالفعل الماضي المسند إلى غير ضمير المتكلم أو المخاطب، في تركيب ملتحم ممتزج، حتى إنه ليمكن صياغته في كلمة واحدة: **الكارثة**، فقد دهى الجزيرة أمر منكر عظيم انهار له الناس وتداعى له (أحد) و(ثهلان)، وكل هذا يعني فداحة الخطب وعتوّه وعجز الناس أمامه"[1]، فَجَبَلا أحد وثهلان من الرموز الطبيعية المستعملة في القصيدة للدلالة على القوة والصلابة، ولكن رغم صلابتهما انهدّا من وقع الكارثة، وكما أنهما من الرموز الدينية الإسلامية، والـرمز عامة يصاحب السرد في الخطاب الشعري، بنسبة كبيـرة.

ومع نهاية تحليل القصيدة، بيتا بيتا، يصل محمد مفتاح إلى **المقصدية العامة للنص**، التي يراها متشابهة مع **مقصدية الشاعر الحجاجية**؛ يقول: "فقد قصد الشاعر، إذن، من إخباره (المحايد) إثارة الشهامة والرجولة للنّفار إلى الجهاد والقتال واسترجاع المجد الغابر، وهذا ما توحي به البنية الغائبة"[2]، تتعاضد هذه البنية الغائبة مع البنية النصية الحاضرة، لتأكيد المقصدية العامة للنص؛ وهي الدعوة إلى الجهاد والاتحاد؛ هذه المقصدية التي انطلق منها في كتابه الأول (الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي).

وهذه البنية الغائبة التي تحدّث عنها محمد مفتاح هي نفسها التي تحدث عنها إيكو، معتبرا إياها تتأسس على فكرة النموذج الأصلي/ الأول للبنية، وهي تؤمن بوجود قوة خفية تنظم تلك البنية، لتنتقل من حالة الغياب إلى حالة الحضور[3]، فما يراه المتلقي العادي **فوضى نصية**، يختفي داخلها **نظام غائب** يكتشفه القارئ الحصيف المتمرس.

إنّ هذه المقصدية **المنطلق**؛ تجعلنا نطرح تساؤلات حول هيمنتها على الناقد في قراءة القصيدة، رغم أننا نلاحظ أنّها لا تُسيطر كليّا على تحليلات محمد مفتاح للأبيات، ولكن، حسب مصطفى عادل، فإنّ وظيفة الشرح والتحليل والتأويل "هي أن تترك البيت يتكلم، لا أنْ تفرض عليه

---

[1]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 119.

[2]– المرجع نفسه، ص 120.

[3]– Voir: Umberto Eco, La Structure absente, Introduction à la recherche sémiotique, p 366.

ما ليس فيه، أو أن تحاول أن تتكلم أفضل منه، إن الفكرة ذاتها، فكرة كشف موضع القصيدة هي محاولة تمهيد المسرح للقصيدة، لا لأخذ مكانها على المسرح، ومثلما يدعو النقد الجديد new criticism، فإنّ القصيدة نفسها هي كل ما يهم، وليس الخلفية البيوغرافية، وإنّ الخلفية الحقيقية للقصيدة ليست حياة المؤلف، بل الموضوع subject matter الذي تناولته القصيدة"[1]، ولكن هذا لا يعني أنّ مفتاح قد استولت على تحليلاته الخلفية البيوغرافية لسياق القصيدة، بقدر ما يعني أنّه لا يحلل القصيدة بنيويا بمعزل عن البحث في دلالاتها ومعنيها؛ ثم مقارنتها بالمقصدية السياقية، فهو هنا قـريب إلى أطروحة لوسيان غولدمان في بنيويته التكوينية المنفتحة على بنية النص وبنية الواقــع والمجتمـع.

ويجب التنويه إلى **مسألة مهمة في خطاب محمد مفتاح النقدي التحليلي**، إذ يستعمل مفردات وعبارات من قبيل (إنّ الشاعر عبر عن تجربته، ابتدأ الشاعر)، غير أن هذه العبارات لا تدل على أن مفتاح يأخذ بمقصدية الشاعر كليا، دون العودة إلى تفاصيل النص وبنيته، بل هو يأخذ بالنص الذي صاغه الشاعر، لكن عوض أن يقول صاغ النص نفسه بنفسه، يذكر من صاغ بنيـة النص؛ فالبنية لا تتولد نصيا لوحدها، والعلاقات بين الوحدات لا ينتجها العدم، بل **يجب أن يوجد الشاعر الذي يتقن ربط ونسج تلك العلاقات.**

وبالتالي، فعلى الرغم من ورود هذه العبارات نسبيا في تحليلات محمد مفتاح، إلا أنّها ليست دليلا على أيِّ خلط أو خلخلة بين مفاهيم القراءة البنيوية العميقة، ومفاهيم القراءة البيبليوغرافية للنص تاريخيا وسياقيا.

إن هذه الليونة والمهارة في قراءة القصيدة هي ما يجعل مشروع فكر البنية النقدي عند محمد مفتاح منفتحا على طروحات مختلفة : بنيوية، أسلوبية، سيميائية، وأحيانا مفاهيم سياقية مُعِينَةٌ للقراءة المنفتحة وهذه التوليفة النقدية من الإجراءات ستزداد توسّعا وتنوّعا، حينما يربطها بمجموعة من العلوم المعرفية والطبيعية والذهنية.

---

[1]– عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهيرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، ط.1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص 265، 266.

- **خلخلة مفهوم الاستعارة المرفوضـة:**

تحيلنا الفكرة السابقة التي اقترحها محمد مفتاح عن ضرورة وجود البعد والاختلاف بين المجالين/ الحدين، إلى فكرة نقدية وبلاغية تراثية وهي القائلة بضرورة وجود علاقة عقلية بين المشبه والمشبه به، أو بين المستعار والمستعار منه، فهل البعد بينهما هو الذي يحقق الجمالية أم القرب؟ ولماذا ترفض الاستعارة؟

يسمي أحمد يوسف هذا النوع من الاستعارات الذي يكون فيها بعدٌ وتوترٌ بين المجالين، وبالتالي يصعب إدراك تشابهِهما عقليا، **بالاستعارة المرفوضة؛** والاستعارات المرفوضة هي استعارات ذات صلة حميمية بما يعنيه النقد المعاصر بالشعرية؛ التي هي تعني نفي التشابه والتقارب وتأكيد اللاتقارب واللاتماثل، لأنّ التشابه يعني الحركة في إطار ما هو عادي ومألوف[1]، ولهذا يصر التراث البلاغي من خلال عمود الشعر العربي على عنصر المشابهة، والمقاربة بين المشبه والمشبه به، فإذا لم تكن تلك المقاربة، فإن الاستعارة مرفوضة، وهذا الحكم يتناقض مع تقاليد الشعرية المعاصرة التي تؤكد على الغموض الذي يحصل بتباعد المسافة بين المجالين، وبالتالي حدوث التغريب، أو الفجوة: مسافة التوتر بتعبير كمال أبـي ديب، أو خرق العادة المعرفية والتعبيرية كما يسميها محمد مفتاح.

حينما ترتبط الاستعارة المرفوضة بالمشابهة؛ فهي ليست المشابهة التامة؛ المماثلة وإنما تلك المشابهة التي تسعى إلى الجمع بين المتنافرات، "والتي تمنح الفرصة لإدراك المغايرة أو لتأكيد التضاد وبلورته وإضاءته"[2] ولكن هذا المفهوم المقدم للمشابهـة؛ الذي يمكن أن يجمع بين المتضادات يقترب كثيـرا إلى مفهوم الاختلاف، بل يمكن أن يصير اختلافا.

---

[1]– ينظر: أحمد يوسف علي، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، ط.1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمـان، الأردن، 2015، ص 41، 42.

[2]– المرجع نفسه، ص 44.

إنّ الاستعارة المرفوضة في التراث البلاغي مهمّة في مباحث الشعرية المعاصرة بل وضروريـة، "ففي التشابه يعني نفي التماثل أو المماثلة، فاستعارة تنهض على المماثلة هي استعارة لا قوة فيها ولا حراك، والنفور من الاستعارة المرفوضة أمر غير معقول، لأنه رفض جوهر الشعر، وحصره في المألوف والظاهر والمعتاد"[1]، وبالتالي التراث البلاغي والنقدي الذي رفض هذه الاستعارة القائمة على التباعد والاختلاف بين المجالين (الحدين: المشبه والمشبه به) كرّس لمفهوم الألفة عكس ما هو شائع في الشعرية المعاصرة التي كرست للتغريب الناشئ عن طريق الاستعارة المرفوضة؛ وعن طريق الاختلاف والتباعد والتنافر، ومنه نخلص إلى **مقارنة بين ما يسمى بالاستعارة المرفوضة والاستعارة المقبولة،** أو بين ما يسمى الاستعارة الحية والاستعارة الميتة[2]، فالميتة هي القائمة على التشابه الكبير، والتي تحتوي على مقومات وأعراض متشابهة ومشتركة بين الحدين؛ وهي الاستعارة المقبولة في التراث البلاغي والنقدي خصوصا من منظور عمود الشعر الذي قدمه المرزوقي وبالأخص عنصر المقاربة في التشبيه، أما الاستعارة الحية فهي القائمة على الاختلاف والمباعدة، وهي التي تشتمل على مقومات مختلفة متباعدة كثيرا بين الحدين، وهي الاستعارة المرفوضة في التراث البلاغي، على الرغم من أنّ "قيمة الكلام الأدبي تكمن في تأليف المتنافر ومواءمة البعيد للبعيد حتى تظهر علاقة جديدة تكون مصدر تعجب"[3].

إذن عنصر المشابهة ببعدها وقربها هو المُتحكِّم الأساس في تحديد نوع الاستعارة، ولهذا اقترح الجرجاني شروطا ضرورية للبحث عن المقومات والأعراض المشتركة، وهذه الشروط هي: 1-الاشتراك في صفة الجنس، 2-الاشتراك في الحكم والمقتضى، ومعنى الشرط الأول أنّ يكون الحدان محسوسان مثل (الخدُّ وردةٌ) فالصفة (حُمرة) جنس يشمل حمرة الخدّ والورد ويشتركان فيه، وبتعبير آخر فالورد له مقومات جوهرية عديدة منها [+الحمرة]، والوجه له مقومات جوهرية عديدة، ولكن ليس منها [+الحمرة]، وإنما [+الحمرة] مقومٌ عرضي وإذا أصبح ذا هيئة قارة يصبح جوهريا،

---

[1]- أحمد يوسف علي، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، ص 57.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 94، 95.

[3]- شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص ومتقبّله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص 41.

أما الاشتراك في الحكم والمقتضى فهو أن يكون الحدان محسوسين ولكن ليس هناك مقوم جوهري متراكم يجمع بينهما[1]، أما إذا كان الحدان غير مشتركين في جنس الصفة فيكون، مثلا، واحد محسوسا والأخر معنويا فإن هذا يمكن إدراجه في الاستعارة المرفوضة أو كما يسميها الجرجاني الاستعارة غير المفيدة، وكذلك تُرفض الاستعارة إذا لم يتحقق فيها الشرط الثاني القائل بالاشتراك في الحكم والمقتضى، فإذا لم توجد صفات/ مقومات عرضية جامعة بين الحدّين تصبح الاستعارة مرفوضة لانتفاء شبه صحيح معقول، أو من خلال انتفاء شَبَه المعقول من المعقول[2]، وبالتالي فالجرجاني لا يؤمن بالتباعد الشديد بين المجالين/ الحدين، لأنّه يؤمن بمعرفية الاستعارة والجانب التواصلي الذي تملكه، فالاستعارة داخل العمل الشعري يجب أن تشتمل على جمالية شعرية منبثقة من علاقة تواصلية[3]، وليس من علاقة انفصالية بين النص الغامض والمتلقي، فلا يؤثّر الشاعر على متلقي نصه، إلا إذا كان النص جماليا وعلى درجة عالية من التوتر، في مقابل درجة عالية من إمكانية إدراك ذلك التوتر من طرف المتلقي.

إنّ الاستعارة المرفوضة تتعارض مع اللوغوس البلاغي العربي، الذي يصر على تقارب عناصر التشبيه، فهي في هذه الحالة ضد اللوغوس، وهذا ما سيظهر حينما نعالجها في الفصل الثالث؛ حين نتطرق إلى علاقة التفكيك بالبلاغة والاستعارة.

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 98، 99.

[2]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر أبو فهر، ط.1، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، 1991، ص 78، 79.

[3]– ينظر: بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2007، ص 261، 262.

4- التوجّــه الدينامي: النص وتعدّد المناهج.

ننتقل من مستوى النصِ المقروء من زاوية فكر البنية المنفتح، إلى بنية المناهج التي شكلت فكر البنية في هذه المرحلة الدينامية، حيث تجلّت فيها مجموعة من الإواليات والمفاهيم التي حيّنها محمد مفتاح داخل مشروعه المنفتح أو الموسع، فمن الضروري الانتقال من دينامية النص إلى دينامية مناهج قراءة النص.

إنّ محمد مفتاح ينتبه إلى العلاقة الدينامية بين مجموعة من المناهج والنظريات المُستَجْلَبَةِ من ميادين ومجالات معرفية مختلفة، وهذه التيارات التي تشكّل دينامية المناهج هي كالآتي[1]:

- **النظرية السيميوطيقية؛**
- **النظرية الكارثية؛**
- **نظرية الشكل الهندسي؛**
- **نظرية الحرمان؛**
- **نظرية الذكاء الاصطناعي؛**
- **نظرية التواصل والعمل.**

وسنحاول أن نكشف عن مفاهيم فكر البنية داخل هذه النظريات المعرفية، وسنركز على **مفهوم الدينامية والرؤية النسقية الشمولية للنص والدلالة**، وإمكانات التأويل.

أبرز ملامح فكر البنية المنفتح داخل النظرية السيميوطيقية هو مفهوم المقصدية، التي تتمّ من خلال التفاعل الحاصل بين الذات والموضوع "بمعنى أن هناك توْقا ونزوعا من الذات نحو الحصول على موضوع ذي قيمة، فهي، بهذا المفهوم، أساس كل عمل وفعل وتفاعل، وهي شرط ضروري لوجود أي عملية سيميوطيقية، فالذات لا تحصل على موضوعها إلا بحركة ما، قد تكون عسيرة أو يسيرة"[2]، والمقصدية هنا تتجاوز الممارسة السيميوطيقية إلى ممارسة هيرمينوطيقية/

[1]- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، من ص 8 إلى ص 32.

[2]- المرجع نفسه، ص 8، 9.

تأويلية، وهنا ينفتح فكر البنية في بعض تجلياته عند محمد مفتاح على ممارسة التأويل لفهم البنية وقد درس مفتاح أيضا التلقي والتأويل بمنظور نسقي، ليختار عيّنات بلاغية وكلامية وأصولية وشعرية بغرض تحليلها في ضوء منهاجية تفاعلية دينامية، تكشف عن نوع الآليات التي تحكّمت في بناء كل مكتوب على حدة[1]، وبالتالي انفتح الفهم النسقي على الفهم التأويلي، وانتظم الفهم التأويلي عن طريق منظور نسقي، وهذا شكّل امتدادا لدينامية النص داخل كتابه مجهول البيان الذي أثار من خلاله قضية البيان من زاوية نسقية استندت إلى مفهوم المماثلة؛ يقول مفتاح: "محاولتنا تسير في ضوء هذا الاتجاه الموحد الجديد، وإن هدفت بصفة أساسية إلى الإسهام في حل مسألة استعارة السياق بتعبير وينريخ أو النص بتعبيرنا، أي مجموعة الاستعارات الواردة في النص، المكونة لخطاب ما، إرجاعا للدور المعرفي والجمالي للنص، إذ صار يعتبر وخصوصا الأدبي منه مجرد هذر لأناس يعيشون في أوهام أو مجرد خزان لمعلومات تستغل في أغراض مختلفة"[2]، والدّعوة إلى الدينامية والتفاعلية النصية ظاهرة في هذا النص الذي ينتقد فيه مفتاح الاتجاهات الخارج نصية؛ فتواتر الاستعارات النصية آلية من آليات الدينامية.

يربط محمد مفتاح **مفاهيم السيميائيات بالاستعارة**، كما سبق وأن ذكرنا، فنجده يعتمد مفاهيم "النظرية التفاعلية لشموليتها وبساطتها، فهي شاملة من حيث إنّها تجعلنا.... نتبنى التحليل بالمقومات السياقية المُستقاة من تفاعل المفاهيم ومساق الخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة...فالوصول إلى بناء الاستعارة النصية يتطلب المرور باستعارة الجملة لإدراك معنى المماثلة"[3]، فالسيميوطيقا تدعمها البلاغة كي تصل إلى فهم أبعاد دينامية النص.

إنّ هذا الاتجاه الكلياني الشمولي والدينامي يظهر دائما في دراسات محمد مفتاح لاستعارات النص ضمن حدود مفاهيم النظرية التفاعلية التي أدّت بـه، حسبه، إلى التحليل ضمن بنية كلية، ولكن الأمر لم يكن سهلا ميسرا للرّبط بين استعارات النص، ولذلك قام بعملية تطويع للمقاربة

---

[1]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ص 8.

[2]– محمد مفتاح، مجهول البيان، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص 8.

[3]– المرجع نفسه، ص9.

المعرفيـة[1]، لإثبات الترابط بين النّص في جانبه السيميائي والبلاغي والدينامي، فالفكر الترابطي الدينامي أساس فكر البنية المنفتح.

لهذا السبب يمكن اعتبار كتاب مجهول البيان تكملة للنظرة الدينامية للنص والمناهج؛ هذه النظرة التي حفِل بها كتاب دينامية النص.

ويبحث مفتاح في مفاهيم النظرية الكارثية من خلال طرح روني طوم (René Thome)، عن مفاهيم النسقية ودينامية الأنساق التي تحملها، والمفاهيم العلائقية التي تتبناها، إذ "همّ النظرية الكارثية هو البحث عن الاستقرار والتحول في آن واحد، فمركز الجذب (l'attracteur) يجب أن يحافظ عليه بالإبقاء على استقراره البنيوي ليحصل الانسجام ويُدرك الموضوع"[2]، **فرؤية النص في حالة نظامية انسجامية من أهم أساسيات النظرية الكارثية.**

إنّ مفاهيم فكر البنية ظاهرة جليا داخل مفاهيم النظرية الكارثية التي "تعتمد على هندسة الفضاء، والتفاعل، والتتابع الضروري والاحتمالي، وهي ركائز نجدها أساسية في كثير من البحوث المتزامنة مع النظرية الكارثية (البنيوية، علم الاجتماع الذكاء الاصطناعي) وإذن فصنيعها ليس جديدا كل الجدة"[3]، وهي مأخوذة من الرياضيات والهندسة ومفاهيم البنيوية والبيولوجية في صيغتها عند جون بياجيه، أما ذلك التتابع الضروري أو الاحتمالي فهو يندرج في إطار المنطق الصوري؛ فإذا توفرت الأسباب يكون التتابع ضروريا، أما إنْ لم تتوفر فيكون التتابع بين الوحدات احتماليا.

ويظهر اعتماد محمد مفتاح على الرياضيات في النظرية الكارثية، مثلا، في كون "سيميائية الرياضيين متوافقة توافقا كاملا مع المعرفة، وتعطينا تمثيلا أمينا للكميات وعلاقاتها"[4].

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 9، 10.

[2]– محمد مفتاح، دينامية النص، ص 14.

[3]– المرجع نفسه، ص 18.

[4]– إيريك بويسانس، السيميولوجيا والتواصل، ترجمة وتقديم: جواد بنيس، ط.2، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017، ص 120.

ولهذا السبب يعتمد محمد مفتاح في المرحلة الدينامية على العديد من النظريات التي تستقي أسسها من الرياضيات والهندسة؛ كنظـرية الشكل الهندسي، والفرضية "التي تنطلق منها هذه النظرية هي أنّ العلاقة الموجودة بين اللغة وبين الدماغ حميمية أكثر مما يُتَوقع، ومن تمّة، فإن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والفكر والواقع، ولإثبات شمولية التشابه بين اللغة والبيولوجيا اندفعت تؤسس علاقته نظريا ومنهاجيا وفلسفيا في تناول مازج بين علم بحت وهو البيولوجيا وعلم إنساني وهو اللسانيات"[1]، لنجد عدّة مفاهيم نقدية مستقاة من ميدان البيولوجيا كالتناسل النصي، ومفاهيم تتدرج في ميدان العرفانية. كمثل قضية الكلام بوصفه ظاهرة خطية حيث "تتابع الكلمات في الزمن ولا تسمح لنا أعضاء النطق بالتلفظ بأكثر من كلمة في آن واحد"[2].

إنّ أهم مفهوم في نظرية الشكل الهندسي هو "تنظيم المفاهيم الذي يُعنى بجمعها ومقارنتها ووصفها وتصنيفها انطلاقا من الشكل الهندسي، وبصفة أساسية بضبط مجموعة الأوضاع وبمشاكل تكوين المفهوم"[3]. والذهن البشري ينطلق من تصور عقلاني يقضي بأنّ الإنسان يولد مُزَوَدًا بجهاز فطري مخصّصٍ تخصيصا عاليا يمكنه من اكتساب المعارف. وترى هذه النظرية أنّ المحيط لا يلعب إلا دورا هامشيا في هذا المسلسل الاكتسابي. وتؤمن بإمكان تخصيص محتويات هذا الجهاز الفطري تخصيصا علميا على النحو الذي تخصص به الفيزياء أو الهندسة بالمعنى العام موضوعاتهما[4].

لا تبتعد نظرية الحرمان **عن المفاهيم الرياضية والعقلية السابقة**، فهي أيضا تهتم "بالمشابهة بين آليات عمل الدماغ وعمل الآلية اللغوية"[5]، فتلك النظرية النسقية والنظامية حاضرة بين آليات اللغة والعقل؛ فهما يشتغلان ضمن دينامية ترابطية شديدة. أما المنطلق الأساسي لهذه

---

[1]– محمد مفتاح، دينامية النص، ص 119.

[2]– إيريك بويسانس، السيميولوجيا والتواصل، ص 118.

[3]– محمد مفتاح، دينامية النص، ص 20.

[4]– ينظر: مصطفى الحداد، اللغة والفكر وفلسفة الذهن، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية والثقافيـة بكـلية الآداب تطوان تطوان، المغرب 1995، ص2، 3.

[5]– محمد مفتاح، دينامية النص ، ص 23.

النظرية فهو "أنّ المعرفة لا تقتصر على التداول المنظَّم للمعلومات وحسب ولكنها تمارس تأثيرا في الأعضاء التي بقاؤها نفسه خاضع للمعرفة"[1]، فهناك تفاعل دينامي بين المعرفة والإنسان الحامل لها، وهذا ما تبحث فيه البيولوجيا والسيميوطيقا كمشترك بينهما.

ومن مفاهيم هذه النظرية التي استثمرها محمد مفتاح، الحركية والتحوّل في كل شيء عن طريق المفهومين الكارثيين: **الحادثة والكارثة، فالحادثة** تؤثّر في البنية الأساسية بإزالة بعض خصائصها وأوصافها، ولكنها تضيف خصائصا وأوصافا ترجع، في نهاية التحليل، إلى أن تقبل لتضاف إلى البنية الأولى، وأما **الكــارثة**، فهي التي تقوم بتغييرات كبيرة في البنية الأولى، فتتشعب إلى أنواع عديدة، ومع ذلك، فإنّ ما يبقى من البنية الأولى يظل مُوجِّها لسائر البنى[2]، فالحادثة تُحدث او تنتج تغييرات وتحولات معقولة على بنية النص في ما يكون للكارثة تأثيرات أكبر، فهي تجعل البنية الكبرى تتشعب– وليس تتشظى– إلى بنيات جزئية، ولكن مع بقاء البنية الكبرى متحكمة في الأخريات المتشعبات إلى أنواع أخرى.

اعتمد مفتاح، أيضا، على المفاهيم الدينامية الموجودة في نظرية الذكاء الاصطناعي، وقد حاولت أن تقارب بين "ذاكرة الكائن الإنساني وذاكرة الحاسوب، ونتيجة لهذا فقد تمّ اللّقاء بين الدراسات اللسانية النفسانية، واللسانيات التحسيبية وإجراءات الذكاء الاصطناعي من خلال محاولات تطبيقية لفهم توليد النصوص في اللغة الطبيعية"[3]، فيما تذهب نظرية التواصل والعمل للتأكيد على الدينامية والتفاعلية بين التواصل اللغوي والعمل الفعلي في الواقع؛ "وهذه النظرية توليف بين نظريات مختلفة إذ هي تنتقي من نظرية العمل التاريخية والاجتماعية، وهي تمتح من نظرية الأفعال الكلامية"[4]، وقد اعتمد محمد مفتاح على طروحات جون سيرل في هذا الميدان وخصوصا في البحث عن كيفية خروج الخطاب عن دلالته الحرفية إلى دلالات أخرى مثل

---

[1]– محمد مفتاح، دينامية النص، ص 24.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

[3]– المرجع نفسه، ص 25.

[4]– المرجع نفسه، ص 30.

التلميح، أو إبراز علامة أو فكرة معينة داخل الخطاب، أو السخرية والتهكم، أو الاستعارة[1]، والظاهر أنّ المشترك بين كل هذه النظريات المعرفية المختلفة، هو الاهتمام بالجانب النسقي والدينامي للغة والنص والخطاب، فكما أنّ النص يملك ديناميته فقراءته تستوجب **دينامية منهاجية**.

لقد استمرت هذه المرحلة/ النظرة الدينامية في التحكّم في قراءة الكثير من القضايا والخطابات في عالجها محمد مفتاح؛ فمن خلال الدينامية دخل إلى النص الشعري ليكشف عن نموّه وتناسله الدلالي؛ وعبرها درس عناصر الصراع وآليات حدوثه واستمراره في النص القصصي؛ كما برزت الدينامية في قراءته لانسجام النص القرآني واتساقه الداخلي.

تجلّت، أيضا، هذه النظرة الدينامية في تطوير آلياته البلاغية؛ وهذا ما ظهر في مجهول البيان وما بعده؛ إذ اعتمد النظرية التفاعلية في الاستعارة في قراءة وفهم الاستعارات، ومن خلالها انتقل إلى دراسات الاستعارة في بعدها النصيِّ ثم الخطابيِّ وصولا إلى السياقيِّ، بدل الاكتفاء باستعارة الجملة.

ولم تنقطع هذه النظرة الدينامية للخطاب والوجود بعد كتاب دينامية النص، بل استمرّت في باقي مؤلفاته، كآلية عقلية تحليلية؛ وبالخصوص في ثلاثيته حول النظرية الشعرية الموسّعة؛ التي حاول فيها ربط الشعر بالموسيقى والأنغام؛ فرأى بوجود نسق دينامي جامع بينها.

كما أسّست هذه الدينامية لعدّة مفاهيم مركزية في مشروع محمد مفتاح؛ منها: التدريج والترتيب في القوانين التأويلية، واشتغال الدلالات؛ وآليات الفهم، وهذا ما سنعالجه في المبحث الآتي.

[1]– Voir : John. R. Searle , Sens et expression, études de théorie des actes de langage, traduit par : Joëlle Proust, Les éditions de minuit , Paris, 1982, p 71, 72.

المبحث الثاني: اِشْتِغَالُ الدّلَالَةِ وقَوانِينُ التَأوِيلِ في فِكْرِ البِنْيَةِ المُنْفَتِحِ.

نُعالج في هذا العنصر، المفاهيم التي نتجت بعد مفهوم الدينامية؛ وهي الآليات البنيوية التي يقترحها محمد مفتاح في عمليتيّ الفهم والتأويل، وتطوّر هذه الآليات داخل مشروعه، استنادا إلى مرجعياته التراثية والغربية، وكيفية تطويرها وتفعيلها.

يجب التأكيد على أنّ فكر البنية في اتجاهه المنغلق **يقصي التأويل** والمعنى نسبيا، من مشروعه، ولا ينفتح على السياق الخارجي، حينما يقوم بتلك العمليات العقلية داخل بنية النص الشكليّة، فالهدف منها يكون **شكلانيا** بدرجة أكبر من البحث **الدلالي والتأويلي**.

1-بنيوية الفهم وتدريج الاستراتيجيات:

أوصلتنا النظرية الدينامية النسقية لمحمد مفتاح إلى البحث في التأويل والفهم وآليات اشتغال الدلالة من منظور بنيوي، والحفر في المفاهيم التأويلية التي يستقيها من التراث العالمي ليقدِّمها في قالب شمولي وإنساني، **فيجعل التأويل العربي يوازي نظريات التأويل الغربية**، من ناحية استراتيجياتها الداخلية، ومدارج مقارباتها.

هذه المفاهيم النسقية تجعل محمد مفتاح يؤمن أساسا، بلسانية الفهم، فلا يمكن تَصَوُّرُ انصهار الآفاق التأويلية من دون وسيلة اللغة، وقد أشرنا إلى ضرورة أن نرى الفهم تأويلا، وأنّ التأويل هو شكل الفهم الواضح، وترتبط هذه الرؤية بحقيقة أنّ اللغة المستعملة تمثل لحظة بنيوية للتأويل[1]؛ وبنيوية التأويل هي أساس مشروع محمد مفتاح، فلكي يُفهم الخطاب، ويُفسّر تفسيرًا مقبولا يجب تأويله بنيويا، فالمؤول حين يؤول قد يقوم بعمليات استدلالية بسيطة أو معقدة تنبني على الاستماع التلقائي أو القراءة السّاذجة أو على أجهزة نظرية دقيقة منطقية وغير منطقية، وقد

[1]- ينظر: خالدة حامد، عصر الهرمنيوطيقا، أبحاث في التأويل، ط.1، منشورات دار الجمل، بغداد، بيروت، 2014، ص 195.

اجتهدتْ كثير من الثقافات لوضع آليات ومبادئ وقواعد وقوانين للتأويل، سيرا في سبيل هذا الاجتهاد، فسيركّب مفتاح استراتيجيات من التراث ومن المكتسبات الحديثة والمعاصرة[1]، فالتأويل لديه يكون **تركيبا تساندیا**، يحدث بين ذهن القارئ والنص، **لا يدخل القارئُ النصَ دون استراتيجيـات عـقلية تأويلية**، كما لا يجب أن يدخل بأوهام أو أحكام قبلية لا تنسجم مع بنية النص المـقـروء.

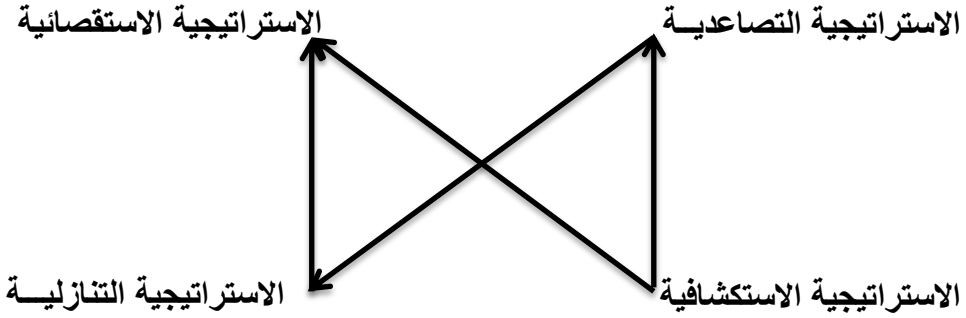
لم يَمِل محمد مفتاح في اختيار الاستراتيجيات إلى أيّ طرف من ثنائية تراث/ حداثة، بل مزج بينهما، ليقدّم نقدا نصيا منفتحا من منجزات الدراسات العرفنية والعلوم التي ركّز عليها في كتابه دينامية النص، وهنا يقدّم بنية من الاستراتيجيات للقبض على المقصدية وتحقيق الفهم وإعمال **التأويل الحدودي**، لأنّه يرفض تماما التأويل **اللامنتهـي/ اللاحدودي**؛ وأولى هذه الاستراتيجيات هي **التصاعدية** التي تعني الانتقال من الخاص إلى العام بتتبع متتاليات النص من الحروف إلى الكلمة، ومن الكلمة إلى الجملة، ومن الجملة إلى التي تليها، إلى أن يتمكّن القارئ من عقْل معنى النص، والإمساك بدلالته والظّفر بمغازيه، وثانيتها هي الاستراتيجية **التنازلية** التي تنطلق من العام إلى الخاص، ومن الكلّي إلى الجزئي، ومما هو مذكور لاستنباط غير المذكور. هكذا، قد تكفي معرفة البداية للتّنَبُؤ بالنهاية؛ ومعرفةُ العنوان لتذكُّرِ المكوّنات والأجزاء، وثالثهما هي الاستراتيجية **الاستكشافية** التي يعتمد فيها المؤوِّل على المؤشرات لبناء قراءة معينة بعد التجربة والخطأ إلى أن يظفر بمبتغاه، فإذا ظفر به تنتهي عملياته التأويل، وإذا لم يحصل يعيد الكرّة إلى أن يصل إلى المعنى أو ما يعتقده أنّه المعنى، ورابعتها **الاستقياس** (الاستراتيجية الاستقياسية) والمقصود به ما عناه القياسون قديما، والدّاعون إلى المقايسة حديثا، هكذا يمكن أن يقيس المؤوّل ما لم يعلَمْ تأويله على ما عَلِمَه مما يساعده على حلّ مشكلة التأويل بأقصر مجهود، ولُبّ الاستقياس هو المشابهة القريبة أو البعيدة، فبها يتمّ الربط بين المعروف واللامعروف، وبين

[1]– ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010، ص 33.

المصدر والهدف[1]؛ فإن كانت المشابهة بعيدة، يحدث التغريب، ويغيب الجانب المعرفي في النص، وإن كانت المشابهة قريبة، يكون النص تواصليا معرفيا، ويغيب التغريب فيه.

ولهذا، فحدوث التغريب داخل النص، يعني أنّ قدراته التواصلية تنخفض إلى أدنى درجاتها، عكس اللغة التواصلية المباشرة.

إنّ المدقق في هذه الاستراتيجيات التأويلية يعثر فيها على مجموعة من السمات المتساندة التي تصبّ في منحى مفهومي ترابطي سواء داخل الاستراتيجية الواحدة أو جميع الاستراتيجيات فيما بينها، فالباحث الذي يلجأ إلى الاستراتيجية التصاعدية؛ التي ينتقل فيها الناقد من الخاص والجزئي إلى العام والكلي، تكون هي نفسها، ولكن معكوسة في الاستراتيجية التنازلية، التي يعود فيها الباحث والمؤول من فهم العام والكلي إلى فهم الخاص والجزئي داخل النص أو الخطاب، والمسألة نفسها بالنسبة للاستراتيجيتين الاستكشافية والاستقصائية؛ فجميع هذه الاستراتيجيات تدور في علاقة ترابطية بينها في بنية تأويلية مفهومية؛ لتكون على الشكل التالي[2]:



هنالك علاقات بين جميع هذه الاستراتيجيات التأويلية، ولكن محمد مفتاح لا يربط بين التصاعدية والاستقصائية، من ناحية، وبين الاستكشافية والتنازلية من ناحية أخرى، لماذا؟

إنّ هذا التنويع في المداخل الاستراتيجية التأويلية عند محمد مفتاح، قريب جدا من مفهوم شليرماخر للدائرة الهيرمنيوطقية التي تؤكد أنّ القراءة الصحيحة لفقرة ما في نص ما تقتضي معرفة

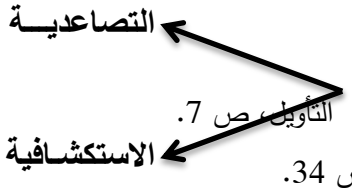
[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 33، 34.

[2]– ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحـو تأويل واقعي، ص34.

كامل النص، فالنص يقوم بتأويل ذاته عبر جزئياته في علاقاتها المتنوعة؛ من أجل تجنّب سوء الفهم والتأويل المفرط بمفهوم إيكو؛ وهذا يحدث غالبا عند اجتزاء العبارة/ الجملة من سياقها النصي أو الخطابي، وبمعنى آخر، إنّنا لا يمكن معرفة القراءة الصحيحة لفقرة ما في النص ما لم نعرف، تقريبا، النص بأكمله، ولن نعرف النص بأكمله ما لم نعرف أجزاءه، ولن نفهم النص ما لم نفهم حياة مؤلفه وعمله ككل[1]. **والفارق بين استراتيجيات محمد مفتاح والدائرة الهيرمينوطيقية لشلاماخر**، أن مفتاح أقصى الظروف السياقية للمؤلف واكتفى بعناصر النص النسقية؛ عكس ما فعل في تحليله لنونية ابن الرندي.

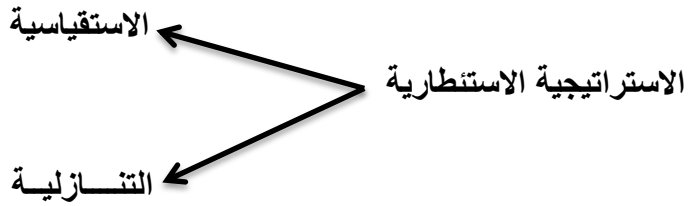
لهذا، يمكن القول إنّ كتاب دينامية النص شكّل قطيعة نسبية عن القراءات التي تستند إلى القراءات السياقية الداعمة للتحليلات النصية، كما انفتح على العلوم المعرفية والرياضية والحسابية، لكن سيظهر ،لاحقا، أنّ السياق المقامي والنصي سيعود لتحديد الاستراتيجيات التأويلية الممكن اختيارها في عملية قراءة النص.

بالعودة إلى السؤال المطروح في الفقرة السابقة عن سبب غياب علاقة بين الاستراتيجية التصاعدية والاستقصائية، والاستراتيجية الاستكشافية والتنازلية. يمكن الإجابة بأنّ التقابل الثنائي هو سبب عدم وجود تلك العلاقات "فالبنية المتكونة من أربعة عناصر تحتاج إلى طرفين متقابلين، وبذلك يمكن اعتبارهما درجات. وسندعو الطرف الأوّل بالاستراتيجية **الاستدوانية**، ونقصد بها أنّ المعنى الأولي النووي يستلزم معانٍ متفرعة عنه تسير وفقاً له، ولا تتناقض معه، وبهذا المعنى تحتوي هذه الاستراتيجية التصاعدية والاستراتيجية الاستكشافية، أما الطرف الثاني فسنسميه بالاستراتيجية **الاستئطارية**، وتشمل الاستراتيجية الاستقياسية، والاستراتيجية التنازلية؛ وهي تنطلق من المعروف لفهم اللاّمعروف، وتردُّ المجهول إلى المعلوم"[2]، إذن يمكن أن نلخّص الاستراتيجيتين في الشكلين الهندسيين الآتيين:



[1]– ينظر: خالدة حا التأويل، ص 7.

[2]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص 34.



لا يقدم محمد مفتاح أمثلة أو مقاربات تطبيقية لهذه الاستراتيجيات التأويلية في كيفية اشتغالها، ولكنه يؤكد على تكاملها وتعاضدها داخل العملية القرائية من جهة، ومع نوعية النصوص من ناحية أخرى وحقبتها التي كتبت فيها؛ "فقد تُوَظَّفُ الاستراتيجية التصاعدية والاستراتيجية التنازلية في حقبة ما باعتبارهما أداتين صالحتين لقراءة وتأويل النصوص العلمية أو الأدبية الواضحة، وقد توظف استراتيجيتا الاستكشاف والاستقياس لقراءة وتأويل النصوص الجديدة، وقد توظف الاستراتيجيات جميعها في نص واحد"[1]، والملاحظ المدقق هنا يلفي محمد مفتاح يربط الاستراتيجيتين التنازلية والتصاعدية **بالنص الواضح**؛ الذي لا يقبل عدة تأويلات متباينة لأنّه نص واضح في مغزاه ومدلولاته غير قابلة للتشظي والانحلال والإرجاء العلاماتي؛ في حين يربط استراتيجيتي الاستكشاف والاستقياس بالنصوص الجديدة المحملة بالدلالات المفتوحة والعلامات المتخمة بالمعاني والتأويلات اللانهائية (النص/ الاحتمال)؛ وبطبيعة النصوص يمكن الانفتاح على تلك الاستراتيجيات جميعا دون قيد أحادي قرائي.

إنّ النص الواضح مقرون باللوغوس، فهو قابل للفهم عقليا دون الاعتماد على آليات تأويلية حدسية أو باتوسية.

إذن، لا يخفى أن التحقيب الأدبي له مكانة في اختيار هذه الاستراتيجيات التأويلية – إضافة إلى وضوح النص وعتمته الدلالية– لهذا نرى محمد مفتاح يدافع عن أطروحة إعادة قراءة التحقيب نسقيا في أكثر من موضع نقدي، من أجل القضاء على ثنائية مشرق أصل/ مغرب تابع في الأدب والخطاب المعرفي، يقول: "أطروحتنا نحن تحاول أن تتجاوز هذا الانشطار الظاهر إلى البحث عن

[1]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص 35.

النواة الموجهة للثقافة المغربية بما فيها من علوم شرعية وعقلية وأدبية بما فيها من شعر فصيح بمختلف أغراضه، وعامي بتنوع تجلياته... نفترض، إذن، أن هذه الدعوة هي ما وَجّه الثقافة المغربية ومنها الأدب، اتجاها معينا نحو روح معين، ولتحقيق هذا الافتراض والبرهنة عليه سنسوغ منهاجية ملائمة...وللتشييد النظري والتصوري؛ ومكونات المنهاجية هي :

- اعتبار الأدب نسقا فرعيا من نسق مجتمعي عام واعتماد المقايسة لإثبات العلاقة بين الأنساق.
- تبني منهاجية نسبية معتدلة"[1]

ومن ثمّ، فإنّ التحقيب يستعمل آليات نسقية من أجل إعادة قراءته ودحض الأحكام القيمية السابقة، ولهذا يؤكد محمد مفتاح بأنّ أحسن آليتين تأويليتين لقراءة أدب حقبة أو حقب متنوعة هما التصاعدية والتنازلية، لمحاولة كشف بنية أدب في حقبة معينة، وتميزه شكليا ووظيفيا وجماليا عن بنية أدب حقبة أخرى.

- **تراتبية الدلالات ووضوحها:**

لا يمكن تفحص النصوص دون أن تكون لدى القارئ نظرة عقلانية لمستويات الدلالة التي يمكن أن يعثر عليها في النص المدروس، لهذا يعيد محمد مفتاح ترتيب الاستراتيجيات التأويلية حسب ترتيب وتدريج آخر للمعاني والدلالات المتنوعة التي نصادفها في النصوص التي تختلف في درجات وسلالم معانيها وقدرة المؤول إلى الوصول إلى كنه دلالتها وفهمها وفي هذا يستغل محمد مفتاح بعض المفاهيم والآليات التي استعملها الأصوليون والبلاغيون والنحاة ويعيد قولبتها وتحيينها في إطار الفكر البنيوي النسقي.

إنّ معرفة درجة الدلالة داخل النص ضرورية لمعرفة الآلية الاستدلالية التأويلية الواجب استعمالها، ومن هذه الحيثية يستثمر محمد مفتاح، أبعادا معرفية تراثية قائمة في نظريات علماء

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996، ص 158.

البلاغة والأصول؛ وهذا راجع إلى تكوينه المعرفي الجامع بين التراث والحداثة؛ فهو هنا يطرح التصنيف التراثي لمستويات الدلالة داخل النصوص؛ وهي، كالآتي[1]:

- **المحكم**
- **النص**
- **الظاهر**
- **المجمل**
- **المؤول**
- **المتشابه.**

فيربط مفتاح وضوح الدلالة بالمحكم الذي يضم كل من النص والظاهر، ويحيل ضبابية الدلالة إلى المتشابه الذي يندرج تحته المجمل والمؤول.

لكي يتجاوز محمد مفتاح هذا التصنيف الثنائي محكم/ متشابه، إلى تصنيف أكثر دقة وتدريجا، يقدم مفاهيم أخرى مستقاة من هذه الثنائية، لا ضرر في ذكرها جميعا، لأنّها تساعدنا في قراءتنا لمقارباته النصية التطبيقية، وهذا التدرج للمعاني والدلالات النصية هو كالآتي[2]:

1- **الواضح:** وهو ما لا يقبل التأويل من الكلام بإطلاق؛ مثل الأوامر والنواهي الصريحة الحقيقية مهما كان مصدرها، ومثل بعض الفصول القانونية: أوامر ونواهي الضابط، والطبيب، والمعلم، والنصوص الدستورية، والقرآنية، ونحن نعلم أنّ التنفيذ تحكمه قواعد ومقاييس وأعراف....وأنّ كل مكتوب قابل للتأويل، ومع ذلك، فإنّه من الشطط اعتبار هذه الأفعال الكلامية معتمة وملتبسة، وتلك التقريرات قابلة لكل تأويل، إلا لمن أراد أن يقوم بتأويلها لخدمة مصالحه وأهدافه الشخصية، فيحرك هذا النص الواضح نحو توجيهات ومعانٍ يختارها هو له.

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص 36، 37، وتنظر الأطروحة التي ربطت هذه الدرجات الدلالية بالنسق السيميائي المكوّن لها، في كتاب: آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، ص 186، 187.

[2]- ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 38.

2-**البيِّـنُ**: وهو الكلام الذي لا يحتمل معنًى آخر؛ ولكنّه يقبل التأويل عند الضرورة؛ مما يجعله حمّال أوجه.

3-**الظاهر**: هو ما يحتمل عدّة تأويلات، ولكن يختار أظهرها وأكثرها ملاءمة لسياق النص والسياق العام، فالمقبولية العقلية والسياق بأنواعه يعتبران موجهان للعقل التأويلي.

4-**المحتمل**: وهو الكلام الذي ينبغي تأويله ليستقيم معناه ويُدرك فحواه، بحسب قوانين لسان العرب، وقوانين العادات والأعراف لإدخاله ضمن معارف المتلقي ومجموعته، وهنا يمكن أن نعضد هذا الطرح بالطرح الذي قدمه أمبرتو إيكو في مفهوم الموسوعة المعرفية إذ أنّ القارئ المتزوّد بالتراث الموسوعي المعرفي[1]، يمكن أن يصل إلى فكّ فوضى النص، وإدراك دلالته.

5-**الممكن**: وهو ما كان موجزا من الكلام، متيحا لعدة تأويلات، ولكن المؤول يتّخذ ما وجد من مؤشرات لبناء موضعة أو تشييد قصة، كالأمثال والحكم الغامضة، والعبارات الدارجة الخاصة بمناطق معينة، حينما يريد الآخر تأويلها وفهمها بعيدا عن سياقها، فيلجأ إلى بنائها وبناء سياقها بطريقة عقلية.

6-**العميّ**: ما كان غير محدود المعني، ولا محدد الدلالة، ولا مقبولا من الناحية التداولية المعتادة، ولكن يحتال المؤول عليه حتى يصير له معنى ودلالة ومضمونا، ويدرج مفتاح الكتابة الشذرية ما بعد الحداثية داخل هذا المستوى من الغموض، كما سيتبين لنا في العنصر الأخير من هذا الفصل.

على الرغم من الاجتهاد الواضح لمحمد مفتاح في التدريج المنطقي لنسبة الوضوح والعتمة في معاني النصوص، فإنّه من الممكن معارضته في مجموعة من المسائل، أوّلها: **مساءلته إبستيمولوجيا** في هذا التقسيم الذي يظهر فيه جليا البعد التراثي، لكن يغيب عنه الإطار الإبستيمولوجي الغربي الذي زوّده وحيّنه به، ثاني نقطة: يمكن ملاحظتها هو أنّ **النص البيّن هو أكثر وضوحا من النص الواضح عند العرب**، لكن مفتاح يختار النص الواضح بدلا عنه ويعتبره

[1] -Voir : Umberto Eco, La Structure absente, Introduction à la recherche sémiotique, p 56 ,57.

أعلى درجة منه، وسبب هذا أنّ مفتاح يستعمل مصطلحات يصعب تحليلها وقياسها في درجة وضوحها، بل إنّ مسألة الوضوح في حدّ ذاتها إشكالية هيرمينوطيقية مستعصية، ويذهب فرانسوا راستيي في هذه الإشكالية ليؤكد بـ"أنّ مفهوم الوضوح في حد ذاته في حاجة إلى توضيح، وإذا ما سلمنا بالخاصية الشمولية وغير الاضطرارية للتأويل، وبالنظر إلى تغيرات أنظمته وتقنياته ودوره في طرح المشكل المعنى الحرفي المزعوم، فإنّه يجب أيضا تدقيق نظام الصعوبة وربط النقد الفيلولوجي بالوصف الدلالي وإعطاء الحق للغموض والتناقض واللغز، ليس من أجل تبديد هذه العناصر، ولكن بغرض تحديدها مع الحرص على تمييز وظائفها"[1].

إذن، هذه المستويات المقترحة لغموض النص قابلة دائما للنقض والتعديل والتغيير، وها هو راستيي يحصرها فقط في ثلاث مستويات **(الغموض، والتناقض، واللغـز)**، في حين وسّعها محمد مفتاح إلى **ستة عناصر**، لها علاقة بالتصنيف التراثي لمستويات الدلالة داخل النصوص.

بسبب هذا الغموض في تحديد تدريجات الدلالة داخل النصوص يقترح فرانسوا راستيي طرحا يقترب ويكمّل طرح محمد مفتاح في مسألة الاستراتيجيات التأويلية وتدريج وضوح المعنى وضبابيته؛ فيكون المقترح إذن **هيرمينوطيقا تبحث في تدريجات الواضح**، وأخرى تبحث في **تدريجات الغامض والضبابي**؛ إذ يرى راستيي "أن النظامين التقليديين للتأويل هما نظام الوضوح ونظام الغموض، ويقابلهما تصوران قبليان للغة، مثل حجاب شفاف أو مثل ستار سميك، وبعدما تمَّ تعتيم مفهوم الوضوح، فإننا نتبنى الموقف المتمثل في توضيح مفهوم الغموض، وسنرفض استعارة اللغة المشبهة بالحجاب، سواءً كان شفافا أو غير ذلك، وإن كانت هيرمينوطيقا الوضوح تبدو شرعية بالنسبة للنصوص الواضحة التي تكون أنماطها الجينية والمحاكاتية والهيرمينوطيقية خاضعة لمعايير واضحة، فإن هيرمينوطيقا الغموض تحـيلنا على حالة التأويل بدلا من إحالتها

[1]– فـرانسوا راستيي، فنون النص وعلـومه، ترجمـة: إدريـس الخطاب، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2010، ص 146.

على النص، وذلك عندما ترى أنّ المعنى يتجلى في الجهـد المبذول بهدف الوصول إليه، ويتجسد في المســار التأويلــي"[1]، فالنص الغامض يفرض عمليات تأويلية أكثر من النص الواضح.

إنّ **هيرمينوطيقا الوضوح**، إذن، تقتضي الاستراتيجيتين: **التصاعدية والتنازلية**، لأن الفهم متعلق فقط بالانتقال المنطقي، إمّا من خاص إلى عام أو العكس، فيما يجب أن ترتبط هيرمينوطيقا الغموض باستراتيجيتي: **الاستكشاف والاستقياس**، لأنّ المسألة لا ترتبط بتراتبية منطقية، بل برؤية شذرية نووية داخل النص المُبهم الذي يسعى فيه القارئ للإمساك بشذرة معنوية تحيله إلى معنى مقبول.

إن الكتابة الشذرية، على سبيل المثال، تقتضي هيرمينوطيقا الغموض التي تستند على الاستكشاف والاستقياس، فالقارئ لنص ما بعد الحداثة لن يصل إلى إدراك دلالته عبر منطق الانتقال من الكل إلى الجزء، أو من الجزء إلى الكل، بل يجب أن يستكشف شذرة نصية تحيله إلى أخرى تدريجيا.

وهـذا المـخطّط يوضّــح العـلاقـة بين رؤيتي هيرمينوطيقا الوضـوح وهيرمينوطيقـا الغمـوض، والاستراتيجيات التي تندرج تحتهما:

ومن ثم، فإنّ اختيار الاستراتيجيات التأويلية، لفهم معاني أو مدلولات خطاب ما، متعلق بمستويات الوضوح والغموض، والحضور والغياب، وتحديد هذه المستويات مسألة شائكة وغير سهلة؛ كما أن هذه المستويات غير قارة، فالواضح في زمن قد يصير غامضا في زمن آخر، والعكس كذلك، فالإنسان، أكان قارئا أوكاتبا، يتحكّم في الوضوح عبر التسنين الذي يقوم به، وتأويل الواضح والغامض، من هذا المنظور، "يتعلق بسجل التسنينات التي بلورتها الممارسة

[1]– فـرانسوا راستيي، فنون النص وعلـومه، ص 146.

الإنسانية، وقدرة هذه الممارسة على منح الأعضاء والأشكال والألوان دلالات إضافية تتجاوز من خلالها الوظيفي والاستعمالي، فالعين مثلا لا ترى فقط، إنها تحدق وتقسو، وتحنّ، وهي ترفض وتقبل أيضا، وليست اليد لحمل الأشياء فقط، إنها تصدّ، وتستجدي، وتقمع وتمنح"[1].

وبالتالي، **فالتسنين يتجاوز المعنى الوظيفي والاستعمالي، وكذلك المعجمي، إلى المعنى المجازي التأويلي،** الذي قد يبتعد عن مجازيته أو يقترب منها، بفعل التسنين الاجتماعي للفهم والتأويل والخطاب، ليصبح المألوف خارجا عن السنن النحوية والبلاغية للسان، ويصبح الخطاب المجازي حقيقيا، بفعل الاستعمال المكثّف له.

هذه النظرة تمثل تجاوزا صريحا لطروحات الشكلانيين الذين أرادوا التفريق بين اللغة المجازية والحقيقية عن طريق معيار شيوع استعمالها، أو ندرة تداولها، حتى ولو أنّ العبارات المجازية، مع كثرة استعمالها، تصبح قريبة إلى الحقيقة.

إذن، **فحتى الوصول إلى تحديد النص الغامض والنص الواضح، يصعب كثيرا،** بفعل هذا التسنين الاجتماعي للمفردات والجمل التي يستعملها النص.

لهذا يؤكد محمد مفتاح على رهان التأويل في تأسيسه للتلقي النسقي للمعرفة والخطابات الإنسانية، **وإن كانت المعرفة إنسانية كونية، فإن إدراكها وتأويل خطابها- إنسانيٌ- ولكن خاضع لمرجعيات وخلفيات متنوعة** "فالتأويل، إذن، يعكس الأوليّات والمبادئ والأعراف ومشاغل أمة من الأمم، ومشاغل أفراد من أفرادها، ولهذا فالتأويل يختلف من أمة إلى أمة، ومن فرد إلى فرد من داخل الأمة نفسها، بل قد يختلف اختلافا جزئيا أو كليا لدى الفرد الواحد، لأن التأويل عملية تاريخية وتاريخانية، بمعنى أنه خاضع لإكراهات التاريخ ومستجيب لها، وأنه صانع للتاريخ وثوراته، ومن يستعرض تاريخ التأويل يتبين له صحة هذه البديهية في التأويل القديم للعهدين بتياراته المختلفة، وفي التأويل العربي الإسلامي باتجاهاته المتنوعة، وفي التأويل الحديث بمنظوراته

[1]- سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، الجزائر، بيروت، الرباط، 2015، ص 160.

المتنوعة"[1]، فالتأويل هنا نتاج حراك معرفي وإيديولوجي داخل الجماعات والأمم التي تنظمه نسقيا في طرائق حدوثه ومجريات العمليات داخله وممكناتها، أحيانا لأغراض معرفية، وأحيانا أخرى لأغراض أيديولوجية ومصلحية.

إنّ الجانب التراثي في مفاهيم التدريج والترتيب حاضر بكثافة، لأن أساس انفتاح مشروع محمد مفتاح؛ هو قيامه وارتكازه على مزاوجة بين مفاهيم النظريات اللسانية والهرمينوطيقية المعاصرة (نموذج فرانسوا راستيي) ونظريات علماء البلاغة كالسجلماسي وابن البناء، وعبد القاهر الجرجاني الذي جعل المعنى موزعا، بين معنى أولي (المعنى المباشر) ومعنى ثاني أو عميق (معنى المعنى)؛ كما استفاد محمد مفتاح من التراث والرؤية التأويلية والدلالية للشاطبي في تأسيسه لدرجات الغموض الدلالي مقابل الوضوح.

إن مرجعيات مفتاح في تدريج الدلالة متنوعة، ولكنها، تشترك جميعا في مسألة منهجية؛ وهي عقلانية التأويل ولوغوسيته أومنطقيته؛ فالتأويل الأهوائي الباتوسي يغيب لصالح التأويل العقلاني البنيوي (اللوغوس)، **وهذا استمرار لاشتغال المفاهيم السابقة؛ كالدينامية والتدريج والترتيب والوسطية**.

لهذا السبب يقترح محمد مفتاح البحث في **أنسنة التأويل وقوانينه**، والبنيات الثنائية التي تتحكم في تشكيله، ثمّ البحث عن البنيات الرباعية والسداسية في تأسيسه، وهنا سيظهر، جليا، توظيفه للدينامية المناهجية، العلوم الرياضية والعقلية، التي أسس لها في كتابه دينامية النص؛ واستمرت في المؤلفات اللاحقة.

[1]– محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، تقديم: أبو بكر العزاوي، ط.1، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص 67.

2- قوانين التـأويل البنيويــة وتـراتبياتــه.

نصل إلى نقطة محورية في عملية التأويل داخل فكر البنية المنفتح عند محمد مفتاح، وهي متعلقة **بأنسنة التأويل ووتراتبياته البنيوية**، استنادا إلى تاريخية الفهم وتاريخانيته، وفي ضوء القراءة النسقية التي تعتمد على المعنى الشمولي، لا الفرعي التجزيئي.

إنّ معطيات ومرجعيات الأمة لها دور في صياغة قوانين التأويل، لهذا يحاول محمد مفتاح صياغة نظرية تأويلية عربية في مرجعيتها، وعالمية في آلياتها ومفاهيمها، ولهذا يعود إلى ابن رشد في الفلسفة وعلم الكلام، والشاطبي في أصول الفقه والمقاصد، إذ رآهما يرميان للهدف نفسه؛ وهو وحدة الأمة وقوة الدولة، وتحقيق المصالح الدنيوية والأخروية بالجهاد، وهذا رهان القرن الخامس عشر ميلادي في بلاد الأندلس والمغرب الكبير[1]، وهذا الاختيار الذي ينطلق منه مفتاح تابع للفرضية التي تأسّس عليها مشروعه، والقائلة بأن الفهم والتأويل والقراءة لكتب الأندلسيين الفكرية والشعرية، والنقدية، تنصب في الدعوة إلى الجهاد والاتحاد.

لهذا يجمع مفتاح بين التأويل الذي طرحه علم الكلام، والتأويل الذي طرحه علم المقاصد، ويرى أنّهما يحققان غاية خدمة الدولة الأندلسية، وهذا هو المشترك بينهما، لكن الفرق هو أن تأويل علم الكلام برهاني عقلاني، عكس علم المقاصد الذي يخضع لضوابط دينية.

إذن الدمج والمزاوجة بين قوانين التأويل لدى ابن رشد والشاطبي هي محاولة لفهم قوانين التأويل الكونية، وقوانين التأويل التداولية التي تقتضي حضورا للسياق الإسلامي الموسوعي من أجل القيام بها.

وبـعد أن تطرّقنا، في العنصر السابق، إلى قراءة محـمد مفتاح لتراتبية الدلالات والاستراتيجيات، سنتدارس ونتفحص القوانين التأويلية الكونية الإنسانية التي صاغها عن طريق إعادة قراءة طرح ابن رشد، الذي حاول حصر قوانين التأويل وأصنافه ومراتبه في بنى زوجية ورباعيـة... وسداسيـة.

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص 68.

الكشف عن هذه التراتبية في أصناف التأويل وآلياته وبنياته أساس هذا العنصر، والبداية ستكون بالبنيات الثنائية/ الزوجية في التأويل، لننتقل فيما بعد إلى البنيات الرباعية والسداسية.

2-1- البنيات الزوجية /الثنائية في التأويل:

يصطلح محمد مفتاح على هذه البنية مصطلح الأزواج، ويسعى إلى استخراجها كمعايير كونية للتأويل، حينما يدرس طروحات ابن رشد الذي وضع أزواجا يحلّل في ضوئها أشكال التأويل ويقننه، ليصل إلى تحقيق رهانه[1]، ورهانه كما ذكرناه سابقا، هو تحقيق التأويل لوحدة الأمة وقوة الدولة عن طريق مبدأي الاتحاد والجهاد، فهو لا يختلف عن مقصدية النصوص الفلسفية والنقدية الأندلسية، التي تسعى للهدف نفسه، ولكن آليات التأويل عنده لها منطق عقلاني وإنساني، خصوصا في تجسيداتها الثنائية.

وسنناقش هذه الأزواج التي قدّمها محمد مفتاح من خلال **النظرية التأويلية العقلانية عند ابن رشد**، وهذه الأزواج هي كالآتي:

1-التأويل البرهاني والتأويل غير البرهاني:

يمكن تسمية التأويل البرهاني بالتأويل اليقيني العقلاني، لأنه يستند إلى المنطق والبرهان العقلي في بناء الحجة والخطاب، وإلى القياس الذي "يتركّب من أجزاء أو مقدمات لابد من معرفتها؛ وإذا عُرفت ثم وُضفت بحسب قوانين الصناعة المنطقية، فإنها تؤدي إلى معرفة قطعية وكونية، أي إلى تأويل قطعي وكوني"[2]، وهذا التأويل لا يخضع لاعتبارات باتوسية من سلطة القلب، وإنما إلى اجراءات لوغوسية (منطقية) صارمة؛ فيصل أي إنسان، على اختلاف ثقافته ومرجعيته، إلى فهم متقارب، حتى لا نقول فهما واحدا أو دقيقا؛ لأنّ ذلك لا يتأتى إلا عبر إعمال المنطق بطريقة آلية ودقيقة وحصيفة.

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص 68.

[2]- المرجع نفسه، ص 68، 69.

أما **التأويل غير البرهاني، فهو عرفاني**، إلى حدّ معين، لأنه وسيلة غير عقلانية للوصول إلى فهم الخطاب والعالم، وإن كان يعتمد القياس، فهو لا يستند إلى القياس العقلي (اللوغوس)، وإنّما "أنواع القياس الأخرى، فهي ليست عملية قطعية وكونية، وإنّما هي وسيلة جمهورية للجدل والإقناع وللإيهام مما ينتج عنه معارف وتأويلات ظنية أو مخيلة أو خاطئة"[1]، والسلطة التي تتحكم في هذا النوع من التأويل هو سلطة الباتوس بمفهوم أرسطو الذي "عمّم المنهاجية الثنائية لتحليل كل ظواهر الكون بها"[2]، وليس فقط لفهم التأويل الذي نتخذه كمثال تطبيقي، لشرح هذه المنهاجية الثنائية.

إنّ هذه الثنائية (برهانية / غير برهانية) يمكن تلخيصها في ثنائية أوسع، وهي: (**عقل/ قلب**) أو (**لوغوس/ باتوس**)، وسنرى، لاحقا، كيف تتحكم هذه الثنائية في تحقيب الخيال.

اعتمد ابن رشد بدرجة كبيرة على فلسفة أرسطو*، ولهذا نجده يرى " أنّ المنطق آلة يمكن أن نحسن استخدامها، فيفيدنا حينئذ، أو نسيء استخدامها فيضرنا، تماما، مثل من لا يحسن شرب الماء فيختنق به، لا لأن الماء مميت في ذاته، ولكن لسوء استخدام الإنسان أصبح الماء مميتا"[3]، وهذا دليل على أنّ العقل غير كافٍ في التأويل البرهاني، وإنما يجب أن يُعضدَ بآليات استعماله

---

[1]– محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص 69.

[2]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010، ص 60، 61.

* لقد استفاد ابن رشد من أرسطو كثيرا، وبالخصوص في الثنائيات الكونية، حتى أن بعض الباحثين يعتبرونه قد **تأغرق** (أصبح إغريقيا)؛ وذاب في شخصية أرسطو وسار في دربه حين أسس لقوانين التأويل البرهانية، أو في قوانين صياغة الشعر التي أخذها حسبهم، من قوانين الشعر اليوناني، ولكن محمد مفتاح يعتبر هذه المسائل التفاعلية بين ابن رشد وأرسطو حالة ثقافية كونية، كانت بداية التأسيس لحضارة عربية عالمية. ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، ص 90.

[3]– ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، تقديم وتعليق: ألبير نصري نادر، ط.2، دار المشرق، بيروت، 1968، ص 18.

المنطقية، فقد يتهيأ لمستعمله، توهما، بأنه يشتغل وفق قوانينه المنطقية**، لكنه يمارس، في الحقيقة، جدلا أو مغالطة لنفسه وللآخر، أو تخييلا خطابيا، ولهذا يجب طرح السؤال الآتي :"هل يستطيع جميع الناس أن يستعملوا المنطق؟ كلا، إذ إنّ فِطَرَ الناس متفاوتتة: فمنهم من يصدق بالبرهان، ومنهم من يصدق بالجدل، ومنهم من يصدق بالأقاويل الخطابية.... والسبب في ورود الشرع فيه الظاهر والباطن هو اختلاف فطر الناس وتباين قرائحهم في التصديق"[1]، فلكل متلق طريقته في الفهم، ونوعية الخطاب الذي يقنعه.

وهنا كذلك تظهر ثنائية اللوغوس (العقل) والباتوس (القلب)، فمن الناس من يعتمد على العقل في الفهم والإفهام، ومنهم من يعتمد على القلب في العمليتين التأويليتين، وهذا راجع حسب ابن رشد إلى أنّ فطر الناس وقدراتهم العقلية متفاوتة في فهم العالم والخطاب الحامل له، ومتفاوتة أيضا، في طريقة إفهام المرسل للمرسل إليه.

إنّ من المتلقين من يقتنعون بالحجج العقلية ويرفضون الحجج العاطفية والخطابية، في حين نرى أنواعا أخرى من المتلقين يفضلون الحجج الخطابية والعاطفية والجدلية، لأن سلطتي العقل والقلب تتحكمان في أفق توقع الحجج التي نتلقاها.

ولهذا السبب المتعلق باختلاف الناس في عمليتي الفهم والإفهام، يصوغ محمد مفتاح من طرح ابن رشد ثنائيةً أخرى، هي:

2-تأويل الخاصة وتأويل العامة:

إن الخاصة بفطرتهم وقدراتهم العقلية والمنطقية العالية يمارسون عملية التأويل البرهاني (اليقيني)، أمّا العامة فلهم التأويل غير البرهاني، أو ما يمكن أن نصطلح عليه التأويل العرفاني، ولا حق لهم في ممارسة البرهان، لأنهم لا يمتلكون أدواته، و"لأنّ التأويل اليقيني لا يمكن أن ينجزه

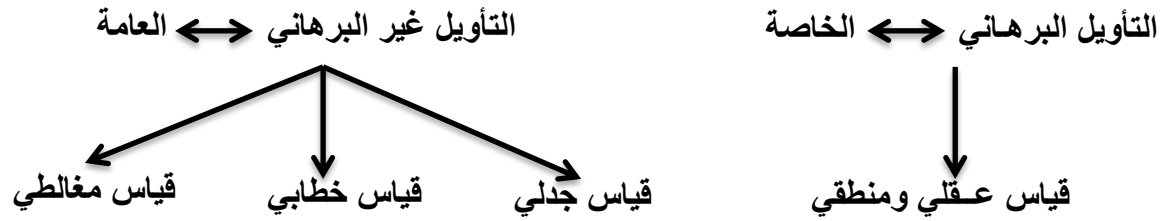
** سنتناول في الفصل الثالث، أثناء قراءة مشروع التفكيك من خلال محمد شوقي الزين، كيفية تيهان الانسان، وآليات تسلّل الباتوس إلى اللوغوس، وتوهم العقل أنه يشتغل بآلياته العقلية المنطقية، وهو في الحقيقة يمارس خدعا وحيلا.

[1]- ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، ص 18، 19، 32.

أيًّ كان من الناس، إذ القيام به يحتاج إلى مران ومراس طويلين، لأنّ معرفة المنطق وآلياته هي معرفة صنف من الناس، ألا وهي الخاصة، وهذا التأويل الناتج عن القياس البرهاني، يجب ألاّ يطّلع عليه العامة، لأنّ للعامة أنواعا محصلة من أنواع القياس غير البرهانية"[1].

إنْ كان محمد مفتاح يرى أنّ التأويل البرهاني لا يجب أن يطلع عليه عامة الناس، فإنّ ابن رشد لا يذهب إلى ذلك، وإنّما يرى أنّه لا يجوز لهم ممارسته فقط؛ أما الاطلاع عليه فأمر عادي ومسموح به؛ ويقول ابن رشد في هذا الصدد:" من أراد أن يعلم اللهَ تبارك وتعالى، وسائر الموجودات بالبرهان، أن يتقدم أولا فيتعلم أنواع البراهين وشروطها، وبما يخالف القياس البرهاني القياس الجدلي والقياس الخطابي، والقياس المغالطي"[2]، وهذا ليس منعا للعامة، وإنّما دعوة إلى التمكن من الآليات البرهانية قبل استعمالها في قراءة النصوص.

من تجليات التفكير البنيوي النسقي في صياغة مفاهيم التأويل عند محمد مفتاح، هي تلك النظرة الثنائية في فهم القوانين واستخراجها من نصوص ابن رشد، فقد جعل مفتاح التأويل البرهاني مقابلا للتأويل غير البرهاني، وجعل الأول للخاصة، والثاني للعامة، وأعطاه تسمية غير البرهاني، ليجعله مناقضا للتأويل البرهاني. ولكن المدقق في طرح ابن رشد سيجدها في هيئة يصعب فهمها، ومفتاح سهّل الفهم حين جعلها في ثنائيات، وقد كانت، من قبل، في هيئة صعبة الفهم، وللتوضيح أكثر، يمكن أن نصيغها في الخطاطة الآتية:



إنّ الطرف الأول؛ (الخاصة) من الثنائية (خاصة/ عامة) يستعمل الطرف الأول من ثنائية (برهاني/ غير برهاني)؛ والتأويل البرهاني الذي هو "قياس يثبت صحة نتائجه معتمدا على

[1]– محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص69.

[2]– ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، ص 29.

مقدمات صادقة أو مسلم بها كأنّها صادقة، مثل قولنا: كل إنسان مائت، سقراط إنسان، فإذن سقراط مائت"[1]، وهذا التأويلي، من منظور مفتاح، يقيني لأنّ نقطة الانطلاق (المقدمة) تكون صادقة ومقبولة لدى عامة الناس وخاصتهم، ولكن لا يمكن القول أن هذا التأويل لن ينحرف إطلاقا إلى مقاصد قبلية أو أيديولوجية.

أما الطرف الثاني؛ (العامة) من الثنائية (خاصة/ عامة)، فيستعمل الطرف الثاني؛ التأويل غير البرهاني، الذي يضم عدة أصناف تنضوي تحته، وهي حسب ابن رشد[2]:

1- **التأويل عبر القياس الجدلي:** الذي هو قياسٌ تكون مقدماته ظنيّة، مثل قولنا: الأكسجين عنصر أساسي للحياة، ومن المحتمل أن يكون القمر محاطا بطبقة من الأكسجين، فإذن من المحتمل أن توجد الحياة في القمر؛ وهذا القياس في مقدمته الأولى صحيح، لكن المقدمة/ الاحتمال أو الظن الثاني يصبح خاطئا، وبالتالي نتائجه خاطئة؛ إلا إذا صدق الاحتمال الثاني.
2- **التأويل عبر القياس المغالطي:** وهو قياس يبدأ بمقدمات صادقة، أو تبدو كأنها صادقة، ولكنه ينتهي إلى نتائج غير مقبولة، أما شكل القياس فيه، فهو صحيح، ومثال هذا: إذا رفعت حبة قمح من كوم، فهذا لا يزيل الكوم، فأرفعُ حبة ثم حبة، ثم حبة فلا أزيل الكوم، إذن أرفع الحبات كلها إلا حبة، فيبقى الكوم، فالكوم حبّة قمح واحدة. ومن الواضح هنا أنّ النتيجة تؤدي إلى تهديم معرفتنا- لغويا ومرجعيا- لمفهوم الكوم، **فهي تزحزح مدلوله، إلى مدلولات ومعانٍ أخرى** تحمل تناقضا بينها؛ فمن مدلول الكوم الذي يساوي حبات قمح كثيرة جدا، إلى مدلول الكوم الذي يساوي حبة قمح واحدة أو حبيتين، وهذه النتيجة الخاطئة منطقيا جاءت لأننا تلاعبنا في المفاهيم والمدلولات، فلم نحصر المرجع: الكوم في مدلول واحد (حبات قمح كثيرة جدا)، ونحن هنا نمارس عملية السيميوزيس؛ فالمرجع يقدم مدلولات متحركة باستمرار إلى غاية تبدّل حالة المرجع نفسه، من حالة إلى حالات

[1]- ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، ص 29.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 29، 30.

أخرى كثيرة، وهنا تطرح مشكلة بين المرجع الذي تشاهده العين وما يقرأه اللسان، وما يتصوره العقل من خلالهما عن المرجع الموضوعي الواقعي، وعن حركيته[1].

3-**التأويل عبر القياس الخطابي:** حيث لا تقوم مقدماته على أساس منطقي، بل على أساس عاطفي باتوسي، مثلا في مخاطبة أحدهم: خَلاصكم في حبِّكم لوطنكم وحاكمكم، وأنتم تريدين خلاصكم، فإذن عليكم بحب وطنكم وحاكمكم. وظاهر هنا جليا أن المخاطِب هنا يلجأ إلى سلطة الباتوس من أجل التأثير في المتلقي، فيشتغل على هذه العاطفة بطريقة يجعلها أقرب إلى القياس العقلي.

إذن، تلك الأنواع الثلاثة من التأويل غير البرهاني تخضع ظاهريا إلى القياس، ولكن، يحدث دائما، خلل منطقي داخلها، فلا تستقيم وفق مبادئ اشتغال اللوغوس الإنساني، بل يتغطى الباتوس بغطاء اللوغوس من أجل التمثّل فيها، لهذا انتقدت التفكيكية سلطة اللوغوس التي اعتبرتها غير قادرة عن حماية نفسها أثناء التأويلات من تمثّلات العاطفة والحيل العقلية.

ولهذا السبب، جعل محمد مفتاح هذه القياسات الباتوسية الثلاثة في طرف واحد من ثنائية عقل/ قلب؛ أو لوغوس / باتوس، وهي قدرة حصافة عقلية يملكها مفتاح في كيفية فهم قوانين التأويل وضبطها وتصنيفها؛ فلم يرغب في استدعاء النموذج الحرفي الذي قدّمه ابن رشد، وإنما قام بتحيينه وفق **عقل بنيوي ثنائي.**

إن التأويل لدى الخاصة ليس قولا بانفتاحه على كل الخطابات أو قولا بلا نهائيته أو عدميته، ولهذا يقدم مفتاح ثنائية أخرى تضبطه، وهي كالآتي:

3-تأويل مايُؤوَل وفهم ما لايُؤوَل:

إن الهدف من التأويل البرهاني هو الوصول إلى الفهم الصحيح المقبول والمعرفة اليقينية، ومن ثم التوقّف عن التأويل وعدم المواصلة فيه؛ لأنّ" التأويلات الناجمة عن استخدام الطرق

[1] – Voir : Umberto Eco, La Structure absente, Introduction à la recherche sémiotique, p 174, 175.

البرهانية هي نتاج العقل الذي معرفته قطعية وكونية، لذلك لا يخالف ما هو معرفة قطعية وكونية، وهو الشرع، فالحق لا يضاد الحق، بل يوافقه ويشهد عليه، ولذلك، فإذا أتت نصوص يخالف ظاهرها المعرفة العلمية البرهانية القطعية الكونية، فإنه يجب تأويلها بنقلها من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية تبعا لعادة في التجوّز"[1]، وأما النصوص اليقينية المطابقة للمعرفة الشرعية والكونية، فإنها لا تحتاج إلى تأويل إضافي، ولا إلى نقلها من الحقيقية إلى المجازية، لأنّ الفهم قد تحقّق ووقع.

إذن، فالتأويل إذا خالف ظاهر الشرع يجب مواصلته، من أجل موافقته للشرع، أما إذا وافقه، فالسيرورة التأويلية تتوقف، لأن الفهم تحقق.

ويقول ابن رشد في هذا الصدد من التأويل اليقيني المتحقق :"أجمع المسلمون على أنّه ليس يجبُ أن تُحمل ألفاظ الشرع كلها على ظاهرها، ولا أن تخرج كلها عن ظاهرها بالتأويل، واختلفوا في المؤول منها من غير المؤول"[2]، ولهذا السبب، يعنى الاختلاف في تأويل ظاهر الخطاب وباطنه، يرى مفتاح كابن رشد بصعوبة الضبط الدقيق لما يحتاج التأويل، وما لا يحتاج إليه، فالتمثيلات والتشبيهات الواردة في الشرع على ظاهرها لا يقبلها البرهانيون، لأنها وُضعت لإقناع الجدليين والخطابيين، ولكل من لا يتجاوز إدراكه المحسوسات، ولذلك فإنهم يؤولونها للنفوذ إلى باطنها[3]، وهذا ما يؤكده ابن رشد من خلال تقديم أمثلة عن آيات قرآنية خضعت للتأويل عند بعض المذاهب وفُهمت على ظاهرها عند مذاهب أخرى" فالأشعريون مثلا يتأوّلون آية الاستواء* في سورة البقرة، وحديث النزول**، والحنابلة تحمل ذلك على ظاهره"[4]، لأنّ كل مذهب يملك قوانينه واستراتيجياته في فهم الخطاب وتأويل النص.

---

[1]– محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص69.

[2]– ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، ص 36.

[3]– محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص 69.

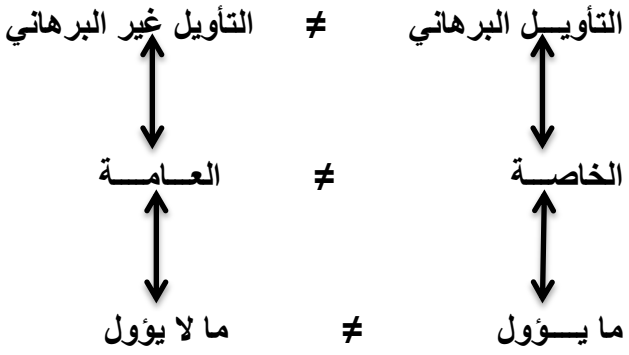
* لفهم المقصود بآية الاستواء، واختلاف تأويــلاتها، يراجع: ابن رشد، فصل المقال، ص 36 (الهامش).

** لفهم المقصود بحديث النزول، واختلاف تأويلاته، يراجع : ابن رشد، فصل المقال، ص 36 (الهامش).

[4]– ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، ص 36.

إن ثنائية مايؤول وما لا يؤول عند محمد مفتاح لها علاقة وطيدة بتدريجات الدلالة، وبهيرمينوطيقا الوضوح وهيرمينوطيقا الغموض، فالواضح لا يحتاج إلى تأويل، في حين يحتاج الغامض إلى تأويل للوصول إلى فهمه.

ويُمكــن الجمع بين هذه الثنائيات السابقة، في علاقة بينها، على الشكل الآتي:



إنّ مايؤول في النص الديني القرآني هو النص القابل للتأويل عبر تجاوز حرفية النص، ومن يقوم به هم الخاصة من الناس؛ الذين يمتلكون فطرة عالية وقدرة ذهنية منطقية تؤهلهم لاستعمال آليات التأويل البرهاني اليقيني، أمّا التأويل غير البرهاني العاطفي عامة، فهو خاص بعامة الناس؛ ممن يمكن التأثير فيهم من خلال سلطة الباتوس، ومن ثم، هؤلاء لا يحق لهم التأويل لعدم امتلاكهم قوانين التأويل البرهاني الذي يجعله محمد مفتاح وابن رشد تأويلا يقينيا .

وفي هذا الاشتراك، يجب التنويه إلى السياق الثقافي والفكري الذي جرت فيه كتابة ابن رشد لفصل المقال، الذي استقى منه محمد مفتاح ثنائياته، فقد جاء كـرد على الغزالي الذي أنكر التأويل في النص القرآني، وأنكر العلاقة بين الفلسفة والشريعة[1].

إنّ هذه النظرية الثنائية لقوانين التأويل يمكن توسيعها إلى نظرة رباعية، لتحتوي المزيد من الأصناف والاستراتيجيات، وهذا ما يفعل محمد مفتاح في قراءته لتأويلية ابن رشد.

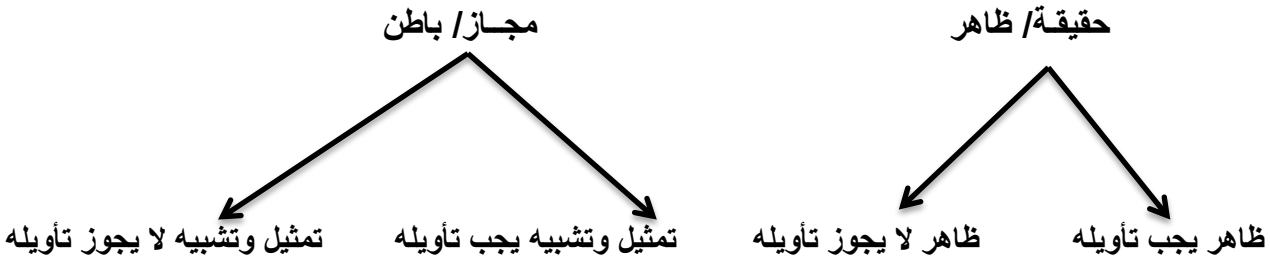
[1]– ينظر: رأي الغزالي في مسألة الفصل بين الحكمة والشريعة في كتاب: أبو حامد محمد بن محمد الغزالي الطوسي، قانون التأويل، عرّف الكتاب وحققه العلامة المحقق الكبير صاحب الفضيلة الشيخ محمد زاهد بن الحسن الكوثري، ط.1، نشره السيد عزت العطار الحسيني مؤسس ومدير مكتب نشر الثقافة الإسلامية من أقدم عصورها إلى الآن، 1359 هجري، 1940 ميلادي، ص 6 ،7 ،8 ،9.

2-2- البنيات الرباعيـة في التأويل:

اكتشف محمد مفتاح من خلال قراته النسقية لتأويلية ابن رشد أنّه لا يمكن الانكفاء على الفكر الثنائي (ظاهر/ باطن) وما يقابله (حقيقة / مجاز) في التأويل والفهم، وإنما ينفتحان على بنية رباعية، لكن الأصل والمنطلق يكون ثنائي، إذن الرباعية لا تلغي الثنائية، وإنما هي **امتداد منطقي وبنيوي** لهـا.

جاء هذا التحوّل، إذن، ليجسّد تحوّلا آخـر في البنية التأويلية عند ابن رشد، وقد انتبه له محمد مفتاح فقام بتوسيع الثنائية وتفريعها، "فالأمر لم ينحصر في الزوج فقط: حقيقة/ مجاز؛ وإنما تولّد عن المجاز زوج ثانٍ هو تمثيل وتشبيه يجب تأويله/ تمثيل وتشبيه لا يجوز تأويله؛ ومع هذه التوليدات، فقد تبيّن لابن رشد أن القسمة الزوجية غير موفيـة بما يصبو إليه من وصف وتصنيف وتأويل"[1]، وهذا ما جعله يستفيض في تقسيمات أخرى لقوانين التأويل، فتوسع إلى رباعيات وسداسيات، ولكنها ليست مستقلة عن التفكير الثنائي، بل هي امتداد منطقي وتصنيفي، وهذا من قدرة مفتاح الرياضية والتنسيقية بين مفاهيم التأويل والنص والعالم، ومن **رفضه للنزعة التشتيتية.**

أولا، لتبسيط هذا التحول، سنمثّل له بالشكل الآتي:

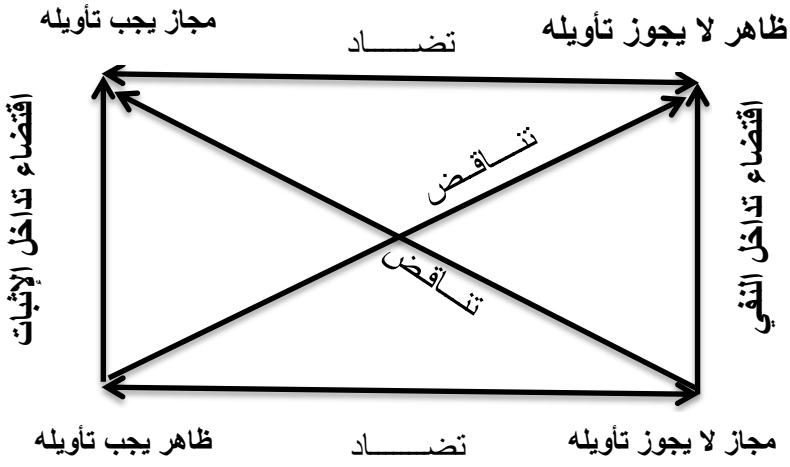


أو يمكن كذلك، إعادة تبسيطه مثلما يفعل محمد مفتاح مع بعض المفاهيم الرباعية، من أجل شرح دقائقها وعلاقاتها المتداخلة، فالمعنى لا يقوم دائما على تعارضات ثنائيـة فقط، وإنما يمكن أن يقع على تعارضات رباعية، من نوع (**أ. ب.** – أ ، – **ب**)، ومثل (أسود، أبيض، ولا أسود،

[1]– محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص69.

ولا أبيض)، لأنّ منظومة المربع السيميائي ذات طبيعة منطقية دلالية[1]، وكذلك، تصطبغ بصبغة رياضية حسابية، فالانتقال الذهني من الثنائية إلى الرباعية يصاحبه انتقال على مستوى الواقع والمرجع؛ وكذلك الرباعية تمتلك بُعدًا فلسفيا لا يجب إهماله، إذ انتقل الفكر السيميائي "من تصور لساني صنافيّ يستوحي النموذج الفونولوجي البنيوي، إلى تصور منطقاني يرقّي المربع السيميائي إلى جهاز طوبولوجي وعلائقي وسط المجرى السيميائي للمعنى"[2].

إنّ الفكر الرباعي، لا يقصي الفكر الثنائي، ولا حتى الفكر الثلاثي، بل هو نتاج جمع منطقي بينهما، فقد استطاع غريماس من خلال المربع السيميائي إدماج العلاقات الثنائية والعلاقات الثلاثية في بنية أوليّة واحدة[3]. ولهذا الجانب المنطقي دورٌ كبيرٌ في توظيف مفتاح للمربع السيميائي في الكثير من القضايا والخطابات المتنوعة، وهو يوظفه هنا، من أجل تفسير الظاهر والمجاز في قالب رباعي*، يتجاوز الثنائية الشائعة، والشكل الهندسي يوضح هذا جليا:



[1]– ينظر: ميشال آريفيه وجون كلود جيرو، ولوي بانييه وجوزيف كورتيس، السيميائية ، أوصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عزّ الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 47. وقد طبق محمد مفتاح المربع السيميائي في ميادين عديدة، منها ميدان الشعر والموسيقى والأنساق، وللاستزادة، ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج.1، مبادئ ومسارات، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010، ص 100، 101، 102، 103.

[2]– المصطفى شادلي، السيميائيات، نحو علم دلالة جديد للنص، ص 73

[3]– المرجع نفسه، ص 74.

* يمكن استبدال مصطلحي التمثيل والتشبيه بالمجاز عامة، لأنّه يشملهما.

يقع الاقتضاء كما يسميه رشيد بن مالك وسعيد بنكراد، أو كما يسميه محمد مفتاح التداخل في النفي أو في الإثبات، بين الطرف رقم 1 والطرف رقم 3، في عدم جواز التأويل، فهما يتداخلان في النفي، أما التضاد فيحصل بين الرقم 1 والرقم 2 في الظاهر الذي يتضاد مع المجاز، وكذلك يحصل في عدم جواز التأويل ووجوب التأويل، ويقع التضاد أيضا بين الطرفين رقم 3 ورقم 4 في عدم جواز التأويل ووجوبه.

أما التناقض فيقع بين الطرفين رقم 1 ورقم 4؛ فالظاهر الذي لا يجوز تأويله مناقض تماما للظاهر الذي يجب تأويله، فلا طرف وسط بينهما، إما هذا أو ذاك، والتناقض نفسه يحدث بين الطرفين رقم 3 ورقم 2؛ إذ المجاز الذي لا يجوز تأويله يناقض ويتنافى نهائيا مع المجاز الذي يجب تأويلــه.

يحيل محمد مفتاح انبناء الفكر الرباعي التحليلي عند ابن رشد إلى اعتماد هذا الأخير نظرية بنيوية نسقية[1]؛ تسعى إلى تقسيم الموجودات والوجود إلى مكوناته وعناصره، والتأويل من خلال قوانينه يخضع لهذا التقسيم والتصنيف الرباعي، ولكن هذا التأويل والتصنيف الرباعي ليس نهائيا، لأنّ مفردة نهائي هي أيضا مصطلح إشكالي؛ لأنها تستعمل لتعني أمورا عديدة في الأدب، كما أنها تستعمل في النصوص الدينية[2]، لكن، التأويل في النص الأدبي يمكن أن يملك خاصية السيرورة الدلالية اللانهائية، عكس التأويل في النص الديني يملك الاستقرارية الدلالية، لا السيرورة.

يواصل محمد مفتاح اكتشاف هذه البنيات الرباعية لدى ابن رشد من خلال نظريته التأويلية؛ فيقسمُ ويتابعُ تصنيفَ ابنَ رشد للمعاني إلى نوعين؛ قسم منقسم، وقسم غير منقسم، وهو بهذا يتجاوز ثنائية الحقيقة والمجاز بمنظورها البلاغي العربي القديم، إذ المنقسم يمكن أن يكون حقيقة

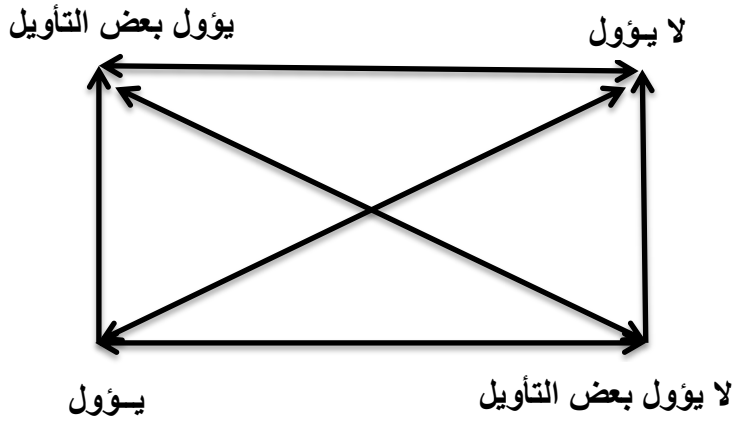
[1]– ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، ص 93.

[2]– ينظر: خورخي غراصيا، التأويل والشريعة، مساهمة ابن رشد في تأويليات النصوص المقدسة، ترجمة: فؤاد بن أحمد، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 15 فبراير 2016، ص 06، من موقع:
http://www.mominoun.com/pdf1/2016-01/taawiil.pdf

أو مجازا، وغير المنقسم، كذلك، يمكن أن يكون حقيقة أو مجازا، وهذا ما نلاحظه في المربع السيميائي السابق؛ إذ أنّ الظاهر/ الحقيقي يتناوب ويتواتر بين وجوب التأويل وعدم جوازه.

إنّ غير المنقسم لا يجوز تأويله سواءً كان ظاهرا أو مجازًا؛ أما المنقسم فيجعله محمد مفتاح أربعة أقسام أو أنواع، هي :" ما لا يؤول، وما يؤول ، وواسطة مترددة بين الطرفين تميل أحيانا إلى ما لا يؤول وتميل أحيانا إلى ما يؤول"[1]، فمن الثنائية إلى الرباعية؛ وهذا ما وضحه المصطفى الشادلي بأن غريماس دمج في المربع السيميائي، منطقيا، بين الثنائية والثلاثية، بحيث جعل الطرف الأوسط في الثلاثية يميل تارة إلى الطرف الأول، وتارة يميل إلى الطرف الثاني.

إن الثنائية البارزة هنا هي (ما يؤول / ما لا يؤول)، أما الثنائية الوسطية المترددة بينهما، فيجعلها محمد مفتاح، في ثنائية ثانية (ما يؤول بعض التأويل / ما لا يؤول بعض التأويل)؛ وهي متفاعلة مع الثنائية الأصلية الأولى، ويضع محمد مفتاح هذه الثنائيات الأصلية والمتوالدة عن الأصلية في مربع سيميائي، هو[2]:



يرتبط هذا التحليل الرباعي، وما قبله؛ أي التحليل الثنائي، بنظرية التقابلات الموجودة في الفكر العربي الإسلامي الذي تأثّر بمفاهيم الفلسفة الأرسطية؛ لهذا نلاحظ أنّ مفتاح يتبنى هذه

[1]– محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص 70.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 70، 71 .

النظرة الوسطية منذ بداية تحليلاته للنص الشعري، ولهذا يعتمد أرسطو وابن رشد كمرجعيتين له في هذه الوسطية في فهم العالم والنص.

هل هناك ميل إلى طرف معين، أو تفضيل حدّ على الآخر؟، يجيب محمد مفتاح عن هذا السؤال المعرفي والمنهاجي بأن " ما يهمنا هنا – بقطع النظر عن الثنائيات المقولية هو **الأوساط بين الحدين**، لأن أرسطو كان يتبنى فلسفة الوسط"[1]، وهو ملا نلاحظه عند ابن رشد حينما يتوسط ثنائياته، فيتجاوزها إلى رباعيات وسداسيات.

ويذهب مفتاح إلى هذه الأصول الفلسفية لفكرة الوسطية، فيربطها منطقيا بفكرة أرسطو الفلسفية عنها؛" إذ تتألف بنية التقابلات عند أرسطو من حدّين متناقضين: موجود / لا موجود؛ أو من ثلاثة حدود، اثنان متضادان بينهما واسطة: أبيض / رمادي / أسود؛ أو من أربعة حدود تحكمها علائق التناقض، والتضاد، وشبه التضاد، والعموم والخصوص إثباتا، أو نفيا وقد انتشرت هذه البنية ذات الحدود الأربعة ، فجُسمت في مربع منطقي، بعد أرسطو، دعي بمربع أبوليوس (125 بعد الميلاد)[2]، وهذا المربع له علاقة أيضا بتقسيم الرواقيين للأشياء إلى[3]:

- أشياء مهمة وضرورية فهي خير
- أشياء غير مهمة وغير ضرورية فهي شر
- أشياء وسط أو لا هي خير ولا هي شرّ

وهنا، نصل إلى: خير / شر/ لا خير/ لاشر، من خلال تقسيم الأشياء الوسطى إلى قسمين.

تكمن علمية المربع السيميائي في كون الحدود المنطقية داخل المربع المنطقي "تتسم بالسكونية والاستقلالية واللاموقعية، إذ هي مجردة عن الزمان والمكان والمجتمع والأشخاص، وإذ

---

[1]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، ص 62.

[2]– محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج.1، مبادئ ومسارات، ص 81، 82.

[3]– ماركوس أوريليوس، التأملات، ترجمة: عادل مصطفى، مراجعة: أحمد عثمان، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص 11

هي مثل أي شيء فاقد للروح، منفصل عما قبله وعما بعده"[1]، فهو بنية تريكيبية محايثة للمعطيات النفسية والاجتماعية، وتعتمد على أنساقها الداخلية، القائمة على الانسجام، في الحفاظ على ماهيتهـا، "ووجود أسهم يدلّ على أنها صارت بنية ذات عناصر متفاعلة، ونتيجة ما تقدّم أن نقل ما في الأذهان إلى ما في الأعيان أدى إلى مفارقة: الجمع بين التجريد والتجسيم في آن واحد"[2]، وهي آلية ذهنية اشتغل وفقها العقل البشري، وقد قدّم مفتاح مثالا اشتغالها في تأويلية ابن رشد التي حاولت الدمج بين مفاهيم مجردة ومحسوسة في قال نظامي انسجامي.

وترتبط البنية الرباعية في التأويل؛ والمتجاوزة للبنيات الثنائية، بالمربع السيميائي؛ الذي يرتبط بدوره بجهات متنوعة، هي[3]:

1-الجهة المنطقية؛ وفيها: جهات الضرورة والإمكان والاحتمال والاستحالة؛

2-الجهة المعرفية؛ وفيها: جهات اليقين والاحتمال والاستحالة والوهم؛

3-الجهة المعيارية؛ وفيها: جهات الوجوب والمندوب والمباح والمحرم؛

4-جهة الحقيقة القولية؛ وفيها: الكينونة والظهور واللاظهور واللاكينونة.

وقد استعمل ابن رشد في تأويليته منطق الجهة المعيارية في رسم حدود مربعه المنطقي والسيميائي، لأنه يخوض في معايير وقوانين التأويل الإنساني للنص القرآني، كما استعمل أيضا الجهة المنطقية، في ضرورة التأويل وإمكانيته واستحالته، كما سنرى فيما يأتي.

ولكن يجب مناقشة مسألة مهمة داخل كل جهة من الجهات الأربع، التي تكون "غير محددة بكيفية جوهرية، ولكن فقط كنقاط تلاقٍ، وكنهايات للعلاقات: وهذا يرضي المبدأ البنيوي المعلن من

---

[1]- محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ج.2، نظريات وأنساق، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010، ص 16.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

[3]- المرجع نفسه، ص 18، 19، 20 ،21.

طرف دي سوسير، الذي حسبه، في اللغة، ليس هناك سوى التباين"[1]؛ فكل علامة / مقولة تكون متباينة أو مختلفة عن الأخرى، ولكن محمد مفتاح لا يتناول المسألة بهذه الطريقة، فيرى أن التشابه أساس فقط العالم بنيويا، وأساس فهم الحدود بين علاقات المربع السيميائي، ونجده يؤكد دائما على أنّ التشابه يسبق الاختلاف، ويتبنى في ذلك رأي أبي حيان التوحيدي في كتابه المقابسات، حين يذهب إلى أنّ معرفة حقائق الأمور تكون بالتشابه، فإن الحقّ واحد ولا تستفـزنّك الأسماء، وإن اختلف[2]، وهذا جانب من **اختلاف محمد مفتـاح عن فكر دي سوسير**، سنتطرق لمناقشتـه في عنصر خاص به لاحقا.

رغم صعوبة رصد العلاقات بين الحدود داخل المربع المنطقي/ السيميائي، إلا أن أهميته وفاعليته لا تنقُص في تصنيف وفهم المبادئ عامة، والمبادئ التأويلية خاصة.

لهذا السبب المتعلق بفاعلية المربع المنطق، نرى ابن رشد ينهل **ضمنيا** منه في تحليلاته الخطابية عامة، وتحليلـه لقواعد التأويل خاصة.

من أجل إثبات الانتقال المنطقي السلس من الثنائية إلى الثلاثية ثم إلى الرباعية، يقدم محمد مفتاح مثالا توضيحيا لسيرورة المنطق البنيوي التقابلي؛ فمنطوق "(مجتهد) محمول في قضية (الطالب مجتهد)، وهذه القضية تقريرية ، لكن يمكن أن تُوَجّه كأن يقال (من الضروري أن يكون الطالب مجتهدا) أو (من الممكن أن يكون الطالب مجتهدا) أو (من المستحيل أن يكون الطالب مجتهدا)"[3]، ومن الثنائية (ضروري / استحالة) جاءت الثلاثية، لأنها وجدت منطقة وسطية، وهذا ما يتبناه ابن رشد ومحمد مفتاح، بين الطرفين المتضادين، فمن خلال انبجاس هذه الثلاثية، يتمّ الانتقال، بعدها ، إلى الرباعية؛ عبر الطرف الوسيط أو المشوب.

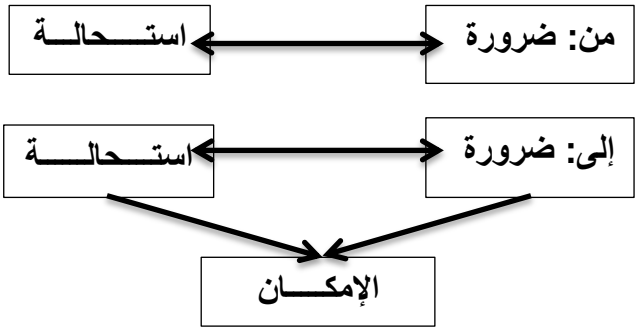
---

[1]– غريماس، وكورتيس، وراستيي وباط، النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، ترجمة وتقديم: عبد الحميد بورايو، ط.1، دار التنوير، 2013، ص 15.

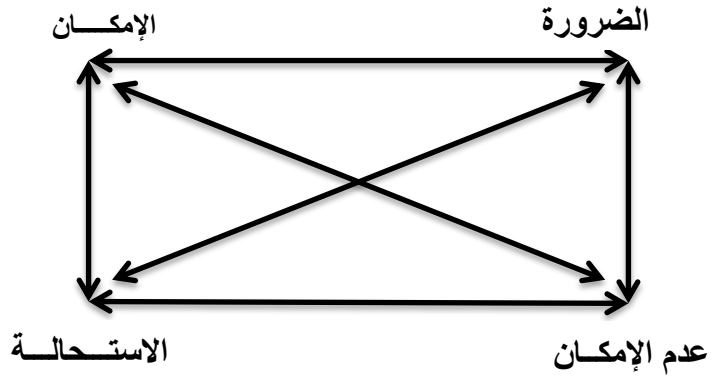
[2]– ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ص 04.

[3]– محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج.1، مبادئ ومسارات، ص82.

ومن ثم، فهذه التوجيهات المتنوعة تُبعِد التقابل الحاد: الضرورة/ الاستحالة، وتتبنى حدودا ثلاثة ثم أربعة، أي الثلاثية تصبح[1]:



الضـرورة / الإمكـان/ الاستحـالة ؛ ويمكـن أن نعيد صياغتها من منطلقها الثنائي الأصلي، في المربع الآتي:



إنّ حدّ الإمكان الذي كان وسطيا في الثلاثية، حدث له انقسامٌ، فصار بنفسه ثنائية مستقلة؛ هي: (الإمكان / عدم الإمكان)، وحين يترابط مع الثنائية الأولى (ضرورة / استحالة) يصير الربطُ بنيـةً رباعيةً.

يناقش محمد مفتاح أصول هذا الفكر البنيوي الذي يتبنى العلاقات الرباعية في فهم العالم والـخطاب؛ فيحاول أنْ يكتشف إنْ كان مُستعَملاً في الفكر العربي الإسلامي القديم، ويذهب إلى القول إنّـه:" على الرغم من شدة تعقّد المسألة، فإننا نسلم أنّ تلك الأوليات الرياضية المنطقية

[1]– ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج.1، مبادئ ومسارات، ص 82، 83.

الميتافيزيقية هي ما تحكم في السيميائيات العربية الإسلامية القديمة"[1] ؛ ولكن هذه التقابلات الثنائية والرباعية لا تظهر جليةً في رسومات وأشكال هندسيية، بل تُستخلص وتُفهم بعد تحليل خطاباتهم المعرفية والنقدية؛ كما فعل محمد مفتاح في قراءته لتأويلية ابن رشد.

لقد تحدّت آمنة بلعلى عن هذه المسألة/ الفرضية؛ القائلة بوجود فكر سيميائي علائقي في تراثنا البلاغي والفكري، فذهبت لتجيب عن سؤال مركزي، وهو هل توجد أنساق ثنائية/ رباعية علاماتية تنظم حدوث الدلالة في العلوم العربية؟ فتطرقت إلى رباعية النحو والبلاغة والشعر وأصول الفقه لتكشف عن أنساقها السيميائية المكونة لكل طرف فيها، ثم البنية الجامعة لعلاقاتها جميعا، وهذا كله عن طريق السيميائيات التي كان هاجسها وهدفها الأساس "هو البحث عن مبادئ عامة تنظم الأنساق الدالة، غير أنّها كثيرا ما تنتفض على نماذجها التي كان الهدف منها صياغة رؤية علمية، استطاعت أن تطيق كل الاحتمالات"[2]، التي قد تنتظم في بنى ثنائية ورباعية أو سداسية، أما تلك الاحتمالات التي لا تندرج ضمن بنية أو أنموذج عام ستكون شاذة؛ وهي تشبه الفكرة الدريدية القائلة أنّ كل علمٍ / خطابٍ / معرفةٍ / نسقٍ حاملٍ لبؤرٍ غير قابلة للحصر أو التصنيف؛ فتلك الاحتمالات الخارجة عن القاعدة؛ أي الشاذة ممكن أن تكون بؤر تفكيك لذلك النسق المرغوب إيجاده أو حصره وتشكيل بنيته.

يمكن أن نعثر على بعض الآراء، في التراث الفكري العربي عامة، التي يصعب فكّ أنساقها الداخلية أو إيجاد ترابط بنيوي (ثنائي أو رباعي) داخلها، ولهذا يلاحظ محمد مفتاح وجود بعض "الخلط في المفاهيم، والاضطراب في تعيين مواقع الحدود"[3]، التي تحكم الفكر البشري الثنائي، وكذلك الرباعي والسداسي، الذي يندرج ضمن الفكر البنيوي العلاقي، وليس الاعتباطي المبني على الفوضى والتفكيك والتشتّت، فهناك باحثون يرون مباحث التراث بناءً متكاملا يمكن رصد أنساقها، وهناك من يراها فوضًى وشتاتًا يصعب تنظيمها وترتيبها بنيويا.

---

[1]– محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج.1، مبادئ ومسارات، ص 88، 89.

[2]– آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التراثية، ص 14.

[3]– محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج.1، مبادئ ومسارات، ص 91.

لهذا السبب، يُرجِع محمد مفتاح صعوبة القبض على الأنساق وفهم واستخراج البنى الثنائية والرباعية داخل الخطاب الفكري العربي الإسلامي إلى غياب الأشكال الهندسية التي تساعد على ضبط تحليلات العقل الإنساني، وآليات وصوله إلى المعنى.

ولا تؤمن آمنة بلعلى بتلك النظرة التشتيتية للتراث، لأنها سطحية وشكلية، إذ يكمُن، داخل ما يراه الآخرون تشتيتا، أنساق وأنظمة سيميائيـة بنيويّـة، وقد سعت إلى رصدها انطلاقا فكرة عالمية العلامة ووحدة التفكير الإنساني الذي لا ينتج الشتات، بقدر ما ينتج النظام المستتر والمضمر.

ونطرح هنا، **كنموذج للفكر الرباعي في التراث الفكـري**، قراءةَ آمنة بلعلى التأويلية، وتحليلها للبنية الرباعية، التي قدّمها البطليوسي بطريقة ضمنية، حين تعرّض لثنائيـة الاسم والمسمى، فخرج إلى رباعية عن طريق خلخلة العلاقة المباشرة بين الاسم / الدال و المسمى المرجع الخارجي، وتفكيك تلك الآلية فيها التي تجعل الاسم يحيل مباشرة إلى المسمى من غير احتمال آخر.

إنّ العلاقة بين الاسم والمسمى يمكن حصرها، حسب فهم بلعلى للبطليوسي، في أربعة احتمالات:

1- **الاسمُ غير المسمَى:** وهو أنّ الاسم لا يحيل إلى المسمى (المرجع الخارجي) "لأنّ اللفظة ليست الشخص الواقع تحتها، والاسم والتسمية في هذا الكتاب لفظان مترادفان على معنى واحد"[1]، وبالتالي الاسم لا يحيل إلى المسمى، بل هو مرادف للتسمية فقط، فالدّال يحيل إلى مدلوله؛ الأثر الذهني، وليس إلى المرجع (الموضوع الخارجي)؛ فإذا قلنا "محوت زيدا من الكتاب، فإنّ المراد هو العبارة المعبر بها عنه، المشار بها إلى ذاته، وليس ذات زيد بشحمها ولحمها"[2]، فيكون الاسم هنا، بتعبير دي سوسير، هو الدال، ويكون المسمى هو المرجع الخارجي، والتسمية هي المدلول، وبتعبير بورس الاسم هو الماثول؛ وهو نفسه التسمية (المؤول) الذهني.

---

[1]- أبو محمد عبد الله بن السيد البطليوسي، رسائل في اللغة، قراءة وتحقيق وتعليق: وليد محمد السراقبي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 1427 هجري، ص 94.

[2]- آمنـة بلعلى، سيمياء الأنسـاق، تشكّلات المعنى في الخطـابات التراثية، ص43.

2-الاسم هو المسمى: ويمكن شرحه، أيضا، من خلال ثلاثية بورس، فنقول الماثول هو نفسه الموضوع، أو يحيل إليه مباشرة، وبمصطلحات دي سوسير، نقول الدال يحيل مباشرة إلى المرجع الخـارجي- على الرغم من أن دي سوسير أهمل المرجع الخارجي، وجعل الدليل في ثنائيــة مغلقة ومحايثة (دال ومدلـول)- ؛ ولكن هذه الحالة ليست أصلا في كلام العـرب، و"**إلا يلزمُ من ذلك أن يحترق فـمُ من قال نــارٌ**، ويشبع من قال: طعام.... ولكن يقال الاسم هو المسمى على معانٍ ثلاثة: منها ما يجري مجرى المجاز، ومنها ما يجري مجرى الحقيقة"[1].

وقد اختصرت بلعلى هذه المعاني/ الحالات الثلاث، فيما يلي:[2]

أ- نيابة الاسم عن المسمى في حال الإخبار عنه بدل معاينته بالحواس؛

ب- إذا كان الاسم مشروطا بالمسمى وجودًا وعدمًا لأنّهما متلازمان؛

ت- دلالة اللفظ (اسم) في اللغة على المعنى الواقع تحته وهو المسمى.

ومثال الحالة الأولى قولنا: رأيت جملا، فيتصور السامع من هذا الاسم ما كان يُتصور من المسمى الواقع تحته لو شاهده، فلما ناب الاسم من هذا الوجه مَناب المسمى في التصور، وكان المتصور من كل واحد منهما شيئا واحدا، جاز من هذا الوجه: إن الاسم هو المسمى على ضرب من التأويل[3]، فالتأويل هو الذي يحيل ويوجّه ذهن المتلقي إلى الموضوع الخارجي (المسمى)، ولا يحصره في الصورة الذهنية فقط.

أما الحالة الثانية؛ فهي كذلك تدور في فلك التأويل واللغة والمعجم؛ فتكون في" الأسماء التي تُشتق للمسمى من معاني موجودة فيه، قائمة به، كقولنا لمن وُجدت فيه الحياة: حيٌّ، ولمن وُجدت فيه الحركة: متحرّك، ونحو ذلك، فالاسم من هذا النوع لازم، يرتقع بارتفاعه، ويوجد بوجوده"[4]،

---

[1]- أبو محمد عبد الله بن السيد البطليوسي، رسائل في اللغة، ص 96.

[2]- ينظر: آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التراثية، ص 44

[3]- أبو محمد عبد الله بن السيد البطليوسي، رسائل في اللغة، ص97.

[4]- المرجع نفسه، ص 97.

وكذلك، ينعدم بانعدامه، فالحياة كاسم موجودة في الكائن الحي كمسمى، والإحالة إلى الحي، هي نفسها مثل الإحالة إلى الحياة، فإنْ انعدمت الحياة انعدم الحي.

وتكون الحالة الثالثة في وجه طريف من كلام العرب، فيحتاج إلى فضل نظر ويجيء في كلام العرب على ضربين؛ أحدهما: صُرح فيه بلفظ الاسم حتى بات لمتأمِلِه، والثاني: لم يصرح فيه بلفظ الاسم، ولكنه موجود عن طريق المعنى[1]؛ فكثرة إظهار الاسم وتكراره، أو كثرة إضماره وإخفائه يجعلانه مساويا للمسمى (المحال إليه واقعيا).

3- **المسمى بمعنى الاسم الذي يراد به التسمية:** وتختصر بلعلى هذا الباب / الحدّ الثالث مباشرة بعنوان: **المسمى هو التسمية** فبعدما يقرر البطليوسي الحالة التي يكون فيها الاسم هو المسمى، يقرّر من جهة أخرى أن الاسم والتسمية لفظان مترادفان على معنى واحد، ومن ثم تصل بلعلى إلى هذا القياس[2]:

- **المسمى هو الاسم: مقدمة كبرى**
- **الاسم هو التسمية: مقدمة صغرى**
- **المسمى هو التسمية: نتيجة**

ومن، فإن هذه الحالة الثالثة هي نتيجة علاقة منطقية بين ثنائية، المسمى = اسم، اسم = تسمية، منطقيا ورياضيا، المسمى = التسمية. ولكن هذه النتيجة القياسية ليست نهائية، فأحيانا:

4- **الشيء الواحد مسمى من جهة وتسمية من جهة أخرى:** يمكن للاسم في هذه الحالة أن يحيل إلى المسمى في سياقات معينة، ويحيل إلى التسمية في سياقات أخرى، وهذه السياقات مرتبطة بمفهومي الجنس والنوع[3]، فإضافة الاسم إلى جنسه يكون مسمى، وبإضافة الاسم إلى نوعه يكون اسما؛ و"مثال ذلك قولنا عن انسان إنّه يكون:

---

[1]- ينظر: محمد عبد الله بن السيد البطليوسي، رسائل في اللغة، ص 97، 98، 99، 100، 101، 102، 103.

[2]- للاستـزادة في هذه الحالة وهذه القياسات، يراجع: آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التراثيـة، ص 44، 45 ،46.

[3]- ينظر: محمد عبد الله بن السيد البطليوسي، رسائل في اللغة، ص 108.

1- مسمى: بإضافته إلى (حي) لأنه يقع فوق انسان (الجنس)

2- اسما: بإضافته إلى (زيد) لأنه يقع تحت انسان (نوع/ صفة)"[1]

إنّ هذا التقسيم الرباعي الذي ضمنه البطليوسي، ضمن رسائله اللغوية، وحلّلته آمنة بلعلى بنظرة بنيوية، في بحثها عن النسق الرباعي الذي يحكم تفكير البطليوسي، لم يكن اعتباطيا أو تشتيتيا، وإنما هو آلية من أجل ضبط المفاهيم اللغوية والتأويلية؛ فقد انطلق من أحادية؛ وهي أنّ الاسم يحيل إلى الاسم فقط، ثم وسّع الأمر إلى ثنائية، وهي أن الاسم بإمكانه الإحالة إلى المسمى، ثم أتى بعلاقة ثالثة، وهي إمكانية ربط المسمى بالتسمية، وهو عكس للعلاقة السابقة، لأن التسمية تصبح مرادفا للاسم، وفي العلاقة الرابعـة رأى باحتمال كون الاسم مسمىً من جهة جنسا، وتسمية من جهة كونه نوعـا.

إن **التفكيك يرى أن الاسم لا يحيل إلى المسمى** (المرجع أو المحال إليه واقعيا)؛ بل يرى أنه يحيل إلى مفهومه العقلي (التسمية)؛ وتلك التسمية تحيل بدورها إلى اسم آخر؛ ولكن نظرة البطليوسي تجاوزت النظرة التفكيكية تفصيلا وتبيانًا.

إنّ هذه **التفريعات الأربعة لها علاقة وطيدة بعملية التأويل الذهنية داخل النص**، فهي تساعد الذهن في إدراك الدلالات المختلفة للإشاريات النصية، لهذا السبب عرضناها مع أطروحة ابن رشد التأويلية، ولسبب آخر، هو تقارب طرحي آمنة بلعلى ومحمد مفتاح في قراءتيهما للأنساق من منظور بنيوي شمولي يتدرج من الثنائية إلى الرباعية، فما بعدها.

يمكن أن نصل من خلال ما فهمناه من طروحات البطليوسي، وتحليلات آمنة بلعلى لثنائية الاسم والمسمى، إلى أنّ التفكير الرياضي والمنطقي عامة، والتفكيـر بالثنائيات والرباعيات والسداسيات لم يكن مقصورا فقط لدى ابن رشد، وإن شـاع وكثُـر في كتبه، إذ "ليس بدعا من القول تقرير أن الثقافة العربية الإسلامية استعملت الرياضيات، أعدادا وأشكالا، لضبط أمورها الدنيـوية، ولإشباع حاجاتها الروحيـــة"[2].

[1]- آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التراثية، ص 44، 45.

[2]- محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ج.1، مبادئ ومسارات، ص 89.

إنّ هذا الجانب الرياضي والحسابي يظهر أيضا، لدى علماء العربية والبلاغة والنقد؛ أمثال: ابن البناء، الزمخشري، حازم القرطاجني، ابن عربي، الشاطبي، حتى وإن لم يدوّنوا فهمهم الرياضي في أشكال وحسابات، **لكن القارئ الحصيف يدرك الجانب الرياضي والمنطقي والبنائي الموجود ضمنيا** في مشاريعهم وكتبهم المختلفة.

إنّ وجود فكر البنيـة (الرياضي والمنطقي) في الثقافة والمعرفة العربية والإسلامية دليل على عالمية وكونية هذه الثقافة والمعرفة، ولهذا نرى بلعلى تربط بين طروحات غربية لبارت وفونتاني وغريماس وبين طروحات الجاحظ والقرطاجني والجرجاني، للوقوف على المعرفة الكونية المشتركة بينهما؛ وكذلك يقف محمد مفتاح بين طروحات رياضية ومنطقية لدى الغرب والعرب على حدٍ سواء، من خلال تقصّي الأمر في البنيات الرباعية والثنائية لاشتغال العقل التأويلي خاصة، والعقل المعرفي الإنساني عامة.

كان اشتغال التقسيم والتحليل والتصنيف الرباعي حاضرا في فهم تأويلية ابن رشد في معظم كتابات محمد مفتاح النقدية والمعرفية؛ وكذلك كانت التحليلات الثنائية والرباعية والسداسية حاضرة في مقاربة الخطاب الشعري، وكذلك في شتى صنوف المعرفة النقدية التي يطرحها في مشروعه الكتابي والتأويلي.

بعد أن أدرك محمد مفتاح أن ابن رشد قام بتوسيع التأويلية التي لا تنضبط كليا في البنيات الرباعية، حاول ابن رشد أن يوسعها إلى بنيات سداسية، وواصل محمد مفتاح رصد تراتبيات االقوانين التأويلية السداسية؛ وهذا ما سندرسه في العنصر الآتـي.

2-3- البنـيات السـداسيـة في التـأويل:

لا يقتصر التحليل النسقي على اعتماد البنية الثنائية أو الرباعية في الفهم والتأويل والتصنيف، فقد تكون هنالك احتمالات نسقية/ علائقية في فهم الخطاب والنص والعالم لا يمكن حصرها في إطار الفكر الثنائي أو الرباعي؛ فيتوجب علينا الانتقال في التحليل وضبط العلائق إلى مستوى أعلى وأكثر دقة وتفصيلا وإحكاما للبنيات، كالبنية السداسية، وهذا ما تبناه محمد مفتاح في عدة سياقات معرفية ونقدية؛ منها ما نحن بصدد تدارسه (كمثال أو أنموذج عن تصاعدية وتراتبية فكر البنية المنفتح في عملية التأويل؛ ثنائية ثم رباعيـة، ثم سداسية) في قوانين التأويل عن ابن رشد، إذ وصلنا إلى نتيجة مفادها أنّ العلائق المنطقية المتحصلة من القسمة الزوجية ومن القسمة الرباعية لم تستوعب كل العلائق الممكنة، "ولذلك تُضاف علاقتان جديدتان هما: الطرف المحايد والطرف المشوب... وقد وظّف ابن رشد هذه العلائـق الثنائية والرباعية والسداسية، إذ الاكتفاء بالقطبية لن يؤدي إلاّ إلى مأزق؛ ولذلك، فإنّ الثنائية لن تكون إلاّ وسيلة لإنشاء علاقة تقاطبيّة بين طرفيها: قد ينحاز الطرف إلى هذه الجهة أو تلك، وإذا ما انحاز، فإنّ علاقة قطبية تنتج، وأمام مصير هذا الطرف فيتعيّن توليد علاقتين جديدتين هما الطرف المشوب أو المتوسط، ويكون الطرف الجديد حيادا إيجابيا"[1].

ومن خلال التحليل الثنائي، نصل إلى التحليل الرباعي، عبر اعتماد المربع السيميائي، ولكن سرعان ما شعر أصحابه بالسجن- خصوصا السيميائيات الفرنسية- الذي وقعوا فيه؛ إذ "سجنت السيميائيات الباريزية نفسها في عدد الأربعة..... بعد أن كانت تعتبرته، مدّة ما، ثروة فكرية وثورة منهاجية، لأنها تجاوزت الثنائية اللسانية الموروثة من مدرسة براغ... ولأنّها تجاوزت الثلاثية القديمة التي كانت ركّنا أساسيا في تفكير أرسطو... إلا أنّ هذه المدرسة ألقت رحلها عند أمّ الأعداد، والعلم، والمعرفة، ألّا وهو العدد الأربعة"[2]، فأصبحت كل قضية/ خطاب تقسم إلى أربعة

[1]- محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص 71.

[2]- محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ج.2، نظريات وأنساق، ص 25.

حدود ومحاور، لكنّها لا تستوعب كل الاحتمالات في التأويل والتحليل والفهـم، وهذا جانب من نقصـها أو سجنها الذي وقعت فيه.

يكمن جانب **من دينامية المفاهيم النقدية عند محمد مفتاح في حركتها وسيرورتها من الثنائية إلى الثلاثية إلى الرباعية، ثـم إلى السداسية،** ولكن، على الرغم من هذا التجاوز المفاهيمي، إلا أن السداسية، مثلا، لا تلغي كل مفاهيم الرباعيـــة.

لهذا انتقد محمد مفتاح البنية الرباعية في الكثير من حيثياتها وعلاقاتها وجهاتها، ودعـا إلى تجاوزها، فأسماها **بسجن المربع،** لأنها تجاوزت الثنائيات الضدية، وتجاوزت كذلك منطق الثلاثية، ووقفت عند العدد أربعة فقط.

وقفت البنية الرباعية عند العدد أربعة في عدة مسائل مختلفة؛ من بينها منطق الجهات الذي عرضناه سابقا؛ والذي حصرته في جهات: منطقية ومعرفية ومعيارية وحقيقة قولية، على الرغم من وجود جهات أخرى مثل جهة العلم، وجهة القدرة، وجهة الإرادة[1]؛ وهذا النقد العنيف للفكر الرباعي، يجعلنا نفترض مسبقا، أنّ الفكر السداسي مصيره كسابقِيه، هو الهدم والتفكيك، وتجديد منطق أوسع منه من حيث الأنساق.

إنّ هذا المشكل الإبستيمولوجي والمنهجي التي وصل إليه الفكر الرباعي، الذي تبنّته مدرسة باريس السيميائية، جعل كلاً من غريماس وكورتيس يؤكـدان ويدعوان إلى **ضرورة توسيع الفكـر الرباعي عامـــة،** المربع السيميائي خاصة؛ إذ يقولان:" المربع السيميائي لن تخلو من المفائدة مقارنته بسداسي بلانشي R.Blanché ... إنّه يحيل بذلك مرّة واحدة على الإشكالية الإبستيمية المحمولة على شروط وجود وإنتاج الدلالة، وعلى الفعل المنهجي المطبّق على الموضوعات اللسانية الملموسة، إنّه يختلف، من هنا، عن البناءات المنطقية أو الرياضية، المستقلة، باعتبارها صيغًا (تركيبًا خالصًا) عن المركبة الدلالية. كل تحديد متسرّع لنماذج سيميائية ومنطقية ورياضية لن يكون في هذه الظروف، مأمون العواقب"[2]، وهذا اعتراف واضح من مؤسسي هذا التوجه،

[1]– ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج.2، نظريات وأنساق، ص 20،21.

[2]– غريماس وكورتيس وآخرون، النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، ص 17.

باستحالة حصر الدلالة أو المفاهيم الإنسانية في تصور رباعي مغلق على نفسه، بل دعوة إلى إيجاد صيغ وعلاقات توسّع المنطق الرباعي، عبر الاستناد إلى المنطق السداسي.

هذه **الانغلاقية** في الفكر الرباعي، جعلت محمد مفتاح يوسّع مفهوم الرباعية، فتحوّل المربع السيميائي إلى مسدس (سداسي) منطقي أو سيميائي؛ وهذا حين فتح المجال أمام مفهومين جديدين؛ هما: **طرف محايد**؛ لا ينتمي إلى أي طرف أو جهة أو حدّ، وطرف **مشوب / متوسط**؛ يحاول أن يأخذ من سمات وعناصر كل الأطراف، وهذا الطرف المتردّد / المتوسّط مستخلص من تقابلات ثنائية ورباعية وسداسية وثمانية؛ وهذا دفع بابن رشد إلى توظيف منطق الدرجات لصنع مراتب وتداخلات، حتى يجد المخارج ويتجنب الإقصاء لبعض عناصر البنية التأويلية، ولكي يبتعد عن الأحكام الصارمة، فالأقاويل التي تنقسم إلى ثنائية: برهانية /غير برهانية، أصبحت تنقسم إلى الأقاويل: البرهانية اليقينية، والجدلية الظنية، والسفسطائية المغلطة، والخطبية المقنعة، والشعرية المخيلة، والحكائية التوهمية. أما ثنائية العامة والخاصة، فقد توسّعت إلى بنية سداسية تستوعب كل درجة المخاطبين العقلية والمعرفية؛ فصارت تحتوي: الراسخين في العلم، والعلماء، وأهل الجدل من المعتزلة، وأهل الجدل من الأشاعرة، والجمهور (العامة) وأهل الباطن[1]؛ فبنية سداسية من الأقاويل، تقابلها بنية سداسية من المتلقين والمتأوّلين للكلام والخطاب، بدرجات متباينة.

ومن ثمّ، ترتكز البنية السداسية على مفهومين نظريين رئيسين، هما: مفهوم **التوسط**، ومفهوم **الطرف المحايد**، وهما يندرجان ضمن أساسيات فكر البنية المنفتح، لما يشملان من أبعاد كونية وإنسانية "باعتبارهما مشتقين من البرهان العقلي، ولذلك فهما عامّان شاملان، يمكن توظيفهما في حلّ مشاكل فلسفية وكلامية وسياسية وتأويلية قد تكون مصدر تفرقة بين الناس... وقد وظّفهما ابن رشد في تأويل النصوص؛ والتوسط والحياد مكونان اثنان من مكونات المربع المنطقي، أو المربع أو المسدس السيميائي المعاصر، والمربع أو المسدس السيميائي وسيلة تأويلية

[1]– ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، ص 74،75.

وتوليدية في الوقت نفسه"[1]، فالتوسط والحياد استراتيجيتان للابتعاد عن الأحكام والأفهام القطعية والنهائية التي تفرضها الثنائيات الميتافيزيقية المتعارضة، فتختار أحد الطرفين دون الآخر، وهما يشبهان استراتيجية الانتشار التفكيكية التي تأبى حصر الفهم في ثنائيات منطقية نهائية، فتقول بوجود فهم متردد بين الحدّين، وقد انتقد نصر حامد أبو زيد مفهوم النص في التأويلية الإسلامية لكونه يأخذ بهذه الأطراف التي من الممكن لها أن توجّه التأويل أيّة وجهة تشاء[2]، فكلما ازدادت الحدود، ازدادت إمكانية التلاعب بها.

أساس الاختلاف هو أنّ **التفكيك قام بإلغاء كل الحدود المنطقية**، بعد عملية توسيعها، ولكن **فكر البنية المنفتح قام بتوسيع الحدود والعلاقات المنطقية، دون إلغائها**.

ولكن اعتماد نصر حامد أبو زيد على هذه المفاهيم سار في طريق يعتريه نوع من الخطورة، والمبالغة أحيانا أخرى، لأنّه ركّز على الجانب الذي يمكن فهمه على أنّه أُلغيت فيه حدود منطق الخطاب، ومنطق التأويل، لأغراض برغماتية.

ولكن الفرق بين هذه المفاهيم الوسطية والمحايدة، وبين مفهوم الانتشار التفكيكي، هو أنّ هذا الأخير غير محكوم بعلاقات منطقية، أمّا مفهوما الطرف المحايد والطرف المتوسّط فتحكمهما علائق متنوعة من بينها "التناقض، والتضاد، وشبه التضاد، والتداخل في الإثبات، والتداخل في النفي، وما يلزم من توسّطٍ ومن حيادٍ يمكّن من صياغة قوانين لتأويل النص، واعتبارًا للطبيعة الاقتضائية لهذه العلائق، فإنّه يمكن توليد باقي العلائق الأخرى من علاقة واحدة مما يؤدي إلى

---

[1]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص 99.

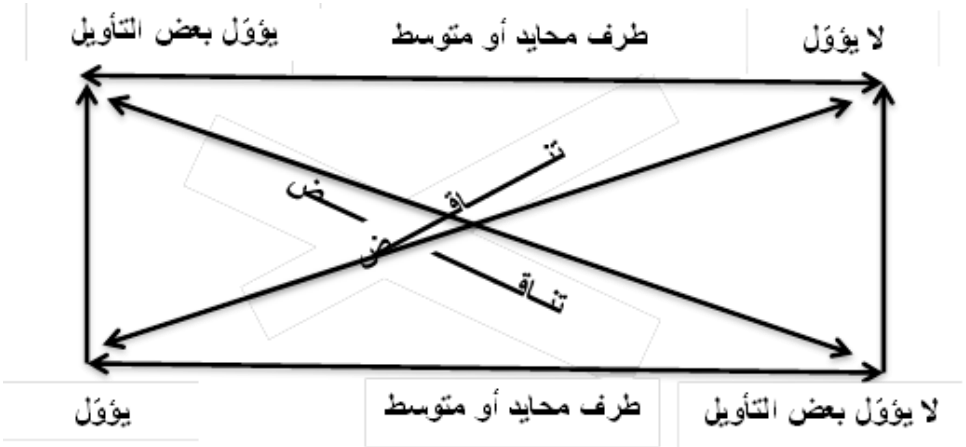
[2]– للاستزادة في قراءة نصر حامد أبي زيد للتيارات التأويلية العربية الإسلامية، وكيفية توظيفها للمفاهيم والحدود وتحيينها، ينظر: نظر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط.7، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 215، 216، 217. وينسب نصر حامد إلى هذه المفاهيم الوسطية واللينة، القدرة على تحريك الدلالة من هنا إلى هناك لأغراض برغماتية، ينظر: نصر حامد أبو زيد، النص، السلطة، الحقيقة، الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1995، ص 200 وما بعدها.

سيرورة نصيّة"[1]، وانفتاح لدلالة النص على حدود واسعة، ولكن منتهية، لأن السيميائيات لا تمثّل إلاّ **شبكة مغلقة** من العلاقات التي تحدّد سمات العالم الطبيعي، وهي المحرك لتفسير الموجودات[2].

إذا تأملنا هذه الليونة التي يحتويها مفهوم الطرف المحايد ومفهوم الطرف المتوسط، نجدها تخدم المقصدية العامة لكتابات ابن رشد الوسطية، والتي تركّـز على تجنب افتراق الأمة، وعلى أهمية اتحادها، وهي مقصدية محمد مفتاح أيضا، التي انطلق منها منذ كتابه الأول "الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي"، واستمرت في أشكال وقضايا متعددة.

إذن، هي ليونة تميل إلى القول إنّ التأويل يجب أن يُنظر إليه بكونه استراتيجية متحررة عن القيود النظرية، ومنفتحة على كل الطرائق، فلا تميل إلى ضبط التأويل في نظرية محكومة بمبادئ وعلاقات صلبة وقارة.

إذا أدخلنا الطريفين أو المفهومين: المحايد والمتوسط (المشوب) على المربع السيميائي (البنية الرباعية)، يصير سداسيا أو مسدسا سيميائيا، بتعبير محمد مفتاح، وسندخلهما على قوانين التأويل التي تعرّفنا عليها سابقا، من خلال رباعية: ما يؤول، ومالا يؤول، و ما يؤول بعض التأويل، وما لا يؤول بعض التأويل، وطرفيـن، الأول محايد والثاني متوسّـط، وتظهر جميعا على الشكل الآتـــي:



[1]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ص 99.

[2]– ينظر: محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، ط.1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2013، ص 110 .

إنّ هذين الطرفين: المشوب والمحايد يوسعان الرباعية، فيمكن أن يكون أحدهما بين الطرفين (لا يؤول و ما يؤول)؛ أي يقعان في الأطراف التي تكون بينها علاقة تضاد أو اقتضاء، ولا يكونان في الطرفين اللذين تجمعهما علاقة تناقض.

إذن، ترتبط علاقتا الطرفين: المحايد والمتوسط، **بانفتاح البنية وليونتها وديناميتها** في التعامل مع عناصرها الداخلية المشكِّلة لعلاقات مضبوطة، إذ تجعلها قيمةُ وفكرةُ التوسط أقلَّ انضباطا وأكثرَ حيوية وديناميةً، فما لا يمكن رصده كفهم، من منظور البنية الرباعية، يمكن ضبطه في بنية أوسع منها؛ وهذا حتى لا تفقد البنية النظرية للتأويل ماهيتها وقواعدها وحدودها، ولا تصير فوضًى (حالةً كاوسيةً)، فالبنية تنضبط عبر التزامها بمبدإ / مقولة المقايسة التي تعني "في أصلها الإغريقي، وفي آن واحد، التناسب بين العناصر التي تظهر غير متقايسة، بل متنافرةً، فالمقايسة لها قدرة على تحقيق اللاممكن"[1]؛ فمن الناحية المنطقية يصعب ضبط مفهوم اللاممكن، لأنّه لا يخضع لنسق أو نظام معين في انتظام العالم والنص؛ لكن ليونة مفهوم التوسط تجعل من اللاممكنِ ممكنًا؛ وكذلك تجعل العالم يُفهم على أنه بنية واحدة؛ لا شذوذ داخله.

وفي هذا الصدد، يرى مفتاح أنّ ابن رشد قد استعان في نظريته التأويلية "بالطرف المحايد، والطرف المتوسط ليصل إلى حلول توفيقية أو تبيان أنّ ما كان موضوع مناقشة غير وارد، لتجنب افتراق الأمة واختلافها وتناحرها، مما قد يذهب ريحها"[2]، وهنا يظهر الجانب البرغماتي لاستعمال هذه المفاهيم الوسطية من أجل أغراض معينة، سواء ذاتية، أو عامة، كمصالح الأمة والمجتمع، لهذا كلما استعمل الطرف المحايد أو الوسط، كلما تدخلت حيل العقل في العملية التأويلية.

إنّ هذا الطرح التوفيقي الذي وصل إليه محمد مفتاح، من خلال مفهومه لبنية العالم والنص وتصاعديتها من الثنائية إلى السداسية وما بعدها، راجع بالأساس، إلى أطروحة فلسفية قديمة وعميقة؛ وهي الأطروحة الميتافيزيقية التي أسسها أفلاطون وأرسطو وأفلوطين وغيرهم؛ هذه الأطروحة التي سعت لإثبات الكلِّ البنيوي للعالم ودحض مفاهيم التشظي والفوضى عنه، فأكدت

---

[1]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ص 102، 103.

[2]– المرجع نفســه، ص 99.

على ضرورة "إثبات تناغم العالم طبيعيا وسياسيا عن طريق إثبات المشابهة بين الأشياء، ولذلك دُعي أفلاطون بفيلسوف المشابهة، ومحاولة البحث عن الحدّ الأوسط في الأخلاق وفي السياسة وفي التشريع، ولذلك سمي أرسطو بفيلسوف الحدّ الأوسط، وتأكيد لأحدٍ صدرت عنه جميع المخلوقات، تتناسب درجة مماثلتها تبعًا للقرب أو للبعد منه، ولذلك وُصف أفلوطين بفيلسوف المماثلة"[1]، ولعل هذا الفكر اليوناني الذي يؤمن بمفاهيم المماثلة والمشابهة والمقايسة راجع بالأساس، إلى إيمان بالكلي والكوني والمطلق، وكذلك إلى إيمان بالربوبية؛ أي أنّ الله هو الذي خلق الكون في صيغة منتظمة، لا يعتريها شذوذ أو خروج عن المنطق والكلي، بسبب ما يحتويه من قيم ومفاهيم التشابه والمماثلة بين عناصر الكون؛ ولهذا يذهب مفتاح في مرحلة متقدمة من مشروعه البنيوي المنفتح إلى قراءة الشعر في ضوء نظرية تناغم الكون.

هذا التناغم الكوني يفرض على المُشتغل به الاقتناع بالبنية ومستوياتها، وما البنية السداسية سوى مرحلة أو درجة من تصاعدية البنيات وتراتبيتها داخل النص والعالم، فمن يريد إدراكها يستوجب أن ينظر إليها نظرة نسقية شمولية، لا تجزيئية؛" فمن الوسائل المعرفية التي تساعد الإنسان على تنظيم العالم وفهمه وتخزينه المشابهة، إننا نخزن الموضوعات والأحداث والانفعالات والأشياء المجردة بالنظر إلى درجة مشابهتها لأنماط نموذجية (Prototypes) تعتبر ممثلة بدرجات عالية للمقولات"[2].

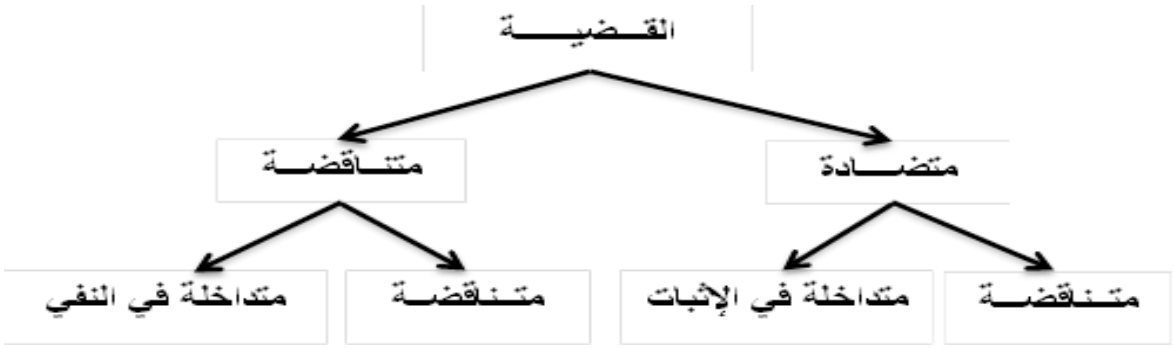
يلخّصُ محمد مفتاح هذه التراتبية البنيوية التي حكمت تطور العلائق الذهنية والنصية، فيؤكد أنّ هذه العلائق الاقتضائية هي التي حكمت علائق ما يسمى المربع المنطقي قديما، ويسمى الآن المربع السيميائي، وكذلك ما يأتي بعده؛ المسدس السيميائي، ويعيد مفتاح رسم آليات تراتبيته الداخلية من الأحادية إلى الثنائية إلى الرباعية وصولا إلى السداسية، على الشكل الآتي[3]:

---

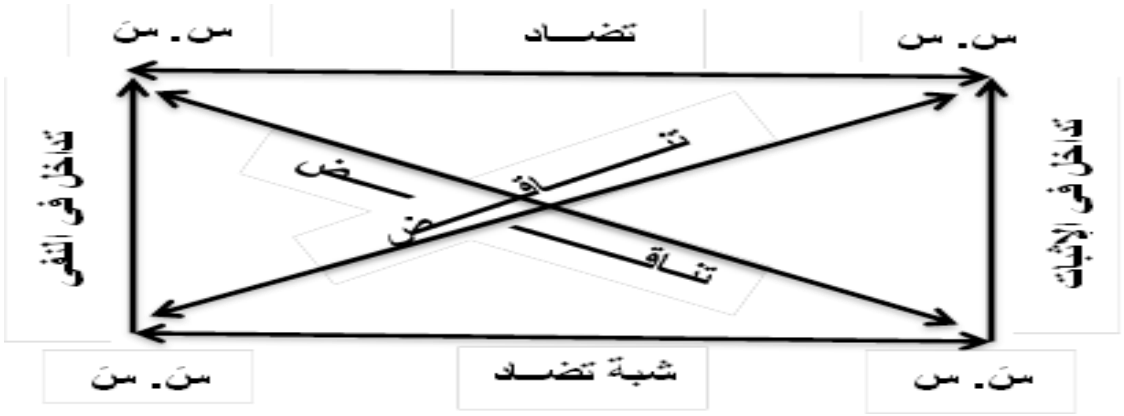
[1]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ص 102، 103.

[2]– عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص5

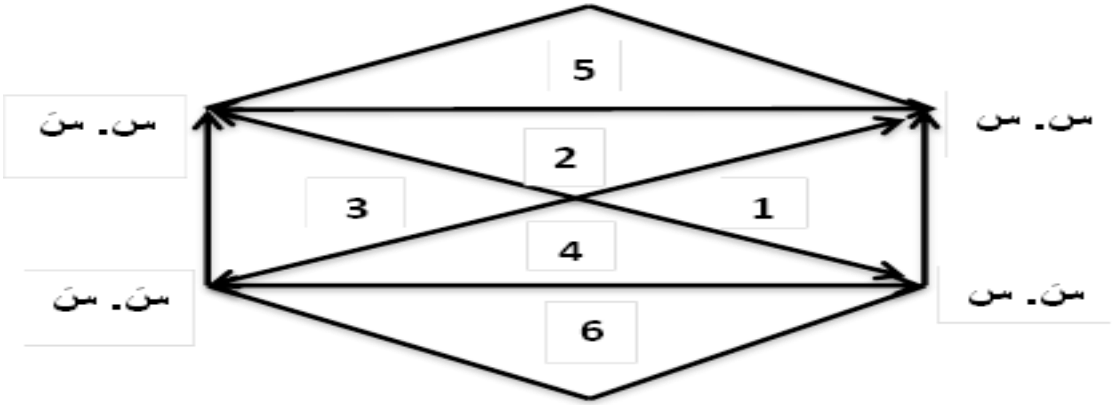
[3]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ص 128.



وعلى صيغة مربع سيميائي:



ويأتي على صيغة المسدس السيميائي:



نصل إلى نتيجة مفادها، أن كل الحدود والأطراف تحتمل أطرافا أخرى محايدة أو متوسطة، والنص هو الذي يفرض عبـر علاقاته الداخلية كم علاقة يمكن للمتلقي النسقي أن يبنيها عبر الفراغات التأويلية التي يطرحها النص.

حاول محمد مفتاح التفكير بالثنائيات البنيوية، ثم بالمربع والمسدس السيميائي، من أجل الكشف عن قوانين التأويل واستراتيجياته التي قدّمها ابن رشد، وقد قارنه بنظرية الشاطبي التأويلية كذلك، فوصل إلى أن تفكيرهما لم يكن عشوائيا أو اعتباطيا مبنيا على تأملات ومقارنات سطحية، بل كان نظرة بنيوية عميقة.

وقد قدمنا، قراءة مفتاح لتأويلية ابن رشد كاستراتيجية أو نظرية نحاول ضبط عناصرها، وتعاملنا معها كأنها نص، محاولين أن نكشف عن الآليات الضابطة والمكونة له.

إذن، تأويلية ابن رشد نموذج للتفكير البنيوي العلائقي، حاولنا من خلاله، الكشف عن فهم محمد مفتاح لها، ولتراتبية بنياتها من الثنائية إلى السداسية، وكأن تأويلية ابن رشد عبارة عن **نص له نظامه الخاص**، الذي يعمل الناقد البنيوي على فهم تركيبه.

وقد وصلنا من خلال هذا المبحث إلى عدة **نتائج / مفاهيم**، من بينها:

1- انفتاح فكر البنية في النظرية التأويلية وتراتبيته؛
2- توالدية الثنائيات وديناميتها في خلق إمكانيات تأويلية متنوعة، ولكن نهائية؛
3- النزعة الوسطية من أهم ما يتباه محمد مفتاح؛
4- مركزية الجانب المنطقي والرياضي في فهم مفتاح لتأويل النص والعالم؛
5- حضور المقصدية القبلية (الحفاظ على وحدة الأمة) في تأسيس ابن رشد لنظرية التأويلية؛ وحضورها عند محمد مفتاح من خلال مفهومي الطرف المحايد و المشوب؛
6- إنّ استمرارية المفاهيم وتطويرها من كتاب إلى آخر في مشروع محمد مفتاح، أدت إلى انفتاح مشروع فكر البنية النقدي.

وفي إطار تتبع دينامية المفاهيم النقدية وأسسها، سننتقل في المبحث الثالث، إلى مناقشة **كيفية انتظام العالم وتناغميته**، وتبيان أهمية ثنائية التشابه والاختلاف في حدوث ذلك، كما نتطرق إلى تدريجاتهما، لنناقش بعد ذلك إشكالية العلاقة بين النسقية وما بعد الحداثة؛ بوصفها تيارا عاما يضم تيار الفوضى في القراءة والتأويل.

المبحث الثالث: جَدَلُ النَّصِ والعَالَمِ فِي فِكْرِ البِنيَةِ المُنْفَتِحِ وَمَا بَعْدَهُ.

يشتغل هذا المبحث على امتدادات لأفكار نقدية وفلسفية سابقة، متعلقة بحدود ومفاهيم النص و العالم داخل فكر البنية المنفتح، وما بعد فكر البنية، فيحاول أن يشرح ويناقش قراءة النص والعالم في فكر البنية المنفتح، وفكر ما بعده، في صبغة مقارنة بينهما، لهذا نتعرض إلى مفهومي التشابه والاختلاف، أيهما يؤسس لماهية النص والعالم؟

ونتطرق بعد ذلك لعلاقة مفهوم النسقية باتجاه ما بعد الحداثة عامة، واتجاه الفوضى والكاوس، لنُبيّن الصراع الإبستمولوجي والمعرفي القائم بينهما في فهم الكون والعالم والنص والمنهج، **بين من يرى الكون شتاتا وفوضى، وبين من يراه دينامية متفاعلة ومتناغمة.**

1- انتظام النص والعالم: منطق التشابه و الاختلاف.

نصل من خلال التحليلات السابقة إلى عدة مفاهيم نسقية وبنيوية حكَمت استراتيجيات ومفاهيم التأويل من منظور محمد مفتاح، وهَيْكَلَت قراءته العلائقية لتأويلية ابن رشد؛ وتوقفنا عند اشتغال بنيوية المفاهيم التأويلية التي قادتنا إلى التأكيد على دينامية المفاهيم والبنيات وتراتبيتهما وتصاعديتهما، لكن هناك مفارقة منهاجية وإبستيمولوجية استوقفتنا؛ **وهي إشكالية انبناء النص والعالم؛ هل هذا الانبناء قائمٌ على التشابه أم على الاختلاف؟**

سنحاول، كذلك، أن نبحث عن **تسرّبات واستعمالات مفهومي التشابه والاختلاف في أطروحات النقد المعاصر**، وكيف تمثّلها ووظّفها النقاد في قراءة الثقافة العربية كنص، لنقارن مثلا فهمَ محمد مفتاح لها بفهمي عبد الله إبراهيم وعبد الله الغذامي لها في مجالاتهما البحثية. كما نناقش قراءة محمد مفتاح التطبيقية، من منظور مقولتي الاختلاف والتشابه، لمؤلفات أبي حيان التوحيدي، لنتدارس المنظورات التي قُرئت بها؛ من زاويا متنوعة، وهي:

1-قراءة تشتيتية مطلقة؛

2-قراءة تشتيتية نسبية؛

3-قراءة انسجامية وتناغمية.

إنّ كلَ هذه القراءات تنطلق من بنية فهم المتلقي لها، وقد ترتبط ببنيات نصية، كما قد ترتبط بأحكام قبلية عن النص، وهذا ما سيظهر في معاينتنا للقراءة التطبيقية لها عند محمد مفتاح.

إنّ موقف محمد مفتاح واضحٌ تجاه هذه القضية الإشكالية، فهو **يرى أنّ البنية والنص والعالم والكون قائمون على أساس واحد؛ أصلي هو التشابه،** الذي هو أصل انتظام العالم، وتناغم الكون، وانبناء النص وانسجامه، ولكن هذا الموقف يحتاج إلى تشريح عميق لفهم حيثياته ومناقشها، لتبريرها وتأكيدها أو مخالفتها ونقضها، وللكشف، أيضا، عن أبعادها الفلسفية.

يبدو الحديث عن انتظام الكون/ العالم مقرونا بانتظام النص غريبا، إلى حدّ معين، لكن القراءة الفلسفية العميقة لمقولات فكر البنية تؤكد أنّ **بنية العالم من بنية النص، وبنية النص من بنية العالم؛** ويذهب في هذا الاتجاه الفكري الناقد الفلسطيني إدوارد سعيد في العديد من كتبه؛ أو في مشروعه المعرفي بشكل عام. يقترب محمد مفتاح من هذا الموقف حدّ التطابق، حين يتبنى المنهاجية الشمولية، الكليانية، التي لا تؤمن بالجزئية، **وهو هنا يقترب كثيرا من المنطلق الذي انطلق منه كمال أبو ديب،** ولكن الحيثيات والطرائق المنهاجية اختلفت بينهما نسبيا، لاختلاف تكوينهما المعرفي والفكري.

إنّ الفكر البنيوي يعتمد على انتظام العالِمِ والنَّصِ الحاملِ له، من خلال علامات لغوية وغير لغوية، ولاستيعاب هذا الانتظام في درجاته المختلفة يجب فهمه من منظور نسقي/ شمولي؛ يقول محمد مفتاح عن هذه الحيثية:" تعتمد المنهاجية الشمولية على رؤيا للعالم أشمل؛ والرؤيا للعالم هذه تؤكد على أنّ الكون انتظام؛ وهي قديمة وجديدة في آن واحد؛ فهي قديمة من حيث إنّ جذورها تعود إلى التصورات الهندية والفيثاغورثية والأفلاطونية والرواقية والأفلوطينية وبعض التيارات الصوفية والفلسفية والفكرية الإسلامية، وهي جديدة من حيث إنّ كثيرا من تيارات الفكر الحديث والمعاصر العلمية والإنسانية والأدبية أعادت الحياة إلى هذه الرؤيا الشمولية للكون"[1]، فتناولت الظواهر في علاقاتها مع بعض، وربطت العوالم المختلفة في كلٍّ واحدٍ، دون أن تؤمن بوجود ثغرات أو فجوات أو شذرات تمنع ذلك الكلّ من التشكّل.

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ص 09.

ولكن هذه التيارات القديمة والجديدة لم تمنع من ظهور تيارات أخرى معاكسة تؤمن بفكرة الذرة/ الشذرة، أي أنّ العالم غير مترابط بين أجزائه؛ وثم، تكون المسألةُ مسألةَ فهمٍ وإدراكٍ للعالم؛ بين من يراه مترابطا ومتماسكا في أجزائه وأنساقه الداخلية، وبين من يراه عديم الاتساق والتناغم، يهيم كلُّ عنصرٍ أو جزءٍ على حدةٍ، بدون أدنى علاقة تربطه بالآخر، **فالعلاقات النسقية تمنح له صفة البنية، وتزيح عنه صفة الشذرة والفوضى.**

أنتج فكرُ الانتظامِ بين عناصر العالم والنص فكرَ البنيةِ نقديا ومعرفيا، فيما أنتجت قراءة العالم من منظور مفاهيم اللانتظام واللاتناسق فكرَ/ استراتيجيةَ التفكيك؛ التي حاولت أن تردّ العالم إلى لا نظامه الأصلي، لأنّها تعتبر اللانظام هو الأصل، وسعت إلى تبديد زيف النظام؛ أو مايراه الفكر البنيوي نظاما، وعكس ذلك، يفعل فكر البنية، حين يرُد عناصر الكون من حالة ثانوية/ عرضية؛ وهي اللانظام، إلى حالة أساسية؛ وهي النظام، فحسب مفتاح، الكونُ يخضع إلى انتظام ونسقية بالغة التعقيد، علينا أن نفهمها" ضمن الرؤيا والمنهاجية الشموليتين اللتين تنظران إلى كلّ ما هو موجود في الكون، في تعقّده وتركّبه لا في جزئيته وذريته"[1]، **فالفهم الشذريّ لا يقود إلى نتائج متواترة يمكن اعتمادها كمعايير**، لأن الوجود، أساسا،" يكتسب هويته، ودلالته، وتأثيره بالتنظيم"[2]، وبدون التنظيم يفقد الوجود هويته وماهيته ودلالته وحدوده، ولكن هناك سؤال يتبادر إلى الذهن، هل هذا الوجود قائم في نظامه ونسقيته على التشابه بين عناصره أم على الاختلاف؟

إنّ هذه الرؤية الفلسفية إلى الكون والوجود، تفرض نظرةً نسقية إلى النص، وتشتغل من خلالها شبكة مفاهيم الرؤية النسقية، من خلال مفهومين محورين؛" أحدهما **الدينامية** بما تحتويه من تفاعل ونمو وتنام وفوض وعماء، وثانيهما **الانتظام** بما يقتضيه من هيمنة وتراتب واختلاف وتحكّم ذاتي وكلية وغائية"[3]؛ الملاحظ هنا أن مفهوم الدينامية لا يختفي في كتابات مفتاح أبدا.

---

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ص 10.

[2]– محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج.3، أنغام ورموز، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010، ص 340.

[3]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ص 10.

على الرغم من الطابع الثنائي لهذين المفهومين الأساسين (دينامية/ انتظام)، إلا أنّ محمد مفتاح يتجاز الندية أو المعارضة بينهما، ويفتح ويوسّع وجهة النظر، ليضع داخل مفهوم الدينامية ثنائية ضدية هي: (الانتظام / اللاانتظام)، وبهذا يؤكد أنّ نظرته نحو العالم شمولية؛ وغير أحادية، فهي **لا تكتفي برؤية النظام فقط، بل تراه متعايشا ومتضايفا مع اللانظام**؛ لهذا تكون مهمة الانسان تجاه العالم والوجود؛ ومهمة الناقد تجاه النص، هي رد اللانظام، إنْ وُجِدَ، إلى نظامه الأصلي، فمفتاح لم ينكر العماء والفوضى في العالم والنص، بل دعا إلى ردهما إلى حالتهما النظامية والنسقية، كعلامات أو أنساق متناغمة.

ولهذا، يؤكد لومان نيكلاس أنّه من الخطأ النظر إلى العالم على أنّه سهل التنظيم، فالفوضى تعتريه، ووظيفة الفكر البنيوي النسقي هي إعادة ما لا نظام إلى حالته النظامية، إذ لا يختلف اثنان على أنّ العالم والنص أكثر تعقيدا من أن تحتويهما الأنساق المنطقية كليا، ولكن نظرية الأنساق العامة تؤكد ضرورة وجود الترابط البنيوي الذي يتم عبر اختزال كمٍ كبيرٍ من الوقائع الموجودة في العالم والنص وحصرهما في قواعد ومفاهيم[1].

إنّ محمد مفتاح ليس أحاديا في رؤيته النقدية، وفي نظرته إلى انتظام الكون/ النص، فهو يعترف، كما رأينا في النص السابق، بوجود سلطةٍ معينة للاختلاف والتراتب، لكن ألا يبدو هذا مناقضا لأطروحته الكبرى القائلة بمفهوم التشابه؟، **هذا التشابه الذي يراه يحكم العالم، فلا يدركه الإنسان إلا من خلال تشبيه شيء بشيء آخر**، فيصبح إدراك ماهية الشيء مرتبطا بإيجاد شبه له، يمكن مقارنته به.

يُحتَّم علينا في هذا الصدد، أن نعود إلى المنظور النسقي الذي يذهب إليه دي سوسير، بوصفه بنيويا، في تعريفه للسان على أنّه "نظام يتكون في معنى كلمة ما من خلال علاقتها

[1]– ينظر نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ط.1، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، مراجعة وتدقيق: رامز ملا، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، بغداد، 2010، ص 8.

بالكلمات الأخرى الموجودة ضمن هذا النظام"[1]، فهل يمكن أن يحدث تفاعل معين بين عناصر متشابهة ومتناغمة؟

إنّ موقف دي سوسير واضح من هذه القضية، فهو يقول بالاختلاف كقيمة مميزة لكل وحدة عن الأخرى، في بنية اللسان، ومن ثم، فإنّ "ما يهم إذًا هو الاختلاف وحده، ذلك أنّ آلية اللسان ترتكز على ما هو أساسا **فارقي وسلبي**، وتشكّل **الاختلافات** تقابلات، وهذا المجموع، من الاختلافات والتقابلات، ذو القيم المتغيّرة هو الذي يكوّن كلّ كيان لغوي ضمن نظام محدّد، ولن يتغيّر رأي دي سوسير أبدا حول هذه النقطة: نتشبث بقولنا إنّ اللسان لا يتغذى في جوهره سوى من التقابلات، من مجموع قيم سلبية كليّا ولا وجود لها إلّا من خلال تباينها المشترك (Ecrits,p.71)"[2]، فوحدات النص تشكّل الدلالة عبر اختلافها وتمايزها*، وهذه المقولة قارة في مفاهيم اللسانيات البنيوية، لأنها ترتبط بمفهومي الدينامية والانتظام الوحداتي المذكورين سابقا، فلا يمكن لوحدات متشابهة أن تشكّل بنية.

ويناقش دي سوسير هذا المفهوم في عدّة سياقات لسانية؛ منها حديثه عن المحورين التزامني (الآني)، والتزَمّني (التاريخي)، فيقول:" لإيضاح استقلالية التزامني والتزمّني، وارتباطهما في آنٍ، يمكننا مقارنة الأولى، بإسقاطنا جسمًا على مستوى، وفي الواقع، إنّ كل إسقاط إنّما يخضع مباشرة للجسم المسقط عليه، ومع ذلك، فهو مختلف عنه، إذ أنه شيء مستقل، ولولا ذلك لما وُجِد علم كامل للإسقاطات، ويكفي أن نأخذ في الحسبان الأجسام ذاتها"[3]، وبالإضافة، هنا، إلى مقارنة دي سوسير ظواهر اللسان بظواهر الكون، يجب التنويه إلى أنّ ذلك الاختلاف غير محصور فقط

---

[1]– لويك دوبيكير، فهم فرديناند دوسوسور وفقا لمخطوطاته، مفاهيم فكرية في تطور اللسانيات، ترجمة: ريما بركة، مراجعة: بسام بركة، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص 10.

[2]– المرجع نفسه، ص 96، 97.

* سنبحث في الفصل الثالث كيف استطاع دريدا في استراتيجية التفكيكية أن يأخذ هذا المصطلح ويطوّعه مع مفاهيمه واستراتيجياته، فجعله يدل على الاختلاف والحركة غير اللانهائية للدلالة.

[3]– فردينان دي سوسور، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 109.

في الإسقاطات، وإنما يوجد أيضا، على مستوى التراتب الخطي بين الوحدات اللغوية بأنواعها، فماهيتها ودلالتها مرتبطة باختلافاتها، وهذا الترتيب الخطي للوحدات يرتبط بمفاهيم اللسانيات وفكر البنية، فلا يمكن للإنسان أن ينطق عدّةَ حروفٍ أو كلمات في وقت واحد، كما أنه لا ينتج كلاما، إذا نطق بعدة حروف متشابهة، **لأن الاختلاف، أولُ أسسِ تشكيل الدلالة والمعنى بين الوحدات.**

يـلاحظ قارئ مشروع محمد مفتاح استعماله المكثف لمصطلحات ومفاهيم من قبيل النمو، والحركة، والحوار، والتناسل، والصراع، والسيرورة، والانسجام، التشكيل، التمثيل؛ التوافق، وهي كما ذكرنا تتدرج كليا في مقولة الدينامية[1]؛ التي تضم الاختلاف والتشابه معًا، وهي تحتوي داخلها على نمو لعناصرها ووحداتها بشتى صنوفها ومستوياتها، وكذلك **التناسل الذي يحصل عن طريق الاختلاف لا التشابه؛** والذي يمكن أن يحدث داخل بنية صغرى تُنتِجُ بنيات أصغر منها، كما يمكن أيضا أن يحدث بين تلك البنيات صراعٌ داخليٌ من تُكوِّن بؤرة الخطاب ومركزيته، لأنّ الخطاب لا يخلو من مركز في غالب النصوص/ النماذج الحداثية.

إنّ التناسل، بوصفه نتاجا عن الاختلاف، يكون داخل النص وخارجه، ويتم عبر حوارية تناصية للنص مع النصوص الأخرى، أو يكون داخل النص الواحد بين وحداته :" على أنّ حوار النصوص الخارجية مع نص ما لا يكفي للكشف عن آليات تناسل النص، ولذلك فإنّه يتعيّن الوقوف على ميكانيزمات الحوار الداخلي"[2]، وبعد مرحلة الحوار والصراع تأتي مرحلة التناسل النصي والدلالي.

ولكن، محمد مفتاح يرى أنّه من مبادئ نسقية البنية والعالم، وأساس اشتغال الدينامية فيهما: **أنّ كلَّ شيء يشبه كل شيء، وهذا أول مبدإ يتبناه في انتظام النص،** ولكنه أيضا، أمرٌ إشكالي، لأن فكر البنية يؤكد على الاختلاف بين الأشياء والوحدات، كيف نفسر هذا الموقف / المفارقة؟

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج.3، أنغام ورموز، ص 124،187، 188. وينظر أيضا: دينامية النص، ص 7، وما بعدها.

[2]– محمد مفتاح، دينامية النص، ص 105.

يكون مفهوم التشابه حسب محمد مفتاح، متحققا على مستوى وظيفة البنية أو الوحدة، وليس على مستوى شكلها الذي تتحرك من خلاله؛ يقول مؤكدا:" إنّ التشابه موجود حقا على مستوى الوظيفة، وليس على مستوى الشكل، وعليه، فإنّ الشكل جامع أيضا، ولكن الجمع قد يكون ظاهرا للعيان، وقد يكون عميقا يحتاج إلى تنقيب، إنّ الوظيفة والشكل متدرجان أيضا"[1]، فيمكن للوحدة أن تكون شكليا مختلفة عن الأخرى، لتحقق ماهيتها ووجودها، لكن في أعماقهما هناك نسق متشابه يجمعها مع الوحدات الأخرى.

فهم محمد مفتاح لثنائية التشابه والاختلاف فريد من نوعه، إذ يظهر لنا أنه يخالف مفاهيم دي سوسير، ولكنّه يسير وفقها، ولكن بطريقته الخاصة، لأنه يؤمن بأنّ العمق قد يجعل المتشابه مختلفا، والمختلف متشابها؛ وهو يؤكد على أطروحته العامة: **تشابه العالم**؛ لأن التشابه حسبه، أساس تناغم العالم، ووحدته الكلية.

إنّ ما يظهر لنا في النص والعالم على أساس أنه مختلف ومتباين، يمكن أن ننقب ونحفر داخله على البنى الجامعة له، أو النسق الرابط بينه، ويقدّم محمد مفتاح مثلا في هذا الصدد، فيفترض وحدة النسق في العلوم الآتية: النحو، والمنطق، والعلوم العددية والهندسية، على الرغم من الاختلاف الظاهر بينها، ولهذا السبب يوظفها في طروحاته المتنوعة؛ حتى في قراءته للموسيقى والشعر والأنغام والرموز. ويقترب هذا الطرح إلى طرح بلعلى في كتابها سيمياء الأنساق؛ إذ افترضت وجود نسق جامع لعلوم متباينة ومختلفة **شكليا**.

وهنا يكمن الفرق بين الباحث/ القارئ التجزيئي والباحث/ القارئ النسقي؛ فالأول لا يصل إلى إدراك العناصر المشتركة في الكلِّ المختلفِ لتلك العلوم في ظاهرها، ولكن الباحث النسقي يمكن أن يدحض كل رؤية تشتيتية؛ ويثبت أنّ منبع تلك العلوم المختلفةِ **واحدٌ**، منه تنطلق وإليه تعود؛ فكل علم، إذن، فيه شيء من خصائص المنبع الشكلية والوظيفية، وذلك الشيء هو الذي

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ص 26.

يجعل العلوم متشابهة بالذات وبالتعددية، وعلى هذا، فإن النحو أو المنطق أو العدد أو الهندسة يشبه إلى حدّ معينّ الشعر أو علوم القـرآن والحديث[1].

إنّ الترابط أو التشابه بين هذه العلوم، بوصفها وحدات بنيوية صغرى من أصلِ وحدةٍ كبرى لا تتشابه شكليا، وإنّما وظيفتها هي التي تتشابه نسبيا، فجميع العلوم العربية قديما، على سبيل المثال، كانت تحاول إثبات إعجازية النص القرآني، ولهذا، هنالك نسق مضمر أو تصورات مشتركة تتحكم فيها جميعا؛ وبتعبير بلعلى:" حين نقول سيمياء **الأنساق**، نفترض أن يكون لعلماء العربية مقاصد وافتراضات واستدلالات منطقية كانت نتيجتها تلك التصورات التي كشفت عنها مختلف نماذج المعرفة التي أنتجوها وشكّلت مجموع المشهد الثقافي التراثي الذي نقرأه اليوم علوما تكاد تكون منفصلة، كعلم النحو والبلاغة والنقد وعلم الأصول والتصوف وغيرها، وهذا يعني أن هناك مستويات متعددة من نشاط العقل العربي في اشتغاله بالعلامة اللغوية ورصد تشكلات المعنى وجهات الدلالة وتأويلها"[2]، ويمكن القول أنّ تلك الافتراضات والمقاصد والاستدلالات المنطقية التي تقوم بها تلك العلوم، يحكمها **خيط نسقي**، وبنية من التشابهات، لأنها تندرج ضمن وظيفة واحدة، ولكن شكلها المعرفي، جاء متنوعا لاختلاف البيئة المعرفية والفكـرية، أو لاختلاف الجهة الإبستيمولوجية، ولكن العقل العربي داخل تلك الأشكال يتخذ آليات متشابهة وظيفيا في بنيتها الداخلية العميقة.

يواصل عبد السلام المسدي في الاتجاه النسقي الذي نجده لدى بلعلى ومفتاح، لكن بفتح مجال للتقابل والاختلاف والمقارنة في فهم العلوم، فيؤكد على وجود نسق لغوي يربط بين العلوم العربية، فيحرص على البحث عنه، لأنّـه "ما لم نربط بين أسس المعرفة اللغوية بمقومات العلوم السائدة الأخرى، فإنّه يتعذر علينا الإمساك بنسيجها المعرفي، كما يتعذر إدراك خفاياها الأصولية، ومما نعتبره بديهيا أن العلوم تتواكب تاريخيا، فتُنشِئ فلسفةً منهجيةً متكاملةً، وهذا التكامل قد يكون

[1]– ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ص 26 ،27.

[2]– آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التراثية، ص 16.

عن طريق التماثل، وقد يكون من باب التقابل"[1]، وهذا تأكيد لأطروحتي مفتاح وبلعلى، وفيه، أيضا، إضافةٌ وتأكيد لمفهوم **التقابل**، بما فيه **من نسبة اختلاف** يمكن أن يتحكم في بنية العلوم والمعارف، وكذلك، توضيح **للتماثـل** الذي فيه نسبة معينة من **التشابــه**.

إذن يمكن القول إنّ الاختلاف في العالم والنص شكلي فقط، وأنّ الآليات والمفاهيم متشابهة داخلها من الناحية الوظيفية، وهي الطريقة نفسها التي اتّبعتها الشاعرة والناقدة نازك الملائكة لإيجاد تشابهات نسقية بين **تفعيلات الشعر الحـر وخطوات الحصان وهو يعدو**، وكذلك فعل الفراهيدي الذي أوجد علاقة تشابه على المستوى الإيقاعي بين أوزان الشعر وبحوره، وبين دقّات العامل في سوق النحاس، على الرغم من الاختلاف الشكلي الموجود بين هذه الحالات والتجارب المتنوعة.

ولهذا السبب، يتبنى عبد الله الغذامي مفهوما يتجاوز ثنائية التشابه والاختلاف؛ لينحت مفهـوم **(الشبيه المختلف)**، الذي يؤكد على تشابه الأشياء على الرغم من اختلافها الظاهري والشكلي، فـ"إن كنا نرى أنّ النص يتأسّس على قاعدة الاختلاف، فإنّ هذه القاعدة هي مبدأ نصوصي نجد بذرته لدى الجرجاني ولدى آخرين من مبدعين ومفكرين عرب، وربما تنوعت المصطلحات ولكن المفهوم واحد، ولسوف نجد مصطلحات مثل (المعمّى) و(الشرود) تتردد في الهاجس الإبداعي، وكلها تهدف إلى كتابة واصطياد النص المختلف"[2]، فالبنية تبني ذاتها، من خلال عناصر ووحدات مختلفة، وليس متشابهة، لأن النص الأدبي الغرائبي مثلا لا ينبني إلا على الاختلاف، عكس النص المعرفي، ولهذا السبب ينتقد جان يفت ادي وزميله بلانش سيركيغليني الكتبة النمطية التي تعتمد على التشابه، وشبهها بهندسة العمارات التقليدية المتشابهة[3]، فلا وجود لأثر جمالي فيها، ولكنهما يؤكدان على خاصية المزج بين المختلفات، كي تصير متشابهات في

---

[1]– عبد السلام المسـدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، 1986، ص 113.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه المختلف، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994، ص 6.

[3] –Voir : Jean –Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, le Roman d'hier à Demain , Ed., Gallimard, Paris, 2012, p 103,104.

سياق الكتابة ما بعد الحداثية، "فيكـون هنالك نسبة من التشابه بين الكاتب والسارد، مثل ذلك التشابه بين القارئ والسارد"[1]، وهذا التشابه ينتج سمة الفوضى في الكتابة ما بعد الحداثية، لأنه يتم عن **طريق المـزج الفوضوي**، أو ما يسمى بالكولاج.

ولكن في السياق البنيـوي الحداثي المسألةُ مختلفةٌ جذريًا، والنظرة إلى هذه المفاهيم تتغير، إذ يراهن دي سوسير على مفهوم الاختلاف، فيؤكد على أنه " ليس للوحدة أيّة صفة صوتية خاصة، والتعريف الوحيد الـذي يمكن أن نلحقه بها: هو إنها مقطع جهوري يكوّن الدال على تصور ما، **يختلف** عما يليه وما يسبقه في السلسلة الكلامية"[2]، وهذا الكلام يعارض كليا تقنية المزج/ الكولاج التي تبنتها ما بعد الحداثة، ويؤكد على نظامية الوحدات داخل النص، ويكرّس ضمنيا نظامية الثلاثية التقليدية كاتب/ سارد/ متلقي.

إذا تأملنا وتفحصنا، مثلا، مفهوم الدليل وبنيتـه الاختلافية عند سوسير، نجده" لا يتحدّد من خلال واقعه المادي، وإنّما يتحدّد من خـلال العـلاقات **الاختلافية** (Différentielles) والتعارضية (Oppositionnelles) على مستوى الدوال وعلى مستوى المدلولات"[3]

إنّ الفكر يشبه عملية الكلام، كبنية لا يتحقق إلا إذا كانت وحداته تختلف فيهما بينها شكليا أو وظيفيا، وهذا الموقف بنى عليه الغـذامي أطروحته التي تحاول الوقوف على مناطق الاختلاف داخل الفكر النقدي العربي التراثي كبنية واحدة يحكمها نسق واحد أو أنساق متعددة مترابطة.

لكن، لا يمكن التسليم بوجود نسق منتظم من المبادئ والوظائف داخل الفكر اللغوي والنقدي والبلاغي العربي، لهذا يفترض الغذامي، على عكس، محمد مفتاح الذي يصرّ على التشابه، وجود أنساق متشابهة وأنساق أخرى مختلفة، فقد يحدث التآلف وتتحقق الدينامية داخل البنية بالتشابـه أو الاختلاف، أو هما معًا، فـالبنية "لا تقف عند حدود التأليف بين علاقاتها، وهي ليست مجرد شكل أو علاقة وترتيب، ولكنها، إضافة إلى ذلك، تقوم على أسس التساند والتكامل وهما شيئان

---

[1] – Ibid., Op., Sit., p 16.

[2] – فردينان دي سوسور، محاضرات في الألسنية العامة، ص126.

[3] – حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص 38.

متماسكان"[1]؛ وهذا التماسك سواء يتم عبر الاختلاف بين الوحدات، أو التشابه بينها، هو أساس فكر البنية الذي آمن بوجوده، عكس فكر الاخـ(ت)لاف* التفكيكي الذي لم يؤمن بوجود ذلك التماسك، وآمن بالتشظي والبعثـرة.

لهذا السبب، ينتقد محمد مفتاح مفهوم الاختلاف عامة، بوصفه دعامة من دعائم تيار التفكيك، وهو مقولة فيه، تطوّرت عن الاتجاه البنيوي. لكن مقولة عبد الله الغذامي: **الشبيه المختلف** حاولت أن تدمج بين التشابه والاختـلاف، فرأت بوجود التشابه داخل الاختـلاف، وهو تصور محمد مفتاح نفسه، تقريبا، الذي كرّس مشروعه للبحث في التشابه داخل بنية من النصوص العربية القديمة المختلفة شكليا.

ولكن، هناك **اختـلاف في المنطلق المنهاجي بين مفتاح والغـذامي**، فالثانـي بنى تصوراته النصيـة (أو النصوصية كما يسميها) على المفاهيم البنيوية والتفكيكية (التشريحية)** في دمج غريب بينهما، فلم يمل إلى اتجاه معين دون الآخر، عكس مفتاح الذي يسير وفق آليات ومفاهيم النظرة الكليّة البنيوية، ويؤكد على شمولية البنية التي معناها أنّ "بعض المفاهيم وُظِفَت في مجالات علمية متعدّدة وأدت إلى نتائج متطابقة في الوصف وفي الاستكشاف وفي التأويل وفي التفسيـر؛ وبعض هذه المفاهيم هي النواة الصلبة والحالات الأولى ومركز الجذب وثبوت المقياس والمُوَرِث .... وهي مهما اختلف أسماؤها، فإنها تجتمع في مبدأ (لا شيء يحصل من غير شيء) وتعكس مبدأي (كل شيء ينسجم مع كل شيء) و(كل شيء يتصل بشيء آخر)"[2]، وبهذا يكون التشابهُ، حسبه، أقدمَ من الاختلافِ. فأنتج مفتاح هذه المفاهيم التي نجدها مترابطة داخليا لنقد

---

[1]– عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه المختلف، ص 32.

* المقصود بالاخ(ت)لاف المفهوم التفكيكي الذي يقول بالإرجاء والمغايرة اللامنتهية، وهو مصطلح صاغه دريدا عن سوسير، فكتبه بالفرنسية بهذه الطريقة **la difér(a)nce** حتى يميّزه عن الاختلاف البنيوي.

** على الرغم من أن الربط بين تشريحية الغذامي وتفكيكية دريدا أمر يتوجب دراسته، وعدم التسليم به مباشرة، إذ تظهر عدة تشابهات واختلافات بين طرحيهما.

[2]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص 134، 135.

الاتجاه التشتيتي، الذي يؤمن أنه بإمكان حدوث الشيء دون شيء آخر، وبأنّ كل شيء لا ينسجم مع كل شيء، ومفتاح بهذا الطرح النسقي **ضد عدمية العالم والنص**؛ ومع تحويل العدم إلى نسقٍ.

ولكن محمد مفتاح يبالغ أحيانا في طرحه البنيوي ورؤيته النسقية؛ فلو أنّ كل شيء يشبه كل شيء، وهي الفكرة الأساس في كتابه التشابه والاختلاف، لما كانت هنالك أيّة بنية أصلاً، وإن افترضنا تشكّلها وفق التشابه فإنها ستكون بنية ثابتة/ ساكنة، ما يؤدي إلى عدميتها بصيغة أخـرى، وهذا التوجه منافٍ كلياً للمعطيات التي قدمها جون بياجيه عن البنية حين اعتبرها متغيرة وديناميةً، وتخضع لمبادئ الانتظام والكلية والتحول. ومن ثمَّ، فالقول بالتشابه الكلي داخل البنيات قول مردود ومرفوض، والقول بالاختلاف الكلي كذلك مرفوض ومردود، **لأن داخل التشابه يوجد اختلاف نسبي، وداخل الاختلاف ينمو التشابه**، ويبدو أن مفتاح يسير مع هذه الفكرة الأخيـرة إلى أقصى مُمكِناتهـــا.

إن ثاني مبدأ يقترحه محمد مفتاح لاشتغال مفهوم التنسيق في النص والعالم، هو مبدأ التدريج؛ وقد سبق أن ناقشنا تدريج الدلالة واستراتيجيات تأويلها من قبل، لأنّ كل شيء قابل للتدريج والسلمية والتراتبية داخل النص، فلكل بداية نهاية، وما بينهما يوجد مسار متدرّج، وبناء على هذا المبدأ "يمكن إيجاد مراتب بين الطرفين أو استخلاص مزيج منهما، فالرمادي مزيج بين الأبيض والأسود، وهذه هي لب الفلسفة المثالية التي كانت تشبع حاجات وتسدُّ ثغرات وتوفّق بين مذاهب تظهر متباينة"[1]. وقد استفاد محمد مفتاح من هذا الطرح الذي يتجاوز الثنائية، ويتدرج إلى رباعيات ثم سداسيات، وقد يصل إلى الثمانيات، وهذا ما لاحظناه في مبحثنا السابق عن التأويل ومدارجه المفاهمية، كما استفاد من هذا الطرح في فهم ثنائية التشابه والاختلاف، حينما ينظر إليهما كمفهومين متداخلين، فتُخلَق مناطق وسط بينهما.

يقترح محمد مفتاح **مفهوم ما بعد الثنائية**، كتجاوز للحدود المتقابلة، وهذا التجاوز يقترب إلى مفاهيم التفكيك، ولكنه يختلف عن التفكيك في احتفاظه بالجانب المنطقي، مع أن مفهوم النظرية يتعرض لليونة المنطقية، يقول محمد مفتاح عن هذا التجاوز: "وقد سعينا من خلال هذا التدريج

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص27.

إلى تجاوز البنيات الثنائية باقتراح تقسيم سداسي وهو تقسيم مستقى من السيميائيات أساسه الثنائية البنيوية، والتقابل المنطقي وقد أبعدنا الروح المنطقية وتبنينا استراتيجية علم النفس المعرفي ونظرية العماء؛ إذ كل منهما يتحدث عن الانتظام التراتبي، وعن تحليل الهدف الكبير إلى أهداف صغرى"[1]، وهنا يظهر جليا **تأثير المرحلة الدينامية** على اشتغالات مفاهيم ما بعد الثنائية.

يظهر جليًّا استبعادُ الجانب المنطقي عن الثنائيات وإمدادها بمفاهيم نظرية الكاوس/ العماء التي تؤمن بضرورة إرجاع البنيات داخل العالم إلى حالتها الأولى، فاستبدل مفتاح مفهوم الثنائية بما بعد الثنائية، وهي رؤية تقترب إلى كسر الميتافيزيقا الثنائية في التفكيك النتشوي والدريدي، ولكنها لا تؤمن بالفوضى أبدا، كما لا تؤمن بمفاهيم الهيرمينوطيقا الفوضوية التي تذهب إلى أنّه "لاوجود للوقائع، وكلّ ما هنالك مجرّد تأويلات، وهذه النتيجة أيضا مجرد تأويل"[2]، وبالتالي فالتأويل الفوضي يقول بعدم إمكانية الوصول إلى التأويل المقبول أو إلى الفهم، لكنه يسعى جاهدا لإقناعنا بفكرته التي هي أصلا تأويلٌ، وبالتالي يهدم نفسه بنفسه. إنّ نظرية الفوضى ضد هذه الفوضى التأويلية. لهذا، فإنّ محمد مفتاح يقترب إلى مفاهيم التفكيك ونقد ما بعد الحداثة، **في بعض جوانبها**، مثل اعتماده على نظرية العماء التي يمكن أن نعتبرها مندرجة ضمن حالة ما بعد الحداثة كما سنتطرق إليه في العنصر الموالي. ولكنه يرفض العدمية واللانظام داخل النص؛ فيحاول ردّهما إلى النظام عكس التفكيك، الذي يرد النظام واللانظام على حد سواء إلى الفوضى والفكر الشذري.

إنّ الباحث الحصيف، حسب مفتاح، مُلزمٌ بأن يذهب إلى ما هو أبعد من الظاهر ليستخرج القوانين العامة الشمولية، التي تحكم ظواهر الكون، فالظواهر بينها علاقات مهما تبينت مختلفة الأجناس والأنواع والأصناف، وإن استخلاص نظام النص الشعري وإبعاده عن الفوضى والعماء ليس إلا مثالا مضروبا لما يمكن أن تعالج به قضايا وظواهر أخرى، لذلك، فإن المُقتَرح ليس إلا

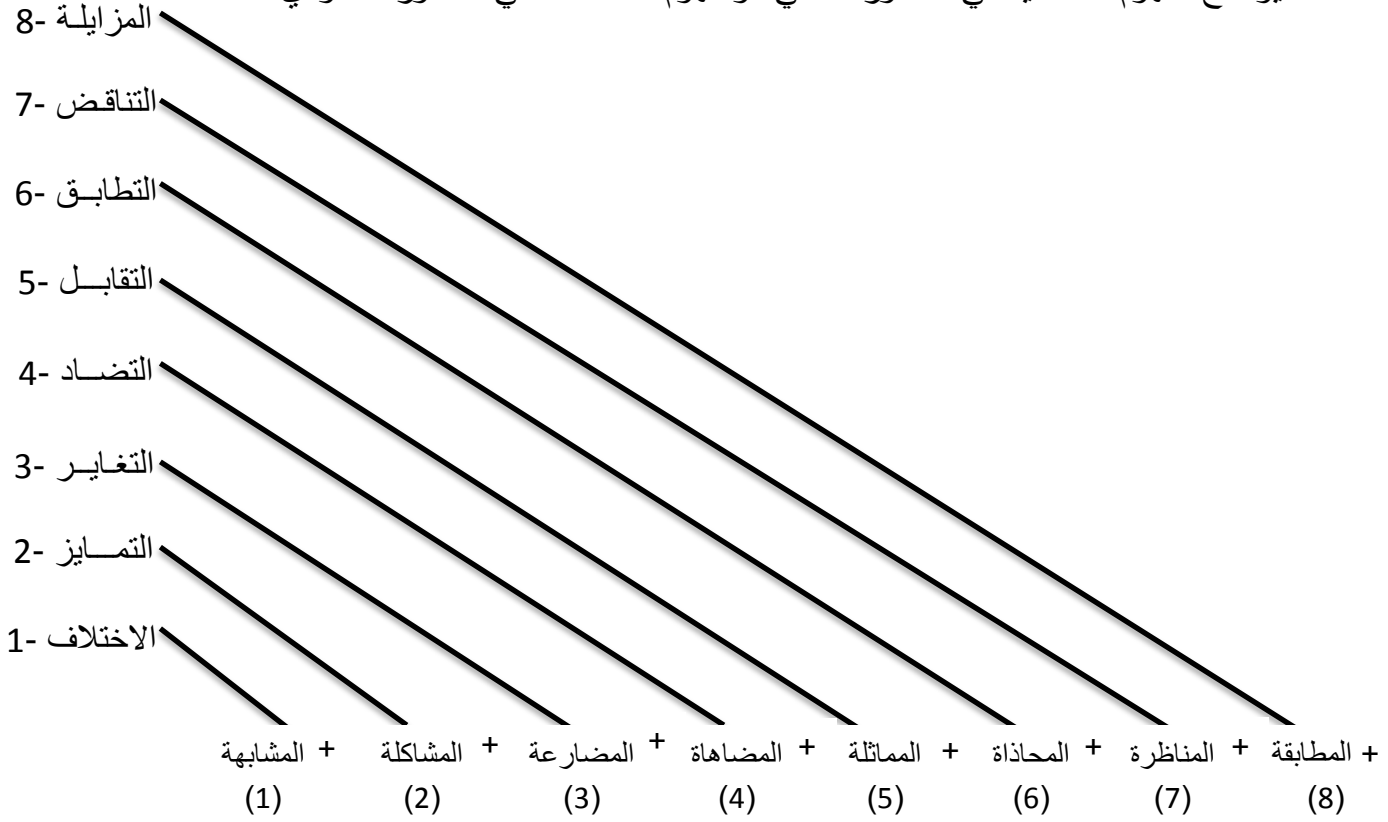
---

[1]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص 173.

[2]– جياتي فاتيمو وزبالا سانتياقو، الهرمينوطيقا الفوضوية، ترجمة: جمال بلقاسم، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 17 فبراير 2017، ص 11، من موقع: http://www.mominoun.com/pdf1/2017-02/herminoutika.pdf

من قبيل الاستراتيجية الخاصة بحلّ المشاكل؛ وقراءةُ النص الشعري ليس إلا مشكلةً من بين المشاكل[1]؛ وهنا يقترب طرح مفتاح إلى الطرح العلائقي الذي قدّمه كمال أبو ديب لفهم الظواهر.

ونلاحظ هنا أنّ قراءة النص الشعري أو السردي، أو أي نوع من الخطابات ومحاولة فهم كيفية بنائها، ليس إلا محاولة فكّ إشكال معرفي، لا يختلف كثيرا عن أي مشكل في هذا العالم أو الحياة، فمفتاح يربط الحياة بالشعر، والشعر بالعالم في كل مبادئه ومفاهيمه التي يناقشها ويتبناها، لهذا ربطنا بين بنية النص وبنية العالم، فحسب ما نعتقد، الرواية مثلا؛ ما هي إلا حياة أو حيوات أخرى لم نعشها، وكان بالإمكان عيشها والوقوع في مشاكلها والسعي إلى حلّها. ولشرح **التدريجات الموجودة بين ثنائية التشابه والاختلاف** في قراءة النص والعالم، يقترح مفتاح تشريح مفهوم التعضيد بما يحتويه من تشابه تدريجي بين العناصر والوحدات، وكذلك مفهوم المناقضة بما يحتويه من اختلاف تدريجي بين العناصر والوحدات المكونة للعالم والنص، فيقدم هذا الشكل ليوضح مفهوم التعضيد في المحور الأفقي، ومفهوم المناقضة في المحور العمودي[2]:



[1]– ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص 175.

[2]– ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 27

إذن الحديث عن ثنائية التشابه والاختلاف حديث اختزالي وتفاضلي، يقتضي تجاوزه في تحليلاتنا النصية والنسقية لمختلف الخطابات، فهناك **تدريــج في مستويات الاختلاف** قد يصل إلى مستوى المزايلة، وهناك **تدريج آخــر على مستوى المشابهة** قد يصل إلى مستوى المطابقة الكلية داخل هذه الثنائية النصية التي توسعت لتصبح ثمانية، ومن هذا المنظور لا يمكن القول إنّ الاختلاف أو التمايز، مثلا، مرادفان للتناقض أو التقابل، بل الأخيران تدريجان أعلى من سابقيهما، وكذلك لا يوجد ترادف، مثلا، بين المشابهة والمشاكلة بل هناك تدريــج وتسلسل هرمي بينهما، وهذا يدخل في جانب الدقة والمعيارية والدينامية التي يحاول مفتاح أن يتوخاها. ونلاحظ أيضا أنه ربط، من حيث شكله، الاختلافَ ومستوياتِه بالسلبي، بيد أنّه ربط التشابهَ ومستوياته بالإيجاب، وهو **ميل واضح إلى سلطة التشابــه.**

وقد استعمل عبد الله إبراهيم هذه المفاهيم النقدية والمعرفية في كتابه النقدي الموسوعي*: (المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الغربية)؛ فأكّد أنّ "الاختلاف المقصود هنا يوفر حرية نسبية في ممارسة التفكير دون شعور بإثم الانفصال عن الماضي، ولا خشية الناقض مع الآخر، فهذه المخاوف التأثيمية والتوجسات أنتجتها ثقافة المطابقة، وهي مخاوف وتوجسات تنهار دفعة واحدة إذا انتظمت الثقافة على أسس نقدية واعية وواضحة. ومرد الحاجة إلى الاختلاف رسوخ ثنائيات ضدية خطيرة في صلب الثقافة العربية الحديثة، منها على سبيل المثال: الأصالة والمعاصرة، الذات والآخر، الماضي والحاضر...وقد تركت تلك المفاهيم أثرًا مباشرًا في الفكـر وانقسم الوعي بسببه إلى شطرين متضادين ومتناحرين، بحيث أصبحت تلك المفاهيم بذاتها مرجعيات ثابتة ونهائية توجّه عمل الفكر وتحدد مجالاته وتقوم بنتائجه وكلٌّ منهما يعتصم بذاته في نسج براهين تؤكد صوابه، وتسفِّه أمر المفهوم المضاد"[1]، وعلى الرغم من طول نص عبد الله إبراهيم، إلا أننا نخرج منه بعدة ملاحظات وقراءات، فقد استعمل مفهومي المطابقة والاختلاف؛

* يضم هذا الكتاب ثلاثة كتب تمثل أساس مشروعه الفكري والنقدي وهذه الكتب هي: 1-المركزية الغربية، 2- المركزية الإسلامية، 3- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة

[1]- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، ط.1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، 2004، ص 9.

وبالنظر إلى ترسيمة محمد مفتاح السابقة، يقع مفهوم المطابقة (+8) في المرتبة القصوى من محور (التعضيد) ويقع الاختلاف(−1) في الدرجة الأولى من محور (المناقضة).

وقد اشتغل عبد الله إبراهيم عبر هذين المفهومين في تحليله للفكـر النقـدي العربي من خلال مركزياتــه وهامشياته، وخرج بنتيجة مفادها أنّ **النقد العربي قد وصل إلى درجة التطابق/ المطابقة (+8) مع نظيره الغربي؛ ووصل الاختلاف إلى درجات بسيطة وفي مسائل جزئيــة**، وقد أشار إلى أن النقاد ينقسمون إلى نوعين باعتبار هذين المفهومين؛ فأصحاب المطابقة يرون ضرورة الذوبان في عالم الغرب النقدي ومفاهيمه، وأصحاب الاختلاف يريدون أقلمــة المفاهيم عربيا بجعلها مخالفة لما هو غربي المصدر.

إنّ مفهومي الاختلاف والتشابه لا يقعان فقط داخل دائرة الخطاب الأدبي، بل يمكن استثمارهما في قراءة الخطابات المعرفية والنقدية والثقافية كما فعل عبد الله إبراهيم، وعبد الله الغذامي في كتابه (المشاكلة والاختلاف)، الذي اختار مصطلح المشاكلة (+2) عوض المطابقة (+8) أو المشابهة (+1)، لكن الاتفاق حصلَ بين النقاد الثلاثة : محمد مفتاح، عبد الله إبراهيم، عبد الله الغذامي على مصطلح الاختلاف كمفهوم وإجراء يمكن الاشتغال به داخل حقل تحليل الخطاب **الشعري والمعرفي (مفتاح)، والنقدي والثقافي والبلاغي (عبد الله إبراهيم والغذامي)**. هذا على الرغم من أنّ توجه عبد الله إبراهيم يميل إلى التفكيك، وهذا ظاهر من خلال إنكاره الكلي للثنائيات الظاهرة في نصه السابق، وعلى الرغم أيضا من أن توجه الغذامـي نحو ما بعد الحداثة والنقد الثقافي يختلف جذريا عن توجه مفتاح النسقي البنيوي المنفتح.

هذا التوجّه البنيـوي المنفتح جعل محمد مفتاح يكون أكثـر دقّة من الغذامي وعبـد الله إبراهيم في توظيف هذين المفهومين المركزيين (التشابه والاختلاف)، إذ جعلهما ينطلقان مـن النواة المركزية أو الحالة الوسطية (−1 و+1)؛ وهـذه النـواة يمكن لها أن تنمو وتتدرّج إلى عناصر عديدة وقد حصرها مفتاح في ثماني درجات، وتكون نموذجا للتدرج داخل الخطاب المختلف والمتشابه. فإذا ما احتوت بنية فرعية في الخطاب على عنصر (+1) أو على (+4) أو (+7) فإنّ نوع علاقتها بوالدتها الأصل هي المشابهة أو المضاهاة أو المناظرة، وإذا حدث نفي في ذلك

العنصر (–1) أو تلك العناصر (–4) أو (–7)، فنوع العلاقة ستكون الاختلاف أو التضاد أو التناقض[1].

إنّ هذه الدرجات من الاختلاف والمشابهة تتأسس على مفهوم النواة، وهو مفهوم فيزيائي محض، استجلبه محمد مفتاح إلى ميدان تحليل الخطاب، ومن قبله سيمون دايك وفان دايك وسموه البؤرة، إذ تأتي البنيات الكبرى للخطاب ثم الصغرى من تلك النواة كشكل دلالي، والبؤرة كرؤية قضوية، فتترابط تلك البنى الكبرى والصغرى عن طريق التحاور[2]، فالبنى على الرغم من اختلاف درجات انتسابها لمحوري الاختلاف والتشابه يقع بينها نوع من التفاعل والحوار.

إن البؤرة حسب **سيمون دايك** تتحدد من منظور الفكر اللساني الوظيفي؛ وهي التي "تستند إلى المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية أو الأكثر بروزا في الجملة"[3]، سواء أكانت هذه المعلومة معروفة أو مجهولة لدى المتلقي، وقد اعتمد فكر البنية في تأسيسه لطرفي الاختلاف والتشابه على سلطة المركز القار، عكس فكر التفكيك الـذي أنكر مفهوم البؤرة؛ وجعل النص بـؤرا عديدة ومتنوعة، لا انسجام بينها.

إنّ قصور ثنائية الاختلاف والتشابه عن فهم تحولات البؤرة وتحركات النواة المركزية للنص والعالم يدفع الباحث إلى استعمال مفاهيم أكثر دقة وصرامة؛ "إذ لا يمكن القيام بهذه العمليات الذهنية لو اقتصر الأمر على ثنائية حادة؛ مثل المطابقة/ المزايدة، وعليه، فإنّ **التدريج والتعقيد** لهما منافع علمية وعملية شاملة لكل مناحي الحياة: من تعدد القيم إلى الاختراعات العلمية فإلى الميادين السياسية ومجال العلائق الفردية"[4]؛ **فالتدريج يفكك ثنائية الاختلاف والتشابه.**

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 28.

[2]– ينظر: فـان دايك، النص والسياق، استقـصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص 205، 206.

[3]– أحمد المتوكـل، الوظائـف التـداولية في اللغـة العربية، طـ.1، دار الثقـافة للنشر والتوزيـع، الـدار البيضاء، 1985، ص 28.

[4]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 28.

إنّ **مبدأ التدريج** لا يتبنى النظرة التقابلية الحادة، بل يسعى إلى تدعيم النظرة التراتبية التعقيدية التي تسمح بكل ما ذكر من اختلاف للبنية بشرط أن يكون بينها **تناغم وتشابه**، وهذا المبدأ امتداد للمبدإ الأول القائل بأن كل شيء يتشابه مع كل شيء، فهو إنكار مباشر للطرح التفكيكي؛ المؤسَس على الاختلاف؛ كل شيء يختلف عن كل شيء.

إنّ القول بأنّ كل شيء/ بنية قابلة للتدريج هو التسليم المنطقي بتراتبيات العلامات والمفاهيم في عالمنا المعيش والمكتوب نصوصا وخطابات، ولكن **هل يوجد بين تلك التدريجات انسجام ووفاق أم يوجد تشظي واخـ(ت)لاف؟**

جوابا على هذا السؤال يمكن القول **إنّ ثالث المبادئ والمفاهيم التي تساهم في انبناء النص والعالم حسب مفتاح هو مفهوم الانسجام** الذي يميز كل الأشياء داخل العالم، والوحدات والبنيات الصغرى داخل النص.

لقد اعتمد محمد مفتاح على مبدإ الانسجام كثيرا في أطروحته الثلاثية (مفاهيم موسعة لنظرية شعرية)؛ التي عالج فيها علاقة اللغة بالموسيقى والحركة، فجاء افتراضه يتأسس على اعتبار الشعر موسيقى لغوية ... لذلك يحرص على إيجاد النظام من فوضى أصوات مبعثرة، وتراكيب مشتتة، أو متراكمة، ويحرص على إيجاد الإيقاع الذي يجمع بين الصوت، والصمت، والبياض، والسواد، وفي مقابلة البياض بالسواد...وخلق انسجام بين المتنافرات[1].

إنّ أطروحة مفتاح تسعى أساسا إلى إيجاد ذلك **الانسجام الضمني** بين اللغة والموسيقى والحركة، إذ يرى أن الإنسان يفكِّر بالموسيقى واللغة، بل أن الموسيقى أسبق من اللغة، وهو يرد على الذين يقولون بانعزال اللغة عن الموسيقى وعدم انسجامهما، ومن أجل هدفه هذا، الساعي إلى تحقيق الانتظام والانسجام بين المتنافرات استعان "بتوليفة منهاجية مكونة من السيميائيات، والتحليل الموسيقي، وتحليل الخطاب، صالحة لتأويل كل ظاهرة، أو فعل، أو قول، أو حركة"[2]،

[1]– ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة – الموسيقى – الحركة، ج.3، أنغام ورموز، ص 340، 341.

[2]– المرجع نفسه، ص 340.

فالمبادئ التحليلية للخطاب والموسيقى والحركة يجب أن يتحقّق داخلها الانسجام من أجل كشف انسجام المتن الذي تدرسهُ وتحلّلهُ.

– مُعَايَنَـةُ قِـرَاءةٍ تطبيقيةٍ في ضوء مفاهيم الانسجام والتدريـج والتشابه:

لقد عالج محمد مفتاح من خلال مفاهيم الانسجام والانتظام والتشابه العديدَ من الخطابات داخل كتب المنتخبات والكتب الجامعة والكتب التي تعدّدت مواضيعها واختلفت، فناقش طروحات قـرائِها ومتلقيها المعاصرين والقـدماء، فرأى مفتاح أنّهم قد ذهبوا إلى **ثلاث مجموعات أو اتجاهات** في تلقي كتابيْ البصائر والذخائر، والامتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي.

يذهب الاتجاه الأول إلى **إثبات التشتّت والاضطراب المطلقين في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ويمثل كل من أحمد أمين وإبراهيم كيلاني** هذا التوجهَ/ القراءةَ أو التلقي؛ إذ يقول أحمد أمين في تقديمه لكتاب **الإمتاع والمؤانسة:** "موضوعات الكتاب متنوعة تنوعا ظريفا لا تخضع لترتيب ولا لتبويب، وإنّما تخضع لخطرات العقل وطيران الخيال وشجون الحديث، حتى لنجِد في الكتاب مسائل كل علم وفن؛ فأدب وفلسفة وحيوان ومجون وأخلاق وطبيعة وبلاغة وتفسير وحديث وغناء ولغة وسياسة وتحليل شخصيات لفلاسفة العصر وأدبائه وعلمائه وتصوير للعادات وأحاديث المجالس، وغير ذلك مما يطول شرحه"[1]؛ فيتخذ مفتاح هذا النص حجةً لفهمِ تلقِي أحمد أمين.

ولكن المتأمل لهذا النص بطريقة معمقة لا يفهم بأنّ أحمد أمين يريد القول إنّ كتاب الامتاع والمؤانسة **غير منسجمٍ** في طرحه، وإنّما هو **غير مرتبٍ** في شكله أو مادته ومتنه، إضافة إلى أنّه أشار في طرحه بأنّه خاضعٌ **لخطرات العقل،** وشجون الخيال وشجون الحديث، وهذا دليل على انسجامه النسبي، على الأقل، ولا يمكن فهم سبب حذف محمد مفتاح لعبارة **(...وإنما تخضع لخطرات العقل)**، حين استدل في كتابه بنص أحمد أمين. ممكن؛ يريد مفتاح خدمة فكرة التشتت المطلـق التي يرمي إلى إيجادها في قـراءة أحمد أمين لنص التوحيدي، ولكن حتى ولو قلنا بأن أحمد أمين يرى في كتاب الإمتاع والمؤانسة تشتتًا، لكن ليس التشتت مطلق، بقدر ما ينتج الغرائبية

[1]– أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.، ج.1، ص (س) (من تقديم أحمد أمين)

في التصوير والتمثيل، ومحمد مفتاح يعترف بهذا الأمر في كتابيه (رؤيا التماثل) و(مشكاة المفاهيم)؛ إذ يؤكِّد في (رؤيا التماثل) أنه يسعى إلى الكشف عن البنيات العميقة المشتركة بين أناسٍ يتوطّنون في مجال معين مما جعلهم يتفاعلون ويتفاهمون ويتبادلون المصالح والمنافع، وهذا وارد في كتاباتهم التي يحكمها سلطان العقل[1]. **فالعقل**، حتى في خطراته وشجونه **لا ينتج التشتت المطلق**.

أمّا عن دور الخيال وشجونه – وسنتحدث عن أنواعه بالتفصيل في العنصر الموالي – في تشكيل خطابات الإنسان التي يفهم بها ويعبر بها أيضا عن فهمه للعالم، فيؤكد مفتاح أن "قـوى النفس مترابطة ومتراتبة ومتدرجة؛ لها أعلى ووسط وأدنى: أعلاها العقل المستفاد، وأوسطها الخيال والمتخيل والحس المشترك، وأدناها الحواس؛ والأدنى يخدم الأوسط، والأوسط يخدم الأعلى"[2]، فالراجح إذن أن محمد مفتاح قد استبعد استعمال مصطلحي **العقل والخيال** من نص أحمد أمين حتى يحافظ على رجاحة القول بأنّ رؤية أحمد أمين وقراءته لكتاب الإمتاع والمؤانسة اتسمت بطابع **الفهم المشتت والاضطراب المطلقين**.

تمثل الباحثة **وداد القاضي** حسب محمد مفتاح، **الاتجاه الثاني؛ القائل بالتشتّت والاضطراب النسبيين** في كتب المنتخبات والكتب الجامعة، فتذهب الباحثة في تحقيقها لكتاب **البصائر والذخائر** إلى القول: "إنّ الناظر في كتاب البصائـر يجد أنّ الكتاب يفتقر إلى أيّ نوع من الترتيب والتصنيف، فالمادة فيه تتوالى دون أيِّ نظام، صحيح أننا في بعض الأحيان نجد بعض فقرات متتالية ذات موضوع واحد، أو هي تدور حول أقوال شخص واحد أو أشخاص متقاربين في المنحى، إلا أنّ هذا هو استثناء على القاعدة، ولا يشكل بحدِّ ذاته نوعا من النظام قَط، وهذا ما دفع معظم الدارسين المحدثين إلى الجزم بأنّ أبا حيان اتبع في البصائر طريقة الجاحظ وخاصة في كتاب البيان والتبيين"[3]، وقد جاء فهم محمد مفتاح لهذا النص الذي اقتبسه كاملا، ليؤكد بأنّ طبيعة

---

[1]– محمد مفتاح، رؤيا التماثل، مقالة في البنيات العميقة، ص 7، 8.

[2]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، ص 18.

[3]– أبـو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، ط.1، دار صادر، بيروت، 1988، ج.9، ص 238.

التشتت والاضطراب واللاانسجام جاء بطريقة نسبية لأنّ **عقل** الباحثة وداد القاضي كان يبحث عن بعض الانتظام في الكتاب؛ حيث تقول: "ويفاجئنا أبو حيان التوحيدي في موضعٍ من البصائر بقول يُشتَمُّ منه أنّه كان على نية ترتيب مادته البصائر ترتيبا ما بحيث ينتظم كل شيء إلى شكله ويُرَدُّ إلى بابه؛ أي أن تجيء تلك المادة مبوبة تبويبا ما يُسهِّل الرجوع إليها ويُمكِّن القارئ من اختيار ما يريد قراءته منها"[1]، ولكن هذا التبويب لم يحدث لأنّ الكتاب موسوعي وتخييلي يخوض في مسائل الحياة بطريقة غرائبية؛ فيجعل المتلقي يستمتع بتلك **الكتابة الشذرية** التي تُميِّز موضوعاته ومضموناته، فالمهم عند القارئ تحقيق اللذة المعرفية والجمالية دون أن يعبأ بمسألة انتظام النص، ففي رأس البراهين التي يأتي بها أبو حيان دفاعا عن هذه الطريقة **(الشذرية)** التي يميّز موضوعاته ومضموناته؛ شحذُ ذهنِ القارئِ، إذ في رأيه، التراوح بين الموضوعات، وخاصة بين الجدي والهزلي منها، يفتح شهوة القارئ على الاستمرار في القراءة دون كلل أو ملل[2]، وبالتالي استعمل أبو حيان هذه **الاستراتيجية التشذيرية** لجلب اهتمام القارئ؛ فعقل مثل عقل أبي حيان التوحيدي لا يصعب عليه التبويب والتنظيم، بل على القارئ أنْ يقوم بهذه العملية على مستوى ذهنه؛ عملية ملء الفراغات وإعادة الترتيب والتنظيم، حتى لا يحدث انقطاع بين القارئ والنص، إذ "اللاتوازن بين النص والقارئ غير محدد، وهذا اللاتحديد نفسه هو الذي ينمّي إمكانية تنوع التواصل"[3]، بل واستمرار هذا التواصل، فـ"التأويل الذاتي جزء من تركيب النص"[4]، بل إنّ التركيب والتأويل والتنظيم هي الوسائل التي تجعل التجربة الأدبية والنصية متحقّقة[5]، فالنص المعزول عن القارئ هو **نص ميت لا محالة.**

---

[1]– أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ج.9، ص 238.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 239، بتصرف.

[3]– سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط .1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007، ص 133.

[4]– Jean –Yves Tadié, La critique littéraire au XX^{ème} siècle, Ed. Belfond, 1987, Paris, p 09.

[5] –Voir : Ibid., p 11.

يـرى محمد مفتاح أنّ الباحثة وداد القاضي محقّة فيما ذهبت إليه، ولكن "إذا طبّقت على البصائر معايير تأليف الكتب غير العربية؛ الكتب التي تتناول نسقا واحدا من المعرفة، كالكتب التي تتحدث عن الشعر ونقده أو عن البلاغة أو الأصول والنحو... ولكن إذا نُظر إليه ضمن بنية الكتب الأدبية ونوعها، فإنّه يمكن اكتشاف ترتيب وتصنيف عميقين وسطحيين في آن واحدّ[1]، وهذا أمـر ضروري للتصنيف والتفرقة بين بنية خطاب الأدب، وبنية خطاب المعرفة؛ فالأدب يقتضي إحداث تغريب وجمالية في النص ودهشة لدى المتلقي؛ وهذا الأمر لا يحصل، إذا لم يكن هناك **فوضى ضمنية (كاوس)، فيعيد ترتيبها ذهنُ المتلقي،** عكس خطاب المعرفة الذي ينحو منحى التعقيد والترتيب والتبويب الدقيق، كما هو الحال في كتب النحو والبلاغة والرياضيات ...

لا يمكن أبدًا أن ننكر بأنّ الأحكام القبليـة أو التجزيئيـة بعيدة عن مثل هذه القراءات جميعا؛ فأحمد أمين انطلق من رؤية تشتيتية في قراءته للامتاع والمؤانسة، والشيء نفسه، بدرجة نسبية، بالنسبـة لوداد القاضي في تلقيها للبصائر، ولكن مفتاح يدرك **المتشابـه داخـل المختلـف،** فيرى بأنّ البنية العميقة والسطحية التي تحكم الكتابين منسجمة، لأن مفتاح بالأساس يشتغل من خلال عقل بنيـوي، يستطيع إدراك النظام داخل الفوضى، بل حتى أنّه كان يسوّغ له، ويسبِّب لإمكانات خلقه، فكل متلقٍ يفهم بالطريقة التي يشتغل بها علقه التأويلي والنقـدي.

يصل محمد مفتاح في مقارنته بين أطروحتـي: الاضطراب والتشتّت المطلق والنسبي إلى أنّهما "تشتركان في نظرية نصية للمعنى، ولا تغامران في التأويل وفي التشييد والنظرية المعنوية المذكورة يعززها التراث العربي الإسلامي السني والمناهج الاستشراقية الفيـلولوجية التي يهيمن عليها الاهتمام بالجزء دون الكلّ والاستقلال دون التفاعل، فالأطروحتان كلتاهما، إذن، تفتـقدان الاطـلاع على المكتسبـات المنهاجية الحديثة التي تسلم بأسبقية الكل على الجزء، والبنيـة على البعثرة، والوظيفيـة على العطالة، والنسق على الانتشار"[2]، والمقصود بالنظـرية النصية التي انتهجتها الأطرحتان هـو الـقراءة المحايثة والشكلية (المنغلقة) التي لا تصل إلى البنيات العميقة

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 59.

[2]– المرجع نفسه، ص60.

والأنساق الثابتة والمتحولة التي تتحكم في أبجديات الكتابة التراثية، وهذه القراءة هي ما يحاول مفتاح أن يتجاوزها ليؤسس **للقـراءة التـأويلية النسقيـة المنسجمة والمتناغمة، كاتجاه ثالث،** ويرفض أيضا هذا الاتجاهُ القراءاتِ التي تؤمن بالانتشار والتبعثر والتفكّك النصي.

إذن القراءة التأويلية النسقية المنسجمة والمتناغمة، تنطلق من مسلمةِ أنّ الوحدةَ أساسُ فكرِ البنية، وأساسُ أيِّ نص، وقد حقّق التوحيدي، حسب مفتاح، مـراتٍ كثيـرةٍ الوحدةَ بين أجزاء كتاب البصائـر من خلال عدة مظاهر وتقنيات، ومن بينها[1]:

1- **الإحالـة:** فالقارئ يجد نوعين منها؛ القبلية والبعدية، فهو يذكّر القارئ أحيانا بأنّ بعض مسائل الجزئ الثاني سيجد لها أجوبة وحلولا في الجزء الثالث (بعـدية)، وأحيانا تكون قبلية، حين يحيل إلى جـزء سابق.
2- **الثنائيات:** إذ تحكم ثنائيةُ الجدّ والهزل نصَ البصائر، وهذه الثنائية دليل على مركزية قارة داخله؛ كما أنّ وجودها القــار يحمي النص من التشتّت والبعثرة.
3- **امتلاك دروب الكتابة:** يمتلك التوحيدي كلَّ شروطِ الكتابةِ من جمع وتصنيف وتوخٍ للغايات وتبليغ للرسائل، وقد استدل مفتاح في هذا بقـول التوحيدي:" جَمْعُ بَدَدِ الكلام ثم الصبر على محاسنه ثم الرياضة بتأليف ما شاكل كثيرا منه أو وقع قريبا إليه، وتنزيل ذلك على شرح الحال لا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف"[2]، وهذا القول دليل على معرفة التوحيدي بفنون النص وعلومه نظريا، أما تطبيقيا فالحكم قد يختلف نسبيا من قارئ أو مُحلِّلٍ إلى آخـر.
4- **أدبيــة الأدب:** والتوحيدي يراعي هذا الشرط في كتاباته التي تندرج في نطاق جنس الأدب، والنص الأدبي الموسوعي الذي أنتجه في عصره هو جماع الثقافات الإنسانية: الثقافة الدخيلة والثقافة العربية الإسلامية الأصلية، بما تحتويه من أنواع دينيـة وغير دينية، وشفويــة وكتابيــة.

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختــلاف، ص 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68.

[2]- أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ج.3، ص 10.

إنّ كل هذه الشروط والمقاييس النصية العميقـة تُسقِط- حسب مفتاح- تُهم التشتيت والاضطراب النسبي والمطلق عن كتاب البصائر، وتبرز وحدة هذا الكتاب ونسقيتـه، ونفس هذه الشروط يمكن، من خلالها دراسة كتاب الامتاع والمؤانسة، وباقي كتب الأخبار والسير والنصوص التي تتسم ظاهريا بنوع من التشتت لكنها تحمل في بنيتها نسقًا منسجمًا يحكمها؛ هو نسق الأدبيـة والجمالية؛ التي يساهم المتلقي في الكشف عنه، وتحقيقه.

يشترك العالم والنص في هذه الوحدة النسقية الانسجامية القائمة حسب مفتاح على التشابـه، الذي يحتوي الاختلاف، ولكن داخل ذلك الاختلاف، وفي بنيته العميقة يقع كمّ كبير من التشابه النسقي؛ فما نراه من اختلاف للنصوص والأحداث في كتبه التوحيدي يمكن دحضه حينما نصل عن طريق القراءة النسقية العميقة، إلى ذلك النسق القائم على التشابه، والذي يؤسس لنفسه وظيفيا عبر تحقيق الشعرية أو الأدبية؛ كما أن ما نراه في العالم في صور وحوادث تبدو غريبة ومختلفة وغير منسجمة تملك **خيطًا من التشابه والجمالية.**

إن تبنّي **المنهاجية الشمولية البنيوية لا يتـرك الباحث على مستوى السطح،** ولا على مستوى الاختلاف والتشتت الظاهر، بل تغوص بالباحث إلى أعماق البنيات القارة والمخاتلة للقارئ والنص على حدٍ سواء، فهذه المنهاجية تزود القارئ بمفاهيم نظرية تمكّنه من التأويل المقبول والمنسجم؛ "إذ لا يمكن التفكير خارج نظرية تأويلية، لأنّها من تعيننا على الفهم"[1]، وبدون هذه النظرية الشمولية يكون الفهم مشتتا، بل غير متحققٍ.

يمكن القول إنّ البنيـة التي تتحكم في العالم والنص تقوم على ذلك **التشابه** بين وحداتها، سواء في البنية السطحية أو العميقة **(التدريج)**، وتتبني كذلك على **الانسجام،** فالتشظي الذي قد يطبعها في أول قراءة يزول مع القراءات العميقة والمنهاجية، وسنتطرق في العنصر الموالي إلى العلاقة المضطربة بين فكر البنية وفكر ما بعد الحداثة ومستويات الخيال كي تتضح رؤيتنا وتصبح أكثر شمولية ومنطقية، فما هو موقف محمد مفتاح الصريح من اتجاه ما بعد الحداثة؟

---

[1]- Jean –Yves Tadié, La critique littéraire au XXème siècle, 18.

2- النسقيــة وما بعد الحداثــة: تحقيب الخيــال.

يسعى هذا الطـرح إلى تناول العلاقة الشائكة، فلسفيا، بين اتجاه الفوضى واتجاه النظام، ونقديا؛ بين اتجاه الحداثة البنيوية الشمولية (النظامية)، واتجاه ما بعد الحداثة في تضايفها مع ما بعد البنيوية التجزيئية (الشـذرية)؛ فبعدما اطلعنا على المنعرج أو الانقلاب الإبستيمولوجي المفاجئ عند كمال أبي ديب من مفاهيم فكر البنية إلى مفاهيم ما بعد الحداثة؛ إذ كان نسقيا منغلقا في كتاباته الأولى، نتساءل هل هناك تحوّل في فكر محمد مفتاح نحو هذا الأفق ما بعد الحـداثي في النقد والإبداع، خصوصا أن أهم ميــزة/ سمة في فكره ومشروعه هي التعددّ والانفتـاح على مناهج ونظريات نقدية مختلفـة؟

كما يهدف هذا البحـث إلى قـراءة وتشريـح التحقيب الذي قدمه محمد مفتاح لموضوع الخيال بوصفه ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

- ***خيال ما قبل حداثي؛***
- ***خيال حداثي؛***
- ***خيال ما بعد حداثي.***

ونقارن، كذلك، بين هذا التحقيب والتحقيب الذي اقترحه كمال أبو ديب للخيال المتعقلن، والخيال الجموح، إذن، نقارن بين تحقيب ثلاثي (طرح مفتاح) وتحقيب ثنائي (طرح أبي ديب).

وصلنـا مع محمد مفتاح في العنصر السابق إلى أنّ **التشابهَ يحكمُ الاختلافَ**، كما يحكم انتظامَ العالمِ والنصِ؛ فحتى في باطن الاختلاف هناك تشابه مخبوء؛ ومن ثم، يرى كذلك أنه داخل الفوضى التي تقترحها مفاهيم ما بعد الحداثة يوجد نظام مستتر؛ وهذا حينما يتطرق لنظرية العماء **(الفوضــى chaos)** التي يراها تنتمي "إلى إبدال ما بعد الحداثة، وهو إبدال يهيمن في وقتنا الحاضر، ويحتوي على تيارات فلسفية علمية تتمثل في التفكيكية، وفي البيولوجيا وفي الفيزياء وفي علم النفس المعرفي، وهي تستند إلى أسلاف لها في القديم، وفي الحديث، وأهم أسلافها حديثا

النظرية الكوانتية والنظرية النسبية"[1]، ولهذا يعتمد مفتاح على النقد النسقي الذي وجّههُ للرؤية الفوضوية؛ هذا النقد القائل بوجود نسقية ونظامية داخل تلك الفوضى على المستوى العميق، كما رأينا في قراءة مفتاح لأبي حيان التوحيدي.

يأخذ محمد مفتاح موقفا وسطيا، من خلال اعتماده على طروحات نظرية الفوضى التي تقول بوجود النظام داخل الفوضى، وهذا الموقف يتكامل مع الطرح النسقي، على الرغم من أن المعنى الذي قد يفهمه المتلقي من مصطلح نظرية الفوضى هو أنها تؤمن بفوضوية العالم؛ وهذا خطأٌ.

ولهذا السبب، وجب التفريق بين مصطلحي الرؤية الفوضوية التي تصوِّر العالمَ في فوضى، لا نظام له، وبين نظرية الفوضى/ العماء التي تـؤمن بتفسير الظواهر الفوضوية على أنّها عناصر تشكّل نظاما نسقيا عميقا، فـ "إذا كان اللوغوس تَـولَّدُ عنه العماء، فإنّ اللوغوس يجهد نفسه لإزالة العماء، ويرجع الكائنات والكيانات والظواهر إلى مقولاتها وأجناسها وأنوعها، بالتأويل الذي يقوم به القارئ بمؤشرات وقرائن"[2]؛ فالرهان قائم على **التأويل النسقي** الذي يعيد ترتيب العالم وفهمه.

إذن **موقف محمد مفتاح يبدو ليِّنا مع طروحات واتجاهات ما بعد الحداثة؛** فلا يرفضها على الإطلاق ولا يقبلها برؤيتها الفوضوية؛ لهذا اختار نظرية الفوضى/ العماء التي تخدم أطروحته العامة، لأنّ هذه النظرية "تهتم بدراسة الأنساق ومكوِّناتها وعناصرها، ولا تشغل نفسها بالعنصر المفرط، وما تبحثه هو الأنساق الدينامية المتحولة من حالة إلى حالة، ومن فضاء إلى فضاء آخر؛ وهذا التحول لا يتم في خطية، وإنما هناك أصناف من التحولات والتفرّدات والانقطاعات تكون محكومة، مع ذلك، بآليتي النشر والطي"[3]؛ وكيفية نشر النص لعناصره وطيّه وستره لها.

يتبنّى مفتاح نظريةَ الفوضى لما تحتويه من **فرضيــة وجود نظام خفي داخلها،** ولا يأخذ بالنظريات والطروحات ما بعد الحداثية الأخرى؛ الناكـرة لكل نظام والقائلة بلا نهائية العالم والنص والتأويل، وهذا يتوافق كليا مع الاتجاه النسقي المنفتح الذي يشتغل من خلاله، ونظرية الفوضى

---

[1]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص 102.

[2]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 194.

[3]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص 102، 103.

القائلـة بوجـود هذا النظام الخفي "تبتدئ من الحدود التي يتوقف عندها العلم التقليدي ويعجز، فمنذ شرع العلم في حل ألغاز الكون عان دوما من الجهل بشأن ظاهرة الاضطراب، مثل تقلبات وحركة الأمواج، والتقلبات في الأنواع الحية وأعدادها، والتذبذب في عمل القلب والدماغ، إنّ الجانب غير المنظّم من الطبيعة غير المنسجم وغير المتناسق والمفاجئ والانقلابي، أعجز العلم دائما"[1]؛ وقد أعجـز العلمَ في الوصول إلى كنهه وضوابطه الداخليـة، فالعلم بنظاميته ومعياريته لم يستطع تفسير الظواهر المعقدة والفجائية أو التي **تبدو فوضـوية**، لهذا تقترح نظرية الفوضـى **وجود نظام متنكِّـر/ خفي** داخل ما يظهـر على أنّـه فوضـوي وعشـوائي.

إنّ هذه النظريات التي تُأسِّسُ لنظرية الفوضى لها أصل فيزيائي، ولكنّها انتقلت إلى الفكر والفلسفة في سياق حركية ما بعد الحداثة؛ بعدما كانت تبحث في ظواهر من قَبِيلِ: "عمود الدخان الذي يرتفع من رأس سيجارة مشتعلة، وعلم يخفق في الريح، وصنوبر يرشح نقطة نقطة بطريقة غير ثابتة، واهتزاز الطائرة في الجـو، وجريان النفط في الأنابيب، وبغض النظر عن الوسط الذي تحدث فيه الظاهرة، بدت نظرية الفوضى وكأنها تستطيع أن تسوغ قوانين مشتركة تربط أنواع الظواهر بعضها ببعض"[2]، وهذه الظواهر يمكن أن تكون نصا غير منسجم في ظاهره. والتفكيك يحاول أنْ يثبت لا نظامية النظام؛ ونظرية الفوضى تريد إثبات نظامية الفوضى في العمق، لهذا لا يمكن أن نربط مباشرة نظرية الفوضى بالطرح التفكيكي رغم بعض التقارب الموجود بينهما.

كما أنّ هـذه المفاهيم لنظـرية الفوضـى/ العماء يمكـن أن نعثـر لها على اشتغالات وتنظيـرات فـي "الشعـر والسـرد المعاصرين، لأنّ الشعر المعاصر مجال خصب للتعقيد والتركيب والتشويش الذي هو نسغ النص الشعري وزخم حيويته ومصدر نموه، ولأنّ بعض الروايات تناولت بوعي نظري مسألة الفوضى والنظام، وهكذا قدم بعضها ازدحام السير في ملتقى بعض الطرق على أنّه مستوى راقٍ من النظام أكثر مما هـو الفوضـى"[3]، فالروايات التي تظهر على أنها غير منسجمة في

---

[1]– جايمس غليك، نظرية الفـوضى، علم اللامتـوقع، ترجمة: أحمد مغربي، ط.1، دار الساقي، مركز البابطيين للترجمة، بيروت، الكويت، 2008، ص 16.

[2]– المرجع نفســه، ص 18.

[3]– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص 104.

بنيتها النصية والدلاليــة والسردية قد تحمل نظاما داخليا عميقــا ومحكمــا، إذا نظرنا إليها بمفاهيم وطروحات نظرية الفوضى.

ويستوحي مفتاح من نظرية الفوضى مفهومه المركـزي: **فلسفة انتظام الكون**، ومن خلاله يقرأ الخطابات المتنوعة، "فمن يتمعن في كثير من النتاج الثقافي الحديث والمعاصر يجد فلسفة انتظام الكون، هي جوهره، سواءً أكان تنظيرا أم إبداعا"[1]، لهذا يستوحي مفتاح مفاهيم تلك الفلسفة التي يمكن أن تحتوي طروحات فلسفية نسقية أخرى، من بينها نظرية الفوضى ولكن لا تحتوي ما نسميه بالرؤية الفوضوية العدمية.

وإذا عرجنا إلى ما **تشترك فيه نظرية الفوضى والتفكيك** نجده الاهتمامَ بالثانوي والهامشي، فالفوضى لا تقوم على الجوهر الثابث بل على المصادفة؛ التي هي "اللاجوهرية، فلا تبرز المصادفة من جوهر أي ظاهرة"[2]، وإنما تبرز من هامش الظاهرة أو المنسي منها؛ وهذا حال **التفكيك يبحث في الهامشيّ**، ومن طبيعة الإنسان الرؤية المركزية، فلا يهتم بالهامش والأمور التي تحدث صدفة دون معيار لها؛ فـ "لا تطل المصادفة من جهلنا فقط، ولا من التعقيد اللانهائي لعالمنا فقط ولا من محدودية دقة القياس فقط، ولكنها أيضا موروثة من المبدإ الشهير اللاقياسية أو اللايقينية الذي يعني بالضرورة أنّ ظهور كل حدث يتحدد **بتفاعل ذرات مفردة** يكون بطبيعة حدث مصادفة"[3]، ولهذا حاول الباحثون والعلماء من كل المجالات والتخصصات الوصول إلى تحديد نظام الفوضى وإزالة غموضها وعنصر المصادفة فيها، وقد جاءت أطروحة محمد مفتاح العامة بهذا الصدد، فبحث في شتى الخطابات من منظور فلسفة انتظام الكون.

يجب الإشارة إلى مسألة بالغة الأهمية؛ وهي الخلفية الدينية والعقائدية والإيمانية لهذه المفاهيم، ففلسفة/ نظرية الفوضى **لا تؤمن بالمصادفة** بين الذرات لأنها تؤمن بأنّ هناك من يجمع

---

[1]– محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص 06.

[2]– ليونارد راستريغين، مملكة الفوضى، محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسبرنيتية، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمان، ط.1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1995، ص 05.

[3]– المرجع نفسه، ص 12، 13.

بين هذه الذرات/ الأحداث في نظام معين، وهذه الرؤيةُ صوفيةٌ ربوبيةٌ، أمّا رؤية الفوضى البحتة فهي **رؤية تعتمد على المصادفة** ولا تـؤمن بأنّ هناك من يتحكم بتلك الذرات/ الأحداث، فهي نظرة إلحادية للكـون.

ومن مفاهيم ومبادئ فلسفة انتظام الكون يذكـر محمد مفتاح ما قدمه عنها بعض مفكري الغرب الإسلامي[1]:

1- **المحبة:** وهي مبدأ أساسي في فلسفة انتظام الكون، فالمحبة سبب قريب أو بعيد للتناكح والتزاوج، وقد أفاض كثير من الاتجاهات الفكرية المختلفة في الحديث عن المبدإ، وقد استند مفتاح على ابن عربي وابن الخطيب بكيفية صريحة في استخلاص هذا المبدأ، فالمحبة على رأي ابن عربي هي الجمع بين ضدين.
2- **السريان:** والمحبة تستند إلى السريان؛ سريان نور الله في الأرض وجمال الله وبركاته سائرة في كل كائن ومبثوثة في كل شيء من القصيدة الشعرية إلى الصخرة الصماء.
3- **الحياة:** تتحدث الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة عن الحياة التي تسري في الأكوان والعوالم، ولكن هناك خلاف حول الجماد بين من يرى ويقول بوجود الحياة فيه (المتصوفة) وأراء أخرى تنكر الحياة عنه.
4- **التجاذب:** فالحياة ليست سائرة في تيار واحد، ففيها تجاذب ودفع ومناسبة ومنافـرة، فتترابط مكونات العالم وأجزائه وعناصره بجعل مبدإ الانجذاب سائر في كل الموجودات.
5- **الاختلاف:** يقـرُّ هذا الاتجاه الفكري بأنّ مبدأَ الاختلاف مُؤسّسٌ للأكوان والعوالم، على الرغم من أننا رأينا مفتاح يؤمن **بفاعلية التشابه**، حتى ولو كان ظاهره اختلافا.
6- **الاستحالة والاتصال:** وتكون بين العناصر الأربعة التي هي النار والهواء، والماء والتراب، بينها تنافر من كل وجه إذا لم تكن واسطة بينها، ولكن الواسطة تجعل بينها مناسبة من جهة ومنافرة من جهة أخرى.

[1]- ينظر: محمد مفتاح، رؤيا التماثل، مقالة في البنيات العميقة، ص 16، 17، 18، 19، 20.

يقرأ محمد مفتاح من خلال هذه المفاهيم جوانبَ ونصوصَ التصوف والتفلسف والمقاصد في الثقافة الإسلامية، ويتعرض إلى "بعض البنيات العميقة للإنسان المتوسطي، ومن جاوره؛ ومنها البنيات المادية والثقافية في مركز العالم، وتصور انتظام معين للكون، وفي مكانة الإنسان فيه، وفي مفهوم الزمان، وفي تصور مسألة نهاية العالم، وفي مسالة التوحيد"[1]، ففلسفة انتظام العالم هي نظرية في قراءة الخطاب والثقافة والمعتقدات تأخذ بمفاهيم النسق والنظام حتى داخل ما يمكن أن يظهر شكليًا كفوضى، ولهذا اعتمد مفتاح على منهاجية حسابية ورياضية بحصافة فلسفية.

لنحلل تحليل مفتاح لقصيدة أدونيس برؤية فلسفة تناغم الكون؛ هذه القصيدة التي تقترب إلى أدب ما بعد الحداثة في خيالها المتشظي، التي يقول فيها صاحبها[2]:

الحق أقول: الليل صباحي والفجر مسائي

وسأخرج من نفسي

لأرى نفسي

تخرج منها أرض كبرى

تجهل كيف تسير عليها، أو تسكن فيها

هذي الأرض الصغرى

لقد استحال وصار الليل صباحا، والفجر مساءً، وامتزج الإنسان مع نفسه، ومن نفسه تخرج الأرض التي يمشي عليها؛ أرض تتجاوز الأرض المادية التي تسير فوقها الكائنات الحية؛ فهنا "استحالت العوالم إلى بعضها بعض، فاتصلت وامتزجت سواء أكانت مجردة أو عوالم محسوسة، تستحيل الكائنات المادية وتتطور إلى ما هو أعلى منها إلى حدود معينة...ويظهر أن الشاعر كان على علم بنظرية الاستحالة فعمّمه على كل المخلوقات والظواهر، بحيث لم يجعله مقتصرا على

[1]– محمد مفتاح، رؤيـــا التماثل، مقالة في البنيات العميقة، ص 51.

[2]– أدونيس، أبجدية جديدة، ص 189، نقلا عن محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص 259.

استحالة مكونات العوالم، وإنما جعله يشمل أعضاء الجسد الواحد"[1] فالعين تستحيل قلبا، والقلب روحا، والروح عقلا في سيرورة لامتناهية، كسيرورة السيميوزيس الدلالية.

إنّ هذه الحركية الداخلية لعناصر الكون تقوم على مستوى الخيال؛ وقد تعرّضنا في الفصل الأول إلى تقسيم كمال أبي ديب للخيال إلى: متعقلن، وجموح، وهنا سنناقش اقتراح محمد مفتاح المتمثل في، الخيال الخلاق، والخيال المقلوب، والخيال المتشظي، انطلاقا من تحقيب ثلاثي؛ من حالة الحداثة وما بعدها وما قبلها.

1- الخيال الخلاق والرغبة في العقلنة:

يرى أبو القاسم الشابي أن الخيال ينقسم إلى قسمين من حيث وظيفته؛ فقسم يتخذه الانسان ليتفهم ويتدبّر به مظاهر الكون، وتعابير الحياة، وقسم يتخذه لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف[2]، فليس فقط العقل هو الذي ينظّم الكون، بل حتى الخيال في صيغته المتعقلنة، أو بالأحرى الراغبة في العقلنة.

يرتبط الخيال الخلاق بالرغبة في عقلنة العالم، فيقوم على رؤية نسقية شمولية، وقد درس محمد مفتاح شعر وفكر ونقد علال الفاسي بفرضية نسقية الخيال الشعري لديه، وقد توصل إلى أنّ تفكير "علال الفاسي كان نسقيا، بل إنّه كان يتبنى المنهاجية النسقية بوعي وإصرار وبقصد"[3]، وقد وصل محمد مفتاح إلى هذه النتيجة عن طريق مجموعة نصوص لعلال الفاسي، من بينها:" إن التفكير شموليا هو أن نستحضر أثناء اهتمامنا بعمل ما جميع أجزاء البلاد وعناصر الأمة، إنه النظر إلى وطننا ككل لا يقبل التصوّر إلا كاملا"[4]، وهذا الرأي أيديولوجيٌ يحمل رؤية نسقية

---

[1]- محمد مفتاح، رؤيا التماثل، مقالة في البنيات العميقة، ص 266.

[2]- ينظر: أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2013، ص 12.

[3]- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثقافة، ص 154.

[4]- علال الفاسي، النقد الذاتي، 1999، ص 25، نقلا عن : محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 154.

شمولية في انتظام أحوال الأمة. وقد درس محمد مفتاح، كذلك، قصائد للشاعر علال الفاسي يذهب فيها المذهب نفسه في قضايا أخرى، وهذه الأبيات دليل على شمولية الطرح[1]:

والعقل يُغرقنـــي في كُلِ قاعدة قـد أيّدَتها عـصور بالـدعايـات

أريد من ما قـــبل الخلق أجمعـه أريد من قـبل تكويـــن البِرّيات

أريد من عالــم المجهول معرفة أطـلب النور من عمق العمايات

إنـــــي رأيت. رأيــت الله بازغــة أعلامه في رياضـات السمـاوات

هذه الأبيات دعوة إلى رؤية عقلانية ينتهجها الإنسان في البلـوغ إلى الحقائق الأولى، والمجهولات التي تخفى عنه منذ عصور، وهذا دليل على حداثية طرح الشاعر؛ إذ أنّ الحداثة تشكلت من عصر الأنوار إلى عصرنا الحالي، وهي تتأسس على عقلانية جدلية تتيح النظر والتفكير بوحدة شمولية في قالب مكتمل[2].

إنّ الخيال الخلاق خيال نسقي غائي بالضرورة؛ "لأنّ كلّ مكوّن وكل جزء، وكل عنصر، يشتغل لتحقيق غاية ما"[3]، وبالتالي فهذا دليل على عدم عبثية الخيال الخلاق، وعلى أهمية مقصديته النسقية الشمولية، انطلاقا من أنّ القصائد تحمل وعيا شعريا وإنسانيا، كنصوص الفكر والفلسفـة والسياسة.

2- الخيال المقلـوب والتمـرّد على اللوغــوس:

الخيال المقلوب هو الذي يثور على عقلانيته ونسقيته الداخلية، فيقلب الحدّين أو الطرفين؛ ولكنه لا يسير نحو الفوضى والبعثرة؛ فهو "على شاكلة التشبيه المقلوب في البلاغة العربية بحيث

---

[1]- علال الفاسي، الديـوان،ج.2، ص 145. نقلا عن: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 160

[2]-Voir : Marc Gontard, Le roman Français postmoderne, Une écriture turbulente, p 17

[3]- محمد مفتـاح، مشكـاة المفاهيم، النقد المعـرفي والمثاقـفة، ص 156.

يصير المشبه مشبها به، وعليه، فإنه في هذا الإطار **دون سواه** يجب فهم هذا العنوان"[1]؛ فلا يجب فهمه، على أنّه **هدم كل للنسق أو خلق للفوضى من خلال قلب الحدين**، ولهذا يلزمنا مفتاح بهذا الفهم دون سـواه.

ويتخذ محمد مفتاح، كنموذجٍ لهذا الخيال المقلوب، نصوصَ محمد السرغيني، الذي يقول في قصيدة الدراويش:" بريئا من دم الشماس. يا من بِعجين الصورة الظلّ يعرّي لغة الفطرة بالحبر، ويكسِر لغة "اللوغوس" بـ "الإيروس". (قالت هذه الدفلى هيولا: حياةٌ بخريفين) بنى الفينيق صرحًا، وبنى التنين سرجًا، وبنى المكوك مهمازا (تطير الرياح شبرًا، ويزيغ السهم عنها) هات ما شئت من الإحراق والصلب ! دم "اللـوغوس" مصلٌ، ودم "الإيروس" حقنة"[2].

إن هذا المتن الشعري الذي جاء في صيغة قصيدة النثر، صـادر من مثـقف وأستاذ في الأدب والفلسفة، لهذا اتسم بالموسوعية المعرفية، واستعمل مفاهيم اللوغوس والإيروس التي جعلت النص يتّسم بطابع فلسفي عميق. أما **عملية قلب المفاهيم** فقد حدثت حينما تطرّق النـاصُ إلى مفهومي اللوغوس (العقل) والإيروس (القلب/ العاطفة/ الرغبة)، فالإنسان دائما في حيرة أنطولوجية في الاعتماد على أحد منهما، هل نعتمد على العقل ونهمل العاطفة، أم نترك العاطفة تتحكم في العقل، والشاعر محمد السرغيني يختار الإيروس ولا يفرط في اللوغوس؛ بل يكسر اللوغوس بالإيروس، لتتجلى سمات اللوغوس العقلانية داخل الإيروس (الرغبة).

ويـذهب محمد مفتاح إلى أنه في حالة إذا ما قابلنا بين المفهومين، فإنه يمكن اقتراح الثنائيات التالية: النص/ التأويل؛ الوضوح/ المتاهة...، تلك مقابلات ولكنها ليست مقابلات منهجية، ذلك أن اللوغوس يحمل في ذاته مأساته ومفارقته، فهو، من جهة، وسيلة عقلانية، وهو، من جهة ثانية ذو امتدادات لاعقلانية[3]، وهذه الفكرة، في الحقيقة، فكرة تفكيكية ترى بتداخل الحدين

---

[1]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 189.

[2]– محمد السرغيني، من فعل هذا بجماجمكم، ط.1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، 1994، ص 50، 51، نقلا عن: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 191

[3]– ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 192.

وانهدام الثنائية التي اخترعتها المنهاجية الشمولية الميتافيزيقية، وسنتناولها بالتقويض في **الفصل الثالث** عند حديثنا عن **فكر التفكيك وتدمير سلطة النسق الثنائية.**

إنّ الشاعر **يكسر نسقَ الثنائيات الميتافيزيقية،** فيفكّك اللوغوس؛ ليجمع بين ما هو غير قابلٍ للجمع، ويؤلف بين غير القابل للتأليف ويخلط بين الأشياء والكائنات والكيانات والظواهر؛ فلم يبق هناك عقل، فقد أُفسد فامتزج عالم المجردات وعالم الأذهان وعالم الأعيان وعالم الأفهام، فاختلت القيم واختلطت المقولات وتداخلات الكائنات والأجناس والأنواع؛ إنّه إفلاس لقواعد المنطق ونهاية للعقل[1]، ولهذا يقف محمد مفتاح ضد هذه العدمية اللاعقلانية ويحاول فرض العقلانية عليها حتى يصير العماءُ نـورًا، ويصبح اللانظامُ نظامًا.

والملاحَظ هنا، أنّ الحدّ الدقيق بين مرحلتي **الخيال الخلاق ما قبل الحداثي، والخيال المقلوب الحداثي** أمر صعب للغاية؛ لأنّهما يتداخلان في عدّة نقاط مختلفة منها الرغبة في العقلنـة والثـورة على مبادئها وأنساقها؛ عبر قلب اللوغوس وخلخلته.

3- الخيال المتشظي وانتفـاء البنية:

إذا كان الخيال الخلاق ينتمي إلى حقبة ما قبل الحداثة، وإذا كان الخيال المقلوب ينتمي إلى حقبة الحداثة، فإن الخيال المتشظي ينتمي إلى حقبة/ حالة ما بعد الحداثة، وقد سبق وناقشنا في الفصل السابق **الخيال المتعقلـن الحداثـي، والخيال الجامح ما بعد الحداثـي** في قـراءة/ فهـم كمال أبي ديب للإبـداع والنقـد.

إنّ الفصل بين هذه الحدود والمراحل والمميزات الخاصة بالحداثة وما قبلها وما بعدها صعب للغاية، فها هو فرانسوا ليوتار يؤكد "أن ما بعد الحداثة لا تعتبر نهاية للحداثة، لأن الحداثة لم

[1]- ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 193.

تنته"[1]، لهذا لا يمكن القول إنّ الخيال المقلوب هو نهاية للخيال الخلاق، ولا القول أيضا إنّ الخيال المتشظي هو نهاية للخيال المقلوب، فقد تتضافر هذه الخيالات في إنتاج جمالية النص وغرائبيته.

يرى محمد مفتاح أنّ الخيال المتشظي موجود بكثرة في كتابات ونصوص أدونيس الشعرية التي "تنتمي إلى ما بعد الحداثة بمفارقاتها وأطروحاتها"[2]، وقد كانت الاوضاع المزدوجة التي يعيشها الشاعر بين ثقافة غربية متطورة وعربية مأزومة، سببا في ازدواجية الطرح والخيال؛ هذه الازدواجية، أو تعدد أبعاد الشاعر، هي ما جعلته يصوغ رؤية مأساوية كارثية تنبئ بنهاية العالم من ناحية، ورؤيا فيها بصيص من أمل لغد مشرق من ناحية أخرى[3]، وهي رؤية **لا تركن** إلى سلطة **اللوغوس ولا الباتوس؛ لا للعدم ولا الأمل.**

ومن أمثلة هذا الخيال المتشظي عند أدونيس في شعره؛ هو قوله[4]:

.....

وطني كل هذا الفضاء الذي يتشظّى

حيرة مُرّة تتشظّى

له مُرّة حائرهْ

وهذه الأسطر الشعرية تحمل نظرةً ما بعد حداثية للعالم، فلا ترى فيه كونا متناغما منسجما، بقدر ما تراه متشظيا مبعثرا كمن ينظر إلى مرآة منكسرة.

يمكن أن نقول بأن الخيال الخلاق والخيال المقلوب ينتميان إلى حقبة الحداثة بصفة عامة، ونقابلهما بمصطلح كمال أبي ديب الخيال المتعقلن/ النسقي الحداثي، ويمكن أن نربط بين الخيال

---

[1] – Jean-François Lyotard, Tombeau de l'intellectuel et autre papiers, Ed., Galilée, Paris, 1984, p 81.

[2]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 219.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 219.

[4]– المرجع نفسه، ص 220

المتشظي بمفهوم محمد مفتاح والخيال الجامح بمفهوم كمال أبي ديب، فتصبح ثلاثية محمد مفتاح ثنائية، وهذه طبعا قراءتنا المقارنة لهما.

وعن طريق مفهوم المـرآة تتضح هذه المفاهيم، فإذا كان مفهوم المرآة في ما قبل الحداثة يلخصه التشبيه التالي: الخيال مـرآة؛ أي أنّ الخيال يعكـس صورة أصلٍ متعالٍ يتجاوز الذات، فإن مفهوم الخيال لدى ما بعد الحداثة يلخصه التشبيه التالي: الخيال مرايا منكسرة، حيث تعكس المرايا صورا متعددة إلى ما لا نهاية؛ وتعكسها/ تمثّلها في سخرية أو تشـويه ولا تعكسها باحترام أو تبجيل أو مطابقة، وإذا كان كل مخلوق لدى ما قبل الحداثة، ومنه الخيال، صادر عن خيال **أصلٍ**، فإنّ مخلوقات ما بعد الحداثة **ليست لها أصول**، أو يمكن القول إنّ لكلٍ أصله الخاص به، ولذلك فلا انسجام ولا تناغم ولا تناسب، وإنما هناك تشظيات وفوضى ومتاهات وغيرها، مما هو متداول في أدبيات ما بعد الحداثة الغـربية[1]، ويمكن أن نشبّه الخيال المقلوب بمرآتين متقابلتين تصور الأولى الوجه، وتصور الثانية القفا.

وهنا يظهر مشكل في تصنيف محمد مفتاح، فقد تناسى خيال الحداثة الذي سماه بالمقلوب، كأنه يريد دمجه في خيال ما بعد الحداثة المتشظي، وبهذه الطريقة يكون أيضا قريبا إلى التقسيم الذي قدمه كمال أبو ديب.

في الحقيقة، إن خيال ما بعد الحداثة يقـر بصعوبة إيجاد خصائص معينة له، فهي؛ أي ما بعد الحداثة ليست مدرسة كما يشير **هاري بلاك (Harry Blake)** الذي يقـول: "ما بعد الحداثة ليست تيارا متجانسا مؤسسا على مدرسة أو نظرية مضبوطة، إن مثل هذه الظاهرة المدرسية مستحيلة...، وسيكون في الأمر جرأة، في الوقت نفسه لاقتراح توصيف **للنصوص المتجانسة** في هذه الكتابة المعاصرة لأن هذا الاقتراح غير موجود أصلا"[2]، ولهذا فالخيال ما بعد الحداثي صعب التحديد، إلى درجة أنّ المسمى: الخيال المقلوب، ما هو إلا جزء منه أو مرحلة أولية للمابعد.

---

[1]– ينظـر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 221.

[2] – Harry Blake, Le post–modernisme Américain, Tel Quel, N^{e} 71–73, 1977, p 171. Copier de : Marc Gontard, Le roman Français postmoderne, Une écriture turbulente, p 68.

لهذا السبب القائل بصعوبة تحديد مفاهيم الخيال في حقب وحالات الحداثة وما قبلها وما بعدها، **يتراجــع** محمد مفتاح عن التحقيب الثلاثي إلى "تحقيب ثنائي أكبر؛ هو ما بعد الحداثة/ ما قبلها باعتبار أن ليس هناك خصائص ضرورية وكافية وأساسية وعميقة تميز ما قبل الحداثة والحداثة"[1]، ولهذا السبب جعل مفتاح الخيال الخلاق (ما قبل الحداثي) عقلانيا نسقيا، وهذه العقلانية والنسقية في أساسها حداثية، وجعل أيضا الخيال المقلوب حداثيا، رغم أنه يملك صفة الخيال ما بعد حداثي في قلبه للثنائيات والمركزيات الإنسانية، ويصل مفتاح، هنا، إلى النتيجة نفسها / المنطق الثنائي مع كمال أبي ديب:

- **خيال حداثي/ خيال ما بعد حداثي (عند كمال أبي ديب)**
- **خيال حداثي وما قبل حداثي/ خيال ما بعد حداثي (عند محمد مفتاح)**

ولكن رغم هذا يبقى الخيال المقلوب بمفهوم مفتاح يملك سمات ما بعد حداثية وحداثية في الوقت نفسه، كما أن الخيال الخلاق عنده يملك سمات حداثية كالنسقية والشمولية، فالظاهر أن تصنيف كمال أبي ديب يظهر أكثر انسجاما من تصنيف محمد مفتاح، على الرغم من أن كمال أبا ديب نفسه، قد أهمل أيضا خيال ما قبل الحداثة و ضمه إلى خيال الحداثة.

وكنتائــج؛ يتأكد لنا من كل تحليلات هذا الفصل أن انفتاح فكر البنية النقدي عند محمد مفتاح **ليس انفتاحا عشوائيا / عبثيا**، فهي تمثل منهاجية نسقية مضبوطة لقراءة العالم والإنسان وخطاباته وخيالاته المتنوعة، بطريقة تقترب إلى التجريب والمعاينة، ويتضح أيضا أنّ فكر البنية عامة يتأسس على فكرة المركز الذي يخلق ثنائيات، ويمكن لهذه الثنائيات أن **تتدرّج** و**تتوسع** لتصل إلى الرباعية والسداسية والثمانية، ويتبين أيضا أن التأويل في فكر البنية المنفتح محكوم ومضبوط بإواليات لا يمكن تجاوزها إلى العدم والارتجالية في الممارسة التأويلية، كما نصل كذلك إلى نتيجة مركزية؛ وهي أنّ ممارسات وتطبيقات وأفهام فكر البنية قد تعددت وتنوعت بين نقاد العرب، وقد ظهر ذلك جليا بين محمد مفتاح وكمال أبي ديب، على الرغم من التقارب النسبي في بعض المفاهيم الكلية، لكن الدقائق المقارباتية والعملية جاءت مختلفة، هذا يجعلنا نقول

[1]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 247.

أنّ فكر البنية يمكن أن ينقسم إلى تيارات ومذاهب واتجاهات ومسارات مختلفة؛ يمكن أن تتضح أكثر بتناول مشاريع نقدية أخرى؛ ففهم الفكر النقدي العربي المعاصر هو فهم لتاريخ وآليات تلقي الآخر/ الغرب النقدي؛ بكل مرجعياته المتعدّدة .

لم يخرج الخيال وآليات فهمه في تقسيمات محمد مفتاح وكمال أبي ديب عن نظرة رياضية وحسابية؛ وهذا راجع إلى التكوين الرياضي لهما؛ وقد أثمر هذا التكوين مفاهيم مهمة في قراءة الأدب والفن عامة وتصنيف خياله الذي يتأسس عليه؛ فصار بالإمكان القول إنّ هذا النص الشعري أو هذا الفيلم حداثي أو مابعد حداثي، بحسب الألفاظ التي يستعملها الأديب أو الصور السينمائية التي يصورها المخرج والكاتب، واستمرت هذه النظرة التصنيفية للآداب والفنون من **منظور ثنائي** (حداثي وما بعد حداثي) تقدّم مفاهيم وآليات وتقنيات في الكتابة والرسم والإخراج.

هذه هي مجملُ قراءات فكر البنية للعالم والنّص، على الرغم من انفتاحها، تبقى مفارقةً لنوع آخر من القراءات والتأويلات التي قدّمها التفكيك وتبناها العديد من النقاد والمفكرين العرب كإواليات ومنطلقات قرائية وتأويلية ترى العالم والنص والخطاب غير قائمين على وحدة كلية أو نسقية واضحة، فتفضل الاشتغال من خلال مفاهيم الانتشار والإرجاء، والاخ(ت)لاف والتناقض والباروك والشبحية والإزاحة، وهذا ما سنتناوله بالتفصيل في الفصل الثالث، من خلال **نموذج لمشروعٍ تفكيكيٍ وتأويليٍ في الفكر العربي المعاصر**.

الفصـل الثالـث

خِطَـــابُ فِكْــرِ/ اِستــرَاتِيجِيّـةِ التَّفْـكِيكِ وتَـدْمِيــرُ سُلْطَــةِ النَّسَــقِ

تمهيـد:

المبحث الأول: نَقْدُ المَركزِيَّةِ العقليةِ ورهانُ العقلِ المضادِ.

المبحث الثاني: بِدَايةُ الكِتَابَةِ ولا نِهائِيةُ القراءةِ والتأويلِ.

المبحث الثالث: في تَفْكِيكِ البَلاغَةِ وبَلاغَةِ التّفْكِيكِ؛ أو التَّفْكِيكُ مَعَ/ ضِدَّ البَلاغَةِ.

المبحث الرابع: التَّأويلُ الرّمْزِيُ في مَفَاهِيمِ البَارُوكِ وتَجربةُ العرفانِ.

المبحث الخامس: الإزَاحَةُ بِوصْفِها تفكيكًا: نَحتُ المَفَاهِيمِ.

1- الإزاحة ومفاهيم الحصافةِ والحيلـةِ.

2- الإزاحة وتضايف مفاهيمِ الفصاحةِ والنباهـةِ.

2-1- اليقظة والاستنفار في مقابل البلادة والتلقي اليقيني.

2-2- التشظي والاستكثار في مقابل البنية والواحدية.

2-3- الازدواجية والاستشعار في مقابل الأحادية الدوغمائية.

تمهيـــد:

لم يقتنع فكرُ/ استراتيجيةُ التفكيك في الخطاب النقدي والفكري العربي بالطروحات العقلانية (اللوغوسية) لفكري البنية المنغلق والمنفتح على حدّ سواء، فقد اعتبرَهما يندرجان في طروحات النقد المُؤسَّس على الميتافيزيقا؛ الأصل والمركز والأنموذج والبراديغم، لهذا ثـار التفكيك عليهما، **فدّمر مقـولة النسق وسلطته**؛ سواء النسق المنغلق أو المنفتح؛ لأن التحوّل الحقيقي، حسبه، يجب أن يكون خارج سلطة النسق في قراءة الخطاب والعالم.

لهذا يقوِّضُ التفكيك كُلَّ سلطةٍ عليا ويصفها بالميتافيزيقا؛ فرفض القراءة البنيوية وآلياتها الدقيقة في الفهم والتأويل؛ **ودعا إلى تأويل حرّ**، بعيدٍ عن المعايير العقلية/ اللوغوسية.

استثمر فكرُ التفكيك معطيات العقل المضاد للنزعة المركزية؛ فقلب ثنائية: **الصوت/ الكتابة** وقوّضها، لتصبح الكتابة مقولةً أساسية فيه مع مقولات: الأثر، الطيف، الانتشار، اللانهائية، والتعددية، اللامعقولية.

إن التفكيك يتعارض مع البلاغة؛ وفي الوقت نفسه، قد يتّحِدُ معها في عملياته التحليلة والتأويلية التقويضية، **فهو مع البلاغة ضد المفاهيم الأيديولوجية، وضدّ البلاغة في حالة كانت هي مع الأيديولوجيا والسرديات الحداثية.**

يسعى هذا الفصل إلى مواصلة الحفر في مسارات الفكر النقدي العربي المعاصر من خلال **مشروع محمد شوقي الزين في التفكيك**؛ هذا المشروع الثّري مفاهيميا ومصطلحاتيا. ويهدف أيضا، إلى تبيان ما آل إليه فكر البنية في مرحلة يمكن أن نسميها المرحلة النهائية أو الثالثة له، فنتساءل هل استمر التفكيك في استغلال بعض المفاهيم البنيوية؟ أم أنّه غيّر كلّيًا آلياته وأدواته، فأحدث قطيعة معرفية ومنهجية؟

تستمر بعض القضايا التي عالجناها في الفصلين الأول والثاني بالحضور في تحليلاتنا للتفكيك العربي، فنتناول التأويل اللانهائي كتفكيك للتأويل اليقيني الثابث، وندرس البلاغة التشتيتية كردة فعل عن البلاغة النسقية. لعل ما يميّـز هذا الفصل، هو استناده إلى رؤية **نقد النقد**

بالاشتراك مع نقد الفكـر والفلسفة والبلاغة، فكـان حضور الفلسفة مجاورا للنقد والبلاغة يبشّر بأفق تحليلي موسّع ومنفتح المجالات والميادين المعرفية.

المبحث الأول: نَقْدُ المَـركزِيَّةِ العقليةِ ورِهَانُ العَقْلِ المُضَادِ.

نسعى من خلال هذا الطرح إلى المقارنة بين عناصر التشابه والاختلاف بين طرح التأويلية والتفكيكية تُجاه المعنى والدلالة، من خلال مناقشات وقراءات محمد شوقي الزين لاستراتيجيات التفكيك؛ وأهمها: **نقـده للمركزية العقليـة**؛ التي جعلت العقل أساس التأويل، فحاد إلى طروحات أيديولوجية وقبليّة وميتافيزيقية، ما جعل شوقي الزين يقترح **رهان العقل المضاد**؛ هذا العقل الذي يعالج نفسه بنفسه.

إذن، عملُنا هو قراءة نقدية لقراءة محمد شوقي الزين لطروحات التأويل والتفكيك التي قدّمها النقد والفلسفة الغربية من خلال نماذجهما الكبرى، فمن خلال تتبع "فاتيمو الإيطالي أو غادمير الألماني أو رورتي الأمريكي وبقية الفلاسفة الفرنسيين.....الشيءُ الوحيدُ الذي يمكن الانتباه إلى تطوّره وتحوّله وانبجاسه وصيرورته هو مسألة المعنى، إذ يتدحرج هذا الأخير من التنظير الفلسفي والمعالجة الفكرية في الهرمينوطيقا (فاتيمو، غادامير، ريكور) إلى الانعدام والاندثار شبه الكلي في هبريالية بودريار مرورا بسياقات التمظهر والتجلّي (دو سارتو) أو المَأْسَسَة والتلاحم مع الخطاب (فوكو) أو التحوّل والانخراط في العقل العملي، أو التلاشي والتمفصل مع اللاشعور واللامعنى (دريدا، ولارويّل)"[1]، ومن ثم، سيركز بحثنا، على تتبع فهم محمد شوقي الزين لأهم ركنٍ أساسٍ في التفكيك، وهو نقد المركزية العقلية، وكذلك، لتيارات دراسة المعنى العالمية في شتى الميادين، ومعرفة المبادئ التي يتبنّاها والمفاهيم التي ينتجها وينحتها محمد شوقي الزين، ونربط هذا الانشغال ببعض القراءات العربية لمفاهيم التفكيك، كقراءة عبد الله إبراهيم للمركزية العقلية الغربيـة، للتحقّق من مدى قربهما أو بعدهما من **الأصل الدريـدي**، ولمقارنة الأفهام العربية للتفكيك الغربي.

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، ط.2، الكلمة، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، تونس، الرباط، الجزائر، بيروت، 2015، ص 11.

يأتي فهم هذه المركزية العقلية والتتبّع التاريخي لسيرورة المعنى في فلسفة الإنسان المعاصر أمرًا مُلِحًا للقبض على التكتيكات التي يستعين بها المعنى ليخادعنا ويخاتلنا ويجعلنا نفترق في فهمه، كثيرا من الأحيان، ونشترك في القبض على بعض أبعاده مرات أخرى، فحضور النقد مصاحبًا للتأويل والفلسفة أصبح أمرًا لا مناص منه، وهذا ما يقوم به محمد شوقي حين يتابع **سيرورات المعنى من خلال مفاهيم العقل المضاد.**

لقد تحوّل التفكير في الفكر/ العقل الغربي من مركزية العقل إلى عقل مضاد غير مركزي؛ إلى عقل يراقب نفسه في عملية التفكير وإنتاج المفاهيم، فانتقل إلى البحث في اللامُفكَّر فيه/ المسكوت عنه من خلال اللغة،" لأنّ الحقيقة رغم كونها المرآة المصقولة التي يتأمل فيها الإنسان قضاياه المعرفية والأنطولوجية والميتافيزيقية، فهي في اللحظة نفسها الخفية التي لا تظهر: مفارقة عجيبة تجعل من شدة الوضوح هو الاختفاء عينه، وهذا الاختفاء هو ما لم يفكر فيه تاريخ الأفكار الغربي"[1]، وهنا صُلب مركز اللامركز؛ أو بعبارة أخرى: صُلب التفكيك الذي يرفُضُ كل المركزيات، فتدوير الثنائيات وتحطيم قدسياتها العقلانية التقابلية أهم آلية أو تكنيك تفكيكي يعتمد عليه شوقي الزين في قراءاته؛ ويظهر هنا في ثنائية الظهور/ الخفاء؛ حيث يتحوّل الظاهر من شدة بروزه إلى حالة غياب؛ فيما يتحوّل الغائب المنسي من شدة غيابه ونسيانه إلى حالةٍ من البروز، وهي بروز المنسي والمسكوت عنه في الفكر الغربي خصوصا والإنساني عموما.

هذا ما قام به ميشال فوكو في قراءته تاريخ الجنون، إذ عِوضًا عن البحث في تاريخ العقل الإنساني ومراحله وأنواعه، اهتم بالجنون كسرا للمركزية العقلية الإنسانية: عقل / جنون؛ أو عقل/ قلب؛ أو لوغوس/ باتوس؛ **بما في القلب من سلطة باتوسية يمكن أن توصل إلى الجنون عبر تسلّلها إلى ثنايا العقل.**

نقدُ مركزيةُ العقلِ هو نقد لكل المركزيات التي تقابلنا في حياتنا وخطاباتنا، فقد صار لزامًا، حسب دريدا، أن نبدأ بالتفكير "أنّ ليس هنالك مركزا وأنّ المركز لا يمكن التفكير فيه، في شكل وجود حاضر أي أنّ المركز ليس له موقع طبيعي، ليس له مكانٌ ثابتٌ وإنما له وظيفة نوع من

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، ص 12، 13.

اللامكان، حيث يلتقي عدد لا نهائي من العلامات والاستبدالات لتبدأ اللعب، وهذه هي اللحظة التي يصير فيها كل شيء في ظل غياب مركز أو أصل"[1]، و**نقد** المركزية العقلية لا يلغي دورَ العقلِ نهائيا، فهو ينتج عقلا ذكيا وحصيفا في مراقبة أحكامه وقياساته، كما أنه لا يلغي المركز فقط، بل يجعل الهامش ينتج مركزياته الخاصة، وهذا كلّه قوّض مفهوم الحقيقة.

ومع تدمير ثنائية الحقيقة /السراب، اليقين/ اللايقين أصبح في النص والعالم **مركزيات متناثرة ومشتتة**، وصار "الفكر الغربي يدرك المعنى كشظايا من الدلالات المتناثرة والطافية على سطح الخطابات بفعل انكسار المرآة المتعالية التي تعكس انطلاقا من "موت الإله" مع نيتشه حتى "موت الإنسان" مع فوكو فقط أضواءً متعدّدةً نظيرةَ الشظايا التي خلّفتها انكسار المرآة"[2]؛ هذه المرآة التي كانت في عصر/ حالة الحداثة تنقل المعنى بكلِّ شموليته وكلّيته حدث لها انكسارٌ كبيرٌ فتبعثرت المعاني والحروف بين البشر ليتلقاها كلّ على حدةٍ، وبطريقته الخاصة، وكان هذا "تبشيرا بنهاية اليقين في الفكر الغربي بسبب تقويض المعنى الكوني والشامل للحديث عن دلالات متشظية تعبر عن أنسجة خطابية ممزقة لوقائع معقدة ومتشابكة"[3]؛ وهذا كله يعدّ مفارقا للتصور البنيوي الشمولي الذي كان يؤمن بصلابة وانسجامية الأنسجة الخطابية وقدرتها على تحمّل كل المركزيات العقلية والتخييلية، **فالحداثة كان مرآة عاكسة للعقل المغلق والمغلّف بالحقيقة.**

حدثت النقلة من بساطة الحداثة وسطحيتها إلى تعقيد ما بعد الحداثة وغورها، فقد كانت النظرة الحداثية قائمة على إمكانية صناعة الأنساق الفكرية العامة الصلبة والثابتة، والتي تملك مركزا ثابتا يتحكم في سيرورة البنية، ولكن **النظرة التفكيكية دمّرت ذلك المركز الوهم**، وأنكرت بذلك مفهوم الأصل والبنية؛ التي لا وجود لها إلا في تخييلاتنا؛ فالموجود في عصرنا وعالمنا ونصوصنا

---

[1]– جاك دريدا، بحث: البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ضمن كتاب: في نقد التفكيك، نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، تأليف وترجمة: عبد المنعم عجب الفيا، ط.1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، بيروت، 2015، ص 102.

[2]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، ص 13، 14.

[3]– المرجع نفسه، ص 14

هو التشظي والتفكّك، **لهذا سينسحب ذلك العقل المتعالي، وتلك المرآة المثالية التي تكرّس لسرديات كبرى**؛ هي مجرد وهم وزيف، ويأتي العقل المضاد، والمرآة المنكسرة.

يرجع نقد تمركز العقل حول نفسه، في أبجديات التفكيك، إلى دريدا الذي أصرّ على ضرورة وحتمية تجاوز سلطة اللوغوس، ولكن نكران عمل العقل في التفكيك أطروحة أثارت الكثير من الجدل خصوصا مع جون إليس الذي حاول نقدها من هذه الناحية، وهنا يتساءل محمد شوقي الزين: هل صحيح أنّ التفكيك الذي ننعت به فلسفة دريدا هو ضد العقل، أم عقل مضاد؟[1]

موقف محمد شوقي الزين مفارق للمفهوم الشائع عربيا عن نقد المركز العقلي، **فهو ليس ضد العقل بصفة كليّة**، بل هو يقترح عقلا مضادا لا يكون "ضد العقل، وإنما يسعى إلى حقن العقل وتفادي الميل الطبيعي نحو الهوى والهاوية أي السقوط، وقد كان هذا السقوط قد تجلى تاريخيا في النزعات والحروب...أليس العقل الذي يختزِن أيضا نقيضه في شكل مكرٍ خفيٍ يستدرجه إلى المناطق المعتمة من الهوس والاستبداد؟"[2]، وهذا الرأي الحصيف يختلف جذريا مع الفهم السائد في التلقي العربي لمفهوم نقد التمركز العقلي الذي يعتبره عبد الله إبراهيم مصطلحا يتشظى إلى "حضور وتمركز الكلام أو العقل أو المنطق، بيْد أنّ الفلسفة الغربية بدءًا من أفلاطون دفعت المنطق إلى واجهة اهتمامها، وأعطته سلطة أولى في تحديد المعاني، ولهذا فإنّ تلك الفلسفة تنامت وتطوّرت في ظل النزعة المنطقية، وأصبح القياس المنطقي نموذجًا أوليًا تُقاس عليه النماذج الفكرية والإبداعية"[3]؛ وفهمُ محمد شوقي الزين بعيدٌ نسبيا عن فهم عبد الله إبراهيم، إذ السلطة العقلية حسب شوقي الزين يجب أن تخضع لسلطة أخرى تضبطها وتراقبها، فيما يرى عبد الله إبراهيم أنّ تلك السلطة التي تمثّلت في المنطق قد طغت على فهم الإنسان للعالم الذي نعيش فيه، فحاول دريدا تحطيمها من خلال تحطيم سلطة العقل والصوت والمنطق، **ولكن محمد شوقي الزين**

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، جاك دريدا، سؤال العقل في سياسة التفكيك (العقل، السياسة، الديموقراطية)، ضمن كتاب: جاك دريدا، ماذا الآن؟ ماذا عن الغد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب، ط.1، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2011، ص 310.

[2]– المرجع نفسه، ص 311.

[3]– عبد الله إبراهيم، التفكيك، الأصول والمقولات، ط.1، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1990، ص 60.

يحطّم ويفكّك خبث العقل وغروره، ولكنه يبقى في إطاره، ولا ينتقل إلى سلطة الباتوس، لأنّ دريدا لا ينتقل من طرف إلى آخر داخل الثنائية الواحدة، وإنّما يؤمن بتداخل الطرفين وانتفاء مركزهما.

ولهذا يجيب دريدا عن سؤال إمكانية استبدال مركزية العقل والصوت بمركزية الكتابة والباتوس، فيقول مفسِّرا ومناقشا:" أنا لم أُفكِر يوما في أن أقابل بين التمركز حول الكتابة والتمركز حول العقل، بل لم أفكر عموما في مقابلة مركز بآخر، فكتابي في علم الكتابة ليس دفاعا عن علم الكتابة أو تصويرًا لمعالمه، بل وبدرجة أقل هو ليس إحياءً لما اعتدنا تسميته بالكتابة، إنّ المسألة، لا تتعلق بأن نعيد للكتابة حقوقها وامتيازها وكرامتها، هذه الكتابة التي اعتبرها أفلاطون شيئًا يتيما ولقيطا مقابل الكلام الذي جُعِل منه الابن الشرعي والبار لأب اللوغوس"[1]، فالانتقال لا يكون من الكلام كممثل للوغوس (الصوت) إلى الباتوس (الكتابة)، وإنّما كل شيء يتمّ وفق تصوّر عقلي ممازج للباتوس، لكي يحدّ من غطرسة منطقه.

يبدو أن محمد شوقي الزين يتحرك في مناقشات العقل المضاد والمعنى بين التأويل والتفكيك في الفكر الغربي والإنساني وفق منظور / **طيف دريدي** خالص، ولكن هذا يبقى مجرد فرضية إلى حين معاينة وتدارس معظم تحليلاته النقدية والفلسفية داخل المسارات والمعابر المعرفية والخطابية، ولكن هذه الفرضية بدأت تتحقق وتتضح أكثر.

وفي سياق فهم هذا التمركز العقلي ونقده، يذهب محمد شوقي الزين إلى أنّ دريدا يربط العقل بمجموعة من القضايا التي ترتبط به ضروريا ولغويا وتاريخيا ومصيريا، ومن جملة هذه القضايا يركز على الحدث (événement) أي ما هو آتٍ، الآتي، (تعالَ أو أقبل)، ولكن هذا الآتي هو الآني في تحوّلاته، أو الراهن في طفراته، أو الحاضر في استقبالاته إنه ما يقع، الواقع والواقعة[2]، فهذا العقل المضاد يتحرك داخل طرفي الثنائيات، وليس في طرفٍ واحدٍ، فهو يتدبّر في الآن، ويتمعنّ في المستقبل، في آنٍ واحدٍ، من أجل تقويض تلك **الثنائيات الوهم**.

---

[1]– جاك دريدا، مواقع، حوارات، ترجمة: وتقديم: فريد الـزاهي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992، ص 18.

[2]– ينظـر: محمـد شوقي الـزين، جـاك دريدا، سـؤال العقـل في سياسـة التفكيك (العقــل، السياسـة، الديمـوقـراطية)، ص 312، 313.

هذا النقد التفكيكي للتمركز العقلي جعل الكثيرَ من نقاد الحداثة يُوجهون للتفكيك النقد والرفض الكبير بسبب الطرح المحارب للوغوس؛ ومن أهمهم جون إليس– الذي ترجم كتابه حسام نايل وأثّر عليه نسبيا في تراجعه عن مشروع التفكيك– إذ يجيب إليس هؤلاء الذين يزعمون بوجود منطق خاص بالتفكيك أو عقل مضاد يشتغل وفقه التفكيكيون :"حين نواجه مثل هذا السؤال **(سؤال المنطق الآخر الجديد التفكيك)**، يكون الباعث الأول الذي لا يمكن مقاومته إلقاء نظرة على الحالة التي عليها هذا المنطق الآخر: ما هو؟ إنّ القول بأنّ نوعا مختلفا من المنطق قد أمكن تأسيسه يُعدّ زعما ضخما ولعله شديد الإثارة. أمّـا أنّه قد أمكن تأسيسه فهذا إنجاز عظيم وحدث له من الأهمية الدرجة الأولى، فمما يتألف هذا المنطق؟ وكيف يعمل أو يشتغل؟"[1]، والسؤال نفسه نعالجه من خلال مفهوم شوقي الزين للعقل المضاد ؛ فما هو هذا العقل المضاد؟ وهل يستعمل منطقا جديدا؟ أم بقي في سياق المنطق القديم؟

ومن أهم مميزات هذا العقل التفكيكي المضاد أنّه يعتمد على منطق جديد يصعب تحديد آليات اشتغاله؛ لأنه غير قابل للتحديد، فهو يقترب من المفردة العجيبة الآتية من "غياهب النص الأفلاطوني (كورا) khôra ولهذه المفردة دلالات طيفية لا تستنفد المفردة ذاتها ....إنّها الحيز المطلق، لا هي المحسوس ولا هي المعقول، تمنح الضدية للأضداد، والتشابه للمتشابهات، إنها بمثابة الهيولي التي تمنح للوجود الصيغة والصورة ولكن في ذاتها لا صيغة لها ولا صورة؛ تقترب في معناها بدون معنى المعنى من "اللاتحديد".... فهي لا تتحدّد بشيء ولكن تُحدِّدُ ما عداها من الأشياء"[2]؛ **وهذا العقل المضاد يتّخِذ من الغموض الدلالي والمنطقي آلية لاشتغاله في ذهن الإنسان،** ولكن على الرغم من سمة اللاتحديد فيه، إلا أنّه يملك قدرة كبيرة على تحديد الأشياء والعناصر في العالم والنص، لأنّه لا يشتغل وفق الثنائيات البشرية المعروفة، ولو كان يخرقها ويرى تجسّد الطرف الأول وبروزه داخل الطرف الثانين والعكس صحيح كذلك، فينقلب الطرف إلى الآخر ويحتويه رغم تناقضه، ولكن المنطق الميتافيزيقي الذي يصرّ على الفصل بينهما، قد تعرّض للتوسيع الإبستيمولوجي؛ إذ يقول دريدا عن علاقة هذا المنطق الجديد بالميتافيزيقا:" إن

[1]– جون إليس، ضد التفكيك، ترجمة: حسام نايل، ط.1، المركز القومي للترجمة، القاهـرة، 2012، ص 18.

[2]– محمد شوقي الزين، جاك دريدا، سؤال العقل في سياسة التفكيك (العقل، السياسة، الديموقراطية)، ص 313، 314.

مفهوم الميتافيزيقا الذي نشتغل عليه ينبغي أن يتحدّد كما ينبغي ضبط العمومية المفرطة لهذه المسألة، ومن هذه : كيف لنا أن نسوغ أولا القرار أن التفكير في العلامة يدخل تحت طائلة المنطق"[1]، ولأنّ ضبط المعنى يتجاوز المنطق، علينا أن نوسع هذا المنطق لنجعله يتجاوز الثنائيات الميتافيزيقية؛ وفي هذا الصدد نفسه يذهب دريدا إلى أن هيدغر لم يتجاوز الميتافيزيقا وإنما وقع في شباكها المنطقية حين وجّه نقدًا لنيتشه؛ إذ يُنكِر دريدا المحاولة التي يمثلها التأويل الهيدغري لنيتشه؛ فهو **يتّهم كل تأويل أحادي** لأثر نيتشه على أنّه أسير العقل المركزي للميتافيزيقا، ولم يسلم هيدغر هو الآخر من حلقة الميتافيزيقا[2]؛ فالميتافيزيقا قرينة المركزية العقلية في الفهم والتأويل الثابت والأحادي واليقيني، بل "تُعتبر الميتافيزيقا من منظور هيدغر العقل المركزي"[3]، وبهذه الصيغة يجعل دريدا من نفسه أوّلَ من قام بتفكيك هذا العقل المركزي، وكَشَفَ عن حِيَلِهِ؛ التي من خلالها يصنع الخطاب والسلطة والقرار.

إنّ اقتراب العقل المضاد من مفردة ومفهوم الكورا، **لا يعني بالضرورة أنّه يقع داخلها**، إذ "لا شكّ أنّ منها يتّصل العقل بنقيضه والعلم بمخالفه والحقّ بضدّه، فلا يُؤمَن من مكر العقل أو دهاء السياسة أو تقلّبات الحق، لهذا السبب يتحدّث دريدا عن إمكانية إنقاذ شرف العقل، لتخليصه من مغناطيس الكورا التي تشدّه إلى نقيضه، فينقلب إلى ضدّه"[4]، فيحدث تحوّل من سلطة اللوغوس العقلية إلى سلطة الباتوس العاطفية، ولكن العقل يبقى عقلا لوغوسيا بِكُنْهٍ وعمقٍ باتوسي يتحكّمُ فيه، وهذا ما يحدث في القراءة البنيوية التي تدّعي تحليلها العقلاني النسقي للنص، **ولكنها تحلّل النسق الذي تخلقه سلطة الباتوس المضمرة** (مثلما رأينا ذلك في تحليلاتنا للأنساق الثنائية والثلاثية عند كمال أبي ديب)، وهذا ما يحدث أيضا في السياسة العالمية حين يتوهّم الرؤساء

---

[1]– جاك دريدا، الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسّرل، ترجمة: فتحي إنقزّو، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 30.

[2]– ينظر: هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، ط.2، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الدار البيضاء وبيروت، الجزائر، بيروت، 2006، ص 194.

[3]– المرجع نفسه، ص 195.

[4]– محمد شوقي الزين، جاك دريدا، سؤال العقل في سياسة التفكيك (العقل، السياسة، الديموقراطية)، ص 314.

اعتمادهم على اللوغوس والعقل، لكنهم، ومن خلاله، يعتمدون على سلطة باتوسية تغيّب تماما قدرات العقل المركزي الذي يراجع دائما نسق اللوغوس.

يرى جاك دريدا محاولةَ ميشال فوكو في تتبعِه لتاريخ الجنون استعمالًا لهذا العقل المُضاد؛ حين أراد "بعث جنون يسجل تاريخه بنفسه، وبكلامه ذاته، كلام لا دخل للعقل فيه، ولا للتحليل النفسي، ولا لِأي نوع آخر من أنواع القهر والاضطهاد التي مُورِست ضد الجنون تحت أسماء متعددة، لنترك لغة العقل إذن ولو مرة واحدة، ولنستمع إلى لغة الجنون في انسيابها العفوي الحقيقي الأصيل دون رياء"[1]، فقد يكون هذا العقل المضاد متشابها مع مفهوم الجنون؛ كمفهوم يصرّ عليه كل من دريدا وفوكو، لأنّه يقول الحقيقة دون حيلة أو مخادعة أو مغالطة، عكس العقل في درجات نرجسيته يميل إلى الحيلة والمداهنة والمغالطة؛ **لهذا السبب ثار مفكّرو ما بعد الحداثة على نسقية العقل وأحاديته التي أنتجت البنيات التراتبية بطريقة غير انسيابية؛** أي مُدبّرة لها، في حين الجنون يأتي كهامش انسيابي وصريح، لأنّه لا يملك حيَلَ العقل.

الجنونُ هو الهامشي المنسي والعقل هو النسقي السلطوي؛ ولهذا ثار فوكو على العقل ومركزيته التي ألغت كل ما لا يدور في فلك منطقه، لأنّ المُعتَقَد القديم يقول إنّ الجنونَ مرضٌ يصيب الآخر بالعدوى، فيختل العقلُ مصدرُ المعرفة والحقيقة حسب الميتافيزيقا الغربية، **فأُقصيَ المجنون** من ممارسة النشاطات الاجتماعية والتفكير، لأنّه في الحقيقة، **يمتلك عقلا مضادا؛** يقول ميشال فوكو، عن **خوف الناس من ذلك العقل المضاد:** "إنّ كلَّ هذا يعود إلى حركة المجانين، رحيلهم وعودتهم، لا تجد معناها فقط في المنفعة الاجتماعية وأمن المواطنين، هناك دلالات أخرى قريبة من الطقوس يمكن تحديد بعض أثارها، ومنها أن المجانين كانوا محرومين من ولوج الكنائس، في حين أنّ الحقّ الكنسي لم يكن يحرمهم من الحق في التعبّد"[2]، وفي السياق نفسه، لإقصاء الجنون من طرف العقل، يذهب محمد شوقي الزين إلى أنّ الجنون كان في القرن 16

---

[1]– عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ط.3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2010، ص 285.

[2]– ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة: سعيد بنكراد، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006، ص 31، 32.

محلاً للرعب والخوف من العدوى، ومدعاة للإقصاء والنبذ، وكان في القرن 18 محلاَ للفحص والعلاج ومدعاةً للاحتجاز والسجن[1]، لكن مفهوم الجنون في مفاهيم التفكيك وما بعد الحداثة أصبح حالةً طبيعيةً، وغير مهمّشٍ.

إنّ العقل من منظور تفكيكي تاريخي كان دائما سلطويا؛ يمارس تهميشه على كل من يخالف نمط تفكيره واشتغال منطقه الأرسطي والأفلاطوني خصوصا، أو المنطق الميتافيزيقي عموما؛ هذا الذي خلق ثنائيات **وقدّس جانبا** أو حدّا منها، **ودنّس الجانب** أو الحد الآخر منها على الرغم من إمكانية حلول الجانب داخل الآخر.

إن هذه النزعة الحلولية لطرف داخل الآخر لم تكن موجودةً في الميتافيزيقا الغربية، فقد كانت الأفلاطونية والفيثاغورثية والرواقية وأشباهها من المدارس الفلسفية مرتاعة من القوى الأوّلِية والجبّارة التي تعطّل عمل العقل، فإنها عرّت، أيضا، اللاعقلاني ورأته خطرا وعارًا يتوجب على العقل أو الروح مكافحته ومغالبته، وقد حدّدوا بإعلائهم منزلة العقل وتثمينهم النظام والمنطق، مشكلة اللاعقلاني للأجيال القادمة، ولم يقدّموا حلاً لها، وإذ جعلوا الإنسان مقياس الأشياء جميعها فأنزلوا الجنون من السماء وأنسنوه[2]، أي جعلوه إنسانيا، وكأن الجنون قوة غيبية أُلصِقَت بالإنسان، ففقد العقل. ولكن في الحقيقة العقل هو الذي يستوعب ويفهم الجنون[3]، لأن الجنون كامن ومستقر داخل العقل، والعكس صحيح إلى حد ما.

كل هذه التأريخات لسلطة العقل جعلت التفكيك يثور ضدَّها، كمركزية تدميرية للإنسان وإقصائية للآخر المختلف؛ فأنتجَ عقلاً ثانيًا حصيفًا يراقبُ حِيَل العقلِ الأولِ وخداعَه، أو العقل المضاد بمفهوم محمد شوقي الزين.

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، ص 119، 120.

[2]– ينظر: روي بورتر، موجز تاريخ الجنون، ترجمة: ناصر مصطفى، مراجعة: أحمد خريس، ط.1، هيئة أبو ظبـي للثقافة والتـراث، كلمة، أبو ظبي، 2012، ص 48، 49.

[3]– ينظر: جاك دريدا، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة، ترجمة وتقديم: عزّ الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013، ص 61، 62.

يذهب محمد شوقي الزين إلى أنّ مشكلة العقل كامنة في نرجسيته المتعالية، "ففي تفكيكه لمقولة العقل يلجأ دريدا إلى الأمر الذي يجعل من العقل عقلاً، يتفحص أحد العناصر الاشتقاقية لهذا النداء الداخلي؛ النرجسي، للعقل عبر الإقبال الذي لا ينفكّ بدوره عن الإدبار مشكِّلا نوعا من الدَوْر، بتكوير الإقبال على الإدبار، وانعطاف العقل على ذاته في حبّه الجمِّ لذاته"[1]، فهو يعمل بنوع من المحايثة الداخلية، فلا يعتمد على آليات أخرى تقنن مجال عمله وتحدّد آلياته.

لقد ثار دريدا على العقل الميتافيزيقي الذي أرسى ورسّخ قواعده كل من كوجيطو ديكارت ورياضيات كانط؛ يقول دريدا :"تبدو لي قراءة فوكو قوية ويمكن الاستضاءة بها، ليس عند مستوى النص الذي يستشهد به، والذي يعتبر أقل مستوى من الكوجيطو وسابقا عليه، بل انطلاقا من اللحظة التي تلت مباشرة التجربة الفورية للكوجيطو، ضمن أكثر وجوهاته حدّةً حيث لم يقع الانفصال بعد بين العقل والجنون، وحيث لا يعني التحيّز للكوجيطو، التحيز للعقل كنظام للمعقولات ولا يعني التحيز للفوضى والجنون بل يعني ضبط المصدر الذي يمكن من خلاله أن يُقال العقل والجنون ويتم تحديدهما"[2]، فدريدا لا يشكّك كليا في الكوجيطو، **وإنّما يحاول أن يجعله يراقب أحكامه**، وهذا قريب من العقل المضاد الذي يتفحصّ نفسه بنفسه.

أما بالنسبة لكانط، فقد رأى دريدا ضرورة ابتعاده عن مفاهيم الكلية والشمولية؛ إذ "يرى كانط أنّ الميتافيزيقا إذا أرادت أن تكون علمًا ينبغي أن تكون متضمنة لأحكام تركيبية قبلية، تركيبية؛ لأنّها هي الوحيدة التي تنمّي معارفنا، وقبلية؛ لأنّ الميتافيزيقا تبحث دائما، وبصورة خاصة عن الضروري والكلي"[3]، وهذا الضروري والكلي يتحقق عبر العقل الخالص الذي يمتلك الحقيقة القبلية والمطلقة، وهذا ما أراد التفكيك نسفه وتهديمه، فلا حقيقة قبلية.

---

[1]– محمد شوقي الزين، جاك دريـدا، سؤال العقل في سياسة التفكيك (العقل، السياسة، الديموقراطية)، ص 315.

[2]– جاك دريـدا، استـراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، حـول الجامعة والسلطـة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغـة، ص 61، 62.

[3]– الشريف زيتوني، مشروعية الميتافيزيقا من الناحية المنطقية، تصدير: محمد اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص 157.

وقد حدث هذا التفكيك عدّة مرات عند كانط في تحوّلاته من العقل المحض إلى العقل العملي، وقد اكتشف معاصروه عدّة نقائص "تمثّل في العقلانية النقدية الكانطية أكبرَ القضايا غرابة عن العقل الإنساني، ذلك أنّ إثبات شيء، بحجة عقلية، وقابلية هذا الشيء للنفي بحجة عقلية أخرى، أمر يثير الجدل ويدفع إلى الشكّ، بل يؤدي إلى انقسام العقل بحدّ ذاته"[1] **وتفكّكه**، فإثبات قضية بحجة عقلية ودحضها بحجة عقلية أخرى، يعني أنّ هناك **خللا أو تَفَكُّكًا ما** في القضية أو العقل المُتفحص لها أو العقل البشري بصفة عامة؛ هذا العقل الذي يفهم القضايا ويدافع عنها بنرجسية، ونفاقٍ في أحيان معينة، يجب إعادة النظر فيه جذريا، وهو ما فعله دريدا وتبناه محمد شوقي الزين وطوّره.

إنّ العقل التفكيكي أو العقل المضاد يحارب نرجسية العقل من منظور محمد شوقي الزين، ولكن يحتفظ بطابع الدوران فيه؛ أي الإقبال والإدبار، أو التفكير في الآن والمستقبل؛ يقول شوقي الزين: "يأخذ دريدا بالصيغة أو الهيئة في التفكير في الدورة أي في الثورة التي تسميها الطورة، ويدعُ جانب المضامين الرمزية أو النرجسية أو الأخروية في الحنين إلى الأصول...وربما أزمات العقل هي رهينة الالتفاف النرجسي حول الذات بإلغاء الآخر"[2]، والتفكيك أساسا جاء ليدافع عن الآخر المنسي والمهمش من طرف العقل أو الذات أو الأنا (ego) والعقل النرجسي يشتغل بالأنا ويصادر حرية الآخر ومصيره بدعوى عقلانيةٍ؛ وحتى على مستوى التأويل يقصي العقلُ الآخرَ داخل النسيج النصي للخطاب، **والبحث في الهامش يعيد لهذا المقصيِ حريةَ التأويل.**

تكون هذه العلاقة بين الذات والآخر في الغالب خيالية أو توهميّة، وكما يعترف، مثلا، ابن عربي في العصر الوسيط أو دريدا في العصور الراهنة، الوهم أشدُّ وطأً من الحقيقة، فله سلطة التحكم في التمثلات والأفعال، فلا شكّ أن العلاقة بين الذات والآخر بما فيها من عكسية؛ فالذات هي أيضا الآخر؛ والآخر هو كذلك ذاتٌ، تكتنف الالتباسات ما دامت النوايا مضمرة والإرادات

---

[1] – Emmanuel Kant, Prolégomènes métaphysique future, p115.

نقلا عــن: الشريف زيتوني، مشروعية الميتافيزيقا من الناحية المنطقية، ص158.

[2]– محمد شوقي الزين، جاك دريدا، سؤال العقل في سياسة التفكيك (العقل، السياسة، الديموقراطية)، ص 316.

غير محدّدة المعالِم، ولكن هذه الإقصاءات لا تكون دائما تملك خلفية أو مبدأً عقلانيا أو منطقيا سليما[1]، **لكن العقل بصرامته ونرجسيته** يقود إلى إقصاء الشّاذ غير المندرج في الشموليّ.

هذا العقل المركزي، على الرغم من أنّه يدّعي الحوار والتواصل مع الآخر، إلا أنّه يسعى دائما "ليتمركز في فضاءات الآخر وتحوم حوله الهوامش الثقافية على سبيل الإذعان والاعتراف بالشوكة والعظمة، ولكي يبسط سيطرته على جميع الأطراف التي يتحكم فيها أو يصبو إلى امتلاكها"[2]، فالمركزية العقلية تقود إلى مركزية ثقافية تجعل من الآخر مشوَّهًا؛ وعليه أن يسير في قطب المركزية لكي يحدث له اكتمال ثقافي وبنيوي، ولهذا يدعو محمد شوقي الزين إلى عقل ثقافي يتجاوز المركزية العقلية، ويعيد تأويل العلامات في العالم بجعلها في متناول استعمال جديد[3]، وبالتالي تزول كل المركزيات الثقافية والعقلية عبر تجديد وتنويع التأويل.

إنّ هذا العزل والتنميط من مقومات وماهية العقل؛ إذ هو في اشتقاقه اللاتيني يعني الحساب والتصنيف والذي يؤوَّل مجازيا إلى العزل والتنميط، ومن ثم إلى السلطة والقوة، ومع انتشار التقنية وأساليب النمذجة والأطياف السبرانية والمعلوماتية ارتدّ العقل إلى عقل أداتي قِوامه الحوسبة والسيطرة شموليا على الطبيعة والإنسان[4]، **وهذا الطابع الشمولي غذّته نرجسية العقل**، فأصبح لا يأبه بالآخر اللامتجانس والمعنى والتأويل المتشظي الخارجي عن البراديغمات/المناويل المعروفة والعامة.

إنّ هذه البنيات اللامتجانسة يلغيها العقل الأداتي؛ الذي صار يتعامل مع الإنسان كآلة من الآلات، فلا يأبــه بتغيراته أو المعاني التي ينتجها في إبداعاته وخطاباته. وهذا العقل الأداتي قــد حاربه فلاسفة مدرسة فرانكفورت بكل أجيالها، وخصوصا يورغن هابرماس وسيلا بن حبيب وكارل

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ط.1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، منشورات ضفاف، الجزائر، الرباط، بيروت، 2012، ص 9.

[2]– المرجع نفسه، ص 9.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، الثّقاف في الأزمنة العِجاف، فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، ط.1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، بيروت، 2014، ص 89.

[4]– ينظر: محمد شوقي الزين، الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ص 12.

أوتو آبل الذين دعوا إلى تحرير الذات الإنسانية من سطوة الآلة والعقل الآلي، ولكن طريقة التخلص من نرجسية العقل اختلفت بين دريدا وهابرماس، **إذ الأول أراد الانتقال إلى ما بعد الحداثة مُدَمِرًا كل طروحات الحداثة الشمولية، أمّا هابرماس فأراد إصلاح الحداثة من داخلها ولم يقبل بطروحات التفكيك وما بعد الحداثة.**

يرتبط هذا العقل الأداتي الميتافيزيقي، الذي حاول التفكيكُ تقويضَه، بفكر البنية ومقولة المركز، فهو يستند إلى فكرة البنية التي تفرض، دائما، مركزا، فمن غير الممكن تشكيل موضوع واقعي من غير بنية مجردة أو محسوسة تملك مركزا ينسّق بين أجزائها، ولكن هناك استثناءات، ففي بعض الأحيان تمارس الأجزاء نوعًا من الإكراه والقسر على البنى المبنية منها[1]، إذ يمكن لبعض الأجزاء ألا تكون لها صلة وطيدة بالمركز العام، فتخلق مركزيات جزئية، ومن ثمّ تنتفي وتتهدم سلطة المركز الواحد.

إنّ مسألةَ اختراعِ المركزِ فكرةٌ فلسفيةٌ مثاليةٌ، ضاربةٌ في القدم، فمن خلال المركز يستطيع أن يكون الكونُ كلاّ واحدًا، والبشر حسب دريدا يرغبون في مركز، لأنّ المركز يضمن لهم الوجودَ من حيث هو حضورٌ، كأنْ يفكر الإنسان في أنّ حياته العقلية والمادية قائمة حول الأنا، وهي المبدأ الموحد للبنية التي تدور في فضائها، ولكن فرويد قد قوّض، قبل دريدا، تماما هذا اليقين الميتافيزيقي القائم على وحدة الأنا وانعزاله عن الآخر من خلال الكشف عن انقسام الأنا ذاته بين الشعور واللاشعور[2]، فمركز البنية قد تفكّك، ولم يعد ،أصلا، يملك مواصفات المركز في الفكر الميتافيزيقي، وقد اعتمد دريدا على فرويد في كثير من مفاهيمه ونصوصه ووجّه له نقدا في كثير من المفاهيم، منها اعتماد فرويد على بعض المفاهيم الميتافيزيقا، مثلما فعل هايدغر حينما أراد تقويضها، فكرّس لأخرى جديدة.

---

[1]– ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، ط.2، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008، ص 55، 56.

[2]– ينظر: جاك دريدا وإليزابيت رودينيسكو، ماذا عن غد، "محاورة"، ترجمة: سلمان حرفوش، تقديم: فيصل دراج، ط.1، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، 2008، ص 6، 7.

جاء العقل المضاد في صيغته التفكيكية لكي يلغي مجموعة من المفاهيم والمقولات الفلسفية والنقدية؛ ومنها مركزية البنية وانسجامها وواحديتها، وكذلك واحدية الأنا/ الذات، **فأقرّ العقل المضاد بتداخل الشعور واللاشعور كتقويض للأنا الواحدي**، وأقرّ بطيفية الذات داخل الآخر، وطيفية الآخر داخل الذات، كتقويض للذات العقلانية التي يدور حولها العقل الميتافيزيقي النرجسي، كما يصفه دريدا في الغالب.

يذهب محمد شوقي الزين في قراءة العقل المضاد وتأويله لمفهوم الذات إلى أنّ مبدأ الذاتية نفسه "يطرح مشكلة علاقة الذات بذاتها سواءً إيجابيا كمهارة في سياسة الأمور، وسلبيا كدهاء في خلط الأوراق وتعتيم الحسابات ويتعلق الأمر بمكر العقل عندما تتخلل المهارة أو التقنية أو المعرفة ميول نحو المناورة أو الخديعة أو الدَّبْرَة، فيكون في المهارة نوازع نحو القبض والاحتكار وفي المعرفة انعطاف نحو الوثوقية والهيمنة"[1]، **فمن يملك مهارة القول/ الخطاب/البلاغة أو الفعل ويضيف لها عنصر الحيلة في مراوغة اللوغوس والهروب من آلياته يصل إلى درب الاحتكار والعزل للآخر الذي تنقصه الحيلة**؛ وهذه النزعة المركبة من **عقل+حيلة** أدّت إلى قراءات أيديولوجية وثوقية للخطابات المهمة في تاريخ الإنسان والجماعات لأغراض شخصية، لهذا فالتأويل أهم المتضررين من العقل الميتافيزيقي الذي أنتج **تأويلا ركونيا ساكنا** أخذه المتأخرون على أساس أنّه **الأساس/ الرّكيـزة، ومنعوا غيرهم من ممارسة حريتهم في التأويل وفهم العالم والنصوص بمعزل عن سلطة اللوغوس المصابة بحيلِ الباتوس العاطفية المخادعة.**

ولهذا تحدّث ميشال فوكو عن سلطة المعرفة التي تخلق وتكرّس ليقينيات تحت غطاء العقل ولكن برعاية الحيلة والمراوغة والمناورة، لتصبح القوة في يدِ المعرفة، بل في يد من يصنع المعرفة ويكيّفها حسب أهوائِه وأيديولوجيته، والتأويل من أهم آليات صناعة المعرفة وتزويرها خصوصا إذا **تضافر مع بلاغة يقينية وليس بلاغة تفكيكية.**

ولهذا يسعى مفكرٌ ما بعد حداثيٌ؛ هو ميشال فوكو إلى إيجاد تقنيات وتكتيكات للذات والعقل الإنساني من أجل إعادة الفصل في مركب المعرفة والسلطة أو التأويل والسلطة، واسترجاع منطوق

[1]– محمد شوقي الزين، جاك دريدا، سؤال العقل في سياسة التفكيك (العقل، السياسة، الديموقراطية)، ص 317.

المعرفة والتأويل مجردين من حبائـل السلطة، بهدف أن تغدو المعرفة باعثة على سلطتها الخاصة، أي قادرة حقا على تسمية أنواع لا تعدّ ولا تحصى من خطابات التحرر المتخلصة من التأويلات الوثوقية واليقينية .... وفي تلك الحالة تصبح فيها السلطة الحيـوية مجـرّدَ قوة خارجية سليمة من كل معارك إنتاج المعنى وضبط التأويل؛ لأنّها تستغني عن مركزيتها، وبالتالي **تستغني عن مركزية العقل المـركب الممـزوج بالحيلـــة والأيديولــوجيا**؛ إذن، نقدُ مركـزيةِ العقلِ في الممارسة التأويلية هو إنقاذ ضروري للعقل من الأفخاخ التي تترصّده لتدمّره أو تزيّفه على الأقل، في عين نفسه والآخر[1].

ومن سمات التأويل في هذا العقل المضاد الذي يتأسس على نقد مركزيته، من منظور فوكو، أن التأويل يجد نفسه مرغما على أن يؤول ذاته إلى ما لا نهاية، وأن يتناول ذاته من جديد وعلى الدوام، ويتمخض عن هذا التأويل التفكيكي، الذي يتجاوز مركزية العقل نتيجتان أساسيتان: أولهما أن فعل التأويل يكون دائما للمجهول، فلا يُهم من يؤول أو من يمارس العملية التأويلية –عكس ما رأيناه من ضوابط قدمها محمد مفتاح عن الذي يقوم بالتأويل البرهاني البنيوي– فالخطاب المؤوَّل سواء من مجهول أو معلوم يستدعي تأويلات أخرى غير متناهية، فنحن في النهاية لا نؤول المعنى الموجود في المدلول، **وإنما نؤول المعنى الذي وصل إليه المؤَوِّل الأول**، وهكذا إلى ما لا نهاية، هذه العملية تشبه نقد النقد. أما النتيجة الثانية حسب فوكو، فإنّ التأويل يكون عليه دوما أن يؤَوِّل ذاته، فهو لا يملك بدّا بأن يؤول ذاته على الدوام باستراتيجيات متنوعة[2]، لأنه **لو توقف عند تأويل واحد أو مجموعة قارة من التأويلات المنسجمة يكون قد أقرَّ بمركزية تأويلية مستندة إلى لوغوس باطني أو أيديولوجيا مضمرة**، فنقدُ مركزيةِ العقلِ يستدعي تأويلًا سيميوزيسيا يتمتع بدينامية لا نهائية.

---

[1]– ينظر: ميشيل فوكو، إرادة المعرفة، (تاريخ الجنسانية 1)، ترجمة ومراجعة وتقديم: مطاع صفدي و جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص 17.

[2]– ينظر: ميشيل فوكو، جينيالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، ط.2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2008، ص 54.

وقـد تحدّث محمد شوقي الزين عن هذه الدينامية اللانهائية ضمن مفهوم الدائرة في العقل المضاد، وهو مفهوم له علاقة وطيدة بالتأويل التفكيكي الذي أنتجته النزعة المضادة والمُقوِّضة لمركزيات العقل والصوت، إذ سيطرت في البحث الفلسفي القديم "مركزية الصوت (phone) المتسق مع مركزيـة العقل (logos) على حساب الكتابة والمكتوب وحوامل التدوين والنسخ بعامة"[1]، وقد حدث فيما بعد تحول من الرؤية الزمنية الخطية إلى الرؤية الدائرية اللانهائية، فبعد التأويل الذي يسير وفق زمن خطي في الطروحات البنيوية يأتي في التفكيك الزمن الدائري أو اللولبي اللامنتهي، "وهذا الزمن مرغم على أن يمُرّ من الموقع نفسه الذي مرّ منه من قبل، الأمر الذي ينتج عنه الأمر الوحيد الذي يتهدد التأويل هو أن نؤمن بوجود علامات تمنع وجود أصلي، أولي، حقيقي، كما لو كانت منسجمة بارزة واضحة منسّقة"[2]، وهذه العلامات لا وجود للأصل أو المرجع المباشر لها، إلا في حالات معجمية معيّنة، حيث تشير العلامات إلى مرجع خارجي قار لا اختلاف في تأويله؛ **ولكن انسجام تلك العلامة مع علامات أخرى يخلق إمكانيات تأويلية لا نهائية أو غير قابلة للحصر.**

في الدائرة هنالك حَوْرٌ يحدث على المستوى التأويلي، أي أنّ الجميع يملك حقّ التأويل "ولكن في هذا "الحَوْر" قد يتسلل التحوير كمكر عقلي وتاريخي في تقويض الحوار"[3] الذي يدور بين الذوات الإنسانية، فالمغالطة المنطقية هي تحوير للخطاب والمنطق وانقلاب عليهما من خلال خدعة أو حيلة ذهنية؛ إذن من الصعب أن نقضي على تمركزات العقل المخادع المخاتل ونستبدله بعقل مضاد، **فداخل العقل المضاد نفسه، برؤيـة تفكيكية يوجد الخداع ولكن لا يشتغل، وداخل العقل المخادع /الماكر/المخاتل يوجد عقل مضاد ضمني متوقف عن الاشتغال هو كذلك.**

وبهذا العقل المضاد الذي يرادف نقد التمركز العقلي، كما هو شائع في التفكيك عربيا، تتقوض الثنائيات المُبتَكَرَةُ فـ"ينفك الخطاب الفلسفي عما علق فيه من اعتبارات أنطولوجية جمد

---

[1]– جاك دريدا، الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة فينومينولوجيا هوسّرل، ص 11.

[2]– ميشيل فوكو، جينيالوجيا المعرفة، ص 54.

[3]– محمد شوقي الزين، جاك دريدا، سؤال العقل في سياسة التفكيك (العقل، السياسة، الديموقراطية)، ص 317.

عليها طويلا نحو "التعلّق بالعقل" و"الكشف عن الحقيقة" و"إدراك الوجود على جهة الظهور" كما ينفك عما علق به من تقابلات ناتجة عن هذه الاعتبارات مثل "التقابل بين المعنى والصورة" و"التقابل بين الروح والجسم" و"التقابل بين المعقول والمحسوس" و"التقابل بين الفكر والحدس" و"التقابل بين الحقيقة والمجاز" و"التقابل بين التعالي والتجربة" و"التقابل بين الإيجاب والسلب" و"التقابل بين الطبيعة والثقافة" "[1]، والعقل المضاد أو غير المتمركز حول ذاته هو من سلب هذه الثنائيات سمة الضديّة؛ فالمسألة مجرد تقابلات مختلقة مثلما يفهمها طه عبد الرحمن، ولكن من منظور العقل الميتافيزيقي تصل هذه الثنائيات إلى درجة التضاد، بل أكثر، إلى درجة التناقض والتصادم والرفض للآخر.

لقد أنتج مفهوم العقل المضاد إلغاء الحدود بين المتناقضات والمتضادات والمتقابلات، **وجعل النص الفلسفي يلاقي النص الأدبي؛** "فلما كان الخطاب الفلسفي كتابة مخصوصة، فقد لزم أن يشمل على ما تشمل عليه الكتابة بالمعنى، من آليات الإنشاء وأساليب البيان، حتى شُبِّهَ النص الفلسفي بالنص الشعري، وأُنزلت فيه المقتضيات الأدبية منزلة المقتضيات الفلسفية، بعد أن كان الفلاسفة لا يلقون إليها بالًا، أو يرون فيها أعراضا ينبغي تجاوزها إلى ما وراءها من المعاني الفلسفية"[2]، والعقل غير المتمركز حول ذاته قوّض وقضى على ثنائية الكتابة الأدبية/ المجازية، والكتابة الفلسفية/ المباشرة؛ **وجعل الحدود الفاصلة بين الأدب والفلسفة شبحية رقيقة، فالأدب يحتوي فلسفة ما للحياة،** ومحمود درويش نموذج معروف في أدبنا العربي، **والفلسفة تحوي مجازيةً وأدبيةً؛** ومحمد شوقي الزين نموذج للاستعمال المجازي للغة في خطابه الفلسفي والنقدي.

ولهذا السبب المتعلق بانمحاء الحدود بين المجالات المعرفية والخطابات المتنوعة "يستعيد دريدا حجج الهيجليين الشباب ونيتشه عبر التوجه شطر الكتابة؛ الكتابة التصويرية للأدب، ورفض إخضاع الفن للوغو مركزية ما: تحليلنفسية، أو ماركسية، أو بنيوية، وهو يشدّد في وجه هيجل

---

[1]– طـه عبد الـرحمن، فقـه الفلسفـة، (1– الفلسفة والترجمة)، ط.1، المـركـز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1995، ص 43.

[2]– المرجع نفسه، ص 43

والعقلانيين على استحالة تأسيس تقعيد لغة (métalangage)، لغة تتخذ موضوعا لها لغةً أخرى فلسفي أو علمي قادر على عرض ظاهرات جمالية أو ظاهرات أخرى، إنه يسعى على غرار تفكيكيي يال Yale، لزعزعة كل هرمية لغوية أو مقالية (discursive)"[1]، فنقد مركزية العقل أدّت إلى نقد مركزيات أخرى، وثنائيات عديدة، ولم تثق في المرجعيات الماركسية، ولا البنيوية، ولا الليبيرالية، في قراءة العالم والنص والخطاب.

ولهذا السبب سنتطرق، في العنصر التالي، إلى ثورة الكتابة على المركزية الصوتية، وانفتاح التأويل على اللانهائي، مقابل تراجع سلطة الصوت/ الكلام، والقراءات اليقينية والوثوقية التي سادت طويلا في الفلسفة والنقد.

وقد وصلنا من خلال هذا العنصر إلى عدّة **نتائج/ مفاهيم**، من أهمّها:

1- مفهوم العقل المضاد ليس عزلا نهائيا للعقل، بل كشفًا عن خبثه ومكرِهِ في توجيه الفهم؛

2- المفاهيم التي أنتجها العقل المضاد أثّرت في مفاهيم التأويل والكتابة والصوت؛

3- العقل المضاد رفض الثنائيات التراتبية بسبب طابعها الميتافيزيقي؛

4- أعاد محمد شوقي الزين، من خلال مفهوم العقل المضاد، الاعتبار لمفاهيم الجنون والحليلة والحصافة في قراءة النص والعالم؛

5- العقل المضاد قوّض مفهوم المركز في العالم والنص، وجعله بؤرًا كثيرة، وأعاد الاعتبار للهامش والمنسي والمسكوت عنه؛

6- رفض العقلُ المضادُ مفهومَ البنيةِ، وأقرّ بمفهوم الشذرة، فليس من الضرورة أن تكون الأجزاء مترابطة فيما بينها؛

7- مكرُ العقل يحيلنا إلى مركزِ البلاغة والخطابة، وهو عنصر سنتدارسه فيما يأتي.

---

[1]- بيير ف. زيما، التفكيكية، دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، ط.1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص 34، 35.

المبحث الثاني: بِدَايةُ الكِتَابَةِ ولا نِهائِيةُ القراءةِ والتأويلِ.

إنّ بداية الكتابة هي نهاية سلطة الصوت ومركزيته؛ **نهاية الحضور وبداية الغياب**، ففي مركزية الصوت يجب أن يتوفَّر صاحبه ويحضُر حتّى يحصل التأويل ويتمّ الفهم، ولكن الكتابة لا تحتاج لحضور الكاتِبِ، بل تكرّس لغيابه واختفائه، ومع غيابه لا تنتهي القراءات والتأويلات لنصّه المكتوب، بسبب انعدام مقصديته وغيابها، مع غياب الصوت، بل **تكثُر القراءات وتتعدّد التأويلات، وقد تتناقض.**

لهذا السبب، فإنّ الصوتَ يقصي القراءةَ والتأويلَ، فيما الكتابة تستدعيهما (القراءة والتأويل)، بل إنّ ميجان الرويلي يرى أنّ الغرامتولوجيا (grammathologie) أو النحوية كما يفضل تسميتها هي "الكتابة والقراءة"[1]؛ **بمعنى أنّ الكتابة تفرض وتصرّ على عمليات القراءة والتأويل الحرّة**؛ التي لا ترتبط بمفاهيم نحوية أو قواعدية أو معيارية، ومن ثم "استقلال النحوية عن الدلالة"[2]؛ إذ المعرفة النحوية لا تحيلنا إلى الدلالة الدقيقة للكتابة، فللكتابة منطقها الخاص الخفي الذي تسير وفقه؛ إن جاز هذا التعبير المجازي.

ففي الغرامتولوجيا تجيء الخلخلة واللاتوازن في فهم النصوص والخطابات، وتأتي وظيفة القراءة والتأويل والتفكيك فردانية، يمتحن بها المرء ذاته ويعبّر بها عن رؤيته وطموحاته نحو العالم والنص، ويعطي الأولوية والصدارة لحدوسه وأذواقه، **وهنا تتدعّم الفرضية القائلة بانطباعية التفكيك وعودته المستمرة إلى الذات وانطباعاتها المختلفة والمتنوعة واللانهائية**؛ فهو ضد الاتفاق الجمعي حول معايير معينة في القراءة، "لأن اختزال المعرفة إلى مجرد رأي متفق عليه في شكل إجماع مؤسس لا يخلو من اعتباط ويجعل من الفكرة التي يشكلها أيّ مجتمع حول نفسه ذات

---

[1]– ينظر: ميجان الرويلي، جاك دريدا : نُحُوُّ "الكتابة" سنان لا "كُتَّاب"، مقالات في "النّحْوَنة" والتقويض، ط.1، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، الرباط، 2015، ص 79.

[2]– المرجع نفسه، ص 79.

نزوع تمركزي بتبجيل الذات أو هدف ذريٍّ مغلقٍ، وربما فصاميٍّ يفصل المجتمعات في صورة أرخبيلات لا تتواصل"[1].

يحدث هذا اللاتواصل لأنّ كل مجتمع يمارس عملية القراءة والتأويل والفهم وفق معايير منتظمة وخاصة به فقط؛ فَتَغِيبُ عالميةُ التأويل؛ سواءً التأويل المحدود أو اللامحدود، لهذا تصرّ الغرامتولوجيا على **فتح حدود التأويل إلى لانهائيته**؛ لأنّها ضرورة لإنشاء تواصل بين المجتمعات، **على الرغم من إمكانية وجود معيقات في الفهم والتفسير**، إذ قد يحدث سوء الفهم، ولكن هذا أحسن من أن لا يكون أي تواصل إطلاقا، فـ"مهمة اللغة اليومية مهمة "سيزيفية"، مهمة بلا نهاية ولا تطور، لأنّ الآخر حرٌّ دائما في جعل ما يريده مختلفا عما يقول إنه يريده"[2].

يرى محمد شوقي الزين أنَّ القراءة والكتابة ممارستان عاديتان ولا تناقض بينهما، استنادا إلى ميشال دو سارتو في مسألة الأداء الأصلي الذي كان سببا في ميلاد الكتابة كإستراتيجية علمية وفنية وفلسفية، وفي وصف التشكيلات اللاحقة في علمنة الصوت، إذ لا يوجد تناقض بين الكتابة والشفوية (الصوت)، والعزل بينهما كان نتيجة تحديدات تاريخية وفلسفية ميتافيزيقة، ومنها ضرورة التمييز بين العقل (اللوغوس) والهوى (الباتوس) أو بين اللغة والكلام[3]؛ وهذا الفصل قامت به الميتافيزيقا الغربية حين خلقت الثنائيات، ولكن التفكيك، **يجعل الصوت داخل الكتابة**، ومن ثم، لا يميل إلى طرف دون الآخر.

وتسعى الكتابة حسب محمد شوقي الزين إلى قلب الميتافيزيقا وتفكيك الخطاب الذي ترزح تحته الرواسب الميتافيزيقية في صورة مسلمات ومبادئ متعالية، كان سببا في طيِّ صفحة الصوت

---

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 174، 175.

[2]– بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، القاهـرة، 2000، ص 48.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، ميشال دو سارتو، منطق الممارسات وذكاء الاستعمالات، مدخل إلى قراءة تداولية، ط.1، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، الجزائر ووهران، بيروت، 2013، ص 334، 335.

والإعلان عن ميلاد الكتابة كحقل طوبولوجي غير تراتبي، **يجعل المركز والهامش على قدم المساواة أو يعلن بالأحرى**، عن موت المركز، ببعث مراكز متناثرة ومشتتة[1]

لقد جاء فكر البنية النقدي والفلسفي ليفصل بين الكلام واللسان، وليفضّل طرفا دون الآخر، فركّز على الجانب الصوتي؛ أي الكلام، وانتبه التفكيك إلى أهمية الكتابة لأنّ "ما يحدث في الكتابة هو التجلي الكامل لشيء ما، هو في حالته الافتراضية شيء وليدٌ وناشئ في الكلام الحيّ، ألا وهو فصل المعنى عن الواقعة"[2]، فلا نربط المعنى بالحضور الفعليّ للكاتب المُنتِج للكلام، كما هو الحال في الصيغة الشّفاهية للتواصل، ويأتي هذا الإصرار والتأكيد على الكتابة لكونها التجلّي الكامل للخطاب، ولكونها تملك جذرا متميّزا عن الكلام، وقد أُسيئ فهمه لكوننا أولينا اهتماما مفرطا للكلام والصوت واللوغوس[3].

إنّ الكتابة ضد الذاكرة والأصل، ولهذا السّبب رفضتها الفلسفة اليونانية؛ فبسببها ستكون النفوس أكثر نسيانا، إذا وضعت ثقتها في علامات خارجية بدلًا من الاعتماد على أنفسها من الداخل، وما يجلبه هذا الاختراع (الكتابة) ليس الواقع بل أمرًا شبيها به، وليس الحكمة، بل مظهرها الخارجي[4]، فالكتابة يمكن لها أن تملك المعنى والحكمة، لكن تلك الحكمة ليست مثل الموجودةِ لدى الإنسان الحامل لها في نفسه وعقله وذاكرته؛ "فالكتابة كالرسم يولّدُ كائنا لا حياة فيه، يبقى صامتا حين تتوجّه إليه بالسؤال، وكذلك إذا توجّه المرء إلى الكتابات بغية استنطاقها والتعلم منها، فإنها تشير إلى شيء واحد بعينه، إشارة تبقى دائما كما هي، وفضلا عن هذا التكرار العقيم، لا تبالي الكتابات بمن يتلقّاها، تتجوّل هنا وهناك، لكنها لا تكترث بمن تصل إليه، ولو نشأ حولها

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 116

[2]– بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006، ص 55، 56.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 73.

نزاع، أو اُحتُقِرت من غير وجه حقٍّ، لظلّت بحاجة إلى عون أبيها، لأنّ الكتابات وحدها لا تقوى على إنقاذ أنفسها"[1].

ولكن هذا النص قابل للنقاش والتوسّع فيه ونقده، **فالكتابة لا حياةَ فيها إذا ابتعدت عن قُرائها ومؤوِّليها**، ولكن حين ترتبط بهم تصبح حيّةً وباثّةً للحياة، وتصبح محاورةً وتقدّم الأسئلة، كما تجيب عن الأسئلة عبر إعمال العقل التأويلي للإنسان، وهي لا تشير إلى شيءٍ واحدٍ، بل إلى أشياء وتأويلات متعدّدة ومتنوعة، **كما أنّها بغير حاجة لعون أبيها الصوت (كاتبُها)**، بل السلطة تصبح عندها في جعل القارئ يقرؤها بالاستراتيجية التي ترتضيها هي؛ فالنص يفرض المفاهيم التي يقرؤه من خلالها الباحث ومتلقّيه.

انتقد دريدا ميتافيزيقا أفلاطون وأرسطو في نقدهم وإبعادهم للكتابة، ورأى بأنّ الكتابة كائن حيّ يملك القدرة على خلق الدلالات وتوجيهها؛ إذ يقول: "تعبّر انفعالات النفس بشكل طبيعي عن الأشياء، إنها تمثل نوعا من اللغة الكونية التي ما أن تتشكّل حتّى تنمحي بذاتها، إنها مرحلة الشفافية ويمكن لأرسطو أحيانا أن يسقطها دون مخاطرة، وفي جميع الأحوال يكون الصوت شديد القرب من المدلول سواءً حدّدنا هذا المدلول – بشيء من الصرامة، بوصفه معنًى (نفكّر فيه أو معيش) – أو بنوع من الإهمال – بوصفه شيئا يخصّ ما يربط الصوت البشري بالنفس ربطًا لا فكاك منه، أو يربطه بفكرة المعنى المدلول، أو حتّى بالشيء نفسه...، فإنّ كلّ دالٍ، وفي الصّدارة الدّال المكتوب هو دالٌ مشتقٌّ ويظلّ دائما دالاً تقنيًّا وتمثيليًّا (représentatif) وليس له أي معنى أساسي"[2]. وهذا النص بمثابة نقد واضح لأطروحة أرسطو التي تؤكد على أهمية حضور الصوت وتغييب الكتابة، **فإذا كان الصوت يقوم باستحضار الشيء الخارجي (المرجع)، فحتّى الرّمز الكتابي (الحرف او الكلمة) يستدعي الشيء الخارجي في حالات معينة**، وقد ناقشنا هذه القضية في قراءة بلعلى والبطليوسي للتصنيف الرباعي للعلاقة بين الاسم والمسمى والتسمية؛ خصوصا

---

[1]– بول ريكـور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 73، 74.

[2]– جاك دريـدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنـور مغيث ومنى طلبة، ط.2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ص 72، 73.

حينما يحيلنا الاسم إلى المسمى (المرجع) مباشرة، دون أن يحيلنا إلى الأثر الصوتي الذي اعتبره أرسطو أساسًا ومركزا.

إنّ الكتابة لا تؤمن بوحدة المبنى وبتعالي المعنى، وإنما تُرصد، ضمن رؤية فينومينولوجية وتأويلية، انبثاق فوارة الدلالات وهيجان الدوال التي تحيل باستمرار إلى بعضها بعض[1]؛ دون أية رؤية سكونية؛ فالكتابة متحركة في دينامية لا نهائية، والدوال لا تحيل قصرًا إلى مدلولات معينة، أو مرجع خارجي معين.

ويرى دريدا أنّ الصوت لا يكون هو ذاته المرجع الخارجي؛ لكنّه كذلك يمثّله، مثلما تمثل الكلمة المكتوبة الشكل الخارجي؛ وهو مجرّدٌ، إذ "لا يمكن أن نجعل الاسم يحلُّ محلَّ الشيءِ"[2] لأنّه مجرد صوتٍ، إذا كان منطوقا، ومجرد رسمٍ إذا كان مكتوبا، ولو كان عكس ذلك لكان مَنْ يقول الأكل سيحسّ بالشبع، ومن يقول نار سيحس بالاحتراق كما ذهب إلى ذلك البطليوسي.

ولكن حسب تفكيكية دريدا فإنّ الصوت يحيل إلى مرجع خارجي ودلالة واحدية لا يمكن مناقشتها عكس الكتابة التي يمكن أن تحيل إلى دلالات ذهنية دائمة الحركية والدينامية، ولهذا أُنتقدَت الكتابة على مرِّ الزمن، فـ"بالنسبة لأرسطو على سبيل المثال، الأصوات التي يصدرها الصوت البشري هي رموز لأحوال النفس، والكلمات المكتوبة هي رموز للكلمات التي يصدرها الصوت البشري"[3]، **فتمَّ جعل الصوت في المرتبة الأولى،** لأنه يحيل إلى الدلالة والمرجع الخارجي مباشرة، **وتمَّ جعل الكتابة في المرتبة الثانية،** لأنّها تحيل إلى الصوت الأول ثم إلى الدلالة والمرجع الخارجي؛ ففي الكتابة – من منظور ميتافيزيقي – لا توجد إحالة مباشرة إلى المرجع ولا إلى المدلول، لهذا يلفُّ النصُّ القارئَ في حبائكه المتشابكة، ويستدرجه من حيث لا يعلم فهو يشبه اللعبة[4]؛ وبتعبير دريدا يمكن القول أنّ مجيء اللغة والكتابة "هو مجيء اللعبة، وترتدّ اللعبة اليوم

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 117.

[2]– جاك دريدا، في علم الكتابة، ص 95.

[3]– المرجع نفسه، ص 72.

[4]– ينظر: محمد شوقي الزين، الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ص 238.

على ذاتها، فتمحو الحدَّ الذي تصورنا أنّ بمقدورنا تنظيم حركة مرور العلامات انطلاقا منه، وتأخذ في غمارها كل المدلولات الباعثة على الاطمئنان، وتقلّص كل الأماكن الحصينة وجميع المناطق التي كانت تحرس حقل اللغة خارج اللعب، وهذا يعني بكل صراحة تدمير مفهوم العلامة وكل المنطق المرتبط به"[1]، فالكتابة تمردٌ على النحو والدلالة البنيوية والصوت الميتافيزيقي والمنطق، وانصياعٌ للعب وهدم للحدود، ولهذا السبب نفسه نرى أنّ "النص الدريدي يفلت أيضا من التصور البنيوي، لأنه لا يدّعي بناء حقائق سانكرونية وسكونية، وتاريخية، فهو غير بنيوي وغير تكويني، وإنما الأرضية التي تقف عليها البنيات في حركيتها الإزاحية"[2]، فلا ثبات في الكتابة ولا سكونية في بنيات النص، بل إنّ استراتيجية إدراك المعنى المتعدّد واللانهائي لا نصل إليه من خلال المفاهيم النسقية عامة، بل من خلال مفهوم اللعب وهو قريب إلى مفهوم الحدس والعرفان؛ فليس التفكيك شيئًا نضيفه إلى النص، بل هو يشكّل النصّ في المقام الأول[3]؛ هو يشكل النص، من خلال معرفة لعبه، وليس نسيجه البنيوي، لأنه لا يؤمن بنسيج متّسق للنص.

كانت ثنائية الصوت والكتابة مركزية في الفكر الميتافيزيقي؛ الذي جعلها مقابلة لثنائية أخرى؛ هي الحضور والغياب، فصار "الصوت تجسيدًا للحضور، بينما صارت الكتابةُ علامةً للغياب، وصورةً تنوب عن كلِّ ما من شأنه أن يكون حاضرًا، ولذلك نشأت الثنائية الضدية، ثنائية الحضور (الصوت) والغياب (الكتابة) التي سعى دريدا جاهدا لتقويضها، حتى يثبِت أنّ أولوية الصوت لم تكن أبدًا حتميةً منطقيّةً تمليها المقدمات وتخلُص إليها نتائج الخطاب الفلسفي الذي تظهر فيه هذه الثنائية"[4]، فوجَبَ تفكيكُ هذه الثنائيات التي بُنيت على التعسف والاعتباطية، وكرّست لفكرة الحضور، فجعلت الصوت مركزًا ثابتًا، والكتابة هامشًا لايعتدُّ به، ولهذا سعى التفكيك

---

[1]– جاك دريدا، في علم الكتابة، ص 66.

[2]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ط.1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، بيروت، 2008، ص 157.

[3]– ينظر: بول دي مان، السيميولوجيا والبلاغة، ضمن كتاب: مداخل إلى التفكيك، (البلاغة المعاصرة)، ترجمة: حسام نايل، تصدير: محمد بدوي، ط.1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص 181.

[4]– ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد بنيوية، سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، 1417 هجري، ص 45.

إلى نسف هذا التعسف العقلي، فأرجع للكتابة مكانتها الملائمة، والصوت يندرج داخلها، فرفض دريدا القول بأهمية الحضور (الصوت)، وثانوية الغياب (الكتابة)، وحتى أنّه رفض كذلك القول إنّ حضور المتكلم وراء صوته يضمن التحكّم بالمعنى والدلالة، من غير التشويه أو التحريف الذي يكاد يرتبط جوهريا بالكتابة وآلياتها[1].

لم ينكر التفكيك أنّ الكتابة يصعب ضبط دلالتها والتحكّم فيها؛ لهذا رأى بأنّها مشتّتة ومنتشرة بكثافة، ولكن هذا لا يعني أن الصوت قابل للفهم الدقيق والمباشر، **فالصوت جزء من الكتابة، في كونه كذلك غير قابل لضبط دلالته المباشرة.**

اكتسى مفهوم الكتابة في الطرح التفكيكي طابعا مركزيا، بدل الهامشي، **وابتعد عن كونه دالًا كتابيًا ثانويًا يحيل إلى دالٍ صوتيٍ أوليٍ**، "لأنّ مفردة كتابة لم تعُدْ تدُلّ على (دالٌ للدّال)، وإنّما لأنّه بدأ يتّضح، تحت ضوء غريب، أنّ تعبير (دالٌ للدّالِ) نفسه قد كفَّ عن الإدلال على الازدواج العرضي او الثانوية المنحطة، بل، بالعكس، أصبح تعبير (دال الدال) يصف حركة اللغة نفسها، بالذات: في أصلها بالتأكيد، ولكننا نَحْزُرُ أن أصلاً تنال بنية هذا الاسم (دال للدال)، إنّما يتزحزح هو نفسه، ويمّحي تلقائيا في حركة ولادته نفسها، إنّ المدلول يعمل فيه، دائما، من قبل، باعتباره دالا، وصفة الثانوية التي كان يسود الاعتقاد بإمكان رصدها للكتابة إنما تمس كل مدلول بعامة...ما من مدلول يفلت من لعبة الإحالة الدالة التي تقوم بتشكيل اللغة إلا ليسقط فيها من جديد، إنّ قيام الكتابة هو قيام اللعب"[2]؛ وبهذه الرؤية التفكيكية، لا يصبح الدال المكتوب مُحيلا إلى دالٍ صوتيٍ، بل يصبح محيلا إلى مدلول، وذلك المدلول يحيل إلى دال آخر في عملية لانهائية؛ فكل دال يحيل إلى مدلول وكل مدلول يحيل إلى دال آخر، وبهذه الرؤية تنتفي مركزية الصوت، **ولكن الكتابة تبقى ثانوية**، حسب نص دريدا المذكور أعلاه، في كونها لا تشير ولا تحيل إلى الثبات والاستقرار على مستوى المدلولات، **كما أنّها لا تحيل إلى دالٍ صوتي مركزي**، ولا إلى

---

[1]– ينظر: ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد بنيوية، سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف، ص 46.

[2]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، ط.2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000، ص104.

مرجعي خارجي ثابت، فقد كفّت الكتابة "عن الإدلال على قشرة خارجية أو مجرد قرين مجرّدٍ من القِوام لدالٍ أكبر، دالٍ للدّالِ **(signifiant du signifiant)**، نقول أن مفهوم الكتابة هنا بدأ يتجاوز مدى اللغة ويفيض عنه"[1]، فالثانوية التي كانت توصف بها الكتابة ليست خاصة بها فقط، بل بالمدلولات التي لا يمكن القبض عليها في صيغة دوال محدّدة على المنطق الآتي: دال = مدلول، **لأنّ في التفكيك يكون المنطق الجديد: دال = مدلول = دال = مدلول ...إلى ما لا نهاية، لأنّ الكتابة تحيل إلى سيرورة دلالية غير منتهية.**

إنّ الكتابة تجسيد لعلامات ومفاهيم ذهنية وليس لأصوات، فهي ليست دال للدال، حسب الطرح التفكيكي، فطوال حياتنا نحن نعامل الأشياء بوصفها علامات[2]، إلى درجة أن نسينا الأشياء وأقصينا المرجع الخارجي لصالح لعبة الدال والمدلول.

إنّ اهتمام دريدا بالطرف الثاني من ثنائية (الصوت/ الكتابة)؛ أي الكتابة، **ليس مردّه إلى رغبةٍ في إعلائها على الصوت، حتّى لا ينتج الميتافيزيقا التي كان يحاربها**، فهو ضد كل مركز؛ يقول: "لم أفكر يوما في أن أقابل بين التمركز حول الكتابة والتمركز حول العقل (الصوت)، بل لم أفكر عموما في مقابلة مركز بآخر"[3]، فهو لا يقابل بين مركزية الصوت والعقل ومركزية الكتابة والعقل المضاد؛ لأنه، أصلا، ضد كل المركزيات ومع كل الهامشيات، لهذا، حتى الكاتب، قد أُقصِيَت مركزيته في تحديده للقصدية، فالكتابة هي من تحدّد هذه القصدية إن وُجِدت أصلاً، **لهذا يبشّر دريدا في كتابه الكتابة والاختلاف بموت الكاتب وانتفاء تأثيره على قُرّاء أثره**، فحسب سقراط، "حالما يُكتَب شيءٌ فإنّ المكتوب – كائنا ما كان – في كل مكان، فهو لا يقع فقط في أيدي أولئك الذين يفهمونه، وإنما يقع أيضا، بالمثل، في أيدي أولئك الذين لا شأن لهم به، إذ هو لا يعلم كيف يتوجه إلى الأشخاص المقصودين لا إلى غير المقصودين، وحين تُساء معاملته،

---

[1]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 104.

[2]– ينظر: أوغدن وريتشاردز، معنى المعنى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية، ترجمة: وتقديم: كيان أحمد يحي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2015، ص 131.

[3]– جاك دريدا، مواقع، حوارات مع جاك دريدا، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992، ص 18.

ويُشوَّهُ بطريقة غير عادلة، فإنه يحتاج دائما إلى معونة والده"[1]، ويكون والده حسب سقراط هو كاتبُه، حتّى يوضِّح مقصديته العامة، فلا يُساءُ تأويله وفهمه، ولكن التفكيك لا يعترف بسلطة الأب، **فيجعل النص المكتــوب وحيدًا من دون والده الكاتب،** حتّى يتمَّ فهمه وتأويله بكل الطرائق والاستراتيجيات، ولا يؤمن بمفهوم "إساءة التأويل" الذي اقترحه أمبرتو إيكو.

إذن، الكتابة تستدعـي القراءة والتأويل عكس الصوت الذي تغيب فيه القراءة؛ لأنّ المتحدِّث صوتيا يوجّه مقصدية القارئ إلى حدٍّ بعيد، مثل المعلم الذي يشرح درسًا، فهو حاضر بصوته ونصّه، عكس الكتابة التي يموت فيها كاتبها، ولهذا "تكون القراءة والكتابة في حركة واحدة، على أنّها مزدوجة ولن يفقهَ من اللعب شيئا من يشعر فجأة بكونه مرخصا له بالمـغالاة في الإضافة، أي بإضافة أيِّ شيءٍ كانَ، لن يُضيف شيئا البتّة، فالنسيج نفسه سيتفتّق، وبالمقابل، فلـن يمارس حتّى القراءة من يمنعـه التحوُّطُ والمعايير الموضوعية وحواجز المعرفة"[2]، **وارتباط الكتابة بالقــراءة رهين بالابتعاد والتخلّي عن القراءات اليقينيـة والمنـهجية التي تؤكد على آليات معينة،** لـتتمَّ من خلالها عملية القراءة التفكيكية؛ إذن هذه القراءة يجب أن تكون حرّة وغير مقيّدة بأيّة ضوابطٍ لفهم سيرورة الدوال والمدلولات، **وهذه القــراءة الحرّة نفسها تُنتِج نصا يُمكن أن يرقـى إلى مستوى النص الأدبي.**

من هذا المنطلق يذهب محمد شوقي الزين مع أهمية الكتابـة إلى أنّ "**التأويل** هو إمكانٌ وجوديٌ عكس **التفسير** الذي هو تنسيق بنيوي: فإذا كان الحدث يُقتَنَص في قوالب اللغة ويترتّب بنيويا ووظيفيا حسب منطق الشرح والتفسير، فإن التأويل يفتِق نواة الحدث لتعبّر عن مكامنها ولا يستنفدها الخطاب، كما لا تحتويها اللغة، التأويل هو إمكانية أن يعبُر الحدث عن طيّات وقائعه دون أن يستنفد مضامينه أو أشكال تعبيره أو تجسيده"[3]، وهو دائما قبل لتأويلات أخرى قد تكون مختلفة؛ والتفسير يرتبط بالصوت، أي الجانب الأدائي الذي يترك المستمع يصل إلى معانٍ قريبة

---

[1]– ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد بنيوية، ص 11.

[2]– جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998، ص 14.

[3]– محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، ط.1، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2008، ص 25.

ودقيقة وشمولية، ولكن بحضور الكتابة يحضر التأويل ويغيب التفسير؛ يحضر التعدّد الدلالي وتغيب الرؤية الأحادية واليقينية والشمولية، فـــ"التفكيك استراتيجية بلا حدود، فعلٌ ممتد وعابر، وشكل من أشكال المقاومة، مقاومة غير منظمة لا تخضع للتراتب ولا يلحقها التراتب"[1]، فهي تقاوم المركزيات واليقينيات العقلية والصوتية الحضورية، والتأويل اليقيني النهائي.

ولهذا السبب رفضت الفلسفةُ منذ القديم الكتابةَ؛ التي تكرّس للغياب وتبتعد عن الحضور، **على الرغم من أنّ الفلاسفة يستعملونها في نقل أفكارهم وطروحاتهم**، لكنهم مُرغمون عليها، إذ "تصبح الكتابــة اضطرارا تَعِسًا لأنّ ما تبغيه الفلسفة فعليا، الإرادة والبرهنة والإشارة والإظهار والوصول بالمُحـاوِر إلى النظرة المحدّقة في حضرة العــالم...ذلك أنّ تمـامية العلم تقتضي أن تكون الكلمات التي يصوغ بها الباحث نتائجه قليلة وشفـافة كلما أمكن...وتهدف الكتابة الفلسفية عند هايدغر وعند الكانطيين إلى وضع نهايــة للكتابة، في حين تُفضي الكتابة عند دريدا إلى المزيد والمزيد من الكتابة، على الدوام"[2]، فـدريدا لا ينكر الطبيعة الهيولية للدلالة والمعنى داخل الكتابة، بل يدعو إلى مزيد من الكتابة لتدعيم فكرة اللايقين الرائجة في فكر ما بعد الحداثة، ومحاربة الأطروحات والسرديات الكبرى؛ **ففي عصر العدم تكون الكتابة هي المنقذ الوحيد من ذلك الفراغ والضياع والعدم.**

وتصبح الكتابة عند محمد شوقي الزين أيضا **ترياق الحياة**، وهي في حـركية دائمة ودؤوبة، فـ "في جوهرها أدبية بالمعنى الشامل للكلمة، وليس بالمعنى الحصري للأجناس الأدبية؛ أي أن الكتابة في بنيتها ووظيفتها أدبية، والأدب ليس مجرد أجناس أو بلاغات أو سرديات، وإنما ممارسة ثقافية ومقاربة تاريخية"[3]، فالكتابة التفكيكية تحطّـم مفاهيم نظرية الأجناس التقليدية، وتجعلها مفتوحة على كتابات جـديدة.

---

[1]– ميشيل ريان وجوناثان كلر وريتشارد رورتي وكريستوفر نوريس، مدخل إلى التفكيك، ترجمة وتحرير: حسام نايل، ط.1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهـرة، 2008، ص 13.

[2]– جوناثان كلر، عن التفكيك، ضمن كتاب: مدخل إلى التفكيك، ترجمة وتحرير: حسام نايل، ص 112.

[3]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ص 160.

ويستعمل محمد شوقي الزين مصطلح الحرف كثيرا للدلالة على الكتابة؛ فهو بصيغة كونية جامعة للدلالة على الخطاب والمقولة والمفهوم وكل ما له خاصية الكتابة والتعبير والحرف يتقمصّ في شكل هيولاني إلى أشكال طريفة او دلالات طيفيـة[1]، فالمشترك إذن بين مفهومي الحرف والكتابة هو التـحوّل اللانهائي والإنتاج الدلالي المستمر وغير المتوقــف، كما أنهما يمتلكان صيغتي الهيولية والطيفية.

نجد في الكتابةِ، ضمنَ صياغتها التفكيكيَة، مفهومَ الأدبية والشعرية بزاوية منفتحة وغير محصورة في تشكيلات الوحدات الكتابية التي تزرع التغريب وتنتجه، لأنّ الكتابة وحدها منتجة للتغريب مهما كانت، لأنّ دلالتها دائمة الحركة وغير قابلة للحصر أو التحديد، وهكذا تصبح كل كتابة في التفكيك أدبيةً وشعريةً بالضرورة.

إنّ الكتابة، حسب محمد شوقي الزين، ليست تقريرية لحقائق أو يقينيات بل تحمل الكثير من سمات الأدب؛ من بينها الخيال والتعدد الدلالي، و"بهذا المعنى يتمفصل الأدب مع الفلسفة التي هي الاخرى ليست مجرد ومذاهب ومفاهيم، وإنّما أيضا ممارسة ثقافية وخطاب تاريخي ولغوي وجمالي"[2]، **فالفلسفة تتجاوز المفاهيم المعروفة عنها؛ وهي إنتاج المعرفة ومناقشتها، إلى تقديم خطاب جمالي، يقترب، من خلال الكتابة، إلى خطاب الأدب،** خصوصا في إمكانية التأويل والفهم وهذا ما نعثر عليه، مثلا، في نصوص فريديريك نيتشه.

تحضُر الكتابة في الأدب والفلسفة وهي القادرة على **استحضارِ الحدثِ** وإعادة قراءته وتأويله، و"بهذا المعنى تتشابك مصائر الفلسفة والأدب بتقنيات الاحتفاظ بالحدث، وإعادة إنتاجه، فلا شكّ أن الحدث في أبعاده الفلسفية والأدبية يتعرض هو الآخر إلى تقنيات في الاحتفاظ والتوزيع وإعادة الإنتاج يشمل الكتابات والمقابلات والمناظرات"[3]، فالمناظرات والمقابلات بما هي ممارسات تواصلية صوتية تكون قابلة للتأويل والفهم المختلف، عكس ما كان شائعا من أنّ

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، ص 109.

[2]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ص 159.

[3]– المرجع نفسه، ص 160.

الصوت قابل للتأويل والفهم الواحدي اليقيني، لأنّ القائل حاضرٌ، ففي التفكيك، حتّى ولو كان القائلُ حاضرًا، فإنّ تأويل خطابه لن يسلم من التأويلات المختلفة، وقد تكون متناقضة، **وبهذا يكون الصوت جزءا من الكتابة، بعدما كان مركزا.**

إنّ الكتابة التفكيكية، حسب محمد شوق الزين، تقترب من الأدب أكثر من اقترابها من المشاريع الفلسفية النسقية والشمولية، "فالتفكيكية ليست مشروع دريدا الفلسفي، فهو لم يقدّم مشروعا ولا مفاهيم ولا تصورات، وإنما فقط خرائط في القراءة ونصوص ومفاتيح في المقاربة والمقارنة. التفكيك أصل كل نصٍ، منخرط في تقنياته الكتابية والبلاغية"[1]، بل إنّ النصوص التفكيكية تحمل جانبا كبيرا من البلاغة والأدبية، تنافس النصوص الأدبية، **وإن كان مفهوم النص قائما على الانسجام والنسيج في فكر البنية، فهو قائم على التفكّك والتشظي في فكر التفكيك.**

إنّ الأدب يقدّم شذرات في الحياة، ولا يقدّم قوانين أو معايير عامة، وكذلك يفعل التفكيك حينما يدخل إلى تحليل الكتابة أو النص عموما؛ فلا يطرح منهجية نسقية مضبوطة بل يقدّم حيَلاً وإمكانات متغيّرة من كلّ نص إلى آخر، وهذه الحرية المقرونة للأدب والتفكيك مأخوذة من نقطة جوهرية لدى دريدا، وهي القائلة إن "الأدب يربط مصيره بفضاء الحرية والديمقراطية"[2]، فلا أدب ولا تفكيك خارج فضائي الحرية والديموقراطية، والحرية التي يقدمها التموقع خارج النظريات النسقية تسمح للأدب والتفكيك بالعمل والاشتغال والتفاعل.

تفرض السيرورة الدلالية اللانهائية حيَلاً واستراتيجيات قرائية؛ لا منهجية نسقية، وهذه السيرورة ليست مربوطة فقط بالنص المكتوب، بل بالنص المنطوق أيضا، عكس ما كان سائدا في الفلسفة والميتافيزيقا اليونانية؛ التي رأت أنه بحضور صاحب النص يستقيم الفهم ويتحدّد المعنى؛ ولكن محمد شوقي الزين يرى أنّ النص، مقروءا كان أو مكتوبا، في اِرتحالات دلالاته غير محدودٍ؛ لأن النص والعالم، حسبه، وجهان لعملة واحدة: العالم علامة والنص نسيج، وثمّة شبكة

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ص 157.

[2]– جاك دريدا، انفعـالات، ترجمة: عزيز توما، تقديم: إبراهيم محمود، ط.1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2005، ص 72.

مجازية وبلاغية في تنصيص العالم[1]؛ أي جعل العالم الذي نعيش فيه نصًا يمكن أن نكتشف مداخله ومخارجه وفجواته، **وهنا نلاحظ بأنّ محمد شوقي الزين في استعماله لمفهوم النسيج وكأنه يفكّر بطريقة بنيوية في مفاهيم التفكيك.**

إن بداية الكتابة هي بداية التفكيك ولانهائية التأويل؛ فهي ذلك التأويل المفرط بتعبير إيكو، الذي لا يملك حدودا يتوقف أو ينتهي عندها أو ضوابط يتقيّد بها، **وللاقتناع بفكرة التأويل اللانهائي،** "لابد للقارئ من الظن بأنّ كل سطر في النصّ يخفي معنًى سريّا آخر؛ كلمات، بدلا من التصريح تخفي ما لم يقُل؛ ومجد القارئ يكون باستكشاف أنّه يمكن للنصوص أن تقول كلّ شيء، عدا ما يريد مؤلفوها أن تعنيه"[2]؛ **فالقراءة اللانهائية تُلغي مفهومَ النسيجِ،** وكذلك تلغي السلطةَ الصوتيةَ والمقصديّةَ التي تكون لدى المؤلف، لتؤكّد ابتعاد المؤلف وتخليه عن نصّه، بمجرّد الانتهاء من كتابته؛ **وهذه هي فكرة موت المؤلف التي استثمرها فكر البنية وفكر التفكيك، كلٌّ بطريقته الخاصة، فكلهما أراد إنقاذ النص وتخليصه من الرؤية والمعنى التابع لمؤلف، أو صوته المنتج له.**

يتسند محمد شوقي الزين إلى ميشال دو سارتو في قضايا الكتابة، والقراءة فيما بين السطور لفهم الاعتبارات السلطوية التي تختفي داخلها؛ فيقول :"يعلّمنا دو سارتو بين السطور ينبغي البحث عن المتواري والمسكوت عنه والذي أُحيل على الصمت لاعتبارات سلطوية واستيهامية مبرّرة، فهو لا يقصد بذلك استحضار الغائب وتذكّر المنسي أي عودة الحضور وتحقق التطابق، وإنما قراءة ما كتبه الهامش بهمساته وإشاراته"[3]، فالكتابة تتيح للقارئ التفكيكي قراءة الهامش والمسكوت عنه ولا تسعى إلى استحضار سلطة اللوغوس أو الصوت الذي انتج الكتابة، أو معرفة مقصديته لأن التفكيك يعترف بالكتابة ولا يعترف نهائيا بمقصدية الكاتب؛ الأب الأصلي للصوت، و"نص ميشال دو سارتو عبارة عن حوار مع الآخر أو المجهول أو القارئ، فهو ينفتح بكل دلالاته المعرفية

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ص 157، 158.

[2]– أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، ط.1، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 2009، ص 50

[3] – محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 115.

والرمزية على القارئ المجهول، القارئ (س) الواحد والمتعدد أو بالأحرى الواحد المتعدد كقارئ تحمل طاقاته التأويلية تعددا وكثرة"[1]، فبدون هذه التعددية والكثرة يكون القارئ مجرد قارئ نمطي يحـاول الوصول إلى معنى ثابت ومجمع عليه وإلى دلالـة قارة والـركون إليها مـع رفـض القراءات المختلفة عنها، اعتقادا منـه أنه وصل إلى المعنى الدقيـق الذي قصده الصوت الأول؛ أبُ الكلامِ، اللوغوس.

لكن محمد شوقي الزين لا يلغي كليّا صاحب النص في الطرح التفكيكي، حينما يتعامل مع دريدا ونصوصه، ففي رؤية استثنائية يرى أنّ فهم دريدا كنص يحيلنا إلى فهم التفكيك كاستراتيجية، فهو يرى أنّ الفكر، أساسًا، هو "في نهاية المطاف صورة الذات في الأغيار أو صورة الفيلسوف التي يشكّلها عن ذاته وإحساسه وموقفه ويعرضها على غيره، دريدا ليس هو التفكيك، إنّما هو علامة تدلّ عليه، لذا يتوجّب أن نقرأ دريدا لنفهم التفكيك، لا أن نقرأ التفكيك لنفهم دريدا"[2]؛ وهذه دعوة إلى تتبُّع حياة دريدا الفيلسوف والناقد لنفهم طروحاته ومفاهيمه؛ وهذا يقترب تدريجيا إلى طروحات النقد التاريخي والنفسي والاجتماعي، لهذا **يعود شوقي الزين إلى حياة دريدا الصعبة ليفهم من خلالها النص التفكيكي الذي أنتجه،** ولكن إن كان فهم التفكيك مرهونا بفهم صاحبه دريدا، فإن فهم دريدا أيضا مربوط بفهم التفكيك. لكن هل التفكيكُ كلُّه مختزلٌ في دريدا؟

لا يمكن حصر مفاهيم الكتابة والتفكيك في طروحات واشتغالات دريدا، على الرغم من أهميتها ومركزيتها، لكن التفكيك، في انتقاله إلى أمريكا مع دريدا، غرس بذوره في تلك لبيئة لينتج عدّة باحثين اشتغلوا وطوّروا استراتيجيات التفكيك، كهيليس ميللر وهارتمان وبول دي مان...وغيرهم ممن لم يعيشوا الظروف التي عاشها دريدا في انتقاله من الجزائر إلى فرنسا في عزّ شبابه وفقدانه للانتماء، ورغبته الدائمة في البحث عن حنين الماضي **ونوستالجيا الجزائر التي صاغها في كلمة "توستالجيريا"**؛ هذه الكلمة التي تحكمت في تحليلاته للنصوص، وتحليلات محمد شوقي الزين له. يمكن القول إنّ دريدا قد تألّم وعانى في حياته على الصعيد النفسي، فصار

---

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 113.

[2]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقديـة في الفلسفـة الغربيـة، ص 166، 167.

من منظور محمد شوقي الزين "(دريدا = جرح) وذاته كلّها، بل وشخصه في رمته يحمل آثار الألم الذي عاينه والمصائب التي واجهها في طريقه نحو العالمية ...ومن هنا قرأ الكاتب الجزائري الراحل بختي بن عودة (1961-1995) في اسم دريدا عدم الرضا والطلب المستمر لما يشعّ في الكتابة دون إشباعها حقّا، وهذا الجرح انبثق عنه في شكل كتابة وغرابة وتقنية في التفكيك والقراءة هي أقرب إلى (الجراحة) منه إلى الشرح والتعليق"[1].

ولهذا نلاحظ اهتمام محمد شوقي الزين الشديد بحياة وفكر دريد الى حدٍّ سواء، ومن حياته يصل إلى مفاهيم تفكيكية ابتكرها أو اجترحها دريدا في ممارسته فعل الحياة / فعل الكتابة؛ فبعد أنْ كان، حسب شوقي الزين، دريدا مساويا للجرح، يصبح "دريدا = جراحة، وعمله الفكري في غاية الدّقة والإتقان وكأننا نتصور دريدا طبيبا يمارس عملية جراحية على طاولة التفكيك، مشهد النص الذي يعالجه بأدوات شبه طبية يثير حقّا الدهشة"[2]، **فمن الكتابة إلى الجراحة**؛ هذه الجراحة التي يقوم بها جاك دريدا تهدف إلى فهم نسيج الواقع ونسيج النص، ومناطق شغورهما وانفجاراتهما وتمزّقاتهما، كما تهدف إلى الاجتراح المفاهيمي؛ هذه المفاهيم التي تعين في عملية قراءة الكتابة والواقع دون أن تفرض علينا نمطها ومعيارها الخاص، ليصبح التفكيك عملية اجتراح ويصير "(دريدا = اجتراح)، وهذا شأن التفكيك الذي لا يكتفي بالعزل والتقطيع والتصنيف، وإنما يركب ويبدع، أي أنّه يجترح أساليب في الرؤية غابت عن الأنظار، وكم من عين تنظر ولا ترى ! ومن يتوهم بأنّ التفكيك هو التخريب فإنّه لا يحسن اجتراح مسوّغات للأمل والعمل...والتفكيك أقرب إلى السّماع والحسّ والذّوق منه إلى النص والمتن واللغة"[3] وهو بعيد أيضا عن التقاليد القرائية المتعارف عليها؛ لأنه ضد النظريات التي حاولت محاصرة المعنى، لهذا يقوم على السماع؛ سماع المعنى وفهم دلالاته وتحولاتها بواسطة الحصافة الذهنية، لا عبر الإجراءات النظرية، **لهذا يُخرج محمد شوقي الزين التفكيك من نزعته العدمية والتخريبية التي ارتبطت به كثيرا**، نتيجة الفهم الخاطئ له في سياق تحليل الخطاب والنقد العربي المعاصر.

---

[1]- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ص 167.

[2]- المرجـع نفسه، ص 167.

[3]- المرجـع نفسه، ص 167، 168.

يظهر لنا أنّ شوقي الزين يقرأ الكتابة والتفكيك انطلاقا من دريدا وحياته وشخصيته وأعماله، ويقرأ دريدا انطلاقا من مفاهيم واستراتيجيات التفكيك؛ وهي **حصافة منهجية وقرائية تجعل قارئ نصوص شوقي الزين مشدودا إليها**، لقدراتها المنهجية وجماليتها اللغوية والمجازية، وهنا تبرز قضية أو سمة من سمات الكتابة التفكيكية وهي **بلاغة التفكيك ومجازيته**، التي تجلب قارئ الفلسفة إليه، كما تجلب قارئ النقد وقارئ الأدب، وكل العلوم والمعارف، فشوقي الزين يهتم ببلاغة الخطاب وجمالية الكتابة في القراءة التفكيكية ليتجاوز ثنائية الحقيقة والمجاز، فبعدما ربط محمد شوقي الزين دريدا بالجرح الذي عاشه في حياته، ثمّ بالجراحة النصية التي يمارسها، ثمّ بالاجتراح المفاهيمي والاستراتيجياتي، يصل إلى تشبيهه بالطبيب؛ فيقول: "دريدا (طبيب) بالمجاز وعملياته الجراحية هي تقنيات في العزل والضمّ وقطع الورم، إنّه (خليفة) (ومنه الاختلاف في الجذر خ ل ف) الطبيب في مهنته بالمجاز"[1] وحقّا دريدا طبيب ومداوٍ وحكيم، وقد جعل الكتابة ترياقا لكل داء، وقد قدم لنا دواء الفلسفة اليونانية الميتافيزيقية في كتابه الشهير صيدلية أفلاطون؛ هذا الكتاب الذي يقوم فيه بعمليات جراحية للفلسفة اليونانية (سقراط، أفلاطون، أرسطو) ويجتثّ اللوغوس من أصوله الأبوية؛ "لأنّ اللوغوس هو الأب، بل إنّ أصل اللوغوس هو أبوه، وقد نقول مفارقين معجم تلك الحِقبة، إنّ الفاعل المتكلم هو أبو كلامه ولعلنا ندرك بسرعة أنْ ليس هنا من مجازٍ، على الأقل إذ ما نحن فهمنا من هذه الكلمة الأثر الشائع والمتواضع عليه لبلاغة ما، وعليه، فاللوغوس ابن وإنه ليفنى دون حضور أبيه ومن دون عونه الحاضر، حضور أبيه الذي يجب عنه ولأجله، من دون أبيه، لا يعود، بالذات، سوى كتابة، وخصوصية الكتابة إنما تعود إلى غياب الأب"[2]، وحينما يغيب أبو الكتابة تصير يتيمة، ولا أحد يدافع عنها وعن وجودها الواحدي ومعناها اليقيني، فتصير لعبة كل قارئ ومؤوِّلٍ؛ لهذا تمارس الكتابة غوايتها الدائمة في جعل المتلقي يطلق العنان لذوقه وحدسه في التأويل دون حاجة إلى مقيّدات منهجية أو نظرية.

يلتفت محمد شوقي الزين بذكاء إلى الخفيِّ والمستور في فهم دريدا لتدمير سلطة الصوت واللوغوس، **ليبين أن القادم ليس عدمًا**، وهنا تبرز النزعة الإشراقية اللاعدمية في فهم شوقي الزين

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ص 168.

[2]– جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ص 28، 29.

للتفكيك والكتابة، فهو يسعى إلى تهديم المركزيات والسلطويات المختلفة؛ فبداية الكتابة ولانهائية القراءة والتأويل ليست نزعة عدمية بقدر ما هي "عبارة عن ممارسة دقيقة قصد إيجاد الانحراف الذي يفلت أو يقترب، والكشف عن محور الحركة (أدبي أم واقعي؟ الشيء نفسه) الذي ينتقل أو يسرد ما لا يمكن التعبير عنه بوجه آخر: ذلك النشاط الذي يبتدئ على التوّ عندما أباشِر في القراءة أو الكتابة والذي يسرد الجهد السائر أو المتنقل لتدوين النص، وبحثا عن الصدع المنظّم"[1]. **ويُكتشف هذا الصدع حين يغيب أبو الكتابة / النّص**، فلا يدافع عنها، لينكشف للقارئ وحيدًا ويتيمًا وبعيدًا عن سلطويات عليا سعت للدفاع عنه كثيرًا، فالانحراف والتصدّع يظهر جليا حين يكون النص مقابلا **للقارئ الواعي والحصيف** الذي يعود إلى أصل النص حين تدوينه، مراعيا جوانبه التاريخانية بالبحث عن الزائد والناقص فيه، "فالكتابة ينتابها دوما كوجيتو الغياب والنقص، فهي إذ تكتب وتقيّد، فإنها تشطب ما قيّدته بحثا عن دلالات مشتّتة وموزعة تتجاوز المعنى الأحادي والمغلق، تفتح نوافذ دلالية وتأويلية متعدّدة تطل على حقائق متفرقة وتمنع الكاتب من البقاء في نافذة واحدة تطلّ على المعنى المتطابق والحقيقة المتعالية كشمس تبهره وتطمس الاختلاف وتنفِّر المغايَرة"[2]، فالكاتب لا يصل إلى الحقيقة، على الرّغم من سلطة اللوغوس التي يملكها، لأن العلامات في هذا العالم مشتتة غير منسجمة.

إنّ الكتابة بتكريسها للغياب والتشتت والنسيج المخروم والمتفجر تفرض قارئا خاصًا بذلك النوع من دلالات الغياب، لهذا يصرّ محمد شوقي الزين انطلاقا من ميشال دو سارتو على أهمية "القارئ الواحد والمتعدد أو بالأحرى الواحد المتعدد كقارئ تحمل طاقاته التأويلية تعددا وكثرة، قراءة لا تنغلق بامتلاء المعنى وحضور الصوت، لأنّ الانغلاق أو الإغلاق لا يمكن حصوله ما دام كوجيتو النقص يفرض ذاته كرغبة متعطشة وولهانة، ولأنّ امتلاء المعنى وحضور الصوت كصدى جوّاني ينمّ عن حضور الوعي لذاته ليس سوى أسطورة روّجتها الميتافيزيقا – ميتافيزيقا الحضور والثبوت والسكون – في تاريخها المطلق والمغلق"[3]، وهنا يبرز اعتماد شوقي الزين على **أفكار دو**

---

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 112.

[2]– المرجع نفسه، ص 114.

[3]– المرجع نفسه، ص 113.

سارتـــو في نقد ميتافيزيقا الحضور وتوسيعه لنقد دريـدا لها، خصوصا في إيلاء الكتابة أهمية خاصة بما هي قدرة على الانفتاح والتعدد الدلالي ضد مركزية الصوت التي هيمنت في تـاريخ التأويلية الإنسانية.

إذن يقرأ محمد شوقي الزين مفهوم الكتابة عند دريدا ودو سارتو لتقارب طرحهما حولها، إذ "يعطي دو سارتو الأولوية للكتابة التي يضمن بفضلها الخلود والاستمرار: لماذا نكتب؟ لكي لا نهلك، إذن لا تعبّر الكتابة عن نمط وجود هادئ وسلس ورصين أو عن رؤية أحادية وتوحيدية أي تطابقية وإقصائية وإنما تدل على التعددية واللامركزية في الفكر وعلى هيجان المكتوب وتشظيه، بحيث لا تسمح الكتابة لنفسها بأن تكون سلطوية؛ فهي صراع ومقاومة ولعبة واستراتيجية تدفع دائما نحو المغامرة والرحلات الشائكة"[1].

ولا نعثر على معاني السلطة والحضور في إجابة دو سارتو: نكتب لكي لا نهلك، بل الكتابة تكون من أجل الخلود إلى المغامرة والتمزق والمعاناة بحثًا عن حقائق متناثرة وهويات متشظية، ثم إنّ هذه الشعلة المحترقة هـي وقـود الكتابة تجعلها دوما على صورتها ككتابة متنافرة ومنشطـرة[2]، أو كما **يسمّيها كمال أبو ديب كتابة متجاورة** لا تسعى إلى المركزيات والسرديات الكبرى، أو إلى تحقيق البنية والوحدة، بقدر ما تكرّس للاختلاف والإرجاء اللانهائي للمعنى.

إنّ هذه التأويلية التي يؤمن بها محمد شوقي الزين تقوم على أساس الكتابة ولكنها ليست عدمية، ولا تركن إلى اليقينيات بل تستند إلى الحصافة في الكشف عن المستور، وفي إيجاد وحدة نسقية في ما وراء التبعثر في المادة الفكرية، لا أدري بالضبط، يقول شوقي الزين، ما سرّ هذا الاهتمام المتنوع، لكن ما أعرفه أنني لا أُشفى من حرقة السؤال ولا أكتفي بالبديهيات ولا أركن إلى المعطيات، بل تراني كالمنهوم وكالمهموم في بحثٍ مستمرٍّ واستطلاعٍ لا ينضَب، لأنني تيقّنت في الأخير أنّه لا يوجد يقينٌ ثابتٌ، وهذا يقيني المتحرك والمسافر[3].

---

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 113، 114.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 113

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 293.

– فهم محمد شوقي الزين وبول ريكور للكتابة والتأويل:

يعتمد محمد شوقي الزين على فهم بول ريكور لمسألة الكتابة ولثنائية التفسير والتأويل، ففي إشكالية تأويل الكتابة مقابل إمكانية تأويل الصوت، يذهب بول ريكور المذهب نفسه مع دريدا، فالمشكلات التي من هذا النوع الصوتي تكون محلولة في الخطاب الشفوي بنوع من التبادل أو التفاعل، وهو ما يسمى بالحوار أو المحادثة، لكن مع النصوص المكتوبة يجب على الخطاب أن يتكلم بنفسه، فتحدث مشكلات التأويل لأن علاقة الكتابة والقراءة ليست حالة من حالات الكلام – الاستماع التي نجدها في الموقف الحواري[1]، وهنا يكمن الفرق بين الصوت الذي يفرض حضور المعنى لحدّ بعيد؛ المعنى الأحادي المشترك بين المتحدث والمستمع، وبين الكتابة التي يغيب فيها صاحبها ليجعلها تتعرض لتأويلات مختلفة، ولا يوجد اللوغوس/ الأب/ الصوت/ الكاتب الذي يدافع عنها عندما تتعرض لتأويلات كثيرة قد تكون متناقضة فيما بينها من قبل المؤوّل في زمن تلقٍ معين، ويقترح ريكور التفسير للصوت والتأويل للكتابة ويتبنى محمد شوقي الزين هذا المقترح.

ويصل محمد شوقي الزين من خلال أطروحة بول ريكور حول **صراع التأويلات** إلى نتيجة مفادها أنّ النص (الكتابة) يتبدى في صراع تأويلاته وتنافر دلالاته ولا يتعلق الأمر بتفاضل أو تدافع أو نفي أو إلغاء أو بقدر ما يتعلق بصراع مؤسِّسٍ ومُمَأسسٍ يتبدى في هذه التيارات الفكرية والقراءات المتنوعة التي غمرت الساحة التأويلية العالمية[2]، فذلك الصراع هو ما يجب أن يُدرس ويُستغلّ لفهم بدايات القراءات وممكناتها وحدودها.

لا يمكن تأسيس نظرية تأويلية دون المرور عبر الصراع القائم بين النظريات النقدية والتأويلية الموجودة على الساحة العالمية؛ وهذا صلب مشروع محمد شوقي الزين، الذي يعـرض

---

[1]– ينظر: بول ريكور، الاستعارة والمشكل المركزي للهرمينيوطيقا، مجلة الكرمل (فصلية ثقافية)، العدد 60، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، صيف 1999، ص 169، ويمكن الوصول إليها، من موقعها الالكتروني:
http://www.alkarmel.org/prenumber/issue60/issue60.html

[2]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 68.

مفاهيم تأويلية تأويلية متنوعة لكي يؤسس عليها نظرية تأويلية عربية وعالمية في الوقت نفسه؛ وهي قريبة من مفاهيم دريدا وابن عربي وفكر التفكيك العالمي.

تتمركز تأويلية ريكور إلى جانب دريدا؛ فهي تأويلية فينومينولوجية بالمعنى الذي ترتبط به بمعنى الإزاحة النقدية للمتعاليات المجردة، وهي أيضا فينومينولوجية بالمعنى الذي ترتبط فيه لغة الرمز بفهم الذات[1]، فهي تأويل للذات وتفكيك للآخر المتعالي.

يصل شوقي الزين في تأكيده على أهمية الكتابة وضرورة تعدّد القراءات والتأويلات إلى نقطة مهمة في أطروحة بول ريكور؛ التي جمعت بين قراءات وتأويلات مختلفة، **وهي أنّ ريكور لم يُدرج تلك الصراعات التأويلية** "سوى لعرض لعبته الخاصة على شرح هذا الصراع، لأنّ تأويلًا واحدًا لا يفي بقواعد اللعبة ولا يستنفد أغوارها، ولكنّه جمعٌ يكشف في الوقت ذاته عن لعبة الهوية والاختلاف أو الذاتية والغيرية وسط هذا الصراع المؤسس"[2].

ويذهب محمد شوقي الزين مع بول ريكور أيضا في التحوّل الإبستيمولوجي والمنهجي من ثنائية التفسير/ التأويل إلى التفسير الفهم؛ فالتفسير هو نموذج العلوم الطبيعية الذي استعارته المناهج الوضعية قصد توظيفه في حقل العلوم التاريخية، أما التأويل فهو ينحدر من الفهم ويتعلق بالعلوم الفكرية أو العلوم الإنسانية عمومًا[3]؛ لهذا السبب أراد فكر البنية أن يرتبط بالعلوم الوضعية، فاعتمد التفسير، وأهمل التأويل، فابتعد عن الفلسفة والفكر؛ كما رأينا في أطروحة كمال أبي ديب النقدية، في مرحلتها الأولى قبل التحوّل إلى ما بعد الحداثة، **فالفهم مرتبطٌ بالتأويلِ فلسفيا، والتفسير مرتبط بالرياضيات والهندسة والعلوم الوضعية.**

ويذهب غادامير في قراءته لتأويلية دريدا وهايدغر لنيتشه إلى أهمية التأويل في العملية التفكيكية للكتابات الفلسفية، فيؤكد مع بول ريكور ودريدا على "مشروع التأويل بوصفه فلسفة"[4]؛ **فلا**

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 69.

[2]– المرجع نفسه، ص 70، 71.

[3]– ينظـر: المرجع نفسه، ص 73.

[4]– هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، ص 194.

فلسفة بدون تأويل؛ ولا تأويل بدون خلفية فلسفية تعينه وتُزوّده بالمقولات والمفاهيم والاستراتيجيات القرائية والتحليلية.

يذهب محمد شوقي الزين إلى الدفاع عن التأويل وأهميته، فهو في أكثر استعمالاته خاصية نفسية ذهنية، أكثر من التفسير، فالبحث عن المعنى وراء الكلمات أو الأشياء، وإدراك القصدية الكامنة في السلوكات هو ما يميّز كلَّ مبحث تأويلي، فالتأويلية تعالج مشكل الفهم، والفهم هو الانتقال من المبنى إلى المعنى، أو من التعبير البرّاني عن السؤال الذي يعتريه؛ ولكن ليست كلّ كتابة أو خطاب حول الكائن هو إدراك لحقيقة ذلك الكائن[1]؛ فقد تكون الكتابة مغالطة، وتحمل أحكاما مسبقة لذلك الكائن الذي ينتجها، ؛ وهذا الرأي يتعارض كلّيا مع الرأي الأدبي في مقولة الالتزام، وأنّ الأديب لسان حاله، أو لسان مجتمعه.

يكمُن ذكاء بول ريكور وحصافته النقدية، حسب محمد شوقي الزين، في ذلك **الربط بين القراءة النسقية والقراءة المنفتحة**؛ وهذا حينما "اعتبر ريكور أنّ الفهم الرمزي يجمع بين لحظتين متكاملتين: اللحظة التأويلية بإدراك المعنى (الأفق التأويلي المفتوح) واللحظة التفسيرية بتنظيم البنية الدلالية (النسق الرمزي المغلق)"[2]؛ ولهذا السبب غاب التأويل في فكر البنية، في مقابل ظهور التفسير للشكل الحامل للمعنى الذي لا يصل إلى درجة التأويل وعمقه؛ فبول ريكور أقام نوعا من التواصل مع تفسير فكر البنية.

إنّ الفهم في النموذج التفكيكي يتعلق بالمعنى؛ على الرغم من أنّه متحرّك وفي سيرورة دائمة؛ أمّا الفهم في النموذج البنيوي فهو لا يعني أخذ المعنى مرة ثانية، بقدر ما يتعلق بفهم الشكل الحامل للمعنى، ولهذا السبب يرى بول ريكور أنّ فكر البنية يرتبط ارتباطا وثيقا بالعلم وليس

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 94،95.

[2]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 70.

بالفلسفة[1]؛ وهذا نفسه موقف كمال أبي ديب الذي اختار نموذج الفهم الشكلاني للخطاب، واستبعد التأويل لصالح التفسير، ولكن هذا كله، لا يلغي أبدا علاقة الفلسفة بفكر البنية.

ومن ثمّ، **فإن التأويل مقرون بالفلسفة؛ سواء النسقية أو ما بعد النسقية**؛ والتفسير مقرون بالمباحث التي أرادت الارتباط بالعلم التجريبي، فاهتمت بالشكل أكثر من الدلالة؛ لهذا يذهب ريكور إلى أنّ "الشرح البنيوي ...لا يقدّم غير ضرب من الهيكل العظمي"[2]؛ وهذه عبارة مجازية لغرض التأكيد على اهتمام التفسير البنيوي بالشكل (الهيكل) أكثر من الدلالة والمعنى.

ويؤيد محمد شوقي الزين بول ريكور في ربط التفسير باتجاه فكر البنية المنغلق الذي اتخذ البحث في العلاقات الداخلية هدفَه الأساس، في حين يرتبط البحث في التأويل بالنظريات التي تجاوزت فكر البنية نحو أفق فلسفي غير علمي وغير رياضي؛ فإذا كان "التفسير يعالج الوقائع البارزة"[3]، فإنّ التأويل يعالج الوقائع المُضمرة والعقلية، ولكن الفهم يجب أن يتحقق من خلالها؛ سواءً الفهم القار والثابت مع التفسير، أو الفهم المتحوّل والمتنقل مع التأويل، فالتشتيت لا يقبل الثبات، فهو دائم التحوّل والاستبدال اللامنتهي للأشياء (المراجع)، لأنّه لا يتحكّم في اللعبة ولا يراقبها[4]، فهي تعمل من دون ضوابط.

لكن الهيرمينوطيقا حين ترتبط بفكر البنية، فإنه يصبح منفتحًا على الفلسفة، وهذا ظاهر في رؤية محمد مفتاح، فالقضية "تتعلق بعلم بنيوي لفلسفة بنيوية"[5] وهذا ذكاء وحصافة من محمد مفتاح في ربط البنيوية بالتأويلية "فالذكاء البنيوي لن يكون خاليا من أي قدر من الذكاء الهيرمينوطيقي"[6]؛ وارتباط الذكاء البنيوي بالهرمينوطيقي يعني توسّع فكر البنية وانفتاحه على

---

[1]– ينظر: بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، ط.1، دار الكتاب الجديـدة المتحدة، بيروت، 2005، ص 66، 67.

[2]– المرجع نفسه، ص 85.

[3]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 74.

[4]– Voir : Jacques Derrida, La Dissémination, p 336.

[5]– بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ص 86.

[6]– المرجع نفسه، ص 92.

التأويل؛ وهذا ما فعله محمد مفتاح، وبالتالي حسب رؤية ريكور، فإن "تمفصل التأويل ذي الهدف الفلسفي على التفسير البنيوي، يجب أن يؤخذ بالمعنى الآخر، فلقد ألمحتُ في البداية أنّ هذا الأمر يعـدُّ انعطافا ضروريا"[1]، انعطاف العلم على الفلسفـة، انعطاف التفسيـر على التأويل، انعطاف البنيــة على الانفتاح، دون أي ثبات.

حيت تحدُث الكتابة وتحضرُ، يختفي الصوت الأبوي لها ويتلاشى، "وهكذا يختفي الحدث أو يتجسّد الحدث في المعنى عبر التثبيت أو التدوين الذي يمنعه من الزوال ويُحتفظ كذاكرة مؤرشفة؛ وعبر الانفصال بانفكاكه عن القصد الذهني للمؤلف؛ وعبر الانفتاح على عالم مفتوح يفصله عن حدود السياق الحواري"[2]؛ **فالتأويل يحدثُ بسببِ غيابِ صاحب الكتابة**؛ الذي في حالة وجوده قد يقدم تأويله الخاص، وقد يعترض على بعض التأويلات البعيدة عن قصديته الذهنية؛ بل إنّه قد يصير مجرد مؤوِل لكتاباته شأنه شأن باقي المؤولين الآخرين.

ويكون التأويل، من خلال مرجعية بول ريكور، إدراكًا لقضايا العالم عبر مرجعيات النص، لأن النص يتحدّث عن عوالم وعن طرائق ممكنة في التوجّه داخل هذه العوالم[3]؛ فالنص حياةُ يعيشها الإنسان؛ **وقراءةُ نصٍ ما تحيلنا إلى حياةِ شخصٍ ما**، ليس بالضرورة أن يكون هو الكاتبَ، كما يرى النقد النفسي.

يتبنّى محمد شوقي الزين تأويليةَ بول ريكور؛ التي يراها تعتمد على التفسير الرمزي والشكلي للنص ثم الفهم، ويأتي بعده التأويل؛ على الرغم من أنّ التأويل يجب أن يكون وسيلة لتحقيق الفهم، وليس مرحلة بعد الفهم، لأنه حين حصول الفهم يتوقف التأويل، ولكن في الطرح التفكيكي، يبقى الفهم والتأويل في سيرورة.

---

[1]– بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ص 93

[2]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 81.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 82.

بعد عرض ومناقشة تأويلية بول ريكور، يقارنها محمد شوقي الزين، **بسيميائية غريماس**، ويرى أنهما تتقاطعان في[1]:

1- إزاحة مفهوم المرجعية الذي لا يخصّ فقط المرجع الخارجي، أو خارج النص، وإنما أيضا مادة الرواية أو عالم النص؛

2- إزاحة مفهوم القراءة الذي لا يبحث فقط عن ذاتية المؤلف القابعة وراء النص، ولكن أيضا العالم الذي يفتحه النص والذي تجد فيه الذات ذاتها.

وحسب محمد شوقي الزين، فإنّ هذه الإزاحات تهدف إلى **مجاوزة النزعتين الذاتوية والموضوعاتية**، بمعنى أنّ البحث عن حقيقة النص لا تكمن في علاقته بعالم خارجي ملموس أو ارتباطه بذاتية معينة، وإنما في كينونته بالذات والتي تنتج عن قواعد ضمنية في الصياغة والبناء[2]؛ وهذه النظرة التي تلغي الذات والموضوع قريبة إلى فكر البنية الذي يُعنى بالبحث في نسقية النص ونشاطه الداخلي، لفهم وتفسير اشتغال وحداته؛ "فكل شيء يتمّ داخل اللغة بما فيها حالات الانتماء إلى الوجود والإحساس به والتحرك داخله"[3]، والنص هو العالم الذي يجمع الكلّ المركّب والمعقّد، "فمضمون التجربة الإنسانية هو مضمون لساني"[4]، **وكل تجربة لسانية/إنسانية تلجأ إلى نصّ يجسّدها وينقلها** من عالم المثل والتخييل إلى عالم الواقع الحسي.

إنّ فعل التأويل اللانهائي في الفكر التفكيكي عامة، وعند محمد شوقي الزين خاصة، هو فعل ارتحال وتنقل وكشفٍ للمستور، وإدراك للدلالات التي تنشرها وتوزعها وتخبئها وتكشفها الكتابة لهذا تجاوزت النظرة اللوغوسية التي اشتغل وفقها الصوت منذ الفلسفة اليونانية.

هذه النظرة جعلت محمد شوقي الزين يستوطنُ المعنى، ويبحث عنه في كل أرجاء الفكر العربي والغربي مرورا من دريدا إلى هايدغر إلى ميشال فوكو، إلى ابن عربي إلى بختي بن عودة،

---

[1]- ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات ، ص 84.

[2]- المرجع نفسه، ص 84

[3]- سعيد بنكراد، سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السيميائيات، ص 74

[4]- المرجع نفسه، ص 74.

فبحث في المعنى انطلاقا من الكتابة، وبحث في الكتابة انطلاقا من انفلات المعنى وتوسعه في كل أرجاء المشاريع النقدية والفلسفية الإنسانية.

ونصل في نهاية هذا العنصر إلى عدة **نتائـج / مفـاهيم**، ومن بينها:

1- أنكرَ التفكيك أنّ الصوتَ مركزيٌ، وأنّه يملك معنى ودلالة واحدة لا اِختلاف حولها؛ فحاول أنْ يجعله ضمن الكتابة، وليس أنْ يلغيه؛

2- محمد شوقي الزين يؤمن بمفهوم النسيج، وكأنّه، نسبيا، يفكر في التفكيك بطريقة بنيوية؛

3- أصبح الدال، في الكتابة، لا يساوي مدلولا واحدا، بل انفتح على سيرورة لا نهائية؛

4- استفاد محمد شوقي الزين من تأويلية بول ريكور في فهم مجالات تأويل النصوص وتفسيرها؛

5- محمد شوقي الزين بعيد عن عديمة التفكيك وما بعد الحداثة، فهو يجعل الكتابة حياة ثانية؛ ويسعى إلى تغيير فكرة عدمية التفكيك؛

6- انتقل الخطاب التفكيكي من وصفه فلسفةً، إلى خطابٍ أدبيٍ حافلٍ بالمجاز والبلاغة.

تطرحُ الكتابةُ والتأويلُ إشكاليةً أخرى في خطاب فكر التفكيك؛ ألا وهي علاقة البلاغة بالتفكيك، فهل التفكيك ضد البلاغة؟، أم أن التفكيك يعتمد على البلاغة في عملياته الإزاحية والتحليلية؟ ومتى تكون البلاغة مع التفكيك، ضد اليقينيات والأيديولوجيات الكبرى؟ ومتى تكون البلاغة ضد التفكيك؟، وهذا ما سنحاول تدارسه في العنصر الآتي.

المبحث الثالث: في تَفْكِيكِ البَلاغَةِ وبَلاغَةِ التّفْكِيكِ؛ أو التَّفْكِيكُ مَعَ/ضِدَّ البَلاغَةِ.

يشتغل محمد شوقي الزين على التفكيك في ارتباطاته العديدة؛ مع البلاغة وفنون الخطاب والرواية، ويستند في ذلك إلى طروحات بول ريكور وريتشارد رورتي في فهم تحوّل نسق اللغة وأنساق الخطاب والبلاغة من الانغلاق إلى الانفتاح؛ **كانفتاح العالم الذي يحتوي العلامات اللغوية وغير اللغوية.**

إنّ الحديث عن التفكيك يرتبط بالتأويل والفهم واللافهم، كما ترتبط البلاغة بالفهم والتأويل والجانب الجمالي للخطاب، لهذا يحاول التفكيك الوصول إلى كُنْهِهَا وأسرارها، وتحاول البلاغة فهم خطاب التفكيك واستيعاب آليات اشتغاله كي تقاومه، أو تسير على نهجه.

تسعى البلاغة إلى **تزيين الخطاب** سواء من أجل غرض جمالي ومعرفي أو بغرض إخفاء جانب معرفي فيه، ويسعى التفكيك إلى خلخلة ذلك الجانب الجمالي والمعرفي في الخطاب **عبر خلخلة آليات بنائه وتكوينه.**

إنّ البلاغة بوصفها آليات تأويلية، في المقابل، تستدعي التفكيك؛ لأنّها جهاز هامٌ في الفهم وصناعة خطاب التفسير والتأويل ووظيفتها بناء معاني المستويات النصية القائمة على وجه من وجوه البلاغة المعروفة؛ فالأساليب البلاغية بنيات نصيّة تستدعي التأويل[1]، وقد تستدعي التفكيك في كثير من الأحيان.

ينطلق محمد شوقي الزين، في فهم علاقة الفلسفة والتفكيك والبلاغة، من توضيح رورتي لتفكيكية دريدا واعتبارها "الممارسة المثلى لتعاطي الفلسفة والأدب بوصفهما تجربة تأويلية، أي المهارة أو القدرة على إبداع أشكال بلاغية أو صور مجازية، أو معاجم تقنية ومفهومية، وتصبح اللغة في الممارسة التفكيكية فُسحة للعب وفق تجربة جمالية ومجازية، تنتفي معها هواجس

[1]– ينظر: محمد بازي، صناعة الخطاب، الأنساق العميقة للتأويلية العربية، ط.1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص 61، 62.

المطابقة، أو البحث المستميت عن النسب بين الشيء وصورته، أو الدال ومدلوله"[1]، فالتفكيك رابط أساس بين الفلسفة والأدب من خلال الصور البلاغية التي تصنع أبعادا جمالية ومعرفية تتوزّع بين النصوص الأدبية والفلسفية، **والتفكيك حينما يقوم بتفكيك وخلخلة تلك الصور المجازية، فهو يقوم بتحليل أدبي،** وفي الوقت نفسه، **يقوم أيضا بتحليلٍ فلسفي،** وتفكيك للميتافيزيقا المغروسة في تلك النصوص، وعلى سبيل المثال، تيمةُ الأبوية التي نجدها في نصوص روائية وشعرية يمكن تفكيكها سرديا وجماليا، وكذلك على مستواها الفلسفي والبلاغي الذي تعتمد عليه.

وفي فكّ الارتباط الحاصل بين البلاغة والمنطق، يذهب دايفيد جاسبر إلى أن التفكيك يسعى إلى ذلك؛ من خلال الدعوة إلى فكّ التداخل القائم بين البطريريكيات، وإلى عزل العلاقات التأسيسية وعلاقات السيطرة الفكرية كالتي بين الخطاب والكتابة، الفكري والحسي، الطبيعة والثقافة، الداخلي والخارجي، الذهن والمادة، الذكر والأنثى، وكون المنطق والخطابة (البلاغة) مندرجين ضمن تلك الثنائيات الإدراكية، فقد كان دريدا مهتما بشكل خاص في إيقاف سيادة المنطق على الخطابة أو البلاغة التي تم ترسيمها منذ أرسطـو[2]

إنّ الجمالية القائمة في الصور البلاغية تتجاوز محاولات الحصر والتصنيف والمنهَجَةِ، لكثرة أنواعها وتعدّد طرائق تحقُّقِها؛ وبتعدّد طرائق تحقُّقها، تتعدّد طرائق تحليلها وتفكيكها؛ فحتّى عملية التفكيك تصبح لعبة تفكيكية وبلاغية؛ غير عقلانية ولا تخضع لبراديغمات قبلية، "لأنّ الأمر يتعلق بمجال للحركة والتداول أو فسحة للعب والتواصل أو حلبة للصراع والتقابل...وتصبح التأويلات والتفكيكات غير عقلانية أي غير برهانية وإنما جمالية أو مجازية أو بلاغية، إنّها تعبّر بالأحرى عن (لعبة نردٍ)، حيث تسود الاعتباطية والاحتمالية ولا يجدر الحديث عن أسباب الاختيار المنهجي أو عِلل المقاربة الابستمولوجية"[3]، فكما **يكون التفكيكُ لعبةً واستراتيجيةً لهدم الجماليِّ**

---

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 25.

[2]– ينظر: ديفيد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، ط.1، منشـورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشـرون، الجزائر، بيروت، 2007، ص 157

[3]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 25، 26.

والبلاغيِّ (المركز في الخطاب)، فإنه يستند إلى البلاغة في خلق جمالية خطابه الخاص؛ كما أنّ الخطاب البلاغي يقترب من التفكيك في تيمة اللعب الحرّ.

لقد صارت البلاغة مع دريدا قائمة على اللعب؛ كالتفكيك، وليس على المنطق العقلي، وإنْ كان خطاب دريدا يحمل بلاغةً كبيرةً في التعبير عن أفكاره، فإنه بعيد عن التصنيف والتَمركز العقلي، لأن ما بعد الحداثة نبذت التعليل العقلي[1]، **فبلاغة اللعب ضد العقل**، فإنْ جاء النصُ مكثّفا بلاغيا، لا يمكن أن نجعل من الآليات التي استخدمها معيارا لنصوص أخرى، وهنا يكمن اللعب؛ إذ "يؤكد النص الأدبي سيادة طريقته البلاغية وينكرها في الوقت نفسه"[2]؛ ينكر أن يكون لها نفس المفعول الدلالي والجمالي في نصوص أخرى، فالغموض البلاغي في الكشف والتصنيف نوع من التفكيك النقدي حسب بول دي مان[3].

تتّجه بلاغة التفكيك في ما بعد الحداثة إلى **بلاغة غير نسقية؛ بلاغة تشتيتية** تبتعد عن التقاليد البلاغية القديمة، نحو جماليات جديدة غير قابلة للتصنيف. ولا يمكن أن تتحقق هذه البلاغة التشتيتية إلا عبر قراءة تفكيكية وتأويلية، وتخلع هذه المواصفات عن التأويل والتفكيك طابعها النسقي والسلطوي، لأن الهيرمينوطيقا، كما يذهب جياني فاتيمو، هي في حدّ ذاتها ممارسة تأويلية كغيرها من التأويلات سواء أكانت منهجية (ابستيمولوجية أو نسقية) أو استراتيجية (مجازية أو حدسية)، وليست الهرمينوطيقا برنامجا أو منهجا أو آلة لكشف خبايا الأسرار البلاغية داخل اللغة؛ وإنّما هي فسحة للتلقي والتلاقي، أو مساحة للابتكار والتواصل عبر صور دلالية وبلاغية جديدة قابلة لتأويلات وتفكيكات غير نهائية، فحتّى إن كانت الهيرمينوطيقا من نتائج الحداثة، لكنها أيضا تجربة ما بعد حداثية، لأنّ الحقيقة تنتقل من البحث عن العلل أو الأصول أو المطابقات في **الفضاء الحداثي (من المجاز إلى الحقيقة)**، و(من الفرع إلى الأصل)، إلى الممارسة البلاغية أو المجازية أو الجمالية الحرة **في فضاء مابعد الحداثة (من مجازٍ أولٍ إلى مجازٍ ثانٍ، إلى**

---

[1]– ينظر: ديفيد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا، ص 157، 158.

[2]– بول دي مان، السيميولوجيا والبلاغة، ضمن كتاب: مداخل إلى التفكيك (البلاغة المعاصرة)، ص 181.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 180، 181.

ثالثٍ...دون الركون إلى حقيقة معينة)؛ فهذه الفسحة المجازية هي التي تستنطق وتفكك الحقائق القارّة، وتستنطق كينونة اللغة في ما وراء العلامات أو الأنساق الهيكلية الفجّة، أو التأسيسات الأصلية العميقة[1].

إنّ تحويلَ الصور البلاغية والمجازية إلى صورٍ حقيقية نوعٌ من النزوعِ نحو فكرةِ الأصلِ في الطرح الحداثي، لهذا تطرح ما بعد الحداثة والتفكيك هذه الصور البلاغية كفسحة معرفية وجمالية للكشف عن هذا الوجود الذي نعيش فيه، من خلال الخطاب، فنحن نختبئ حول الصور البلاغية أكثر من اختبائنا خلف الصور اللغوية المباشرة.

إنّ الوصول إلى إيجاد شفرات للعالم والنص والأدب، لا يجب أن يكون عبر تحويل المجاز إلى أصله اللغوي (المباشر)، وإنّما إدراك ذلك المجاز في حدّ ذاته ومحاولة فهم سيرورته اللانهائية عبر مقولات التأويل والتفكيك.

مبحثُ البلاغة في التفكيك هام ومتداخل جدّا، فحسب بول دي مان، فإنّ كل نصٍّ هو بلاغة، ولكن كل بلاغة هي نص أيضا، وليست البلاغة هي الأسلوب الذي يهدف إلى الإقناع، ويريد أن يشير إلى واقع خارجي متعالٍ، وليست الحيرة الممتدة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي حيرة تستحقّ التفرقة بينهما[2]، لأنّهما، من جهة، **يتكاملان** ومن جهة أخرى **يختلفان**، ومن جهة ثالثة **يتناسلان** في سيرورة دلالية ومجازية نحو مجازات أكثر تعقيدا، وأعمق تفكيكا لخطاب الحقيقة المباشر الذي خلقته المركزية اللوغوسية.

من منطلق تداخل مجالات البلاغة والتفكيك، يصبح القول إنّ البلاغة لدى بو دي مان تتحوّل إلى رديف للشعر أو الأدب عموما، فهي الخطاب التفكيكي نفسه الذي نسميه أدبيا أو بلاغيا أو شعريا، فالبلاغة نص يسمح بوجهتي نظر متنافرتين، تتبادلان التدمير الذاتي، وتفكيك الحدين المتقابلين، فالمجاز يفكّك الحقيقة، والحقيقة تفكّك المجاز، ولهذا يربط بول دي مان الصياغة البلاغية للنحو بالصياغة النحوية للبلاغة، والسؤال التفكيكي يظلّ في مدار البلاغة

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 26.

[2]– ينظر: بول دي مان، العمى والبصيرة، ص 5.

وانشقاق الدلالات وسيرورتها ليناقش الفهم والقراءة؛ فالنصوص الأدبية البلاغية – شعرا كانت أو فلسفة او فكرا أو نقدا– تحمل معها دلالات وفنيات جمالية قد يُسَاءُ فهمها[1]، أو لا يتحقق الفهم أصلا إذا حدث التأويل اللانهائي للصور البلاغية، **فتحقُقُ اللافهم أحسنُ من الفهم اليقيني الدوغمائي الذي تفرضه الأيديولوجيا.**

تتدرج علاقة البلاغة والتفكيك ضمن علاقة أوسع منها؛ وهي علاقة الفلسفة بالأدب؛ فمهما حاولنا عزل الأدب عن جانبه الفلسفي، فإننا نقع حتميا فيه، ومهما حاولنا عزل التفكيك عن البلاغة فإننا نقع في التفكيك داخل النصوص البلاغية، ونجد البلاغة كآلية جمالية داخل نصوص التفكيك التي تحتفي بالمجاز واللغة غير المباشرة.

ولعلّ المشترك الأصيل بين البلاغة والتفكيك هو الفهم الجمالي والبلاغي المخاتل والمراوغ (وليس النسقي)، ولهذا "فأنْ نفهم الشيء أو النص ليس فقط أن نقتني بشأنه معارف وعلوم، وإنّما أن نمارس نوعًا من الفن والجمالية في الاستعمال أي تقنية في المقاربة؛ هي في جوهرها حدوس وأذواق، وليس مجرد تصورات وإدراكات، المشكل الرئيسي هو كيف أتعامل مع النص وليس كيف أدرك النصَّ بناءً على معارف أمتلكها؟ فالفهم في جوهره لعبة شطرنج يستدعي الذكاء والحيلة والحذاقة ولا يعتمد على معارف مسبقة أو بيانات جاهزة"[2]؛ والبلاغة التفكيكية لا تستند إلى تلك التصنيفات التقليدية (بيان– معاني– بديع)، على الرغم من كونهم حاضرين نصّيًا، ولكن عند اكتشاف التفكيك لهم لا يتعامل معهم بنسقية القراءة البلاغية البنيوية، في التصنيف والترتيب والجمع والتحليل انطلاقا من انتماءاتهم لحقل البلاغة، بل من منظور بلاغي تفكيكي؛ لا يراعي تلك في قراءاته تلك التصنيفات؛ ويعتبرها حيلا عقلية ومنطقية مبتكرة ومرذولة (حيل اللوغوس)؛ لهذا يترابط التفكيك بالبلاغة؛ كما يقوم بتفكيك الزيف الذي قد تنتجه سفسطات اللغة الفصيحة أو البلاغية، ولنا في لغة الأحزاب السياسية البليغة مثالا.

---

[1]– ينظر: بول دي مان، العمى والبصيرة، ص 5، 6.

[2]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 59.

إن **البلاغةَ تفكيكٌ** أيضا، من حيث كونها أساس اللغة الشعرية، ولهذا تكون "الكتابة الشعرية أرهف طرق التفكيك وأكثرها تقدّما، وقد تختلف عن الكتابة النقدية أو المنطقية من حيث اقتصاد وضوحها لا من حيث النوع"[1]، فتفكيكُ الشعرِ والبلاغةِ لأنماطِ حياتنا وتصرفاتنا، وخطاباتنا وحواراتنا يفوق تفكيك الدراسات الأكاديمية المنطقية عمقًا.

إنّ تفكيك البلاغة دفع بدريدا إلى البحث عن تاريخ للكذب، بدل البحث الشائع عن تاريخ الحقيقة؛ وهو بحث عن تاريخ الهامشي والمنبوذ، عن طريق تدليس الخطاب من خلال عدّة حيَل وآليات تصنع مركزيات بلاغية زائفة عبر فعل "الكذب الذي يعني أن نتوجه بالكلام إلى الآخرين (فلا يمكن لنا الكذب إلا على الآخرين، ومن المستحيل الكذب على الذات إلا في حالة اعتبارها بمثابة آخر)، لكي نُسمعه قولا أو مجموعة من الأقوال الإنجازية (performatifs) أو أقوال المعاينة (constatifs)، نعرف وفق وعي بيّنٍ وهادفٍ وحاليٍّ أنّها اِدعاءات خاطئة جزئيا وربما كليّا"[2]؛ وطريقة الكذب عن الآخرين تكون من خلال بلاغة الخطاب، وقد تكون عن طريق الخطاب البلاغي المباشر؛ غير المجازي، ويذهب محمد شوقي الزين في فهم هذا الزّيف والإيهام النصي الذي تقوم به شبكات بلاغية ودلالية داخل النص، إلا أنّ النسيج النصي والبلاغي في بنيته متشابكُ الخيوط ومتداخلُ السلاسل بحيث لا تنكشف حقيقة النص والحقائق التي يتكلّم عنها النص، إلا كنسيج لغوي وبلاغي معقّد، مما يؤسس طابعها اللايقيني Aporétique، والمتردّد indécidable، فتكرار العلامة أو ربطها مجازيا بعلامات أخرى لا يؤدي معرفيا إلى كشف المعنى، رغم الطابع الجمالي فيه، وإنّما يؤدي إلى إيهام المعنى؛ فهو لحظة مغادرة الهوية والتطابق إلى الانفتاح على الآخر كتكرار مظمئ وإرجاء لا ينضب[3]؛ وفي إرجاء المعنى تضليل للمتلقي الراغب في الوصول إلى الدلالة الواضحة، ولكن من الناحية الجمالية والبلاغية؛ فهو يؤدي دورا هاما.

---

[1]– بول دي مان، السيميـولوجيا والبلاغـة، ضمن كتاب: مداخل إلى التفكيك (البلاغة الجديدة)، ص 181.

[2]– جاك دريـدا، تـاريـخ الكـذب، تـرجمة: رشيـد بـازي، ط .1، المـركز الثقـافي العـربي، الدار البيضـاء، بيـروت، 2016، ص 25.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 222.

إذن، **التفكيك حارب البلاغة في سرقتها للنص والمعنى**؛ ولكنه وقع في الوضع نفسه مع البلاغة حينما دمّر العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، فتحول المدلول إلى شيء مراوغ يصعب تثبيته في نطاق دلالة محدّدة، بل تحوّل المدلول نفسه في ظل تلك العلاقة الجديدة المراوغة إلى دالٍ يشير إلى مدلول آخر، يتحوّل بدوره إلى دالٍ؛ وهكذا إلى ما لانهاية، وفي الوقت نفسه، فإنّ ذلك التحول الجديد قد أدى إلى تحوّل العلامات اللغوية إلى مجموعة لا تُحدّ من الدوال غير القادرة على تثبيت الدلالة عامة أو مدلولاتها بصفة خاصة[1].

والمسألة نفسها، يمكن أن نجدها في الجانب البلاغي للنص المليء بالمجازات والاستعارات والكنايات، إذ **طغيان المجاز على نصٍّ يُبعده عن الوصول إلى مدلولات قارّة**، فكلما يصل المتلقي إلى فكّ شفرات المجاز إلا ويقع في تأويل آخر محتمل، قد يغيّر دلالة النص إلى ما لانهاية.

إنّ الحديث عن سيرورة الدلالة في البلاغة وصعوبة ضبطها، لا يقتصر في سياق التفكيك وما بعد الحداثة على هيمنة الاستعارة أو المجاز المرسل على الفنون والأنظمة اللغوية، بل تتعدى ذلك إلى أنظمة تواصلية غير لسانية مثل الرسم، إذ يُلاحظ أنّ المجاز المرسل في الاتجاه التكعيبي يعدّ سمة غالبة على رسوماته، ذلك أنّه يفكّك موضوعه إلى مجموعة من العناصر الصغيرة[2]؛ وهنا، قد تكمن الطبيعة التفكيكية للبلاغة في تجاوز الوحدة والانسجام والشمولية والمعنى الواحدي إلى **المعنى التشتيتي** وغير المنسجم.

لكن، يمكن لهذا المعنى التشتيتي أنْ ينطلق من نسيج نصي بلاغي يمارس الإيهام/ السيمولاكر وهو ما يسمح بتكرار جمل لانهائية من الازدواجيات كنسخ لا أصلية تمنح من خلود الأصل أو المعنى الأصلي، فيصبح الحضور رحّالا ينتابه منطق المحال أو بالأحرى سرابا يستحيل صياغته في خطاب محدّدٍ دلاليًّا: حضور متموّج ولا ينفكّ عن الانقسام عن ذلك التكرار، فينتج هذا الأخير إيهام المعنى وشذرات دلالية وآثارها الوهمية على سطوح الدال وطبوغرافية

---

[1]– ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العـدد 298، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003، ص 152.

[2]– ينظر: عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، ص 86، 87.

العلامة، ولا تتجلى وحدة العلامة في النص البلاغي إلا كحضور استيهامي وتأجيل وتأخير، تتمزق وتتشظى بمنطق التكرار الذي يفصلها عن ذاتها ويقصي خارجها[1]؛ فيصبح الدال لا يشير إلى مدلولات معينة ولا يشير أيضا إلى موضوعه الخارجي أي مرجعه، بسبب **تشظيه بلاغيًا**؛ وممارسته اللعب الحر.

يمارس التفكيك على النص البلاغي نوعًا من اللعب الذي يمنع القدرة على تحديد الدلالة؛ إنّه نوع من لعبة القراءات، وتبادل الأدوار والمواقع وقلب التراتب **وإطلاق العنصر المقهور على النص ليهزّ ثوابته واستعاراته الداخلية**، وفي جميع الحالات فإنّ ما يحدث يتم داخل البنية البلاغية للنص؛ هذه البنية التي تسمح بحدوث عمليات التفكيك المستمرة؛ لأنّ التفكيك يتجاهل الترتيبات النقدية والبلاغية التقليدية[2]، ويستطيع التفكيك أن يواصل قراءات جديدة، باستمرار، للبنيات البلاغية داخل النص، ولا قراءة يمكن وصفها بالخاطئة، لأنّ أساس التفكيك والبلاغة ما بعد حداثية هو لانهائية الدلالة وانتفاء مصطلح الدلالة الخاطئة.

تشترك البلاغة مع التفكيك في الجمع بين المتناقضات والمتباعدات، في قراءة عميقة تتجاوز الطرح اللوغوسي البرهاني المطروح من خلال الميتافيزيقا الغربية، فبحثت البلاغة الأرسطية في أساسيات ربط الحدين من حيث النوع والجنس...وبحث التفكيك في الاختلاف الذي له دلالة (الآخر الواحد) أو (الواحد كآخر)، وأيضا (الواحد – الآخر)[3]، وأساس هذه الثنائيات التفكيكية التشبيه؛ بل الدمج بين الحدين، على سبيل **التشبيه البليغ** عند العرب حين تجعل المشبَّه مشبَّهًا به دون أداة تشبيه، فهذا النوع من التشبيه له طاقة تفكيكية داخلية، خصوصا أنّه يدمج بين الاختلافات والمتناقضات والمتقابلات البعيدة عن العقل، حتى أنّ البلاغة التراثية رفضت التشبيهات والاستعارات البعيدة عن الإدراك العقلي، وسمّتها، كما ذكرنا في تحليلاتنا السابقة (الفصل الثاني)، **الاستعارة المرفوضة**، لأنّها تخرق قوانين اللوغوس العربي (قوانين البلاغة

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 221، 222.

[2]– ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 215، 216.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 217.

العربية)، ويفضّل التراثُ البلاغيُ الاستعارةَ التي تقوم على أساسٍ لوغوسي؛ هنا يمكن الوصول إلى نتيجة هي **أنّ الاستعارة المرفوضة هي نوع من التفكيك.**

وفي التصور السحري أو ما بعد الحداثي **للبلاغة التفكيكية** تكون "الحدود بين الاستعارة والكناية غير واضحة، فهناك تشارك واقعي يؤسس دوما للتسمية الاستعارية، فحينما نقول زيد أسد، فهذا يعني في التصور السحري أنه أصبح حقا أسدا، فيتطابق الحدّان كليا"[1]، **وعند تطابق الحدين تنتهي السمات المختلفة والمتناقضة لصالح سمات التداخل والحلول**؛ فيصبح، كما في الطرح التفكيكي، الأنا هو الآخر، والآخر هو ذاته الأنا، والأسد هو زيد، وزيد هو الأسد، لأنّ الحدود اللوغوسية تنتفي لتحلّ بَدَلَها الرؤية التفكيكية الانتشارية؛ كما ذكر شوقي الزين في اتخاذ الاختلاف دلالة (آخرٌ الواحدُ) أو (الواحدُ كآخرٍ).

وفي البلاغة، تكون الاستعارةُ في صيغتها أو منظورها الانتشاري التفكيكي ضدَ الاستعارة المتّسقة؛ التي تكون متّفقة مع نفسها اتفاقا صائبا، إذا كان الطرفان مرتبطين ارتباطا جيّدا وغير متمانعين[2]؛ بمعنى: الاستعارة المتسقة لا تقبل الربط بين الأشياء/ الحدود مستحيلةِ الربطِ منطقيًّا؛ لكن استعارة ما بعد الحداثة التفكيكية تتجاوز هذه الاتساقية، **وتسعى إلى الربط بين الكلمات والمفاهيم البعيدة عقليا ومنطقيا.**

إنّ مركزية الاستعارة في التفكيك مبنية على الاخـ(ت)لاف، وهذا ما يسميه محمد شوقي الزين أيضا المباينة (la differance)، لأنّها تُدخل العناصر والحدود في تمايز وتنافر، فهي بعدٌ وغرابة وارتحال، انتقال وتداول رؤوس أموال اختلافية، تفريغ شحنات دلالية، وتجديد قوى، ذبول وانتعاش حقول اختلافية، وتعبر المباينة عن سراب الخطاب بعدم تطابقٍ (انتقال وسيرورة)، دلالة الألفاظ في سياق النص والكتابة، وهذا لا يدلّ على وجود المعنى، بل معاني متعددة بتعدّد القراءات والتأويلات، جزئية ومتناثرة، وطافية على سطح الخطابات في صيغة شذرات[3]؛ وعلى الرغم من

---

[1]– محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ط.1، منشورات دار الأمان، الرباط، 2005، ص 147.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 156.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 210.

تحقّق التطابق في تشبيه (زيد أسد) إلا أنّ هذا لا يعني ثبات الدلالة، بل على العكس حركيتها وتعدّدها وتموجها حسب المتلقي لها؛ وخلفيته الموسوعية القرائية، فقد يفهمها في القوة الجسدية أو في القوة الذهنية أو السرعة أو في الشجاعة؛ **فحدوث التطابق بين الحدين لا يعني حدوث المعنى وثبات الدلالة**؛ والطرح نفسه في الفلسفة الثنائية (الذات / الآخر)، فعلى الرغم من حدوث التطابق، لا يعني هذا أنّ المعنى جليٌّ وثابت.

ومن هذا المنطلق الذي يعتمد على آلية المباينة (الاخـ(ت)لاف) يكون **التفكيك أحد المداخل التأويلية المستمرة للبلاغة**، من خلال تحليل المحسنات المعنوية بما في ذلك الاستعارة والمجاز والكناية؛ إذ تقوم على الملاحظة الفعلية للتنافر القائم بين الطرفين/ اللفظين من أطراف العبارة...وهذا يجعلنا نقف على تنافر معنوي؛ لا نتجاوزه إلا بتأويل هذا الطرف أو ذاك، لكي نُكسب العبارةَ ما يتطلّبه المقام من المعقولية المطلوبة في أيّة عملية تواصلية[1]؛ ولكن هذه المعقولية التواصلية النسقية تغيب كليا في التأويل التفكيكي للحدين، بل يكون التأويل من منظور مفهوم المباينة (الاخـ(ت)لاف) انتشاريا، لا يسعى لهدف تواصلي، بقدر ما يسعى لكسر الألفة التأويلية اللوغوسية؛ أي ما تعودت عليه الجماعة التأويلية، فيربط بين المتباعدات والثنائيات من أجل كسرها وخلخلتها؛ خلخلة المعنى وخلخلة الفكر، ولهذا، فالبلاغيون "كثيرا ما شدّدوا على صنف من المحسنات الفكرية غير الخارقة "[2]؛ يعني التي لا تُحدث، فقط، خرقًا جماليا على مستوى الشكل بقدر ما تُحدث خرقًا على مستوى الفكر؛ فبقدر ما تساهم البلاغة في جمود الفكر، يمكن لها أن تساهم في خلخلة الفكر واليقينيات القارة، **فالبلاغة ضد التفكيك** من ناحية، **والبلاغة تفكيكٌ** من ناحية أخرى؛ أو في مواضع واشتغالات أخرى.

إن للقارئ، دائما، دورٌ في تأويل الاستعارة واستكشاف ابتكاريتها وسيرورتها وفق مبدأ المباينة؛ فهو "سيّد الموقف عندما يباشر بجرأته النقدية والتأويلية قراءة النص، ويعمّق من فجواته وانزياحاته ولا يبحث بداخله عن معنى يشفي الغليل بقدر ما يكشف بقراءاته وتأويله عن حقّه في

---

[1]– ينظر: محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص 158.

[2]– المرجع نفسه، ص 158.

صياغة أمر – آخر– غير المعنى الأحادي والترتيب الذي يكشفه النص"[1]، من خلال مجازاته واستعاراته المتنوعة؛ فمن الاستعارة البسيطة أو الرتيبة يمكن للقارئ أن يصل إلى عدّة دلالات متنوعة ولا نهائية.

كما أنّ **القارئَ البلاغي العارفَ** حسب محمد شوقي الزين هو القارئُ الذي يؤوِل ويؤجِّل المعنى والحضور ويشتت الدلالات والتعبيرات... وعيًا منه بأنّ العبور والاجتياز؛ أي العبارة والمجاز، هما علامة وأثر وكتابة، بأنّ الفكر هو أساس عبور penser c'est passer، أي أنّ المعرفة هي شبكة من الصور والاستعارات والمجازات والحقائق والأوهام؛ **لهذا لم يبحث دو سارتو عن كتابة نهائية ومغلقة للنص**، لأنّ النص هو أساسا مزيج من المجازات والعلاقات والتعبيرات دائمة التصدّع والتحوّل بفعل القراءة الطارئة أو التأويل كتأجيل حضور المعنى والتطابق[2]، فالقراءة التفكيكية لوحدات النص ونسيجه البلاغي، لا يجب أن تصبّ في نطاق المعنى الأحادي الثابت اللامتعدد، بل يجب أن تسير القراءة نحو العبور من مجاز إلى مجاز آخر...، **فتتحقق جمالية النص عبر آلية العبور**، وليس السكون.

تشترك البلاغة والتفكيك في تلك الحصافة والحذاقة في الكشف وسبر أغوار الحرف أو التأويل بالأول والرجوع إلى أُسِّ اللغة، فتعتمد على الاشتقاق، ليس فقط، كعملية ميكانيكية، في استخلاص المفردات، وإنّما كنفوذ واستفاد لا نهائي لنافورة المعنى أو السيلان اللانهائي لمجرى اللسان[3]؛ في الكشف والستر، وهذا لا يعني أن البلاغة بحصافتها، لا يمكن لها أن تكون ضد التفكيك، حينما تمارس فعل التكريس لأطروحات وأيديولوجيات كبرى؛ فتصبح بذلك مع الأيديولوجيا ضد التفكيك.

إن البلاغة في الأيديولوجيا تكريس لأطروحات فكرية أو سياسية أو ثقافية؛ **والبلاغة في التفكيك** هي حصافةٌ وذكاءٌ وحيلةٌ في الكشف عن زيف الأطروحات الكبرى لتلك الأيديولوجيات؛

---

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 117.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 117.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، ص 109.

وكشفٌ عن موتها؛ وإنّ استعمالها يكون لغرض المغالطة، وتغليط الإنسان وإقناعه بوجود السرديات الكبرى: عدالة ومساواة وأمن وسلام عالمي، والمثقف النخبوي وحقوق الإنسان.... دون أي منغّض لها؛ فالبلاغة إذن لها دورٌ في إقناع المتلقي ومغالطته بها، ليصدّق تلك الادعاءات ويعتقد بها وقد يُدافع عنها، بينما يعمل **ويشتغل التفكيك على كسر أو هدم البلاغة المسخّرة للمغالطة والمعنى الواحدي**، ليظهر خواءها وخداعها ويزيل عنها الأقنعة؛ لهذا يطرح محمد شوقي الزين مصطلح ومفهوم نهاية المثقف؛ لأنه هو الذي يستعمل هذه البلاغة المغالطة لأغراض أيديولوجية، ثم يطور شوقي الزين ذلك المصطلح إلى المثقف المتناهي.

دائما كانت الأيديولوجيا مصاحبة للبلاغة وحاجات الإنسان النفسية؛ فهي "تلبّي حاجات الإنسان الرئيسيتين: حاجته في الاعتقاد، وحاجته تفسير اعتقاده وتبريره"[1]؛ فلا يمكن للإنسان أن يعيش بمعزل عن أيّة أيديولوجيا– على عكس ما يؤمن به التفكيك– مهما ادّعى أنه يستغني عنها؛ فأحيانا تكون النزعة اللاأيديولوجية في التفكير والتأويل أيديولوجيةً محضةً؛ لأنّ الإنسان يرغب دائما بالشعور بالأمان الأبوي والعائلي؛ حينما يكون ضمن أيديولوجيا يرى من خلالها العالم ويفسرّه عبرها.

ويذهب محمد شوقي الزين في **ثقافة التناهي** إلى الحفر في طبقات الحرف وبلاغته والانطلاق من فكرة لديه تتمثل في كون الصياغة الازدواجية والثنائية في المفاهيم والمقولات لم تعُدْ تجدي أو تفي بالمطلوب، والإزاحة الاستراتيجية هي البديل المطلوب[2]؛ ومع اختفاء النظرة الازدواجية أو الثنائية في فعل الإزاحة البلاغية التفكيكية تختفي من البلاغة الأيديولوجية ثنائية المجاز والحقيقة؛ فكل حقيقة يمكن لها أن تحتوي مجازًا أو تتحول إليه؛ والمجاز كذلك يكون داخل ما يعتبره المتلقي حقيقة لا نقاش فيها؛ **والأساس في التفكيك هو متابعة تحوّلات المجاز** وتأويلاته، نحو: مجاز أوّل، مجاز ثانٍ وثالث ...

---

[1]– داريوش شايغان، هوية بأربعين وجها، ترجمة: حيدر نجف، مراجعة وتقديم: عبد الجبار الرفاعي، ط.1، مركز دراسات فلسفة الدين، دار التنوير، بغداد، بيروت والقاهـرة، 2016، ص 23.

[2]– ينظر: محمد شوقي الزين، إزاحات فكريـة، ص 108

لهذا السبب السيميوزيسي، يقوم الفكر الحديث على تجاوز مفهوم اللغة في البلاغة التقليدية؛ فقد كانت البلاغة على أساس أكثر بساطة مما ينبغي، وهذا رأي مصطفى ناصف الذي يذهب إلى أنّ اللغة البلاغية / المجازية أو الجمالية تقوم بعملية طلاء حتى يتخيّل إلينا أننا تجاوزنا اللغة المباشرة / الحرفية، وهذا غير صحيح[1]؛ فالبلاغة من منظور تفكيكي، لا تتجاوز اللغة المباشرة/ الحرفية؛ لكن قد تعمل على الحجاج أو الإقناع أو المغالطة، فتكون تكريسية للأيديولوجيات.

ولا تسلم البلاغة الجديدة من بطش التفكيك؛ لأنها ترتكز على العقل (إذعان العقول) والكلام (تقنيات الخطاب)؛ وهذا يعني أن بلاغة برلمان أو البلاغة الجديدة تعتمد على حجة اللوغوس بالمعنى المزدوج الذي تحمله كلمة logos في اليونانية: العقل la raison والكلام la parole (الصوت)[2]، والتفكيك في كونه ضدّ سلطتي اللوغوس والصوت في العملية الكتابية؛ فإنه بالضرورة ضد سلطة البلاغة اللوغوسية / العقلانية؛ ولكن التفكيك ليس ضد بلاغة العقل المضاد الذي يقترحه محمد شوقي الزين، فبلاغة العقل المضاد تكشف عن حيَل الخطيب وتفكّك الإيتوس الذي يعتمد عليه، كإيتوس الشرعية الثورية التي تحمي به بعض الأحزاب في خطاباتها.

إذا كانت كل خطاب يصنع أو يساهم في صنع عالم معين، فحتى البلاغة تصنع عالمها الخاص وأيديولوجيتها التي تكرسها؛ وحين تكون البلاغة تفكيكا، فإنها لا تصنع عالما بأيديولوجيا قارّة، بل إنها تهدم كل أيديولوجيا شمولية لوغوسية؛ مركزية.

كانت البلاغة، في غالبها، باتوسية، لصالح أغراض لوغوسية مضمرة؛ كاستغلال الخطيب للمفاهيم الدينية أو الوطنية أو الثورية التي يؤمن بها المتلقي ويقدّسها، فالخطيب يستغل عاطفة المتلقي ليبرّر ويمرّر أفكاره.

---

[1]– ينظر: مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، العدد 193، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص 117.

[2]– ينظر: عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، ط.1، مسكيلياني للنشر، تونس، 2011، ص 76، 77.

هذه البلاغـة الباتوسية ترى أنّ موضوع القصيدة موضوعٌ خارجيٌ، يتصل بالأخلاق والاعتقادات والسياسة[1]، فالبلاغة الباتوسية مُوَجِّهَةٌ للرأي العام نحو أغراض أيديولوجية، ولاغية للجوانب الجمالية في القصيدة / الخطاب؛ أو تستعمل جوانبًا جمالية لأغراض ومقصديات أخرى، وهنا نكون بصدد المقابلة بين تياري الفن للفن، والفن للأيديولوجيا.

إنّ البلاغة التفكيكية هي الحيلة والمهارة القادرة على الكشف عن الحيَل العقلية والمغالطات المنطقية؛ فلا تكون بهذه الصيغة خادمة للمنطق أو الإقناع، وإنّما مُفَكِّكَةً لهما؛ تكون مع العقل المضاد ضد المركزية العقلية المخادعة.

وينحو أرمسترونغ ريتشاردز بالبلاغة نحـوًا قريبا إلى الطرح التفكيكي؛ فهو يقدّمها أساسًا لدراسة حالات سوء الفهم وطرق معالجتها[2]؛ فعلى الرغم من أنّ التفكيك قد يرتبط بسوء الفهم، من قبل منتقديه؛ لكنه لا يهدف إلى تحقيق سوء الفهم تحديدا، بقدر ما يسعى إلى توسيع الفهم وخلخلة الأفهام الراكدة واليقينيات الراسخة، **فالبلاغة شريكـــة التفكيك في الابتعاد عن سوء الفهم؛** كلٌّ بطريقته، التفكيك يوسّع وينوّع الأفهام، والبلاغة تتيــح تواصلا سليما وبعيدا عن المغالطة حين تستعمل العقل المضاد.

ويدعو ريتشاردز إلى دراسة البلاغة كفن الفنون؛ أي الحقل الفلسفي الذي يريد أن يستند إلى القوانين الأساسية لاستعمال اللغة استعمالا سليما وفي تواصل ناجح، وليس في كونها مجموعة من الحيل والخدع التي تلتمع بين الحين والآخر؛ فالبلاغة يجب أن تكون أعمق؛ يجب أن تكون لها نظرة فلسفية واسعة في مبادئ الفن[3]، فتكشف عن جمالياته لكنها لا تساعد على تقديم حيَل للمغالطة والخداع؛ وهنا يأتي **قربُ** البلاغة إلى التفكيك من قربهما إلى الفلسفة؛ أما **البُعْدُ** عن

---

[1]– ينظر: مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 119، 120.

[2]– ينظر: آ.أ. ريتشاردز، فلسـفة البلاغة، تـرجمة: سعيد الغانمي، وناصر حـلاوي، أفـريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص 13.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

التفكيك فيكون في الجانب المعياري الذي تتخذه البلاغة في قراءة الفنون؛ **فالتفكيك في قراءة الفنون يكون لا معياريا**.

ولقد استغل السفسطائيون البلاغة اللوغوسية، وحتى الباتوسية إلى حدٍّ معين، للدفاع عن أطروحاتهم الفكرية والأيديولوجية، وللدلالة على الخطاب (اللوغوس)، كما استعملها أرسطو للدلالة على الخطاب المتعقلن أو الحجة في مجال البلاغة عامة[1]، وقد كانت هنالك محاولات عديدة لتفكيك هذه البلاغة اللوغوسية/ المتعقلنة، واستبدالها ببلاغة باتوسية أو بلاغة إيتوسية، ولكن جميعها **وقعت في المركزية العقلية** من حيث لا تعلم، أو بطريقة غير مباشرة، ودافعت جميعها عن الأطروحات الكبرى والأيديولوجيات والمصالح.

ويذهب محمد العمري إلى أن بلاغة أرسطو في التخييل والتداول تقوم على "التوهيم في التخييل والترجيح في التداول الحجاجي...فخطاب الشاعر (كذبٌ) محتملٌ الصدقَ، وكلام الخطيب صدق محتمل الكذب"[2]، والتخييل والتداول (الحجاج) يشتركان في استعمال البلاغة من مجاز واستعارة. وإمكانية إنتاج الخطاب الكذب أو المغالط قائمة على الدوام، ولكن إمكانية تفكيك ذلك الخطاب وتلك المغالطات والأوهام قائمة، كذلك، على حصافة ذهنية وبلاغية عند القارئ أو المؤوِّل.

إن بلاغة التخييل لأغراض جمالية هي فنٌ وإبداعٌ؛ وهي تفكيكٌ في الوقت نفسه، بشرط أن تبتعد عن ترسيخ أيديولوجية معينة من خلال المجاز، فيما تكون، في الغالب، بلاغةُ الحجاجِ ضدَّ التفكيك لأنّها لوغوسية ومكرِّسة لأطروحات معينة.

ترتبط هذه البلاغة اللوغوسية، حسب شوقي الزين، بمساحتها البرهانية وفضائها المديني أو المكاني بالمعنى الملموس للكلمة (مراسيم، محاكم، مجالس...)[3]؛ أي فيها صبغة معيارية ولمسة

---

[1]– ينظر: أوغدن وريتشاردز، معنى المعنى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية، ص 98، هامش رقم 39.

[2]– محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ط.2، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012، ص 15.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 90.

من ميتافيزيقا الحقيقة المطلقة، كما أنها ربطها بفضاء المدينة مقصود، لأن في المدينة ينتشر نسق العقل المتحايل (فضاء المدينة كبرايغم للحقيقة)، فيما قد ينتشر في البادية نسق العقل السليقي.

لا يتناول أفلاطون البلاغة بشكل عام، دون أن يصنّفها إلى صنفين أو بلاغتين: واحدة فاسدة وأخرى جيّدة؛ وتكون البلاغة الفاسدة بلاغة الحدَث، وتتشكل من اللوجوغرافيا، وهي نشاط يتعلق بكتابة أي خطاب، وموضوعها هو الاحتمال، الإيهام، وهي بلاغة معلمي البلاغة، المدارس، جورجياس، السفسطائيين[1]، ولعل سبب رفض أفلاطون لها يعود إلى أنّ هذه البلاغة قامت على الكتابة (اللوجوغرافيا)؛ ومعروف كرْهُ أفلاطون للكتابة مقابل حبِّه وتفضيله للصوت، كما تعرضنا في حديثنا عن المركزية الصوتية التي غلّفت الفلسفة اليونانية، أما السبب الثاني لرفضه لها؛ هو أنّه كان يتصور الكتابة موضوعا للإيهام والتأويل الأهوائي والذاتي، وبالتالي يستغلها السفسطائيون لأغراضهم ومصالحهم. و**التفكيك يتعاطف ويتّفق مع هذه البلاغة في نزوعها نحو الكتابة بدل الصوت**، ويختلف معها في التوظيف الأيديلوجي والمغالطاتي لها.

أما البلاغة الجيّدة عند أفلاطون فهي بلاغة الحقيقة، البلاغة الفلسفية أو الجدلية؛ موضوعها الحقيقة ويسميها بسيكاغوجيا؛ أي تكوين الأرواح بواسطة الكلام[2]؛ وواضح في هذا النوع من البلاغة ذلك **الإطار الميتافيزيقي في تفضيل الصوت/ الكلام على الكتابة**، وتكريس السرديات الكبرى، وبالتالي، التفكيكُ يعارض هذه البلاغة من جهتين: **الجهة الأولى**؛ لأنّها مع الصوت ضد الكتابة، **والجهة الثانية**؛ لأنها تكرس الأيديولوجيات والسرديات الكبرى الحداثية، حينما تدّعي الوصول إلى الحق والحقيقة عبر العقل، فتقع في المركزية الصوتية والعقلية.

التفكيك ضدّ البلاغة الصوتية والسفسطائية وضد بلاغة الشموليات والحقائق الفلسفية القارّة؛ لأنه يريد تفكيك المركزية وتقويض ادعاء امتلاك الحقيقة والحق، وهو ضد بلاغة "تزييف العدل

---

[1]– ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011، ص 28.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

وسفسطـة التشريـع"[1]، ولكن هذا التفكيك يدافع عن حـرية التأويل للنص البلاغي؛ **فهو مع الإبداع البلاغي كفن لأجل الفن، وليس لأغراض خارجة عن الفن**، وبالتالي، فهـو ضدّ النزعـة التعليمية للبلاغـة.

رغم ما يمكن للبلاغة أن تكونه، فلا يمكن إنتاج خطابٍ خالٍ نهائيا من بعض الوجوه البلاغية؛ "فلغتنا الاجتماعية بكاملها هي نظام معقّد من الوسائل البلاغية المُصمّمة للهرب من التعبير المباشر عن الرغبات التي لا اسم لها"[2]، ومهما يكن، فالبلاغة موجودة في أركان الكون، صوتا وكتابة، ورسما ورقصا...، ولا يمكن الاستغناء عنها سواء كانت تفكيكية أو ضد التفكيك.

يتابع محمد شوقي الزين البلاغةَ التي تتّخذ بُعدًا جماعيا / اجتماعيا، كما تتّخذ "بعد خطابيا يتعدى المستوى المحصور للجملة، لأن البلاغة كما تجلت في المدينة الإغريقية اشتملت على حقائق ميتالغوية بالمعنى المديني للكلمة؛ أي انتشارها في المجالس والمحاكم والمجامع، فلم تنفصل بهذا المعنى عن المساحة الجماهرية أو الأغورا (agora)"[3]، فقد كانت البلاغةُ مركزيةً لدى عامة الناس، وكانت وسيلتهم الأهم في النقاش والحجـاج والجدال، فكانت ميزان الحقيقة، ولا ميزان غيرها، لأنها تشتغل وفق المركزيـة العقليـة وتستعمـل "الأساليب الاستدلالية فتعلي من شأن الحكم أو التمييز، أي تقنيات العزل أو النظر قصد الفصل بين الحقيقي والزائف أو الصحيح والخاطئ"[4] **ومعيار الصحة والخطأ أنكَرهُ التفكيك جملةً وتفصيلًا**، لأنه مجرد ثنائية ميتافيزيقية يسعى للقضاء عليها.

إنّ التفكيك مع البلاغة العرفانية ضد البلاغة البرهانية، لأنّ تآلفَ البرهان مع البلاغة يصبح "عبارة عن خِتال أو خداع، إذا انتقلت إلى زخرف القول والسفسطة أو فن التدليل على أمور توضع في مواطن أخرى غير تلك المتفق عليها، وتتزلق هكذا إلى **الأيديولوجيا بوصفها المسار**

---

[1]– رولان بـارت، قـراءة جـديدة للبـلاغة القديمـة، ص 28.

[2]– بول دي مان، العمى والبصيرة، ص 46.

[3]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 89.

[4]– المرجع نفسه، ص 89.

المنحرف أو المتفسّخ للبلاغة، رغم ما تتمتّع به الأيديولوجيا من خزائن رمزية أو ذاكرات جمعية أو قيم مشتركة "[1]، ولكن لم يستفض محمد شوقي الزين في سبل تحويل البرهان البلاغي إلى أغراض أيديولوجية؛ لكن إشارته هاته لها أهمية كبيرة في جعل التفكيك ضدا **لبلاغة الأيديولوجيا**.

واضح من خلال هذا النص المركزي أنّ محمد شوقي الزين ليس ضد الأيديولوجيا كليًّا، لأنها تحتوي على مخزون ثقافي جمعي؛ ولكن كانت دائما مع السياسة تشكّل "المكان الواقعي الجامع لأوجه البرهنة والإقناع أو الانزلاق نحو السفسطة وارتداء القناع"[2]، وقد اعتمدت هذه الأيديولوجيات جميعها على سلطان البرهان العقلي أو الجدلي أو المغالطي، كما ذكر هذه الأنواع سابقا محمد مفتاح نقلا عن ابن رشد، الذي رأى الحقيقة قائمة في قوانين أرسطو، وبالتالي **فحتى ابن رشد كان تابعا للميتافيزيقا الغربية**.

تقف الهيرمينوطيقا مع التفكيك لأنّها لا تعترف بالطابع القطعي للحجاج، وبالانتصار لحكم على حساب أحكام أخرى، وإنّما تترك المجال مفتوحا أمام لعبة السؤال والجواب أو جدلية المساءلة والحوار[3]، لأنّ الهيرمينوطيقا بوصفها نظرية في القراءة والتأويل ضد الأحكام القطعيّة والأفهام القارّة، وهي مع البلاغة التي تتيح إمكانية التأويل وتعدديته.

تفكيك البلاغة وبلاغة التفكيك مربوطان بالقراءة والتأويل، الذي يحدث عبر نشاط الكتابة كممارسة تأويلية تفكيكية وتشخيصية، لا تنضب ولا تنتهي، بتشييد الأنساق وتثبيت الصّروح، لأنّه ضدّ وحدة النسق وحضور الصوت وقوته البلاغية والحجاجية، والوعي وإغلاق المعنى حيث توجهت معاول الكتابة واستراتيجيات القراءة وفاعلية التأويل اللانهائي لمختلف الخطابات البلاغية والتواصلية[4]؛ **فالتفكيك يقوم بتأويل كل الابتكارات الاستعارية الجديدة** المخلخلة للوعي لأجل فهمها، ومحاولة فهم طريقة تشكيلها.

---

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 90.

[2]– المرجع نفسه، ص 91.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 91.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، 118.

ويذهب أمبرتو إيكو في هذا الصدد إلى أنّه "بقدر ما يكون الابتكار الاستعاري أصيلا، بقدر ما يؤدي إلى خرق العادات البلاغية السابقة"[1]، لأنّ أساس الربط يكون التباعدَ بين الحدين كما في الاستعارة المرفوضة، حتّى يحدث الابتكار الاستعاري؛ وهذا الابتكار يفكّك الموروث القديم، ولكنه لا يطرح آليات جديدة معينة، **فالبلاغة التشتيتية لا تقدم معايير معينة كشأن التفكيك**، فكلاهما ضد مفاهيم النسق والمعيار والقواعد والسنن والإجماع.

ومن ثمَّ، لا يمكن ابتكار استعارة جديدة استنادا إلى قواعد معروفة، وكل محاولة تروم تحديد قواعد لإنتاج استعارات اصطناعية لن يترتّب عنها سوى توليد استعارات ميّتة، أو استعارات بالغة التفاهة، فغالبا ما ينتج المتحدِّث استعارات عن طريق الصدفة؛ أي عن طريق تداعيات فكرية لا يمكن التحكم فيها، أو يتمُّ ذلك عن طريق الخطأ[2]، وابتكار الاستعارة المخلخلة للفكر مثل التفكيك لا وجود لمعايير اصطناعية يرتكز عليها ويشتغل من خلالها؛ والتفكيك مبني على الصدفة كثيرا، وهو يقترب من ابتكارية الاستعارة في سمة الخلق والابداعية، وكذلك في جانبها الفلسفي والاجتماعي، فكثير من الاستعارات لا تتحدد استعاريتها إلاّ من خلال المتلقي والمجتمع.

إنّ عدم ارتباط الاستعارة بقوانين ومعايير نسقية تخلق ابداعيتها وابتكاريتها، لا يعني عدم ارتباط البلاغة بالفلسفة، فبينهما علاقات وثيقة، وذلك باعتبار الفلسفة الفكر المستند على الأفكار التي يمكن أن تحظى بالقبول عند كل الناس أو أخيارهم أو الفلاسفة أو أغلبهم، وهذا الارتباط بالفلسفة هو الذي يضمن للبلاغة تماسكها وحياتها[3]؛ فالبلاغة عامة والاستعارة خاصة في ارتباطها بالفلسفة النسقية تطرح أسئلة منطقية؛ ولكن ارتباطها بالمنطق قد يجعلها نسقية أو زخرفية أو تافهة؛ ولهذا **فبمجرد التحاق هذا الجزء والصنف من البلاغة والاستعارة بالمنطق تنهار جمالية الاستعارة وابتكاريتها الفكرية والتخيلية**، وتصبح مجرد بلاغة / استعارة محسنات شكلية (ساذجة)، وإن ارتباط البلاغة بالزخرفيات والمحسنات الشكلية (الاصطناعية) تجعلها مقرونة

---

[1]– أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ط.2، المركـز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2004، ص 145.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 145.

[3]– ينظر: محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص 43.

بأيديولوجيات معينة[1]؛ وحينما تقترن البلاغة بالأيديولوجيات الكبرى تصبح ضد التفكيك، أي مكرّسة لنزعة وحدانية شمولية، وضد الابتكارية التي يمكن أنْ تحتويها حينما تتحرّر من سلطة السرديات الكبرى، وتتجه نحو تشكيل سرديات صغرى؛ غير خاضعة لسلطة النسق والمعيار والوحدة.

ولهذا **يصرّ محمد شوقي الزين على أهمية الاستعارة في تحريك الفكر ومحوريتها في العملية التأويلية اللانهائية**، فيذهب إلى أنّه "لتِبيان هذا الطابع المتلون للتأويل، ألجأ إلى استعارة واستدارة، أما الاستعارة هي الحرباء التي يستعملها ابن عربي عنوانا على التجليات المتواترة، وأما الاستدارة فهو قيام التأويل على الدائرة، يتمفصل فيها أوّلها بمآلها، ويبرّر فكرة التأويل بحثًا في البدايات الأصيلة والغايات القصوى، هذا البعد الدائري هو أيضا بعد انعطافي يقوم على الاشتراك الباروكي"[2] واللانهائي، فتأويل الاستعارة يكون على شكل دائرة لانهائية من المعاني المجازية التي تنتقل تدريجيا في سيرورة سيميوزيسية؛ حرباوية.

هذه السيرورة السيميوزيسية الحرباوية، بتعبير شوقي الزين هي أساس ابتكارية الاستعارة وجماليتها؛ فلا وجود لميكانيزمات مضبوطة يمكن اعتمادها لخلق هذا النوع من الابتكار الاستعاري، لأنّنا سنصل إلى استعارات رديئة أو تافهة، في حين يمكن تقديم آليات وميكانيزمات لقراءة الاستعارات وفهم سيرورتها الحرباوية؛ إذ من الاجدى دراسة الميكانيزم الذي نستند إليه في تأويل الاستعارات وفهمها النهائي أو اللانهائي؛ **فمن خلال تأويل الاستعارات يمكن أن نصل إلى بعض الفرضيات الخاصة بتوليدها**؛ لهذا ينطلق إيكو في التعامل مع الملفوظ الاستعاري من المبدإ القائل بوجود درجة الصفر للغة يستند إليها[3]؛ من أجل فهم باقي الدرجات الأخرى، ولكن التحليل التفكيكي للاستعارة لا ينطلق من هذا المبدأ القريب من أطروحة رولان بارت: درجة الصفر في الكتابة، فحسب التفكيك، إن كل كلام مهما كانت درجته المجازية يمكن أن يشكّل خطابا استعاريا، بفعل مفهوم "التلون بالحالة التي هي عليها العالم من التباس وارتقاء، فيأتي هو الآخر حرباوي

---

[1]– ينظر: محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص 43، 44.

[2]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، التأويل الصوفي للقـرآن عند محي الدين بن عربي، ط.1، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الرباط، بيروت، 2016، ص 169

[3]– ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 145، 146.

الشكل، وباروكي النزوع والمشهد، خصوصا في التأويلات الصوفية / العرفانية التي تختزن في بلاغاتها الشعرية أو النثرية كما هائلا من الصور الباروكية المزركشة والمزخرفة، والمبهمة والحائرة أي: كل **المادة الكثيفة** التي يتركب منها أي عنصر نسميه (الباروك)"[1]، وسيشتغل هذا التأويل الباروكي كصيغة للتأويل الرمزي القريب من التفكيك؛ فاحتواء المادة/ النص على عناصر مكثّفة تستلزم تأويلا باروكيا، حسب محمد شوقي الزين، كما أنّ الزخرفة حسبه لا تكون دائما جوفاء وقارة المعنى، بل يمكن لها أن تشكل تأويـلا لا نهائيا إذا قرأها قارئ حصيف أو نجيب.

إذن لا يمكن إدراك ميكانيزمات خلق ابتكارية الاستعارة؛ ولكن يمكن البحث في ميكانيزمات تأويلها، **فالتأويل هنا معرفة بالأسرار**، إذ "تُدرِكُ التأويلاتُ الصورَ الوفيرةَ التي تغمر الوجود؛ لأنّها تدرك الحدود الانطولوجية للكائنات التي تتردّد عليها التجليات، وهي حدود صورية متعددة الوجوه، مترددة النزوع متسارعة الميول، يجعل القبض عليها أمرا مستحيلا بالمعنى المزدوج للاستحالة، استحالة سلب بعدم إدراك أعيانها، واستحالة إيجاب بالتحوّل معها وإدراك آثارها"[2]، والاستعارة نوع من تمثيلات العالم اللغوية، يمكن أن نصل إلى تحديد آلياتها وتأويلاتها، ويمكن أن نخفق في ذلك في حالة حدوث استحالة سلب، أي في حالة عدم إدراك الوجود أو عدم فهمه.

ولهذا السبب يذهب إيكو إلى القول إنّ الاستعارة ليست بالضرورة ظاهرة مقصودة، فمن الممكن تصوّر حاسوب يُنتج، من خلال تراكيب عفوية، عبارات من قبيل **(وسط درب حياتنا)** ليقوم مؤول بمنحها معنى استعاريا[3]؛ أي بمنحها استحالةً إيجابيةً وإدراك آثارها وتقلباتها، وهذا دليل على أنّ المعنى الاستعاري مرهون بالمتلقي الذي يقوم بتأويله؛ فقد يؤوّله إلى ما لانهاية من التأويلات المتباينة؛ وهذا الكلام يفكك فرضية/ أطروحة وجود معنى حرفي، أو كتابة في الدرجة الصفر.

لهذا المغزى يمكن قراءة **التأويلات** طيّاتٍ: إنّها **تمارين فكرية وبلاغية** في الكشف عن اللانهائي ومنه لانهائية التأويل، وهي لا تنفك عن الانثناء والانعراج بالكشف، في النصوص

---

[1]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، التأويل الصوفي للقرآن عند محي الدين بن عربي، ص 177.

[2]– المرجع نفسه، ص 176.

[3]– ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 162.

والوقائع عن طبائعها الباروكيــة أو الشذرية التي تحمل نوعا من الزيغ السيمانطيقي، والفتنة الجمالية؛ الكاشفة عن حركة ضمنية في ثبوتها الحرفي بالذات، عن تعاريج والتواءات، لأن النصوص بقدر ما هي قــراطيس عليها حروف، هي أيضا تضاريس تتكشف فيها جغرافيا الفكر في طريقــة انتظامها اللغـوي والبلاغي[1]؛ فتكون البلاغة حاملة للفكر أو مزحزحة له أكثر مما تكون زينة جمالية لأطروحة فكرية معينة، والتأويل هو من يحدّد أيُّ صنفٍ أو دورٍ تقوم به بلاغة أي نصٍ أو خطاب.

إذن التأويل ضروري لفهم بلاغة الفكر بصفة عامة، والتأويل الاستعاري النسقي أو اللانهائي لا يحتاج إلى من يدافع عنه، فهو معنا في كل لحظة، إلا أنّه لا يثير اهتماماتنا إلا حين يبلغ حدوده القصوى، شأنه في ذلك شأن كل الأنشطة الثقافية الاخرى، فلا جدوى من التأويل المعتدل الذي يعبر عن نوع من الإجماع رغم أهميته في بعض السياقات (التواصلية مثلا)[2].

إنّ التأويــل اللانهائي للاستعارة بعيد عن التأويل النسقي (الإجماعي) لها؛ فهو يقوم بوظيفة تفكيكية لتلك الاستعارة، ويبعدها عن الركود الدلالي في المعنى الأحادي، ويجنّبها الموت التأويلي. وفي التأويل التفكيكي، تثير الاستعارة فضولنا فكريا وجماليا ودلاليا، وهنا يحرك التأويل الاستعاري الفكرَ الشمولي والسرديات الكبرى، ويقوم بتفكيكها تدريجيا.

يقودنا التــأويل النسقــي للاستعارة إلى فهــم نسقي، أما التأويل التفكيكي لــها، فيقودنا إلى فهم تفكيكي متحرك ومتحوّل؛ أو حرباوي بمصطلح محمد شوقي الزين، فيمكن النظر إلى هذا الفهم المضاعف (اللانهائــي، الحــرباوي) باعتبــاره تأويلا مضاعفا (لا نهائيا حرباويا)؛ أو كنتيجة حتمية ومنطقية له[3].

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، التأويل الصوفي للقرآن عند محي الدين بن عربي، ص 181.

[2]– ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 172.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 179، 180.

إنّ التأويل نقطة مركزية بين البلاغة عامة، والاستعارة خاصة، وبين التفكيك، فبدون تأويل لا تتحقق تلك العلاقة بينهما، ولا تتحقق ابتكارية الاستعارة وإبداعيتها، وبدون تأويل تنتفي قدرات التفكيك التحليلية.

ونصل من خلال هذا العنصر إلى عدّة **نتائج/ مفاهيم** من بينها:

1- ابتكارية البلاغة والتفكيك؛ واختلاف علاقتهما، بين التقويض والخلخلة وبين الجمود والأيديولوجيا؛

2- البلاغة يمكن أن تُفهم بوصفها جمودا فكريا أو بوصفها تفكيكا لمركزيات الفكر؛

3- أنتج التفكيك بلاغة تشتيتية/ تفكيكة؛ وهذه البلاغة التفكيكية ضد مفاهيم اللوغوس؛ فهي لا تقدم معايير معينة كشأن التفكيك، وكلاهما ضد مفاهيم النسق والمعيار والإجماع؛ وترفض مفهوم الجماعة القرائية.

4- البلاغة التفكيكية هي بلاغة عرفانية وليست بلاغة برهانية؛

5- تُفكك البلاغة التشتيتية العلامة اللغوية (الدليل)، فينفصل الدال عن مرجعه الخارجي؛ لأنّها تمارس اللعب الحر شأنها شأن التفكيك؛

6- التفكيك يلغي كل أنواع وأقسام البلاغة التقليدية (البيان، البديع، المعاني) ولا يعترف بها ويدعو إلى بلاغة تفكيكية حرة.

7- تشترك البلاغة مع التفكيك في الجمع بين المتناقضات والمتباعدات والثنائيات الإنسانية؛

8- التشبيه البليغ يمكن أن يُعتبرَ نوعا من أنواع التفكيك؛ إن كان جامعا لمفاهيم وصور باروكية بعيدة ومتناقضة.

9- استعارة ما بعد الحداثة التفكيكية تتجاوز الاتساقية إلى اللاتساق عبر تقنية الكولاج، فهي انتقال من اللوغوس إلى التخييل أو الخيال المتشظي.

10- البلاغة العربية تفضّل الاستعارة التي تقوم على أساسٍ لوغوسي؛ وهنا يمكن الوصول إلى نتيجة أخرى؛ هي أنّ **الاستعارة المرفوضة نوع من التفكيك؛** لأنها لا تقوم على أساس لوغوسي في الجمع بين الحدين، وهي ضد عمود الشعر الذي يقتضي المقاربة في التشبيه.

11- الصورة الباروكية في أساسها صورة شذرية لا تحتكم إلى معايير نقدية واضحة، لأنها تنتمي إلى شبكة مفاهيم ما بعد الحداثة؛ فهي تفرض تأويلا تفكيكيا خاصا بها.

يقدم محمد شوقي الزين عدّة مصطلحات ومفاهيم جديدة يشتغل عليها، في المرحلة المتقدمة من مشروعه، ومن بينها: الباروك والتأويل الرمزي، والعرفاني، والحرباوي؛ لهذا سيركز عنصرنا القادم على البحث في التأويل الرمزي واشتغال مفاهيم الباروك والاستحالة والاستدارة فيه؛ فبعد أن ناقشنا التأويل البرهاني ومفاهيمه عند ابن رشد، في الفصل الثاني، سنحاول أن نناقش مفاهيم التأويل العرفاني، ومدى ارتباطه بمفاهيم التفكيك.

المبحث الرابع: التَّأويلُ الرّمْزِيُ في مَفَاهِيمِ البَارُوكِ وتَجربةُ العرفانِ.

يقدّم محمد شوقي الزين قراءته التأويلية والتحليلية لتأويلية ابن عربي ويسعى إلى الكشف عن مبادئها وآلياتها التي تسير وفقها، والاستراتيجيات العرفانية التي تقدمها للقارئ في فهم الخطابات والنصوص، فيقول محمد شوقي الزين أنّ محاولته "ليست قدحية، تبحث في هذا المتن للخروج عن النص بالاستقلال بتأويل ينحرف عن المعنى الأصلي؛ إنّها ليست محاولة روتينية تكرّر ما قيل حول مبحث التأويل...إنّها ليست دراسة أكاديمية بحتة بالمعجم المثقل والاكراهي: دقّة، منهجية، موضوعية، صرامة...إنّها ليست اسقاطات تعسفية بقراءة المتن الأكبري بمقولات لا تنتمي إلى طبيعته"[1]، كل هذا الكم الكبير مما ليس هو مندرجا في إطار اهتمام محمد شوقي الزين في قراءته لتأويلية ابن عربي يسميه شوقي الزين "**باللّيْس**"، وفي الحقيقة، ما يهمنا في هذا الصدد هو متابعة هذه المفاهيم التي يتبناها وينحتها محمد شوقي الزين، لاختبارها في ميادين ونصوص أخرى، وقد حاولنا الاشتغال على نص رسالة دريدا إلى محمد شوقي الزين كنموذج للتأويل التفكيكي، للنص الباروكي المليئ بالأحاسيس.

يلجأ محمد شوقي الزين إلى مقولة نقدية أخرى يشتغل من خلالها؛ وهي "**الأيْس**" وهي القراءة الهيرمينوطيقية والتداولية، التي تبتعد عن التعسف وإسقاط المفاهيم والمقولات؛ ولكن بالإمكان مقارنة بعض المفاهيم المتشاكلة مع مفاهيم فلسفية أخرى عند ابن عربي وجاك دريدا على سبيل المثال[2]، ولكن لم يقدّم محمد شوقي الزين مسوّغات وأسباب صياغة هذا المصطلح (الأيس)؛ **ويبدو أنّ الجانب الجناسي والسجعي أو الزخرفي** يلعب دورا في اختيار المفاهيم والمصطلحات عنده، وهو ما نعثر عليه في عنوان كتاب آخر له (الثَّقَاف في الأزمنة العِجاف).

تَطرحُ علاقة التأويل الرمزي بمفهوم الباروك إشكاليةَ التأويلِ اللاعقلانيِ وغير البرهانيِ وغير المنطقي، بل هو يقترب إلى العرفان (الحدس والرؤيا) "دون أن يكون خرافيا؛ لأنّه يعتمد على البلاغيّ في اللغة وعلى التجريبيّ في العرفان لكنّه يستقلّ بمعقولية خاصة وببرهنة ضمنية لها

[1]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 13.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

إجراءات ومساحات، يتوجّب الكشف عنها وتبيان وظائفها"[1]، والظاهر هنا، أنّ التأويل الرمزي (وهو ما وصل إليه محمد شوقي الزين في مرحلة متقدمة من أبحاثه)، يتخذ من عدّة مفاهيم فلسفية ونقدية وصوفية منطلَقًا له، فهو ليس تأويلا يقينيا كما رأيناه في دعوة ابن رشد، وهو ليس تأويلًا اعتباطيا؛ اندفاعيا بالعواطف والأهواء، كما أنّه يملك معقولية العقل المضاد الخالية من كل الحيَل التي يخادع بها العقل نفسه كما في (المركزية العقلية)، ولكنّه تأويل تفكيكي رمزي يستند إلى البلاغة في اللغة من أجل التأويل والفهم وخلخلة الفهم اليقيني لمختلف النصوص وليس لغرض أيديولوجي كما ذكرنا في العنصر السابق، إذ البلاغة و"الاستعارات نادرا ما تكون محايدة"[2]؛ لكنّها قد تكون معينةً، في تحليل الخطاب، على الكشف عن الصور التي يحملُها النص ويختزنها؛ **فهناك تأويل يدافع عن رمزية الصور ودلالتها؛ وهناك تأويل يلغي رمزية الصورة ودلالتها**، ويكتفي بالسطحي والظاهر للعيان عامة.

إنّ التأويل الرمزي مقرون بالصورة والتفكير من خلال الصورة؛ "فالصورة سواء كانت حسية أم معقولية، خيالية أم باطنية، ذهنية أن نفسية، تتحكّم بالشّكل مصيري شعوري في جانب، ولاشعوري في جانب آخر، في كل فعل بشري، أو إرادة نافذة؛ فهي ليست موضوع الدراسة أو التخمين، أو التأمل؛ بقدر ماهي محفّز كل دراسة، أو تخمين أو تأمل، أو مجرد لذّة في النظر"[3].

إذن، يمكن للصورة أن تكون وسيلة للتفكير والتدبّر والتأويل، وبها يرتبط مفهوم الباروك من حيث كونه كثافة تخيلية أو حسية؛ ويرتبط بها أيضا مفهوم الشبحية أو الطيفية من حيث كونها تضمّ أشباحا وأطيافا لصور مجاورة لها أو بعيدة عنها، كما في اللوحات التشكيلية.

إنّ أهمية الصورة كوسيلة أو آلية للتعبير، وكوسيلة للتفكير والتأويل تكمن في قانون التشابه (loi de similarité)؛ فمن السهل علينا أكثر رؤية العناصر التي لها الشكل نفسها،

---

[1]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 15.

[2]– إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ترجمة: خالد توفيق وعماد عبد اللطيف، ط.1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص 8.

[3]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 16.

أو المفاهيم نفسها، أو الاتجاه الفكري نفسه، أو الدلالات نفسها، وكأنّها تنتمي إلى الشكـل/ الصورة العامــة ذاتها[1]، فدائما كان التشــابهُ دعامةَ الـتأويلِ، حتّــى عند من اعتمــد على ضدّه ونقيضه **(الاختـلافُ)**.

ولكن هناك اختلاف جذري بين تأويلات الكلمات والخطابات وبين تأويل الصور، لأنّ التأويل الأول مرتبط بالمظاهر التركيبية والوصفية والحقيقية المرتبطة بالقواعد الكلامية؛ بينما تأويل الصور لا يخضع حسب جاك أمون لقانون الصحة والخطأ[2]؛ فلا معيار يحكمها، ولهذا يمكن أن نفسر تحوّل محمد شوقي الزين إلى تأويل الصور وتبيان الشبحيات التي ترتبط بها.

وقد كانت الصورة دائما وسيلة للتفكير فقد كان يُقال: الشعر تفكير بالصور، والفلسفة تفكير بالصور والمفاهيم، والفن تفكير بالصور[3]، ويبدو أنّ محمد شوقي الزين يريد اقتراح التأويل بالصور، ومن خلال الصور يكشف عن رمزية الخطاب ودلالاته.

إن التأويل بالصور يشبه إلى حد كبير تأويل التراث بالتراث، أي أن العملية التأولية تتم من قبل جنس المتن الدروس؛ فتأويل نص حداثي يجب أن يعتمد آليات حداثية، مقابل تأويل نص تراثي يفرض تأويلا تراثيا.

لا يفصل شوقي الزين بين النص المكتوب والصور بأنواعها كما يفعل جاك أمون، بل يعتبر النصَ صورةً؛ يقول: "إذا كان النص عبارة عن صورة مكتوبة، قابلة للقراءة، وعرضة للتبيان، فإنّه كغيره من الصور يمكن أن يحتمل دلالتين فهو:

1- إمّا أيقونة (eikôn,icône)، تحيل إلى حقيقة خارجية؛ بأن تدلّ العلاماتُ على أشياءٍ أو حقيقة ميتانصية تحيل فيها ما بداخلها إلى رموز ودلالات؛

---

[1]- جاك أومـون، الصورة، ترجمة: ريتـا الخوري، مراجـعة: جوزيف شريم، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013، ص 73.

[2]- ينظر: جاك أومون، الصورة، ص 340.

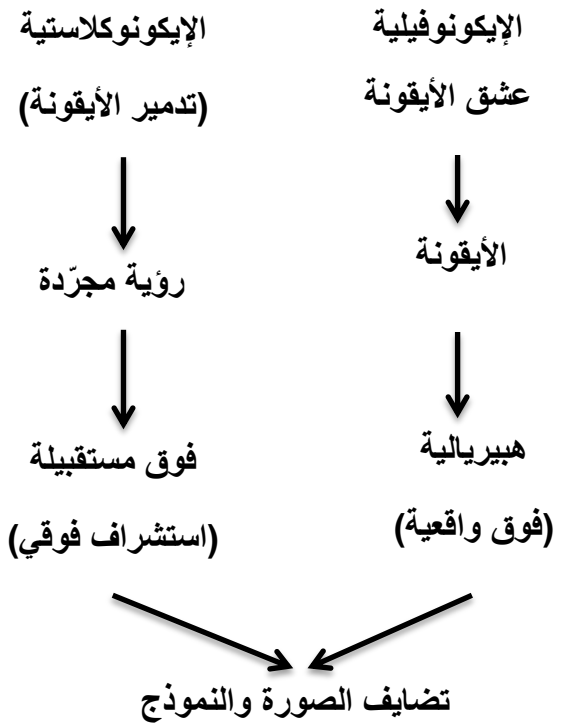
[3]- ينظر: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص 7، 8.

2- وإمّا أيدولة (eidolon,idole)، تحيل إلى حقيقتها بالذات كون النص تتوقف عنده الدلالة، بأنّه خاتم المعنى، ومنتهى المغزى، فيصبح بذلك نصا ثابتا، يوهم بأنّه يحيل إلى أشياء ولكنه يحيل إلى ذاته في محض حرفيته، إنّه السيمولاكر، النص- الصنم"[1].

والنص في صورته الأيقونية يحيل إلى الخارج، عكس لعبة التفكيك، وضد مبدأ المحايثة والنصية، ومع الجانب السيميائي المنفتح للنص، **ولكن النص في صيغته الأيدولية هو بنيوي محايث**، وهو كذلك مع لعبة التفكيك التي تقصي المرجع الخارجي، فنفرض أنّ النوع الأول يقبل التأويل المفتوح، فيما الثاني يقبل التأويل المنغلق.

ويرى شوقي الزين أنّ الأيدولة لها جانب سيمولاكري؛ ولكن حتى النص (الأيقونة) لها قدرة سيمولاكرية وإيهامية، لأنها لا تكتفي بدلالة النص الداخلية بل تصل إلى الوقائع والأشياء، فهي ترتبط بأديولوجية المجتمع.

ولشرح الفرق بين من يؤمن بالصورة ومن ينكرها، يقدّم محمد شوقي الزين المخطط الآتي[2]:



[1]- محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 17.

[2]- محمد شوقي الزين، الذات والآخر، ص 52.

يمكن للتضايف بين الصورة والنموذج أن يُوجَدَ في الجانب الذي يؤمن بالصورة أو في الجانب الذي ينفيها، فهذان الجانبان يتفقان "ضمنيا على وجود نموذج أولي وأصلي يتجسد في الأيقونة أو في الصورة عند الفوق – واقعيين ويتجلى في الرؤية والاستشراف عند المستقبليين"[1]، وهنا **يشتغل مبدأ التشابه في قياس الصورة / الرؤية الفرع على النموذج الأولي** عن طريق التأويل؛ "ومعنى ذلك أن التأويل لا ينفصل عن رؤية ما، إيقونوفيلية أو أيقونوكلاستية، أي لا ينقطع عن كونه حصيلة توجّه معيّن، يتغلّف بقيم دينية أو مشكلات سياسية، أو دواعي أيدولوجية"[2]، فالتأويل لا يمكن أبدا فصلها عن القضايا الأيديولوجية (سواء تأييدا أو نقدا) التي تعالجها الصورة أو الرؤية.

يفرض التأويل الرمزي للصورة والرؤية تأويلا آخرا؛ هو التـأويل الثقافي الذي يرى مدى الأخذ بالصور الرمزية، أو العكس محاربتها، والاكتفاء بالتقليد[3]، فالثقـافة مركزية في العملية التأويلية؛ إذ لا يمكن الوصول إلى تأويلِ صورةٍ أو خطابٍ معينٍ بعيدٍ عـنَّا ثقافيًا، إلاّ إذا استطعنا فهم ثقافته الذي وُلد فيها ونهل منها مفاهيمَه وتصـوراتَه، لهذا **فالعقل الثقـافي أساسي وضروري في العملية التأويلية**[4]؛ وهذا العقل الثقافي تجاوز مفاهيمي وفلسفي للعقل الأداتي الذي سيطر على النقد العربي في بدايات اشتغالاته على عبر المفاهيم الغربية؛ التي حاول النقاد تطبيقها تطبيقا حرفيا كما فعل العديد من الباحثين؛ منهم أبو ديب في بعض –وليس كل– تطبيقاته المتعلقة بالنسقين الثنائي والثلاثي.

ومن خلال معطيات ومفاهيم التأويل الثقافي، يرى شوقي الزين أنّ ابن عربي ينخرط في العملية التأويلية بحذر شديد، تبعا للسياقات والعتبات، وبعد تأمّل دقيق، وبالمقارنة مع خيار نظري ينتهجه، يأخذ بالصورة بدل المذهب، أو بالتأويل الثقافي بدل النقد والتأويل الأيديولوجي، فأخذ ابن

---

[1]– محمد شوقي الزين، الذات والآخر، ص 52.

[2]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 17.

[3]– المرجع نفسه، ص 17، 18.

[4]– للاستزادة في العقل الثقافي الذي يقترحه محمد شوقي الزين لقراءة فلسفة الثقافة، ينظر: محمد شوقي الزين، الثّقاف في الأزمنة العجاف، فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، ص 21، 22،23.

عربي بالنزعة الأيقونكلستية المناهضة للصورة بالمعنى الأيدولي (المحايث) أو الضمني أو السيمولاكري، ويأخذ كذلك بالنزعة الأيقونوفيلية المشايعة والموافقة للصورة، بمعناها الأيقوني (التدليل على الخارجي)؛ وهذا كله راجع، حسب شوقي الزين، إلى أنّ **ابن عربي يعدّ الوجود عبارة عن صور متكاثرة متشابكة ومتناسلة ومسافرة**، تتردد على كل الحقائق الطبيعية والحسية، والخيالية والروحية التي يشتمل عليها الوجود[1]؛ وفي كثرة هذه الصور وحيويتها وكثافتها يتشكل مفهوم الباروك ويستدعي التحليلَ الباروكيَ لفهمه.

وفي اشتغال محمد شوقي الزين على هذه الرؤية الباروكية يقدّم مجموعة من التأويلات المتراكمة التي طبعت النص الأكبري، فتوقف عند أهم التأويلات التي قدّمت له، بعضها معروف كالتأويل الرمزي، والتأويل الإشاري المستنبط من النصوص الصوفية ذاتها، وبعضها غير معروف كالتأويل الباروكي والتأويل الاستعاري[2]؛ ولكن الباروك أكثر ظهورا وتوظيفا في مشروع محمد شوقي الزيــن التفكيكي.

يرتبط الباروك بالجانب العرفاني أكثر من ارتباطه بالجانب العقلاني، لهذا لا يعتمد شوقي الزين في قراءاته على النماذج التأويلية العقلانية بقدر اعتماده على العرفان والتصوف؛ وهما مترادفان، والفاصل الوحيد بينهما ليس من طبيعة أيديولوجية وإنما من طينة فينومينولوجية، وهكذا أشارت الباحثة ناتالي دوبراز، وأكّدت أنّ التصوف يندرج في الحقل الديني اللاهوتي، ولكن العرفان يجاوز هذا الحقل[3].

يمكن أن نجد تقاربا آخر بين التصوف والعرفان في كونهما تجربتين نصيتين يمكن فهمهما بطريقة محايثة أو بطريقة سيميائية منفتحة، فالتصوفُ نصٌ، والعرفانُ كذلك؛ فهُما تشكيلٌ لبعدٍ وجوديٍ آخرٍ من خلال اللغة، أو هما عمليةُ نفثِ الروح في اللغة بوصفها جسدا أو صورةً، لكن هذا النص أو الصورة تبقى في حالة انفلات من معايير التأويل اللانهائي، وتبقى مفتوحة على

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 19.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 21، 22.

التأويل، بوصفها عملية استمرار لصيرورة الفهم والمعرفة والاستكشاف[1]، ومحمد شوقي الزين يتبنى الفهم المتحرك غير اليقيني؛ **فإن كان محمد مفتاح اعتمد على تجربة ابن رشد العقلانية/ البرهانية ووصل إلى الفهم اليقيني النهائي، فإنّ شوقي الزين يعتمد على ابن عربي في خلفيته العرفانية، ليصل إلى الفهم المتحرك والتأويل اللانهائي؛** هذا التأويل الذي يستدعي الباروك بطريقة ضرورية.

إنّ العرفان مقرون بالتصوف، والتصوف مقرون بفكر الاختلاف والتعدد والتباين، وليس بفكر الوحدة واليقينيات، لهذا يكون التفكيكُ مدخلًا إلى العرفانِ، في حين يكون فكر البنية مدخلا إلى فكر الوحدة والبرهان والانسجام.

يذهب عبد الحكيم أجهر إلى اعتبار ابن تيمية نموذجا لفكر الوحدة، وابن عربي نموذجا لفكر الاختلاف، لكنهما حسبه، اتفاقا حول أهمية التأويل والفهم، فأخذ ابن تيمية التأويلَ بالمفهوم اليقيني والثابت (والتفسير) بينما أخذه ابن عربي بمفهوم الفهم[2].

يرى محمد شوقي الزين أنّ تجربة ابن عربي العرفانية متداخلة مع التجربة الصوفية، التي أخذ منها المعجم والطريقة، فيمكن وضعه في برزخ التصوف والعرفان[3]، أي بين التصوف برؤيته الدينية واللاهوتية وبين العرفان برؤيته الحدسية والإطلاقية لعناصر العالم ومكوناته المتعددة والمختلفة.

اشتغال محمد شوقي الزين الأساس ينصب حول هذه البرزخية (البين بين)، بين الصوفية والعرفانية، فيسعى إلى قراءتهما أنطولوجيا، لاستكشاف الطيف داخل بنيةِ كلِّ خطابٍ وكل اتجاهٍ؛

---

[1]– ينظر: شـريف هـزّاع شريف، نقد/ تصوف، النص – الخطاب – التفكيك، ط.1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2008، ص 34.

[2]– ينظر: عبد الحكيم أجهر، سؤال العالم، الشيخان ابن عربي وابن تيمية، من فكر الوحدة إلى فكر الاختلاف، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2011، ص 9، 10.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 22.

فكلُّ بنية تملك أطيافًا من بنية أخرى مجاورة لها؛ **رغم أنّنا يمكن أن نُموقِع التصوف والعرفان في البنية نفسها؛ هذه البنية التي تقابلها بنية أخرى هي: العقل والبرهان.**

إذن، يكون المبدأ أو الاتجاه البرهاني العقلاني معاكسا ومناقضا للمبدإ أو التوجه العرفاني الهرمسي (نسبة إلى هرمس)؛ فاللوغوس ضد الباتوس.

وفي صدد الحديث عن الاتجاهات العرفانية والبرهانية والبيانية للعقل والتأويل والرؤية العربية، لا يمكن تجاوز طرح مهم؛ هو طرح محمد عابد الجابري الذي رأى بأنّ بنية العقل العربي تقوم أساسا على ثنائية البرهان والعرفان يتوسطهما البيان كطرف مشوب أو متوسط؛ فذهب إلى أنّ **العرفان معرفة تُلقى في القلب على صورة كشف أو إلهام**؛ وهو في اللغات الأجنبية يسمى الغنوص (gnose) وهو بمعنى العلم والحكمة؛ والعرفانيون (الغنوصيون) les gnostiques يرون بأنّ معرفتهم بالحقيقة الدينية أسمى من كل معرفة أخرى؛ وهم يقومون بتجنيد الإرادة وليس شحذ الفكر، بل يمكن القول إنّ العرفان يقوم على جعل الإرادة بديلا عن النظر العقلي[1].

إنّ البنية الثانية التي تتحكم في العقل العربي هي بنية العقلانيين أو البرهانيين؛ ويقع الاتجاه البياني بين بنيتي العرفان والبرهان، يستمد منهما أطروحته في الفكر اللغوي والبياني والبلاغي، ولكن ما يهمنا هنا، هو العرفان ومقابله البرهان، فمقابل هرمس يوجد أرسطو، فالبرهان يعتمد على قوى الإنسان المعرفية الطبيعية، من حسٍّ ومحاكاة عقلية وحدها دون غيرها، في اكتساب معرفة بالكون ككل وكأجزاء من أجل تشييد رؤية للعالم يكون فيها من التماسك والانسجام ما يلبي طموح العقل في **إضفـاء الوحـدة والنظـام على شتات الظـواهر**، ويرضي نزوعه الدائم والملح إلى طـلب اليقيـن[2].

---

[1]– ينظر: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية (نقد العقل العربي2)، ط.9، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص 251، 252، 253.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 383، 384.

المُلاحَظُ في الاتجاه البرهاني العقلاني أنّه ضد النزعة التشتيتية التي فرضتها ما بعد الحداثة والتفكيك، فهو اتجاه يحاول تحويل الفوضى إلى نظام والظلام إلى ضوء؛ وهو يصبّ في أساسيات فكر البنية كما سبق أن تعرضنا لهذه الحيثية.

إذن الاتجاه البياني يفرِضُ **تأويلا بيانيا للعالم**، والاتجاه البرهاني يفرض **تأويلا شموليا للعالم** وفق مبدأ الانسجام، ويأتي الاتجاه العرفاني ليفرض **تأويلا عرفانيا رمزيا للعالم** (غنوصيا)؛ باروكيا؛ وكذلك هرمسيا نسبة إلى هرمس الذي كان ينقل الخطاب من الله إلى العباد، حسب ما ذهبت إليه الفلسفة والأسطورة الإغريقية.

إنّ التأويل الهرمسي يشير إلى ممكنات معنوية مودعة في النص، خارج معانيه الحرفية؛ وهو ما يعني أنّ المعنى متعددٌ وليس واحدًا، وأنّ النص طبقات لا واجهة كلية توحد بين ما هو مودع في الإنتاج وبين ما يأتي في التلقي؛ ويرتبط هذا التأويل بهرمس؛ وهو إله غريب الأطوار، وهو رمز لاتحاد المتناقضات وتعايشها[1]، وفي فكر الاختلاف والتفكيك تتعايش المتناقضات جنبا إلى جنب في صورة باروكية، دون رغبة في تشكيل وحدة منسجمة، بل هي تحتفظ بهيكلة نفسها على أساس أنها **متناقضة ولكن متجاورة**، كما رأينا ذلك في أطروحة كمال أبي ديب عن التجاور الدلالي، حينما تحوّل إلى مرحلة التفكيك وما بعد الحداثة.

هذا التعايش في النص بين المتناقضات لا يستطيع التأويل العقلاني أن يسوغه أو يجد له مخرجا منطقيا؛ فالنص الصوفي الأدبي مثلا الذي يقدم عناصره متجاورة أو متناقضة تفرض تأويلا خاصا بها؛ هو التأويل الباروكي الرمزي، إذ "يعقد التأويل الرمزي (الممارسة التأويلية) صلة وثيقة بالتأويل الباروكي (المجال أو اللوحة)، وأقاليم واسعة من التأويل الصوفي تحتمل التأويل الرمزي بحكم الطبيعة الثنائية للرمز بين الظاهر والباطن، والتأويل الباروكي بحكم الطبيعة المنعرجة للنص

[1]– ينظر: سعيد بنكراد، سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السيميائيات، ط.1، منشـورات الاختلاف، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، الرباط، بيروت، 2012، ص 29، 30.

وللنفس"[1]، وهذه الطبيعة المنعرجة هي ما لا تقبل التأويل الشمولي البنيوي أو البرهاني لأنها تتجاوزه في أساسه المنطقي ولا تنحصر داخله.

يختار محمد شوقي الزين **التأويلَ الرمزيَ بديلًا عن التأويل العلاماتي**؛ لأنه يجعل الرمز ضمن فئة العلامات؛ لكن بينما تنخرط العلامة في المجال اللغوي فإنّ الرمز له نطاقه في المجال الفلسفي[2]، وعلى هذا الأساس، فإن ما هو خارج لغوي يمثل مجال الرموز التي يتواصل من خلالها الإنسان مع الوجود لفهمه، ومن ثمّ "فإنّ التوسط السيميائي هو الحالة الرمزية المثلى التي مكنّت الإنسان من اكتشاف نفسه ووعيها خارج حدود التطابق الوجودي بينه وبين محيطه"[3]، فهذا التأويل الرمزي له علاقة وطيدة بالمفاهيم السيميائية؛ كمفهوم السيرورة الدلالية (السيميوزيس) فكل رمز يحيل إلى مدلول، وكل مدلول يستحضر في الذهن ذلك الرمز أو رمزا آخر قريبٌ من الرمز الأول، بحكم مبـدأ المشابهة، أو مبـدأ النشاط القصدي للإنسان المستعمل للرمـز من أجل أن يفهم الوجود أو يتواصل مع غيره.

قبل معالجة العلاقة بين التأويل الرمزي والتأويل الباروكي يطرح شوقي الزين سؤالًا مُهِمًا، وهو: هل التأويل منحني البنية؟[4]، بمعنى هل يتخذ من الاستدارة والالتفاف والانحناء استراتيجيةً يقوم عليها في العمل؟ وهذه الحقيقة الاستدارية التي يتصف بها التأويل تجعله غير نهائي ولا يقف عند حدود معينة؟؛ وتجعله يستعين بالتأويل الباروكي بوصفه القادر على فهم تلك الاستدارة اللانهائية، والتحوّل المستمر للرموز والدلالات المرتبطة بها.

إنّ انحناء البنية يعني تعقّدها وتركيبها العميق والشائك، وهي بذلك تفرض تأويلا باروكيا، وقد رأى شوقي الزين أنّ ابن عربي مثلا استوعب هذه الأطروحة وراح يشتغل على وتر الحقيقة المركّبة للوجود والنص، هذه الحقيقة الباروكية المبنية على الاستدارة اللانهائية للرموز والعلامات،

---

[1]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 149.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 150، 151.

[3]– أمبرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، مراجعة: سعيد الغانمي، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010، ص 10.

[4]– ينظر: محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 168.

وعلى اجتماع الأضداد بين هوية واختلاف، تشابه وتمايز، تماثل وتعارض، وهذا التأويل يحاول فهم وتفسير الأشكال التي تتغير بها بمجرد أن تتجسد فيها، وتتغيّر في عيون المتلقي الذي يشكل عنها فكرةً، أو تصورا[1]؛ هذا الحديث عن التأويل الباروكي قريب أشد القرب من التأويل التفكيكي ومفاهيم الانتشار والإرجاء.

مفاهيم التأويل الباروكي قريبة من مفاهيم التفكيك وما بعد الحداثة، ولهذا يربط محمد المصباحي المفاهيم الصوفية والعرفانية التي قدّمها ابن عربي بمفاهيم ما بعد الحداثة، ويذهب إلى أنّ "ابن عربي أحدث، شأنه في ذلك شأن هايدجر، انقلابا داخل الانقلاب الذي قامت به الفلسفة على غيرها من أجناس القول اللاعقلاني منذ فجر نشأتها عند اليونان، وكانت غاية الانقلاب الأكبري استعادة الوجود لمشروعيته بعد أن اغتصبه العقل"[2]، **فالعقل البرهاني يمارس إكراهًا للرؤية الوجودية،** بحيث يجعلها تقوم بتأويل العالم وفق منطقه البرهاني النسقي والمنطقي.

إذن التأويل الباروكي بديل عن التأويل والفهم البرهاني للعالم والنصوص والخطابات؛ العالم والنص والخطاب بكل استداراتهم وانحناءاتهم وتناقضاتهم، فإن التأويل الصوفي والعرفاني يقوم بمجاراة هذه الدائرية والانحنائية ويستدعي التأويل الباروكي، لأنه لا يقوم باختزال التناقض وتجاوزه لصالح رؤيته الشمولية، لأن التناقض كامن في التركيبة الباروكية للتأويل ذاته[3].

إن باروكية التأويلية تعني حركيته وسيرورته وديناميته؛ أي عدم سكونيته، أو استقراره عند فهم واحد أو يقين ثابت.

إنّ النص المتحول والمتحرك والحامل لسمات كثيرة متنوعة ومختلفة ومتناقضة هو نص باروكي، **وقد اعتبر محمد شوقي الزين رواية الحالم لسمير قسيمي نصا باروكيا،** بسبب تداخل عوالم كثيرة منها الفلسفية والدينية والصوفية والدنيوية، وهو يقترب من مفهوم الكولاج ما بعد

---

[1]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 170.

[2]– محمد المصباحي، نعم و لا، الفكر المنفتح عند ابن عربي، ط.1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، الرباط، بيروت، 2012، ص 43.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 175، 176.

الحداثي، وفي التأويل "يقترب الباروك في بنيته وجوهره من كل هو عرفاني، وغير برهاني لذا كان حضوره في العرفان أقوى وفي النصوص النثرية أو في القصائد الشعرية المحمومة"[1]؛ وهنا نجد أنّ النص الباروكي يستوجب تأويلا باروكيا، تماما مثلما يستوجب النصُ المغلقُ فهمًا وتفسيرًا مغلقًا أو محايثًا، أي أن النص هو الذي يفرض الاستراتيجيات القرائية.

إنّ النص الباروكي غير منغلق فهو يقبل كل الأشكال التعبيرية المختلفة، هو ذلك الكل المتناقض والمختلف والمتحول من هيئة إلى أخرى، "فعندما نتحدث عن الباروك، فإنّنا نستحضر الحركة؛ والحركة هي بالتعريف عفوية تلقائية ومنحرفة، جوهر الباروك هو الحركة، لذا جاءت التعبيرات الفنية حاملة لفكرة الحركة، بما في ذلك الأشكال الثابتة كالرسم، أو النحت، لتصور تماثيل جامدة، لكنّها توهم بالحركة في شكل قفز أو دهشة أو امتعاض"[2]؛ وتخلق هذه الحركية نوعا من الثراء الجمالي للنص من خلال الحيوية والتحوّل الذي قد يشارك المتلقي في الكشف عنه، لكن هذه الحركية داخل النص غير مضبوطة بقوانين نسقية واضحة، فهي حركية تسير كما تسير الظواهر في نظرية الفوضى، كما عرضنا له في نهاية الفصل الثاني.

يمكن أن نمثّل للنص الباروكي **بلوحة الموناليزا**؛ حيث أنّها تحمل أبعادًا نفسيةً متناقضةً فهي متجهّمة وعابِسة، ولكنها، في الوقت نفسه، تظهر للمتلقي أنّها تبتسم، فيمكن أن نجد نصًا يُظهِرُ حزنًا وأسًى، إلا أنّه يحمل شذرات التفاؤل، و نصوصُ إيميل سيوران مثالُ ذلك.

إنّ الحركة والظواهر تفلت من المعايير والقوانين في نظرية الفوضى، التي تحاول الوصول إلى تلك المعايير والقوانين التي تتحكم في الحركات والظواهر غير القابلة للضبط، "وبما أنّ الحركة تفلت من الضوابط العقلية؛ أي قدرة العقل على ضبط الأشياء التي تفلت منه (التحوّل في الطبيعة، الجنون، المبهم...) فإنه غالبا ما يُوضع الباروك في عداد اللامعقول ويُجعل أقرب إلى الحدوس القارة والتجارب المفرطة: الشطحات الصوفية، تجارب العرفانية، العبقريات..."[3]، كما أنّ الباروك

---

[1]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 179.

[2]– المرجع نفسه، ص 179.

[3]– المرجع نفسه، ص 179.

يمكن أن يكون في ظاهرة عادية كخفقان علم في السماء، أو دخان سيجارة يعلو في الهواء، حركة الأمواج، أو نصٍّ يتحوّل من حالة إلى حالة أخرى دون قدرة القارئ على التنبؤ بتلك الحركة (كقصيدة الهايكـو)؛ أين لا يوجد الاستدلال العقلي الدقيق يكون العرفان، وأينما يكون العرفان يكون الباروك كتأويل له.

يرتبط الباروك بالتفكيك والتعقيد واللاتناهي، فهو يحبذ التشتيت والتجزيء، وينتهي بتأويلات بلاغية ورمزية تنطوي على مفاهيم ومفاعيل اللغة وحصافة العقل البلاغي في التفكيك؛ ويقوم هذا الجانب التفكيكي على الفراغ والتيه والغياب ويعوّض الواقع بمفاعيل هي مجرّد إيهام أو سيمولاكر[1]، وينتهي بهدم كل المركزيات والشموليات ومفاهيم الهوية المنسجمة، فتتحول إلى سرديات صغرى وهويات متشظية وخطابات متقطعة لا تملك صفة الخطية السوسيرية la linéarité، فيتحوّل النسق من ثابتٍ وخالدٍ إلى آخر متحركٍ وجرثومي، وتتحول جميع مكوناته إلى لعب لعبة تبادل المواقع والاختباء داخل النقائض[2]، فيتحوّل الشر إلى خير مستتر، ويتحوّل الحقّ إلى ظلمٍ مخبوءٍ.

أمّا الجانب اللامتناهي في التأويل الباروكي فيظهر في الدلالة اللانهائية فيجعل الحياة قالبا أو طرسا لا ينفك عن توليد الإمكانيات التأويلية والقوى النشيطة والنافذة، بالبحث عن بؤرة أو بؤر التجميع الدينامي؛ التي تنبع منها طاقة الخلق والابتكار[3]، فالإبداع لا يمكن أن ينشأ من مركز واحد أو سلطة أبوية تتحكم فيه، بل من عدّة مراكز تجعل الدلالة فيه حيوية ودائمة التحول، فتخلق جماليات متعددة ومتجددة.

نصل إلى نقطةٍ محوريةٍ وهي أنّ التفكيك سعى إلى الجمع بين الثنائيات الإنسانية، وكذلك يهتم الباروك "بالتناقض الحي والخلاق، هذا التناقض الذي ينبغي أخذه تواقتا (coincidentia)

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 182.

[2]– ينظر: جان بودريار، الفكر الجذري، أطروحة موت الواقع، ترجمة: منير الحجوري وأحمد القصوار، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 20016، ص7.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 182.

بالمعنى الأكبري (ابن عربي)"[1]، وهذا المفهوم يشتغل في مجالات الحياة والفنون والآداب، وصار يدل على كثافة الصورة وحيويتها وامتلاكها للتناقضات، لهذا فهو قريب من التأويل الرمزي والتفكيكي. إنّ الباروك يستدعي قارئا حصيفا يمتلك القدرة على فهم التناقضات والتداخلات وإزاحة السرديات الكبرى والأيديولوجيات التي تخلقها القوى البلاغية واللوغوسية، ولهذا سنتفحّص، في العنصر القادم، مفهومَ الإزاحة، عند محمد شوقي الزين، بوصفها تفكيكا.

والآن، سنعرض نموذجا لنص باروكي، **أوسيتحول إلى نص باروكي من خلال التأويل**، فهو يحتوي كثافة في الصورِ والمشاعرِ والأحاسيسِ. وهو نص رسالة جاك دريدا إلى محمد شوقي الزين، ثم سنتدارس طريقة قراءة محمد شوقي الزين التفكيكية والباروكية لهذا النصّ:

" **صديقي العزيز محمد شوقي الزين،**

شكرا جزيلا على بطاقتك حول مدينتي الجزائر ووهران. فهي تملأ قلبي فرحًا وابتهاجًا. كل ما تقوله لي يمسّني في العمق لاعتبارات عديدة تعرفها جيدا. كم أريد أن أكون بجانبكم وبجانب أصدقائي. أخبر الجميع بأنّني أفكر فيهم كلّ يوم، لا يفارقون ذاكرتي نظرًا للرابط القوي الذي يجمع بيننا. أتمنّى أن ألتقي بهم يومًا ما هنا أو هناك.

في القريب العاجل

مع احترامي ومودّتي الخالصة

جـــاك دريدا"[2]

يبدو هذا النص مجرد رسالة شوقٍ لمدينةٍ وأناسٍ، ويبدو أنّ المعنى المتمركز عليه هو الرغبة في لقاء الأصدقاء والأحباب والأمكنة، لكن القراءة التفكيكية تبتعِد عن هذا المعنى المتمركز على البنية السطحية للنص وتغوص في داخله، عبر كلّ مفردة وكل حرفٍ، ونقطة وفاصلة، تبحث عن شروخاته ودلالاته المغمورة والمنسية.

[1]– محمد شوقي الزين، الصورة واللغز، ص 182.

[2]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 169.

يقرأ شوقي الزين الجملة الأولى من النص؛ **شكرا جزيلا على بطاقتك حول مدينتي الجزائر ووهران**، على أساس أنّه شكرٌ له على البطاقة البريدية التي أرسلها إلى دريدا، ولكن لا يقف عند هذا الحدّ بل يحفر في حياة دريدا، من أجل فهم ذلك الشُكْر؛ هذا الذي "تعرّض للطرد والإقصاء من المدرسة مرات عدّة نظرًا لانتسابه اليهودي. إذ انتشرت في تلك الفترة (1936-1945) قوانين فيشي العنصرية التي تحضر على اليهود الجزائريين اشتغال مناصب تابعة للدولة أو مزاولة الدراسة"[1]؛ وهذا لا يظهر مباشرة في المعنى المنطقي والنحوي للنص، بل هو متخفٍ ومتستّر، في شروخات النص ومساماته، فحديث دريدا عن معرفة شوقي الزين للاعتبارات التي يعرفها جيدا، مؤشر أنّ النص يخفي الكثير من المعاني ولا يريد أن يظهرها للعامة، بل يصل إليها من يتقن فنّ التفكيك، والحرف و الحفر في ما بين سطور النص، **بحثا عن اللانهائي**، وسمة اللانهائية من أهم خصائص الباروك.

لا شيء يجيء اعتباطيا في النص، فكل حرف يختزن المعاني ويخبئُها للقارئ التفكيكي الحصيف، فذكر مدينتي الجزائر ووهران له دلالته السيميائية؛ إذ "العلاقة بين الجزائر ووهران هي كالعلاقة بين المركز (العاصمة) والهامش (المدينة الرئيسية)، فلكل دولة مركز وهامش، مركز سياسي وهامش اقتصادي"[2]، ولكن، هل تستمر هذه الثنائية الميتافيزيقية في التحقّق، طبعا ستتفكّك وتنهار لأنّ **داخل المركز يوجد طيفُ الهامشِ، وداخل الهامش يوجد طيف أو أطياف للمركز**، بل تحدثُ بينهما علاقات **تبادل للمراكز**، فلا تكتسب العاصمة الجزائرية رونقها وجمالها إلا باقترانها بباقي المدن الأخرى، ووهران من بينها.

لا يمكن أن نتجاوز كلمة **(بطاقتك)** في هذا النص، فلدريدا معرفة كبيرة بالبطاقات البريدية ودلالاتها الرمزية والجمالية، وقد ألّف كتابا يحمل المفردة نفسها (البطاقة البريدية: من سقراط إلى فرويد وبعده، سنة 1980، والبطاقة هي القبلي الفلسفي لفكر دريدا الذي اشتقّ منها مقولات انعدام

[1]- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 170

[2]- المرجع نفسه، ص 171.

المرسل إليه، الشبحية، الأرشفة، الإعادية[1]، فحينما نكتب كتابا لا نحدّد المرسل إليه، وإنما يكون مُشاعًا بين كل الناس؛ هناك من يحسن قراءته وهناك من لا يجيدها، ولا علاقة للكاتب بذلك، فهو قد انسحب من العملية بمجرد نشره للكتاب.

إنّ البطاقةَ مجردُ ورقةٍ عليها صورةُ العاصمةِ ووهران، ولكن تلك الصورة الباروكية، **بما فيها من إبراز لمنطقة النور، وأخرى الظل**، استطاعت أن تستدعي إلى دريدا مشاعرَه وأحاسيسَه التي عاشها في كلتي المدينتين، فالصورة الباروكيــة قامت بوظيفة تواصلية، عبر نقل شبحي المدينتين إلى دريدا العاشقِ لهما، وقد تشكّلت دلالة الحنين، عبر أشواق دريدا القبلية وبــاروكية الصورة وكــثافتها الشبحية، فالبطاقة حملــت "مجــرّد صــورةٍ ورقيــةٍ، ألوانٌ أشكالٌ يمكــن قلبها أو تمــزيقها، دون أن نمزّق المدينة بعينها"[2]، فالصورة لم تنقل المـرجع الخارجي، بقدر ما نقلت أشـباحا وأطـيافا لتلك المدينتين.

تأتي الجملة الثانية من النص/ الرسالة؛ التي لم تعد مرسلةً فقط إلى محمد شوقي الزين، بل أصبحت مرسلةً إلى الجميع؛ كلِّ مهتمٍ بالحب والشوق والنوستالجيا والتفكيك والحفر في المعنى المخزون داخل شروخات النص وبؤره المتفجّرة، والجملة الثانية؛ هي "**فهي تملأ قلبي فرحًا وابتهاجًا**"؛ والمعنى المنطقي الظاهر في هذه العبارة هو الشكر والامتنان والتعبير عن الفرح والبهجة. هل هذا المعنى الوحيد؟؛ أم سيعمل التفكيك على خلق معاني أخرى مجاورة ومناقضة للمعنى المنطقي النحوي؟ هل ستتفجّر دلالات هذه المفردات: تملأ؛ الملء، والقلب والفرح والابتهاج؟. **في التفكيك يوجد الالتواء والانحناء والانعطاف، كنزعة باروكية / ما بعد حداثية**، فلا شيء قار أو ثابت. بالتأكيد ستتفجر وتنتج دلالات أخرى، غير الثاوية والسطحية فيها.

يقرأ شوقي الزين مفردة القلب وإبدالاتها العديدة ومعاني حروفها وتقلباتها، فيقول أنّ:" القلب ما يطرأ في اللحظة. إنّه حامل الوقائع الأكثر إبهاما وإيهاما. فهو انقلاب، عندما ينقلب الشيءُ إلى

---

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 171.

[2]– المرجع نفسه، ص 173

نقيضه. لهذا السبب يتناقض القلب مع العقل"[1]، ومن ثم، **يتناقض الباتوس مع اللـوغوس**؛ من حيث أنّ الباتوس لا يسير في حركة منسجمة ومتواترة، بل هو متمايل منقلب كلّ لحظة؛ عكس اللوغوس الذي يحتفظ بانسجاميته ومنطقيّته.

التعبير عن البهجة والفرح يكون عبر القلب الذي يشعر بهذه الأحاسيس والمشاعر المختلجة في النفس البشرية؛ ولكن لا يمكن للقلب أن يفرح دون أن يكون للعقل دورٌ في ذلك، فهو من يستذكر الأحداث ويستدعي ذكريات الماضي.

والحديث عن تأثير الحرف أو الصورة في القلب، هو حديث، بالضرورة، عن تأثيرها في العقل، وكذلك في الجسد الذي يختزن الأحاسيس عكس الجسم الذي يُنظر إليه بوصفه كتلة أو مادة؛ فهناك تمييز عرفاني بينهما، فالجسم هو المعطى للملاحظة العلمية أو الفحص التجريبي والجسد يتوارى وراء المقاصد والنيّات أو الحركات والانقلابات؛ فهو صورة شبحية[2]، للجسم الذي يحمل تعبيرات الجسد، والصورة البريدية هي شبح للمدينتين.

يزداد المعنى المنطقي؛ أي معنى الشوق والحنين، في البروز، وتزداد المعاني الأخرى في التفجّر والتكاثر، مع عبارة: " **كل ما تقوله لي يمسّني في العمق لاعتبارات عديدة تعرفها جيدا**"، والحب والشوق لا يكون في سطح الإنسان ومشاعره الفاترة، بل يكون على مستوى العمق، عمق القلب، وعمق العقل، وعمق الجسد، وهي حينما تصل إلى العمق بالتأكيد ستخلخل وتلامس مشاعره وحنينه إلى الماضي، فـ"ما يمسُّ العمقَ هو في الغالبِ ما يتركُ أثرًا أي جرحًا وحرجًا"[3]، والعمق يختزن الحقيقة، عكس السطح الذي يأوي الوهم.

إنّ هذه الاعتبارات التي يعرفها جاك دريدا ومحمد شوقي الزين هي ما حدث في الجزائر إبان العشرية السوداء؛ من قتل وإبادة وهتك للأعراض ومجازر، فيربط شوقي الزين اسم الجزائر من خلال **تقليبه**، بعدة مفردات متباعدة ومتقاربة، وهذا تقليد في العملية التفكيكية، فمن خلال **قَلْبِ**

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال ، ص 174.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 175

[3]– المرجع نفسه، ص 177.

الاسم يمكن أن نصل إلى السر الذي يخفيه عنا، فإذا "تأمّلت في الاسم (الجزائر) الذي يحتمل أكثر من قلب وقالب وأكثر من عنف ومصير: (الجُزُر) عنوان التبعثر والتشظي، (المجزرة) عنوان العنف والقهر، (الجَزّر) دليل التباعد والتقهقر"[1]، فكأن مصير الجزائر والأحداث المؤلمة التي عاشتها كانت مرتبطة بتسميتها والدلالات الناتجة عن تقليب حروفها؛ ففي الجُزُر تباعد وتخاصم وصراع، وفي المجزرة دم وقتل وتعذيب، وفي الجَزر ذهاب وإياب لموج البحر، وللسلم والأمن الذي يظهر ويختفي، **فالباروك قائم على اللحظة**، يظهر السلم فيختفي العنف، والعكس.

قَرنَ التفكيكُ بين العشرية السوداء واسم الجزائر من خلال حروفها، فجاءت دلالات الألم والعذاب والجرح، هذا الجرع العميق الغائر في القلب والجسد ،"فالجرح يلتحم مع الاسم ولا يترك في تقمّصاته أو انقلاباته أي سبيل للخلاص: جُرْح، حَرَج، جُحْر، رَجْج، حَجَر، حجْر، فهو يختزن في خباياه على هذه المفارقات: فالجُرْح بالطبع حَرَجُ (وضعية شائكة) وجُحْر (متاهة وعتمة) ورَجْح (تردد "بين بين" وحيرة مفجعة) وحَجْر (منع ودفع وقمع)"[2]، فبؤرة الحزن الذي يعاني منها دريدا موجودة في كلمة العمق؛ مكمنُ الجراحِ.

إنّ دريدا الذي عاش متشظيَ الهوية والمكان، يقدّس مفهوم الصداقة، وبالخصوص الصداقة المعرفية التي جمعته بعدة مفكرين؛ من بينهم بختي بن عودة ومحمد شوقي الزين، لهذا يقول :"**كم أريد أن أكون بجانبكم وبجانب أصدقائي**"، الصديق مهم ، بل ضروري في حياة الإنسان، ولكن يجب أن تقوم علاقة الصداقة على المحبة والوفاء؛ وكذلك الصدق؛ فـ"لا صداقة بدون صِدْقٍ، وإلا فهي مصاحبة بين الأجساد... الصداقة هي استحضار من نطمئن إلى صدقه أو وعده، فلهذا كان دريدا صديق بختي بن عودة مع أنه لم يَرَه ولم يلتق به "[3]. وبختي بن عودة الذي اغتالته أيادي الجرح والدّم في سنوات الجزائر السوداء، وكأنّ دريدا يريد أن يساند المثقفين الذين تعرضوا للاغتيال في تلك المرحلة؛ فالرغبة في التواجد مع الأصدقاء هي موقف يريد دريدا اتخاذه؛

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 177.

[2]– المرجع نفسه، ص 177، 178.

[3]– المرجع نفسه، ص 179.

وبالفعل، "تحوّلت الصداقة إلى مساندة كلّ الفاعلين الذين مسّتهم المحنة في أداء المهنة. الصداقة هي ما يتعدّى الحدود والأقاليم أو الثقافات والمعتقدات. فهي لا تعترف بالانتماء أو الانتساب سوى على سبيل الهوية والتعريف"[1]؛ فدريدا **اللامنتمي** إلى هوية واحدة، هو في الحقيقة ينتمي إلى كلّ هويات العالم، فهو على حالته اللانتمائية إلى هوية واحدة معروفة "يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساسٍ واهٍ، والذي يشعر بأنّ الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذرًا من النظام الذي يؤمن به قومه"[2]، فيتجاوز نظرة قومه النظامية والشمولية، ولهذا كان دريدا من المثقفين القلائل الذي ساندوا الجزائر في العشرية السوداء.

إن الإنسان لا يستطيع أن ينقطع عن ممارسة عملية التفكير، ولكن يركّز تفكيره على الأحباب والأصدقاء والقضايا التي تشغل باله، فالتفكير في شخص ما، دليل على معزّته وحظوته، لهذا يقول جاك دريدا :" **أخبر الجميع بأنّني أفكر فيهم كلّ يوم، لا يفارقون ذاكرتي نظرًا للرابط القوي الذي يجمع بيننا**".

وهنا، عودة لدور الصداقة في حياة الإنسان، إذ لا يمكنه أن يحيا بعيد عن المجتمع المتشابك، ليكوّن صداقات متعددة، "فسمات الصداقة تتبدّى في الفكر والذكر أو التفكّر والتذكّر أو الاستحضار والذاكرة. ثمة رابط قوي يشبه (العُقدة): الصداقة عقيدة، لأنها متينة و(عقــدٌ) مبرم، إنّها عقـيدة فلسفية، لغوية، اجتماعية تعتقد في صدق الآخر على سبيل الالتزام والثقة"[3]، وهذا العقــد **(الرابط القوي)** هو الذي يجعل دريدا يُفكر في أصدقائه، ويجعلهم لا يفارقون ذاكِرته.

إن هذا العقد أو الرابط القوي الذي يجمع دريدا بأصدقائه وأحبابه ليس قسريا، بل هو عاطفي وقلبي (باتوسي)، وهو ما يجعله يدافع عنهم في أكثر من مناسبة، من بينها،" خطابه الذي ألقاه أمام أعضاء السيزيا، أشاد دريدا بتوق المثقف الجزائري إلى الحرية عبر أساليب الإبداع في الأدب

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص180.

[2]– كولن ولسن، اللامنتمي، ص 5.

[3]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 181، 182.

والفن، والفلسفة والإعلام"[1]؛ فعلى الرغم من بعد دريدا عن أصدقائه المثقفين، إلا أنهم حاضرين في قلبه وعقله وذاكرته، فهو حضور للغياب.

إن الدلالات البرزخية ظاهرة في الجملة الأخيرة من الرسالة، كما تظهر، أيضا، دلالات الرجاء والتمني لتحقّق الوصال بين الأحباب والأصدقاء، يقول :" **أتمنّى أن ألتقي بهم يومًا ما هنا أو هناك**"، و"هذا البَيْن بَيْن الذي يميّز الحقائق هو التحدّي الأنطولوجي الذي يرفعه العقل في علاج أسقامه والحدّ من صدماته، أي أن يكون (هنا أو هناك)، في هذه الضفة الوجودية أو تلك، مع الهوية وفي أحضان الغيرية، في أسوار الذات وبجانب الآخر"[2]؛ ولا يهمّ مكان اللقاء بقدر ما يهمّ اللقاء بحدّ ذاته، وفي النهاية لم يستطع دريدا أن يلتقي بأصدقائه، بسبب " الأوضاع الأمنية والصحية التي حالت دون اللقاء (هناك)، ولكن اللقاء تمّ عبر الوسائط (الرسائل، الهاتف) أي عبر الجسد كمساحة للتلاقي والتعارف"[3]، ولكن اللقاء الفكري والمعرفي قد حدث.

إنّ الحفر والتفكيك في هذه الرسالة لا يتوقف عند هذا الحدّ، بل هو يملك إمكانية **الاستمرارية اللامنتهية**، لتفجير دلالات أخرى جديدة، فكل كلمة تحيل من خلال تقليب حروفها إلى معاني ملتصقة بها، وتلك المعاني تحيلنا إلى كلمات أخرى، وبهذه الطريقة يتّسع التأويل اللانهائي، ولا يصل إلى دلالة واحدة متفق عليها.

يمارس شوقي الزين تحليله وتفكيكه لهذه الرسالة انطلاقا من معارفه السابقة التي تجمعه بدريدا، فلم ينطلق فقط من النص، بل اعتمد على معلومات قلبية في فهم الرسالة، ومن ثم، فالتفكيك، في عمليات تأويله لا يمكنه، أبدا، أن يلغي معارف القارئ القبلية، حتى وإن ادّعى ذلك.

ونخلص في هذا العنصر إلى عدّة **نتائج / مفاهيم**، من بينها:

1- حدث تحوّل عند محمد شوقي من تأويل الكتابة وتفكيكها إلى تأويل الصورة ورمزيتها؛

---

[1]- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 182.

[2]- المرجع نفسه، ص 184.

[3]- المرجع نفسه، ص 187.

2- إنّ باروكية التأويل ضرورية لفهم الأدب ومختلف الخطابات الإنسانية خصوصا ما بعد الحداثية؛

3- يمكن تقسيم نزاعات التأويل إلى نزاعات ضده وأخرى معه، وهذا راجع لأسباب دينية وأخرى أيديولوجية سياسية؛

4- محمد شوقي الزين مع التأويل الباروكي، وهو قريب من التأويل التفكيكي؛ بل إن النص الباروكي هو نص ما بعد حداثي، فيما يتميز باللانهائية، والغرابة المطلقة التي قد توجد في ماهو مألوف، واللعب بالمدلولات المتضادة، والنزعة العبثية.....

5- يختار محمد شوقي الزين التأويل الرمزي بديلا عن التأويل العلاماتي؛ لأن الرمز أوسع وأشمل من العلامة؛

6- الفهم الباروكي متحول ومتحرك عكس الفهم اليقيني؛

7- ابن عربي يقدّم ذخيرة مفاهيمية يمكن استغلالها في نحت مفاهيم تأويلية جديدة؛

8- النص العرفاني يستدعي تأويلا باروكيا، في حين يستدعي النص المنسجم تأويلا عقلانيا برهانيا.

9- التحوّل من المعنى المنطقي إلى المعنى اللامنطقي (التفكيكي) لا يكون بالضرورة هدمًا للحالة الأولى، فقد يكون استمرارا لها؛ كما رأينا في قراءة رسالة دريدا إلى محمد شوقي الزين، إذ عرفنا ما الموجود وراء عبارات الشكر والعرفان والشوق والحنين للوطن والأصدقاء والأحباب، من سمات باروكية.

المبحث الخامس: الإزَاحَةُ بِوصْفِها تفكيكًا: نَحتُ المَفَاهِيمِ.

يستعمل محمد شوقي الزين مصطلح الإزاحة في عدّة سياقات بحثية ومعرفية متنوعة، ويربطه بالتفكيك والتأويل وممارسات الفهم الإنسانية للخطاب والعالم، فدائما هنالك يقينيات لا يجب الاستسلام لها، بل يجب استبعادها لصالح ما قد هُمِّشَ ونُسِيَ.

نجد شوقي الزين يطرح سؤالا أو بالأحرى عدّة أسئلــة: ماذا نزيح؟ وكيف نزيح؟ ولماذا نزيح؟ إنّ هذا الفعل مرتبط بفعل الثبات؛ إذ ما نزيحه ونخلخله هو الثــابت والراسخ أو ما يسمى بالأصل، ولهذا يختار التفكيك منطــق/ استراتيجية الإزاحة **كعمليـــة تقليب وتحويل**؛ بمعنى تحريك الثوابت الراسخة والماهيات المتجـذّرة، والتي تتحول تحت وطأة التصنيم والتقديس إلى أنسجة لغوية مخرومة وأنساق فكرية بالية[1].

ومن ثم، فالإزاحة ضدَّ كلِّ ثبات أو تثبيت، وضد كل حركة صنمية تقديسية للواقع وللخطاب الحامل له، فيحاول فعلُ الإزاحة زحزحةَ الأنساق التي تَظهَرُ على أنّها، شكليا، منسجمةٌ ولكنها تحمل التناقضات والصراعات الداخلية على المستوى الفكـري لها، **فوجوه من خطابات الحرية، في نسقيتها، قد تحتوي مدلولات الاستعباد، ومعظم خطابات الديموقراطية تحتوي أنسجةً لغويةً مخرومةً من الديكتاتورية لا تظهر للقارئ السطحي**، لكن تتجلى خيوطُها للقارئ التفكيكي الذكي والحصيف.

إنّ الإزاحة كمفهوم مخلخل ومزحزح للمسلمات، يرتبط بمفهوم آخر مناقض له، وهو مفهوم **الأبوية أو اللحظة البطريرقية** التي تقوم على صلابة المفاهيم وتتدعي متانة الأنسجة ودوغمائيتها، فـ"اللحظة الأبوية في الثقافة والفكر والسياسة ختمت على العقول بقدر ما حجبت الرؤى وجعلت الحاضر سجين الماضي ورهين الإنشاءات المُنمَّقة والتأسيسات الهشّة، وقد أرادت أن تكون الراعي الذي يسهر على سلامة قطيعه، فإذا بالراعي يستحيل إلى الذئب الذي ينقضّ على القطيع فيصبح

[1]– ينظر: محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، ص 9.

هذا الأخير محلّ الحيرة والدوران اللانهائي حول رحى العبث"[1]، وكثيرا ما كان المثقف يمثل ذلك الراعي الذي يلتهم قطيعه، لهذا تنهار تيمة المثقف التي أنتجتها السرديات الكبرى؛ لأنّه صار يعاني من "فقدان المصداقية الفكرية والفاعلية النضالية بعد تصدع النظريات الشاملية المعتمدة في قراءة العالم، وبعد انهيار المشاريع الأيديولوجية والسياسية في ضوء التحولات المتسارعة على أرض الواقع المتحرك: فالشعارات المتداولة في الخطاب الثقافي تحوّلت إلى أسماء غير مسمياتها، أي تحوّلت مطلقات خاوية أو متعاليات هشّة"[2]، وهي تشبه المفاهيم الميتافيزيقية الخاوية التي ما فتئت تصدُر على العقل النقدي الغربي التنويري، وما يمكن ملاحظته في هذا النّص لعلي حرب؛ هو أنه **يستعين بمقولة الانتشار الدريدية**، إذ يجعل الدوال التي يستعملها المثقف، من قبيل (التنوير، صناعة الوعي، التطور، الازدهار، الحرية،...) خاويةً من أيّة مدلولات محدّدة، فهي مجرد دوال صوتية لا مرجع لها ولا مدلول قار؛ إنّها عدمية.

يمكن القول، إذن، من **منطلق السرديات الصغرى، إنّه لا وجود للحرية والحب والرفاهية**، لا مكان للأصلي والأساسي والمركزي في مشروع التفكيك، أو مشروع دريدا، الذي ينفي عن نفسه صفة مشروع؛ إذ يقول :"لم يكن لي أبدا مشروع أساسي وكلمة تفكيكات التي أفضّل استعمالها في الجمع لم تُسمّ أبدا، بلا ريب، مشروعا أو طريقة أو نظاما، نظاما فلسفيا بالخصوص"[3]، لأن تسمية التفكيك بالنظام أو المذهب الفلسفي يجعله يندرج في سياق الميتافيزيقا الغربية التي حاربها التفكيكُ.

كان المثقفُ الحداثي يمثل لحظة أبـوية؛ والأبوية عبارة عن مفاهيم ومبادئ بنيوية قارة **لا يمكنه التمرد أو الخروج عنها**، حتى وإن كانت داخل المجموعة/ العالم/ الخطاب عناصرٌ تشذُّ عن بقيـةِ العناصر الأخرى، يجب أن تخضع للمبادئ نفسها؛ التي تسير وفقها البنية الذهنية العامة، ومن ثم تأتي الإزاحة بوصفها "العملية الفكرية التي تلي الاختراق وتسبق المجاوزة، إنها اختراق طبقات الثقافة والتاريخ والذاكرة، بالعمل على تحريك أرضيتها الصلبة، وتحويل موادها

---

[1]– محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، ص 10.

[2]– علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، ط.3، المركـز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2004، ص 10.

[3]– جاك دريدا، يجب أن يسهر جنون ما على الفكر، حوار مع فرانسوا إدوالد، ضمن كتاب: جاك دريدا وجيل دولوز وآخرون: مسارات فلسفية (محاورات)، ترجمة: محمد ميلاد، ط.1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2004، ص 85.

الفكريــة ومعارفها الأصيلة، وهي تمهيد لمجاوزة نقدية تفتح الأفاق بقدر ما تجدد الأعماق وتبدّد الأوهام"[1] التي تُغرس في ذهنية الفرد والمجتمع ويصعب نقدها.

ترتبط الإزاحة بهدم وتفكيك الأبوية التي تعتمد على النزعة **التعليمية التلقينية**؛ فاللحظة الأبوية هي الوجه الآخر للحظة التلقينية، لأنها تحوِّل صورةَ الأب أو الراعي إلى أيقونة للتقديس والتبجيل يحملها الوعي في أوعيته كلحظة يقينية؛ و هذه اللحظة التلقينية هي لحظة فصل الوعي عن الخطاب، عندما يكرّر اللسان مراسيمَ وأناشيدَ يغيب فيها الوعي المتحرر للكشف عن زيفها الأيديولوجي، وفضح نزوعها التخديري[2]، **والتخدير يحدث بإزاحة العقل المضاد وتغييبه**، من أجل استبداله **بالعقل الجمعي أو الذهنية الجمعية؛ التي لا تُسائل المفاهيم ولا تناقش نهائيا المسلمات**، لأنّها ممنوعة من ذلك.

يُجيبُ دريدا عن إمكانية تأسيس **ذهنية جمعية منسجمة** أو مجموعة قرائية تحاوِل أن تصل إلى المعاني والدلالات نفسها من خلال إجراءات معينة "هناك بلا ريب، هذه الرغبة الجامحة في أن تتكون طائفة ما، لكن كذلك، أن تعرف حدّها- وحدُّها هو انفتاحها- ما إن تظنّ أنّها فهمت وجمّعت وأوّلت وحفظت النص، حتى يفلت منه شيء ما ويقاومها، شيء منه مغاير، يستدعي طائفة أخرى لا تسمح أبدا بأنّ يستتمّ استبطانها كليّة في ذاكرة الطائفة الراهنة"[3]، لأنها تقوم بطفرة تأويلية ونقلة إبستيمولجية من الفهم المغلق إلى الفهم المفتوح اللانهائي؛ يعني أنّ الطائفة/المجموعة القرائية ممنوعةٌ، في التفكيك، من **التوحُّد**، وإن وُجِدت فهي دائمة التجدّد، إذ تولّد كل طائفةٌ طائفةً أخرى مختلفة عن سابقتها، بل ومناقضة لها.

إذن الإزاحـة ترتبط بالمفهوم المركزي للتفكيك، وهو نقد مركزية العقل؛ العقل المخادع لنفسه، والعقل الجمعي الذي يؤمن ولا يسائل المفاهيم والموجودات، **ويرضى بالأنسجة الخطابية البلاغية**

---

[1]- محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، ص 12.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 10، 11.

[3]- جاك دريدا، يجب أن يسهر جنون ما على الفكر، حوار مع فرانسوا إدوالـد، ضمن كتاب: جاك دريدا وجيل دولوز وآخرون: مسارات فلسفية (محاورات)، ص 84.

المخرومة، فتستدعي الإزاحةُ العقلَ المضادَ الذي لا يركن إلى المفاهيم المتوارثة ويفضّل التجديد اللانهائي في فهم العالم والخطاب، ويقضي على الفهم الطقوسي والمذعن للخطاب؛ "فالفهم يتبدى أيضا في شكل طبقات سميكة من التصورات أو الاعتقادات، بعضها نتاج الانتماء الذاتي إلى التراث، وبعضها الآخر ثمرة نتائج توصل إليها الوعي في لقائه بالعالم وبالذوات الأخرى"[1]، ففعل الإزاحة يتناقض نسبيا أو كليا مع الوعي الذي ينشأ من الانتماء الذاتي إلى التراث، وقد يختلف نسبيا عن الوعي الذاتي المستقل والبعيد عن المركزيات الإنسانية؛ كمركزية التراث أو الحداثة، لأن الإزاحة مفهوم يمكن موضعته داخل نسيج مفاهيم التفكيك؛ هذه المفاهيم التي لا ترضى بأن توضع ضمن مركزية فكرية معينة، فالتفكيك، أصلا، لا مركزية له، لا تراثية ولا حداثية، لأنه يتضايف مع طروحات ما بعد الحداثـة الرافضة للوعي النسقي الجمعي .

إنّ التلقين يرتبط بفكر وطروحات النقد الحداثي الذي حوّل العالم والخطاب إلى مبادئ وقوانين يمكن من خلالها اقتحام آفاقهما، ولكن **النقد ما بعد الحداثي لا يؤمن بالتلقين واليقين،** ولهذا يلجأ إلى فعل الإزاحة المستمر.

يمكن القول إنّ الإزاحة تقترب إلى حدث التفكيك ولا تبتعد عن حدث التأويل، حيث يجمعهما العمق التأويلي، "فقراءة العلاقة بين التأويل والتفكيك هو "تحت الأرض" أي الصفائح النقدية التي تتجاوز أو تحتك أو تتداخل على غرار التضاريس محدثة ما يسمى (الزلزال)"[2]، وإذا ما قارننا بين مدلولي الزلزال والإزاحة، فنجدهما يشتركان في تحريك الثوابت والأفهام الجامدة والتأويليات اليقينية، مثلما يحرك الزلزال البنيات الأرضية الراسخة.

يظهـر محمد شوقي الزين أنّه ينحت مصطلحاته من مفاهيم ومجالات متعددة، كمجال الجيولوجيا (الصفيحة)، أو مفهوم التكتونيات في مجال الفيزياء والجيولوجيا، كما يفعل جيل دولوز في نحته للمفاهيم والمصطلحات التي يشتغل بها؛ هذا الذي يرى أنّه من خلال التكـرار يمكن أن ينتج الاختلاف، فينفي عن التكرار سمة التشابه، ليؤكد أنّ كلَّ تكرار يملك خصائص مميزة له،

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 7.

[2]– المرجع نفسـه، ص 8.

فالعالم قائم على الاختلاف وليس التشابه، وهذا ماتشترك فيه المقاربة البنيوية ومابعدها حسب جيل دولوز الذي يفكك ثنائية التشابه والاختلاف، ليـرى بتمازجهما وتداخلهما وتضايفهما، فينفي عنهما صفتي الإيجابية والسلبية وباقي الثنائيات التفاضلية[1].

وفي تدميـر/ إزاحة محمد شوقي الزين للأنساق الثنائيـة يشتغل بمصطلحات فيزيائية وجيولوجية، ولكن لايأخـذ بمفهوماتها الدقيقة، ضمن مجالها العلمي، فحينما يحلل لفظة "**الزلزال**" يرى أنّـه "مفهوم محايث بمعنى ظاهرة أرضية تغذيها المخيالات الاجتماعية والأسطورية، بنوع من تراجيديا الهوس والخشية، الزلزال ظاهرة طبيعية على غرار الرعشة في جسد الكائن الحي (إنسان أو حيوان)، طبيعي وعادي أن يتخلص الجسد من فائض الشحنات...وهذه الظاهرة تتخذ صورة التشكيل الجيولوجي باحتكاك الصفائح وتداخلها"[2]، ومن ثم يمكن القول إنّ إزاحة/ زلزلة صفائح النص البنيوية يكون بالكشف عن الشذرات غير المتجانسة، وإبرازها بدل سترها وإخفائها، **فالرواية الجيدة، مثلا، هي التي تبرز ما هو مغمور في المجتمع ومسكوت عنه، فتزيح المألوف.**

وفي الوقت نفسه، الذي تحدث فيه عملية الكشف عن الشذرات وزحزحة البنيات، تحدث زحزحة أخرى على مستوى **الصفائح/ البنيات الفهمية لدى المتلقين**، من خلال كسر أفق انتظارهم للنص، وتغيير الدلالة المأثورة للنصوص المعروفة، عبر إعادة فهمها وتأويليها وبنائها.

حينما يربط محمد شوقي الزين بين **الإزاحة كفعل تفكيكي وتأويلي** في الوقت نفسه، فإنه يبحث عن العمـق في مفهـوم ما تحت الأرض أو ما تحت النص، ولكـن مفهوم ما تحت الأرض/ النـص "ليـس هو العمـق في مقابل السطـح بمعنى الدلالات الباطنية أو المتعاليـة فـي مقابـل الأدلـة الـواقعيـة أو العلمية، ما تحت الأرض هو إقليم آخر ذو حركة دؤوبة ونشاط حيوي، ما تحت النص هو المتواري أو اللامفكر فيه أو ممتنع التفكير، أو اللاشعور والذي يلتحـم بالمتجلي أو المفكر فيه أو الشعور"[3]، وواضح من خلال هذا النص أنّ فهم محمد شوقي الزين للثنائيات جاء

---

[1]- Voir : Gilles Deleuze, Différence et répétition, 7[em] édition, Presses universitaires de France, Paris, 1993, p 02, 03.

[2]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 8.

[3]– محمد شوقي الزين، إزاحات فكريـــــة، ص 8، 9.

على الصيغة التفكيكية، التي لا تعتمد على طرف دون الآخر، وإنما ترى الطرفين مندمجين؛ أطيافُ الواحد في الآخر، فعلى سبيل المثال لم يرد شوقي الزين التركيز على العمق بعيدا عن السطح، ولم يرد البحث في اللامفكر فيه بعيدا عن المفكر فيه، ولم يبحث في اللاشعور بعيدا عن الشعور، هذا كله بباسطة وحصافة تفكيكية، لأن اللامفكر فيه ساكن داخل المفكر فيه، واللاشعور مستقر داخل الشعور، والعمق كائن في السطح ولكنه متوارٍ، ومختفٍ، **يمكن للقارئ التفكيكي الفطن أن يعثر عليه أو على خيوط تقــوده إليه**. وقد ذهب دولوز إلى قدرة القارئ الحصيف على اكتشاف الظاهر والخفي، أو "الحالات المعينة والحالات غير المعينة لتصبح مزيجا واحدا"[1]، وغير قابل للتصنيف الثنائي أو الفصل.

إنّ التفكير في فلسفة التفكيك يقوم على الإزاحة؛ إزاحة كل نقلٍ/ فهم واستبداله بعقل مضاد، فاستبدال النقل مرتبط باستبدال التلقين، وتعويضه بالحفر والتعمّق في الطبقات والصفائح النصية/الخطابية؛ هناك علاقة بين النقل والتلقين، "فمقلوب لقن هو نقل، والتلقين يقتضي النقل والانتقال للحفاظ على الأيقونة المقدسة، فتلتقط كل حلقة وتضمّها في سلسلتها الجينيالوجية، كحلقة ملقنة جاءت لتذعن إلى الصوت القاهر، وتعقد عقدها حقيقيا ومجازًا بالانتماء إلى القطيع وأخذ العهد على العاتق بتبخيس العاق وتجحيد المارق"[2]؛ فالتلقين لا يقبل الشاذ والمارق في الحياة، ولا يرغب في اللامتجانس واللامتناسق في النصّ، **لهذا لم يقبل شعر الصعاليك** واعتبره الباحثون تعبيرا عن المروق وخروجا عن نسق الجماعة القائم على التلقين خطابيا وحياتيا، تحت نير النزعة الأبوية التي تفرضــها سلطة القبيلة.

إنّ شعر الصعاليك هـو إزاحة لنمط تلقيني من التفكير داخل ثقافة القبيلة، وقد أنتج هذا الشعرُ خطابًا أدبيًا مقاومًا لنزعة فكرية وفلسفية شمولية، وفي هذه الحالة **يكون الأدبُ محطِّمًا للمركزيات الفلسفية** التي تقوم عليها المجتمعات، كما **يمكن للفلسفة أن تفكك الأدبَ** في مضموناته وأشكالِه التي يتمظهر فيها.

---

[1]- Gilles Deleuze, Différence et répétition, P 44.

[2]– محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، ص 10، 11.

إنّ الإزاحةَ صراعٌ أبديٌّ مع الميتافيزيقا في مظاهرها الفلسفية المتنوعة، والتي يمكن تلخيصها في ثلاثة مظاهر، هي[1]:

1- الميتافيزيقا كأسلوب في التفكير يتّخذ شكل منطق الهوية والتطابق، فتعمل القراءة الإزاحية على كشف زيف المنطق الذي يشكّل دعامة أساسية للميتافيزقا، وفضح السلطة الأبوية والشمولية التي يدّعيها، كما فعل نيتشه في أفعال الإزاحة التي قام بها، بغرض هدم المنطق الذي اعتبره غير منطقيٍ؛

2- ارتباط الفلسفةِ بالأخلاقِ، فمن خصائص الميتافيزيقا ربط المعنى بالقيمة الإيتيقية (الأخلاقي/ الإيتوس)، ولكن أفعال الإزاحة عند هيدغر ونيتشه ودريدا سعت إلى الفصل بين الجانب الأخلاقي والخطاب من أجل فضح تواطؤ الفلسفة مع الأخلاق، فدُمّر مفهوم الإيتوس عند أرسطو؛ كما دُمر مفهوم اللوغوس كذلك؛

3- الإزاحة تقوم كذلك بتفكيك النظرية التأويلية التي أنتجتها الميتافيزيقا، فسعت إلى تكريس مفاهيم من قبيل التمزيق والتفجير؛ لهذا، فنقد الميتافيزيقا من منظور إزاحي يعتمد على الفهم الجينيالوجي كآلية لاختراق الأقنعة.

إذن استراتيجية الإزاحة ضد الأحادية الكلامية أو سلطة الصوت، وضد المفاهيم التي كرستها الميتافيزيقا من قبيل: "التلقين، الأبوية، الوصاية، النخبة، الراعي والقطيع، الإرهاب النفسي، التنويم الأيديولوجي، التخدير الفكروي، الأدلوجة الهيبنوزية، الأيقونة المقدسة في أشكالها السياسية والدينية، التصفية السادية، سيكولوجيا الردع والإقناع، لعبة السيمولاكر والقناع"[2]، **فالإزاحة ضد كل زيف وقناع وفكرة مثالية**، وضد كل ممارسة وقراءة إقصائية، سواء اختبأت تحت قناع العقل أو القلب؛ اللوغوس أو الباتوس، فتأتي حيل السيمولاكر التي تتقنَّع بأقنعة مختلفة لتخفي الحقيقة وتُوهِمَ المتلقي بامتلاكها نسبيا أو كليا، ولعل أهم انتصار تاريخي لها هو تعويم الأيقونة والدلالة وتوجيهها أيديولوجيًا، "ويتجلى ذلك في منطق الحروب والاحتيالات الاستراتيجية والتكتيكية المبنية

[1]- ينظر: محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2006، ص 7، 8، 9 .

[2]- محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية، ص 13.

على تصنع الأحداث والصراعات"[1]، فالأيقونة أو الصورة تصل، عبر وسائل الاتصال، إلى المتلقي قبل حدوث الحدث أو أثناء وقوعه، فتقوم بصناعته، وبالتالي توجيه المتلقي إلى فراغات خطابية وإغفال أخرى فيه؛ ولكن القراءة التي تعتمد على الإزاحة تقضي على محور الخداع والتضليل وصناعة الرأي والمعنى، وتكشف عن الفراغات الحقيقية للنص/ الصورة والمستعارة لهما، حتّى لا يقع أيُّ تزوير أو إيهام.

1- الإزاحةُ ومفاهيمُ الحصافةِ والحيلةِ.

يحتاجُ فعلُ الإزاحة إلى نوع من الذكاء والحيلة في إدراك غور العالم والخطاب وكشف خيوط اللامفكر فيه أو المسكوت عنه داخل العلامات اللغوية وغير اللغوية التي يحتويها العالم والنص، ومن ثمّ يكون الربط بين النصِ وأبعادٍ عقليةٍ خاصةٍ بالنباهة والحصافة أمرًا ضروريا، لأنّ النص، حسب شوقي الزين، يحتوي على طبقات تشبه طبقات الأرض جيولوجيًا، وفعل الإزاحة يحفر داخلها، لأنّ "النص في الخطاب الفلسفي هو ذو بنية جيولوجية له طيات تنفتح على اللانهائي وعلى ما يمكن استنفاذه من فنون القول والخيال، وإن كان يتركب في نطاق اللغة أو تناهي العبارة"[2]، وهذه الطبيعة الجيولوجية كامنة في قدرات الخطاب التخييلية والمجازية، التي يمكن أن يحملها بين طيّاته ومستوياته النصية والدلالية، وكذلك في تناصه مع نصوص أخرى ساهمت في تشكيل بنياته، وتشكيل طرائق قراءته؛ فالنص الجيولوجي له منحوتات لا تنبع من ذات مفكرة وإن كان للكاتب الحق الأكاديمي في ما دونه من نصوص تحت ختم (الحقوق المحفوظة)، تحت هذه التأسيسات الحقوقية والمعرفية ثمة ظواهر نصية ومظاهر دلالية تفلت من قبضة المؤلف كذات مفكِّرة، فما نكتبه ليس مجرد قِوانا الذهنية أو الخيالية التي تتجسد في لغتنا وخطابنا، وإنما في التراث الذي يتحدث عن نفسه عبرنا، وعبر نصوصنا التي نكتبها[3]، وهو يستدعي نفسه دائما في أيِّ موضوع أو إشكالية أو نص إبداعي نكتبه، حتّى ولو بمفاهيم واحدة ومصطلحات ورؤى

---

[1]- محمد شوقي الزين، الذات والآخر، ص 49.

[2]- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 9.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 9، 10.

متنوعة، لهذا تكون الإزاحة فعلا غيرَ قاصرٍ على نصٍّ واحدٍ، وإنّما على ركامات وتكتلات وأرخبيلات عديدة لنصوص تراثية ومعاصرة على حدٍّ سواء.

ومن هذا التراكم النوعي والكمي للنصوص والمفاهيم الراسخة يكون فعل الإزاحة خاضعا **لذكاء المتلقي وحصافته**؛ هذا المتلقي الذي يقوم بفعل التصفية والتنقيح والإبعاد وإعادة القراءة باستمرار، ليس من أجل إيجاد النص الصافي/ المثالي/ الأنموذج، وإنما لإيجاد الفجوات التي تحكم تلك النصوص، وإنتاج نصٍ ثانٍ خاصٍ بتلك الفجوات؛ يزيح من خلاله سلطة النصوص الأخرى ويقوّض المركزيات المختلفة لها؛ كما فعل كمال داود مع نص الغريب لألبير كامو؛ حينما قدّم اسمًا لذلك العربي المنسي والمجهول، وجعله يتحدث.

يرتبط فعل الإزاحة مرتبط، حسب أم أتش أبرامز، بفعل الذكاء والحصافة، فهو يرى أن الناقد يجب أن يكون غير عادي على طريقة هيليس ميلر الذي "بوصفه ناقدا غير عاديٍّ يلحّ علينا في مشروعه النقدي أن نشاركه في كل عمل نقدي يقوم به في كل إشراقاته التفكيكية الذاتية، والتي هي عبارة عن لعب حر بلا نهاية لمعانٍ غير قابلة للتحديد في ظل غياب أي أصل أو أساس أو غاية"[1]، وهذا اللعب الحر يكون عن طريق الحصافة والحيلة والحذر من مطبات السقوط في اليقينية والسكونية أو الثبوتية، لهذا يمكن لمتلقي النقد أن يساهم في تطويره وجعله ديناميا؛ فالناقد في التفكيك يفتقد إلى سلطته المعيارية؛ فلا سلطة تعلو فـي التفكيك، إلا سلطة الإزاحة.

يجعل محمد شوقي الزين النصَ ينـقسم إلى قسمين أو وجهتيـن؛ قسم يؤكد الثبات الجمعي وقسم آخـر يثبت الإزاحة الفردية ويؤكِّـدها؛ **فالوجهة الأولى للنص** تكـون "متعاليـة فـوقية سياسيـة أو لاهوتية، ينظم وفقها رؤيته للوجود وسياسته في الحقيقة؛ **ووجهة ثانية** تحتية جيولوجية، صفائحية ينسج بموجبها خيالاته الخلاقة أو مجازاته البراقة، الوجهة المتعالية هي وجوه البيان والبرهان ومعطيات التصور وإكراهات التراث والهوية، الوجهة المحايثة أو الضمنية (أو التحتية)

[1]– أم أتش أبرامز، الملاك التفكيكي، ضمن كتاب: في نقد التفكيك، نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، تأليف وترجمة: عبد المنعم عجب الفيا، ص 243.

هي وجوه المجاز والتأويل وتداعيات الأغوار والأغيار"[1]، **والطبقة / الوجهة العليا أو المتعالية** هي شبكة القراءات والتأويلات المتواترة التي قدمها الأوائل للنصوص وجعلوها ثابتة ويصعب تحريكها أو إزاحتها، أما **الطبقة التحتية فهي تلك الشبكة من الإزاحات التي تحدث فعلا عبر المجازات والتأويلات المنفتحة على الخطاب المتعالي**، فتسقطه من تعاليه إلى موضوعية، عبر أغواره الداخلية وإمكانات الأغيار أو التغيرات والإبدالات العقلية التي يمكن أن تحدث لوحدات النص المختلفة والمتنوعة.

إنّ حضور مفاهيم جيولوجية عند محمد شوقي الزين مدعمٌ بحضور آخر لمفاهيم عقلية وتفكيكية غير متمركزة، من بينها أو من أهمها **الحصافة والحيلة** في عملية القراءة والتلقي التفكيكية، "وبهذا المعنى ينطوي النص على حقيقتين متناحرتين تدفع إحداهُما الأخرى بتغييبها أو استهجانها، فما فوق النص (أو ما فوق الأرض) هو في قبضة النظام والقيمة والمعنى، وما تحت النص (أو ما تحت الأرض) هو في حقل المجاز والاستعارة والخيال والبلاغة، ما فوق النص يحكمه قانون التعالي والذات المفكرة والأعراف القصرية؛ ما تحت النص هو سياق اللعبة والحيلة والحصافة"[2]، فالقراءات الميتافيزيقية كانت، على الدوام، معتمدةً على البرهان والعقل البياني معًا، فيكون البيان خادما للبرهان، وقد سبق مناقشة هذه الفكرة في عنصر البلاغة والتفكيك، فاشتغال البرهان والبيان يكون في إطار مفاهيم البنية والنسق والنظام والمعنى الأحادي، والقيمة الفعلية للنصوص، ولكن القراءات الإزاحية التحتية لا تستقر عند هذه المفاهيم، وإنما تقدم لنفسها منظومة أو شبكة مفاهيمية تشتغل من خلالها؛ وأهم المفاهيم داخلها هو الذكاء والحيلة والحصافة؛ ولكن أليست هذه المفاهيم حيلا عقلية نبّهنا إليها محمد شوقي في نقده لمركزية العقل وتكريسه للعقل المضاد؟ أم أنّ هذه المفاهيم لا تتغطى بغطاء العقل في تحليلاتها، وإنما تظهر نفسها كآلية مستقلة عن نظام اللوغوس وتاريخ الميتافيزيقا الإنساني؟

إنّ حيل وتكتيكات التفكيك لا تهدف إلى المغالطة، بقدر رغبتها في الكشف عن المغالطات.

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 10.

[2]– المرجع نفسه، ص 10.

وفي إجابة محمد شوقي الزين عن هذه الأسئلة يستعمل **مصطلح الميتيس**؛ عند حديثه عن فعل الإزاحة وحيل العقل يقول: "خلافا للتصور الشائع حول حيلة العقل كتحايل أو خديعة، مفهوم الميتيس (métis) لا يتعامل مع هذا التصور، لأن الدلالة التي تجنيها الميتيس من منطق الأفعال هي المقاومة: مقاومة النسق الصقلوبي الذي يسجن في مجاله، كل الحركات والإرادات ولا يترك للاختلاف حقه في الوجود"[1]، لأنه يعتقد بامتلاكه كل الحقيقة، ولا مجال لأيّ تشوّهٍ أو شكٍّ يشوب تلك الحقيقة القارّة في عقله.

ومن ثـمَّ، فإنّ حيَـل العقـل التي يراهـا محمد شوقي الزين تمثّل حصافةً وذكاءً لدى المتلقـي أو القارئ هي **تحويـر لمفهـوم ودلالة الميتيس** في طبيعته اليونانية الميتافيزيقية التي تعني حيلَ العقـل، ولكن محمد شوقي الزين يُبعد المصطلح عن هذه الدلالة الميتافيزيقية السلبية، ويقرنه **بالذكاء والحصافة** في إيجاد معابر آمنة داخل النصوص تقي القارئ من **مغالطات السرديات الكبـرى**؛ فإن كانت "الميتيس هي لغة المباغتة، باعتبارها فكرة خلاقة أو إحداث جديد غير مألوف، فهي ثقافة في الابتكارات وليست نهجا في الدسائس، ومن هنا كانت دلالتها هي الحصافة أو المقاومة أو التوقّي من المخاطر المحدقة بحيَلٍ بناءة توجّه الوعي وسط المعضلات الشائكة، ولم تكن دلالتها الخديعة"[2]، كما كان يشير إليها في حديثه عن العقل المضاد الذي يحارب حيَله وخدائعه، فدعا إلى تفكيك العقل ومركزيته من أفعال الحيلة والخداع والتلاعب، والمراوغة والمناورة.

إنّ هذه الإزاحة ضد مفاهيم ومصطلحات "الهوية، الذاتية، الذاكرة القومية، الحكمة الخالدة، الودائع أو الأمانات والمآثر التاريخية، هذه الكلمات التي تحيل إلى ما اصطلح عليه شايغان (الأصنام الذهنية والذاكرة الأزلية)"[3]، وهذه الأصنام الذهنية والذاكرة الأزلية هي بمثابة سرديات كبرى موجودة في كل أمة من الأمم، وهي **وسيلة تخديرية جمعية**؛ لأنها قائمة على أيديولوجيا الموروث وهي تتسم بدوغمائية كبيرة، بسبب طابعها المقدس.

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 14، 15.

[3]– داريوش شايغان، هوية بأربعين وجها، ص 22.

فعل الإزاحة التفكيكي ضد الأيديولوجيا في دوغمائيتها وقدسيتها وخرافاتها، فهي "ليست معادية فقط للدين، بل معادية أيضا للفلسفة، وهي عاجزة عن أي نقد هدّام، وبـقدر ما هي عاجزة عن أن تتجاوز نفسها بواسطة التأويل، فهي عاجـزة عن تحطيم مقدّماتها الخاصة، وعن تعرية الوعي الزائـف الـذي يميزها، وهي وإن كانت تظهر، وكأنّـها خطاب عـقلاني متماسك، لكن العقـل الأيديولوجي ليس هو العقـل الفلسفي، وإنما هو عقل أداة، عقل بليد ومشوه...فهو عقل لاعقلاني"[1]، لهذا السبب يشن التفكيك حملة على كل الأيديولوجيات، وأيضا لأنها دوغمائية؛ والعقل الذي تشتغل وفقها مشوّه وأداتي، وحرباوي يحاول تبرير مقوّمات ومفاهيم ومعطيات الأيديولوجيا دائما، فلا ينتقدها أبدا، فالأيديولوجيا تكرس للوعي الزائف، ولا تكشف عن أسرارها وأوهامها وطوباويتها؛ فهي تحارب النظرة العقلانية، رغم ادعائها بتبني العقـل.

تشتغل الإزاحة الفكرية من خلال حيل العقل؛ الميتيس في جوانب إيجابية وبنّاءة من أجل مقاومة القراءات الشمولية، اليقينية والأيديولوجية، وقد استعمل محمد شوقي الزين، للتدليـل على القـراءات اليقينيــة الأيديولـوجية مصطلح (**الصقلوبي، cyclope**)، "والصقالبة في الأسطوررة اليونانية هم مسوخ من جنس الجبابرة، لهم عين واحدة وسط الجبهة ويتمتّعون برؤية قوية شبيهة بالصاعقة"[2]، وهذا من ناحية مجازية دليل على قوتهم وشموليتهم وإحاطتهم بكل ما يدور في فضائهم واستحكامهم بكل جهات الأرض[3]، والميتيس هنا عدوٌ لهم لأنّه يحارب شموليتهم وإحاطتهم، ويحاول أن يؤكد دائما وجودَ نقاط ضعف لديهم، مثلما تؤكد التفكيكية على وجود بؤر متناقضة/ ناقصة في الخطابات، ويمكن تفجيرها وتقويضها من خلالها.

إذن، يكون **الميتيس على مستوى القراءة العميقة**/ التحتية للنص، ويكون **الصقلوب على مستوى القراءة المتعالية اليقينية**، فالأول قرين التفكيك والثاني قرين اليقين، "فينخرط التأويل والتفكيك والقـراءة التحتية بحثا عن الأغوار، أي المكبوتات الدفينة والتماسا للأغيار أي الهوامش

---

[1]– داريوش شايغان، هوية بأربعين وجها، ص 23.

[2]– هزيود، ميلاد الآلهة، باريس، فلاماريون، 2001، نقلا عن: محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 13، 14.

[3]– ينظر: محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 14.

المستبعدة أو الأصوات المخرسة، وبهذا المعنى، التأويل والتفكيك هما صفيحتان لا تنفكان عن الاحتكاك في سبيل زلزلة البداهات أو تقويض السلطات، أي ابتكار الإمكانات وخلق المكانات، النشاطات النظرية والعملية للتأويل والتفكيك تتراءى في الأروقة السفلى من النص، بحثا عن الدلالات المتشظية التي أحالتها على الصمت هالةُ المعنى"[1]، فالنظرة الصقلوبية / الشمولية تحصر المعنى في قالب أحادي مضبوط وتحيل المعاني المتشظية عن المعنى الرئيسي إلى العدم؛ أو الصمت، فيأتي التفكيك ليقوم بفعل الإزاحة عبر حيل العقل التدبيـرية (الميتيس) لينطّق ما كان صامـتا، وليحيِي العـدم، ويبثَّ فيه الحياة؛ حين يحـوّله من الهامش إلى المركـز أو يدمِّر نسق هـذه الثنائية وباقي الثنائيات.

النص الداخلي التحتي أو الضمني هو المعنيُّ بالتفكيك والإزاحة لكل الأفهام الرسوبية واليقينية؛ لكن ليس بهدف إزاحة فهم وتعويضه بفهم آخر، بل من أجل فتح مساحاته وفجواته القرائية والتأويلية؛ فالإزاحة لا تطمئن إلى حقيقة قارّة أو تأويل ثابت؛ والناقد الذي يتمتع بقوة تفسيرية/ تأويلية نهائية لم يعد له وجود[2]؛ لا وجود له بالمعنى المجازي طبعا، لأن سياق الإزاحة الفكري يتموضع داخل طروحات ما بعد الحداثة، التي ألغت الفهم الأحادي والنسق المغلق والعقل الدوغمائي وسلطة الناقد الأبوية التي أصبحت مجردة موضع تهكم وسخرية، فلا **وجود لناقد يقيني** أو ينضخ بخطاب الحقيقة.

يأتي الذكاء والحيلة والحصافة ليحـرّر فعل الإزاحة من نوع معين من التفكيك العدمي؛ إذ من منظور تودوروف ينقسمُ التفكيك إلى نوعين: نوع دوغمائي ونوع براغماتي، فالإزاحة الدوغمائية لأنسجة النص والعالم تقرّر سلفا ماذا يعني النص ومـــاذا تعني أحداث العالم، وفي نظرها لا يعني شيئا، ولذلك فهي متهمة بالرتابة في تحليلاتها للنصوص، لأن النتائج تكون معـروفة دائما، وهي نتائـــج قابلة للتغيير، أما الجـانب البراغماتي/ التداولي في فعل الإزاحة التفكيكي، فيـــزعم أنّ

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 10.

[2]– ينظر: فنش ستيوارت، الأسلوبية وتحليل النص، ترجمة: المركز الثقافي للتعريب والترجمة، دار الكتاب الجديد، القاهرة، الكويت، الجزائر، 2009، ص 7، 8.

النص/ العالــم لا يعني شيـئا في ذاته وأنّ القـارئ هو الذي يمنحه المعنى[1]، وعلــى الرغم من التقارب الحاصــل بين القسمين أو المفهــومين؛ الدوغمائي والبراغماتي، فــإن فعل الإزاحـة هو فعل تداولي قـرائي بامتياز، لا يسعى إلى العدم بقدر ما يسعى إلى إثبات دينامية القراءة وحركية الفهم، ولا يقينيــة العالــم.

إنّ القــراءة الإزاحية هي قــراءة نقدية مثمـرة وذكيـة؛ وكذلك حصيفة؛ لــ"أنها تُخضِع النصَ للصبـر والرصد أو للتشريح والتفكيك، لاستكشـاف أبعاده أو لتعـرية مسبقاته أو لزحزحة مشكلاته أو لفضح ألاعيبه أو لتفكيك بنيته وآليات اشتغالها...وعندما يتحول الأثر الفكري إلى منطقة خصبة لعمل الفكر يتيح استثمارها توسيع حقول المعرفة أو تطوير أدوات الفهم، أو تغيير مناهج الدرس، أو تجديد نماذج الرؤية، سواء حول النص والمعنى أو حول الواقع والعالم"[2]، والواضح أن **فعل الإزاحة بعيد عن تلك النزعة العدمية في الفهم**، وقريب من النزعة التجديدية الحركية/ الدينامية في زحزحة مشكلات النص عبر كشف مشكلات أخرى مسكوت عنها، ففي كثير من الأحيان تكون مشكلات الخطاب مصطنعة لغرض السكوت عن مشكلات أخرى أكبر وأخطر منها، والإزاحة كذلك تسعى لتطوير أدوات الفهم عبر التخلص من العقل الأداتي الشمولي والإقصائي للشذرات، ففي الشذرة يكمنُ الفهم وقد يكتمل، كما أنّ الإزاحة غير مقصورة على النص، بل هي تمتدّ إلى العالم وأحداث الواقع والتاريخ؛ تبحث في المفكر واللامفكر فيه داخل هذه الميادين أو المستويات.

ترتبط الإزاحة بمفهوم الأثر؛ هذا الذي يشير إلى كلّ شيء فيه أثرٌ/ بصمة لما يناقضه ويختلف عنه؛ أثرٌ طيفي أو شبحي يتجلّى داخل النقيض، عن طريق الإزاحة الحصيفة لسمات وماهية الذات، وهذا الأثر يكون داخل الدال حين يشير إلى مدلولات مختلفة عمَّا يشير إليها الــدال في الواقع. فداخــل دال (الحِكمة) هناك أثــرٌ طيفيٌ للحُكم والسلطة، وقد يكون في الحكمة نوع من الغبــاء أو البلاهة كطيف أثــري مضمر ومخاتل؛ فهذا دال الحكمة مختلف عن نفسه أصلا، ودائم الإرجاء لمدلولاته؛ إذا قــرأناه قراءةً إزاحية.

---

[1]– ينظر: فنش ستيوارت، الأسلوبية وتحليل النص، ص 30.

[2]– علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ط.1، المؤسسة العربية للدراسات والنشـر، بيروت، 2005، ص 58.

ليس غرض فعلِ الإزاحة في الكشف عن اللامفكر فيه هو إثبات ضبابية العلامات والنصوص والوقائع فقط، بقدر ما هو، أيضا، إثبات لضبابية فهم المتلقي لتلك العلامات، ولهذا السبب تأتي القراءة الإزاحية في مكان القراءات اليقينية، التي "تتعاطى مع الأثر بوصفه انعكاسا لواقع أو تقرير لحقيقة، أو بوصفه مرآة مؤلفه أو لسان حال مذهب من المذاهب، ولهذا فإنّ أصحاب هذه القراءة يختزلون النص إلى مجموعة مقولات جاهزة صارمة ومحكمة قابلة للإقرار والتصديق أو للنفي والتكذيب، على ما يفعل ذلك الدعاة والمنظرون، التراثيون والحداثيون، الأصوليون والتقدميون، هذا شأن القراءة الأيديولوجية التي يمكن أن تتخذ أشكالا مختلفة"[1]، فالقـراءة الإزاحية هي قراءة ضد أيديولوجية أو لا أيديولوجية؛ إنها لا تحتمي وراء قناعات مذهبيـة أو سياسية أو دينية حينما تمارس فعل الإزاحة، وإنما تحتمي وراء حصافة القارئ وذكائه وحيلته في كشف المستور؛ المخبوء والمسكوت عنه.

هذا ما يسميه علي حرب **بقوة النص** إذ تـقوم استراتيجيته "على جملة من الألاعيب والإجراءات يمارس الخطاب من خلالها آليات الحجب والتبديل والنصوص سواء في ذلك، وإن تفاوت نص عن آخر في القوة والشدة، وهنا مكمن السر في النص، أعني أنه يخفي استراتيجيته ولا يفضي بكل مدلولاته"[2]، ولهذا تكمن قوة النص في فكر التفكيك في قدرته على الحجب والستر والمخاتلة وإخفاء المسكوت عنه، وليس في إفصاحه وبيانه، وفي اشتباهه والتباسه لا في أحكامه وإحكامه[3]، وفي تباينه واختلافه لا في وحدته وتجانسه، ومن هنا تكون مهمة الإزاحة مهمة فنية وأدبية ونقدية في الوقت نفسه؛ أي في كشف المخبوء وتحدي مخاتلة النص، وهذا الكشف يعتمد على حيل النص وقدرة القارئ على حلّها وكشفها بحيَلِّه وحصافته الذهنية؛ هو صراعُ الحيـلِ؛ حيل الستـر والحجب وحيل التأويل.

---

[1]– علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ص 58، 59.

[2]– علي حرب، نقد النص، (النص والحقيقة 1)، ط.4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 18.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 18، 19.

وكمثال توضيحي، يكون النص الشعري أكثر شعرية في قدرته على نيل إعجاب القارئ مع الحفاظ على غموضه ومخاتلته، فيكون القارئ الحصيف مطالبا بالكشف عن الحيل التقنية التي شكّلها النص ليكتسب تلك الشعرية والجمالية، ولكن النص لا يستسلم ولا يقدم حيله واستراتيجياته، بل يخفيها ويسترها، حتى أنّ ميدان الشعرية لم يصل إلى ضبط قوانين صارمة، بسبب انسابية وكثرة الحيل والتكتيكات اللغوية والبلاغية داخل الخطاب الشعري .

تتعاضد هذه الحصافة وتتساند مع مفاهيم التفكيك في اعتمادها على التكتيك والذكاء وعدم التسرع في الوقوف مع طرف داخل الثنائية ضدّ الآخر، وإنّما تسعى إلى تفكيك المفاهيم المتعارضة أو المتقابلة للكشف عما بينها من علاقات وتبادلات ومراوغات يجعل الواحد منها يدّعي الانتساب إلى الآخر فيما هو يقوم بنسخه، أو يدّعي نقضه فيما هو يستبطنه أو ينحدر منه، **فالنقد الإزاحي لا يقوم على نقد مفهوم لصالح نقيضه**، وإنما يُبيّن أنّ أحدهما ليس سوى الآخر مقلوبا أو مُحـوّلا أو مطمورا، أو مُحوّرا[1]؛ ويمكن تقديم مفهومي الداخل والخارج، أو الخير والشر كمثالين توضحيين، فالمسمى بالداخل لا يبتعد عنه الخارج، فكلما ذُكـر الواحدُ منهما يأتي طيف / شبح الآخر مباشرة، كمعارض أو نقيض له، لكن الذي يشتغل بمفاهيم الإزاحة يستطيع أن يدرك مدى الوجود الفعلي والمجازي للداخل في الخارج ، وللخارج في الداخل، ومدى وجود قيم الخير في الإنسان الشرير والعكس أيضا، فلا وجود لإنسان شرير مطلق، أو خيِّر مطلقٍ؛ لكن الفكر الشمولي والمنطقي يرفض هذا الوجود ويرفض الإزاحة نهائيا؛ لأنها، حسبه، تعتمد على حيلٍ وخدع غير قابلة لأي منطـق/ لوغوس.

ترتبط هذه الحصافة والذكاء والفنية في مقولة الإزاحة بمفهوم الصفيحة التكتونية (plaque tetonique)، وقد ابتكر محمد شوقي الزين هذا المصطلح أو استعاره من ميدان الجيولوجيا، بالعودة إلى الأصول القديمة لهذه المفردة " فكلمة تكتوني tectonique منحردة عن المفردة الإغريقية Tektôn وتعني الحِرَفي أو البناء أو الصانع، يتعلق الأمر إذن بصناعة أو تشكيل

[1]– ينظر: علي حرب، نقــد النص، (النص والحقيقة 1)، ص 19، 20.

الصفائح الأرضية عبر الأزمنة الجيولوجية"[1]، والمشترك بين التكتوني والإزاحة هو فعل المهارة والحصافة والإبداعية في الكشف والخلق، فالناقد الذي يشتغل بمفهوم الإزاحة يشبه الفنان أو الحرفي أو البنّاء الذي يخلق أثرًا فنّيًا بمهارة وحصافة غير متوفرة لدى أيِّ إنسان كان، إذن فالتكتوني كمفهوم يتجاوز المعطى والأصل الجيولوجي إلى المعطى الفنـي والإبداعي والكشـفي لمـا هو مستـور جماليا ومعرفيا داخل العالم والنص.

إذن، المشترك بين مفهومي الإزاحة والصفيحة التكتونية والإبداعية هو فعل الحصافة والنباهة والذكاء، لهذا يربط شوقي الزين التأويل والتفكيك بالإزاحة والتكتون، فينتج **تأويلتوني، وتفكيكتوني**؛ ويمكن "الحديث عن تأويلتوني بوصفه صناعة الدلالة في الورشات، ويمكن الحديث عن تفكيكتوني باعتباره تركيب ألغاز الدلالات بواسطة مفاهيم اللعبة والمهارة والاتقان"[2]؛ فالعملية التأويلتونية تستهدف الكشف عن الدلالات والمعاني العميقة داخل النص عبر النظرة الفاحصة والمُعمّقة؛ أما العملية التفكيكتونية فتستهدف الكشف عن حيل النص، بحيل أذكى منها، لتكشف عن ألاعيب النص في إخفاء بعض الدلالات والمعاني المسكوت عنها والكشف عن بؤر النص المتفجّرة، والدلالات المغمورة عمدًا أو بغير عمدٍ، ولكن إضافة لاحقة (تونـي) إلى المفردتين: تأويل وتفكيك لم يأتِ عبثا أو اعتباطًا[3]؛ وإنما لتأكيد على خاصية الحصافة والفصاحة، والنباهة والذكاء، أثناء العملية الإزاحية التي لا تملك ضوابط ومعايير ثابتة في التأويل والتفكيك، إلا معايير الذكاء والمهارة والحيلة بمفهوم إيجابي، عكس البلاهة أو البداهة المتسرعة أو الانتظام القسري في العملية التأويلية التفسيرية، التي تميزت بها النظريات الشمولية في فكـر البنية.

إنّ التكتوني يناقض مفهوم النظرية وكذلك مفهوم الاستراتيجية، حسب ما يذهب إليه محمد شوقي الزين، لأنه لا يلتزم بقواعد ومبادئ متعالية تسيّره، بل يعتمد على سياق الحال في ابتكار الحلول عبر الحصافة، فـ"ما هو تكتوني يستمد طاقته من ذاته، أي من الوظائف التي تعتمل في

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 11.

[2]– المرجـع نفسه، ص 11.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 11، 12.

داخله دلالةً وقوةً وتأويلًا وتفكيكًا، ولا يذعن إلى سلطة عليا كما تمثله الفوقيات المتعالية سواءً أكانت سياسات او أيديولوجيات أو مخيالات؛ التكتوني له خاصية التكتيك، لأنّ ما هو تكتيكي هو عابر، رحّال، متجول، وما هو استراتيجي له خاصية التنظيم والتنسيق"[1]، ولكن الفهم العربي لمصطلح الاستراتيجية جاء، في الغالب، ليدل على خاصية التحوّل والوسيلة غير المنظمة ولا المنسّقة للوصول إلى هدف معين، فالاستراتيجية لم ترتق إلى درجة النظرية أو المنهج لأنها لا تملك آليات واضحة ومنظمة ومنسقة.

لهذا، يرتبط التفكيك بمفهوم الاستراتيجية، وينأى بنفسه عن معيارية النظرية والمنهج، وحين يرتبط بالفكر فهو **ارتباط مجازي** ونسبي، فالاستراتيجية في الفهم العربي ارتبطت بالتكتيك الذي يحصل بعيدا عن تعقيدات وضوابط المنهج، وقريبا من فعل الذكاء والحيلة والنباهة والبصيرة الثاقبة، وليس الفهم المتسرّع واليقيني.

والأصل أنّ هذا المشكل في خلط المفاهيم من قبيل: المنهج، النظرية، والاستراتيجية والعلم ليس جديدا في الاستعمالات والتداولات العربية، فقد ظل العمل بمفاهيم العلم والمنهج والنظرية ينطوي على مشكلة تتمثل في عدم وضع حدود فاصلة وواضحة[2]، ومن خلال طرح محمد شوقي الزين يتضّح أن الحدود غير فاصلة بين مصطلحي الاستراتيجية والنظرية، كذلك بين الاستراتيجية والتكتيك، رغم وجود تداخل بينهما؛ "فالاستراتيجية لا تنفك عن التكتيكية مثلما لا يستغني العقل عن أوجهه الحذرة واليقِضة التي تتجلى في المهارة والحيلة"[3]، في مقامات وحالات يحتاج الإنسان إلى إعمال البصيرة والعقل النافذ لفهم العالم أو الخطاب.

الواضح أنّ درجة الانضباط والشمولية تسير في تنازلية بين هذه المفاهيم؛ فالعلم مضبوط ضبطا شاملا بآليات ثابتة ويوصل إلى نتائج كلية وشاملة، في حين أن المنهج هو تطبيق للمفاهيم

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 12.

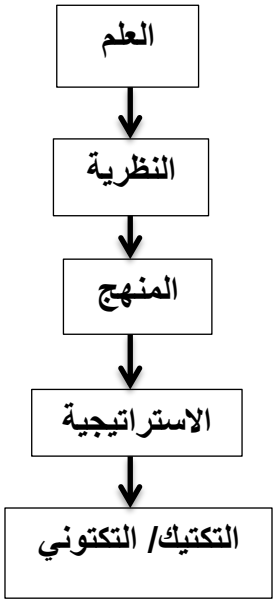
[2]– ينظر: ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، ط.1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009، ص 15، 16، 17.

[3]– محمد شوقي الزين، ميشال دو سارتو، منطق الممارسات وذكاء الاستعمالات، مدخل إلى قراءة تداولية، ص 125.

التي تقدمها النظرية، التي هي تصور عقلي، ففشل النظرية هو فشل للمنهج بالضرورة، بينما تأتي الاستراتيجية لتبين بُعْدها عن النظرية والمنهج والعلم من حيث المفاهيم الثابتة والآليات المضبوطة ضبطا محكما، فهدفها الوصول إلى النتائج بأية طريقة أو آلية، فتعتمد على تكتيكات متغيّرة.

وبالعودة إلى فكر البنية المنغلق والمنفتـح نجدهما يعتمـدان على المنهــج، ويرون أن الاستراتيجية هي طريقة للوصول إلى الهدف دون أية نظـرة نظامية.

يبدو أن محمد شوقي الزين يجعل التكتيك؛ الذي هو جـزء من اشتغال الاستراتيجية، مستقلا بنفسه في كشف آليات اشتغاله داخل النص دون أيّ انتماء نظري أو منهجي، لأن انتماءه الحقيقي يكون لذكاء العقل وحيَلِهِ ونباهته بعيدا عن الضوابط والإحكامات التي يفرضها العقل النظري والنسقي، ويمكن تدريج هذه المفاهيم تنازليا على الشكل الآتي:



يشرح محمد شوقي الزين هذا التفصيل الدقيق في علاقة التكتيك والتفكيك بالتكتوني، فيرى أنّ هذا الأخير "ينشق أو يتمرد على الهندسة النسقية، لأنّ همّه ليس النسق وإنما ما يعتمل تحته من حركات أو تحولات أو ثورات يسعى النسق لاحتضانها أو سجنها بقدرته التنسيقية. الهندسة النسقية هي بمثابة نسيج العنكبوت، كل حركة طفيفة تنتبه إليها الحشرة المفترسة، فهي تتلقى الاهتزازات الكائنة في الطرف الآخر من النسيج بفضل هذا التنسيق المحكم بين الخيوط، ولكن

للخيوط هشاشة يمكن الإفلات منها **بقوة النباهة ومهارة الحُنْكَة**، حيلُ العنكبوت لا ترقى إلى أحوال الإرادة أو التوتر أو النفس في سعيها للتخلص من هندسة النسق. التكتوني يتمتع بهذه الأحوال والتي هي تحولات ماهرة وحيل مضادة"[1]، وعلى الرغم من مجازية هذا النص في توظيفه للتشبيه الطريف (العنكبوت والحشرة المفترَسة)، إلاّ أنّ النص يحمل قيمة معرفية، من خلال توضيحه لكيفية عمل **التكتوني** وتكتيكاته المتنوعة للتحرر من سلطة النسق والعقل والعلم والنظرية، فيُبيّن أنه قادر على نسف وخرق وتفجير كل هذه المفاهيم التي تتسم بدرجات متفاوتة من الانضباطية والكلية والشمولية، فعلى الرغم من سلطتها إلا أن مفهوم التكتوني يجد مخرجا تقويضيا لأيّة سلطة أو خطاب أو معرفة أو علم، من خلال النباهة التي يكتسبها من منطق المباغتة والصدفة والحيلة؛ فالفريسة التي تقع في فخ العنكبوت لا تملك القدرة على إنقاذ نفسها إلا إذا لجأت إلى تكتيكات أوحيل عقلية لم تتفطن لها العنكبوت؛ وهذا منطق الحوار كذلك في المناظرات .

وفي التقاء التفكيك والإزاحة بالمهارة والحصافة يحدث الانتقال من الصرامة النظرية والمنهجية إلى اللعب الاستراتيجي؛ التكتوني؛ التكتيكي، فتلتقي الفلسفة بالأدب بوصفهما تجربة تأويلية تستند إلى المهارة أو القدرة على إبداع أشكال بلاغية أو صور مجازية، وتصبح اللغة في الممارسة التفكيكية والإزاحية فسحة للعب وفق تجربة جمالية ومجازية، تنتفي معها هواجس المطابقة أو البحث المستميت عن النسب بين الشيء وصورته أو الدال ومدلوله فتصبح هذه الإزاحات عن طريق تكتيكاتها غير عقلانية؛ أي غير برهانية، وإنما فقط جمالية أو مجازية أو بلاغية، تستند إلى فن الابتكار والخلق الذكائي[2].

هناك من يربط آليا مفهوم اللعب بعدم الجدية، أو الاستهتار واللامبالاة في التعاطي مع النص والعالم، ولكن ليس هذا هو مقصود ومفهوم هذا المصطلح التفكيكي؛ فهو مركزي كباقي المفاهيم الأخرى، كالانتشار والأثر؛ وهو ببساطة يعني الفكر الحرّ والمتحرّر من القيود والضوابط

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 13.

[2]– ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 25.

والمبادئ النظرية؛ يقول دريدا :"اللعب، لا بمعنى المقامرة أو اللهو، بل ما ندعوه بالفرنسية jouer وهي كلمة تعني أن بنية الآلة أو نوابضها، ليست مشدودة تماما"[1]؛ بمعنى أنّ هناك إمكانية لخرق سيرورتها وتوجيهها، عكس الآلة المحكومة ومشدودة الأجزاء، يصعب توجيهها أو خرق سيرورتها النظامية، والأمر لا ينطبق على الآلية فقط، بل على الفكر والأدب والنقد والحياة.

يتحقق عنصرا الذكاء والصدفة في لعبة النرد التي يقدمها محمد شوقي الزين كمثال لاشتغال الإزاحة والتأويل؛ "التأويلات والتفكيكات هي لعبة نرد لغوية حيث يظل كل شيء مفتوحا واعتباطيا، والذي لا يعني بالضرورة عالما فوضويا كما يقرأ فرانسوا لاروّيل تفكيكية دريدا، يتعلق الأمر **باختيار استراتيجي وليس بسلوك منهجي**، وبمقارنة استراتيجيمية (حدسية وذكائية) وليس بمعالجة نسقية أو تنسيقية، وتخلع هذه المواصفات عن التأويل والتفكيك طابعها النسقي والسلطوي"[2]، لأن حدث الذكاء والحدس في فهم العالم والخطاب عن طريق فعل الإزاحة يزيح الممارسات السلطوية التي التصقت أو أُلصِقَت بالتأويل في صيغته الشمولية والنسقية، فالإزاحة تعيد للحدس والصدفة قيمتيهما.

إنّ الحديث عن مفاهيم من قبيل الحدس والذكاء والنباهة والصدفة لا يعني بالضرورة تلك الصيغة الفوضوية والعدمية التي يلصقها أعداءُ التفكيك بالتفكيكيين، فليس فعل الإزاحة مبنيّا كليا على الحصافة والصدفة والنباهة، وإنما هي **مكمِّلات ومسانِدات** للفعل التأويلي الإنساني الذي يهمل مقولات الصدفة والنباهة ويلجأ إلى النسق والنظام في ممارساته التأويلية.

ومن ثمّ، فإن الصدفة والنباهة والحظ مفاهيم جاءت لتحطم قداسات وطبوهات في الممارسة التأويلية الإنسانية التي تستند إلى أسس ميتافيزيقية من أهمها مركزية الصوت والعقل، والنسقية اللوغوسية التي لا تولي اهتماما للمفاهيم والعناصر المتشظية من الخطاب والفهم الإنساني، لهذا يعيد التفكيك، من خلال فعل الإزاحة، الذي يقترحه محمد شوقي الزين قيمةً لممارسات الحدس

---

[1]– جاك دريدا وآخرون، النص والمجتمع (حوارات)، ترجمة وتحرير: فخري صالح، ط.1، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، 2004، ص76.

[2]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص 25، 26.

والحــظ والنباهة والبصيرة النافذة، التي يمكن اعتبارها حيَلا عقلية إيجابية ترتبط بممــارسات العـقل المضاد في التأويل والتفكيك الذي جاء لنقد ونقض ممارسات التأويل لدى المركزية العقلية والصوتية الحضوريــة.

2- الإزاحــةُ وتضايفُ مفاهيـمِ الفصاحـةِ والنباهـةِ.

إنّ اشتغالات النباهة والبصيرة في فعل الإزاحة مقرون بفعل الفصاحة في القـول، والنباهة في العملية التأويلية التفكيكية التي تأتي لكسر تلك البداهات والقداسات في القـراءة اليقينيــة، ولهـذا تشتغل هذه المفاهيم داخل حقـلي الفصاحة والبلاغــة في التأويل والتعبيـر، وتتيـح للفكـر أن يسلك سلوك الحرباء في مجابهته بضرورات الوجود، فالحيلة هي، بهذا المعنى، حرباوية في السلـوك أو الترقـب أو الفحص أو الفصاحة، أي أنماط الرؤية وأشكال التعبير، فالسلوك الحرباوي في الممارسة الخطابية والبلاغية يبتغي الرؤية الخارقة واصطياد الـفرص بلسان سريع[1]؛ ومن أمثلة هذه الفصاحة التفكيكية قصة المعـري مع من أراد الانتقاص منه؛ حين دخل المعري ذات يوم مجلسا ببغداد، فعثُرَ برجل فصاح هذا: من هذا الكلب؟....وعلى الرغم من أن المعري قد أُهين، وأُقصي من التواصل الكلامي؛ فلا أحد يكلم كلبا، وعلى الخصوص كلبا مجهولا، فإن المعري ردّ على الفــور، على طريقته، لا نابحا ولا عاويا، بل مستعملا اللفظ المنطوق فقال: (الكلب من لا يعرف للكلب سبعينا اسما)[2]، ففصاحـة المعري ونباهته من جعلته يخرج سالما ومنتصرا من هذا الموقف المحرج، بل أحرج الرجل الذي أقصاه من العملية التواصلية، وأحرج أيضا من تواطأ معه من الحاضرين واستعاد حقه في الإنسانية بتحدّ عقلي حرباوي لذلك الرجل ومن معه؛ وأبان عن قدرة تكتيكية هائلة في الـرد.

إنّ المعري لم يفكر كثيرا، بل ردّ مباشرة بعد سماعـه تلك الإهانة بسؤال غير نمطي، يستهدف امتحان القدرات العقلية والذكائية للمتلقين في لحظة معينة، ومن يملك الذكاء والحيلة

---

[1]- ينظر: محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 18.

[2]- ينظر: عبد الفتاح كليطو، الكلب الأعمى، ضمن كتاب لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، لقاء الرباط مع جاك دريدا، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998، ص 146.

سيجيب على الفور، وسيخـيب ظن من تعـوزه البصيرة والفطنة (التكتيك)، وكذلك الذاكرة؛ والمعري لا تعوزه هذه المفـاهيم الحرباوية، فهو يعرف سبعينا اسما للكلب وهو لم يتعلمها آليا معتمدا على مصنف مجمـوع أو لائحة موضوعة سلفا، بل إنه قادر على إيراد تلك الأسماء مع تعيين النصوص التي أوردتها[1]؛ وهذا أساسه نباهته وفصاحته وقدرته على جعل الآخر يتلقي الكلام بالطريقة التي يريدها هو؛ فالمعري كان يهتم كثيرا بالتلقي[2] .

يشكِّك عبد الفتاح كليطو، بنباهة تفكيكية في هذه القصة، فلا يتلقاها بيقينية أو قداسة تراثية؛ إذ يقـول: "لكن...أحقا يوجد سبعون اسما للكلب؟ يقال أن اللغة العربية ثرية بالمترادفات، لكن تجميع سبعين اسما تشير إلى الكلب...قد يقال إنّ هذه مبالغة، وأنّ المعري قصد بقوله فحسب أنه يعرف عددا كبيرا من المترادفات"[3] أو الأسماء، لأن الله عـزّ وجل علَّم آدم الأسماء كلها، وبنو آدم يعرفون العالم بالأسماء، فكأنّ المعـري أراد أن يصف الحضور بالكلاب، لأنهم لا يعرفون أسماءها جميعا، فأنزلهم من رتبة الإنسان إلى رتبة الحيوان.

إنّ مستويات النباهة في التفكير والفصاحة في التعبير والردّ، بوصفها آليات تكتيكية يلجأ إليها الإنسان فيِ مواضع الأزمة، موجودةٌ في تراثنا الشعبي، إذ يُقال: فلان ردّه/ كلامه في فمه، وآخر ردّه في كُمِّه، وآخر عند أمِّه. فالحصافة والبصيرة والفطنة والحذاقة في فهم الخطاب وإنتاجه وتأويله تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

1- سريع الإجابة وقـوي الفصاحة والحيلة.

2-متوسط الفطنة والفـصاحة.

3-ضعيف الفطنة وغير فصيح، وهو يحتاج إلى من يشير إليه، أو يعينه على الفهم والتأويل، (الأم أو الأب مثلا) باعتبارهما مركزية داخل الأسرة، والانسان دائما يحتاج إلى مرجعية أو مساندة في عمليات فهمه للنصوص.

---

[1]- ينظـر: عبد الفتاح كليطو، الكلب الأعمى، ضمن كتاب لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، ص 147.

[2]- ينظـر: علي حمدوش، المتلقي في أدب أبي العلاء المعري، رسالة دكتـوراه، إشراف: آمنة بلعلى، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمـري، تيزي وزو، 2010/ 2011، ص 3، 4.

[3]- عبد الفتاح كليطو، الكلب الأعمى، ص 147.

إنّ هذه الفطنة في الفهم، والفصاحة في التعبير والردّ تندرج في سياق اشتغال فعل الإزاحة داخل العقل الحرباوي، ولكن "ليس بالمعنى السلبي للمناورة أو المخاتلة، لكن بالمعنى الإيجابي للمقاومة والمسامرة، أي نوع من اليقظة والتفرّس؛ السلوك الحرباوي يقتضي التلون بتلوينات النص، الحلول في جلدته، والتلبّس بأقنعته وقناعاته، ثم الانشقاق من اشتقاقاته والتمرد عن إرادته بسعير من الكلمات غير المألوفة، تزلزل يقينياته بقدر ما تبدّل مشاعره، وتقلب مناظره"[1]، فلا تترك النص في وثوقيته وانسجاميته.

وما يجب الإشارة إليه في هذا المقام، أن اشتغال مفهوم الفصاحة في الطرح التفكيكي أوسع مما طرحه ابن سنان الخفاجي في كتابه سر الفصاحة؛ والذي ذهب فيه إلى أن الفصاحة تتأسس على تباعد حروف اللفظة من ناحية المخارج، وأن تجد اللفظة في السمع حُسنًا، وأن تكون غير متوعّرة وحشية، وغير ساقطة عامية، وأن تكون جارية على العرف العربي الصحيح، وألا تكون الكلمة قد عبر بها عن معنى آخر يكرهُ ذكره ...[2]؛ ولهذا فالفصاحة في العُرف التفكيكي قد تتجاوز هذه المعايير التراثية وقد تخالفها، من أجل تحقيق غاية أو كفاءة تواصلية معينة، مثلما فعل المعري حين ردَّ على خصومه وأسكتهم.

الفصاحة التفكيكية ترتبط، تداوليا، **بتحقيق هدف، أو حلّ مشكلة معينة في الحياة أو النص** ولهذا قد تتعارض مع بعض قوانين الفصاحة التراثية، وقد تتجاوزها لأن التفكيك لا يهتم بفصاحة اللفظة بقدر اهتمامه بفصاحة الردّ في اللحظة؛ اللحظة التي يكون فيها الإنسان في ورطة ينقذُه لسانُه وحرباوية عقله؛ كما رأينا ذلك في وضعية أبي العلاء المعـري.

وإن بقينا في السياق الحـرباوي الذي قام به المعـري، يمكن القول بأنّه تقبّل، لفترة قصيرة، لقبَ الكلب، لكنه عاد إلى إنسانيته أو تلبّس بها حينًا، ثم أخرج، بفصاحته التفكيكية، الرجلَ الذي سبّه ومَن معهُ، مِن جنـسِ الإنسان إلى جنس الحيـوان؛ لأنّه قام بزلزلة يقينياتهم القائلـة بأن للكلب

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 19.

[2]– ينظـر: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، سـر الفصاحة، ط.1، دار الكتب العلمية، بيـروت، 1982، ص 64، وما بعدها.

أسماءً قليلة معدودة علـى الأصـابـع، **ففصاحته تضايفت مع نباهته لإزاحة مفاهيم/ أفهام المتلقين**، فتحققَ فعلُ التفكيك ونجحَ.

لهذا يجعل محمد شوقي الزين الإزاحة كآلية من آليات التفكيك، من خلال تضايف مفاهيم الفصاحة والذكاء والفطنة (الميتيس) الذي يشتغل داخل التأويلات والتفكيكات، ويتميّز بتأسيسه لمفاهيـم :

2-1- اليقظة والاستنفار في مقابل البلادة والتلقي اليقيني:

لا شيء يكون آليًا أو منظّمًا دائما، فقد يحصل للنظامُ أنْ يفقد نظامه؛ لهذا تكون اليقظة واجبةً لفهم كلّ تحوّل أو اختلال أو زحـزحة، ويكون الاستنفار مطلوبًا لفهم العالم والخطاب في تحوّلاته، خصوصا، ما بعد الحداثية، "لأنّ ما هو مقـول في سيلان الخطاب وماهـو مكتوب على سطوح الكتاب هــي مقاطع فكرية أو قِطَع من الذات تلتصق بالحـروف أو العلامات مثلما تلتحم النفس بالجسـد... وفي كـل معركة تفكيكيــة ثمّة منازلة يعبّئ فيها صاحبها، ليس فقـط الأرمادة النقديــة (تحليلات، براهين، استفهامات)؛ وإنّما أيضـا شعلة الميتيس كمسار يقظٍ، بخطوات حـذرة كالأقدام الحافية في حقول الأشواك ...لأنّ الواقع في تركيبته المعقّدَة وبنياته المتشظية يتطلب لغة مرنة تحسن الانسياب بين طبقاته ومفارقاته"[1]، ولا تتأتى هذه اللغة المرنة إلا برؤية تكتيكية وتفكيكية مرنة لا تتعاطى مع الواقع والخطاب المدروس بشمولية وكليانية، ولا تشتغل في فهمه من خلال منهج مضبوط لايعوّل على حيل العقل ونفحاته في الكشف والتأويل، فكل المناهج النقدية والفلسفية وقعت في شمولية مفاهيمية ومقارباتية منعتها من مقاربة العناصر المتشظية عن الواقع والخطاب بطريقة ذكية ومرنة وحرباوية؛ لأنّها تعتبر ذلك خروجا عن مبادئها ومفاهيمها، والتفكيك لا يؤمن بالمفاهيم القارة والثابتــة؛ المركــزية.

تكون مفاهيم اليقضة والاستنفار آليات تكتيكية في مواجهة العالم والنص، فيحدث الاستغناء عن التلقي اليقيني؛ والبـلادة العقليـة التي قد تميّز فهمنا للنصوص والوضعيات/ المآزق التي

[1]- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص19، 20.

تواجهنا في الحياة؛ فقد يلجأ الإنسان في مأزق معين إلى استعمال النكتة التي هي مهارة احتيالية خاصة بالأفكار والتصورات؛ وهي تشبه الحيلة بوصفها مهارة خاصة بالأفعال[1]؛ ويلجأ لهما القارئ/الإنسان الذكي؛ غير البليد، حينما يقع في مأزق حياتي/ تأويلي.

2-2- التشظي والاستكثار في مقابل البنية والواحدية:

إنّ مبدأ اليقظة الذي يقابل التلقي الأحادي واليقيني يجعلنا نصل إلى مبدإ آخر؛ هو أن البنية والواحدية غائبان نسبيا في كل الخطابات على الأقل، وأن التشظي هو الحاضر الدائم، بطرائق متنوعة، ويرتبط هذا التشظي بالكتابة الشذرية التي لا تؤمن بالكلية والواحدية وتسعى إلى التنوع والتعدد، وتشتغل وِفق مفهوم الكولاج؛ "فالنص الشذري نص نقدي ونص رؤيوي ليس منغلقا، بل هو نص متعدد منفتح على قراءات متعددة...والشذرة فكرة مكثفة أو بؤرة مكثفة اقتصاديا، كما يرى جاك دريدا تعمل على توليد الاستعارات والانزياحات...فكتابة الصور البيانية ضمن الكتابة الشذرية كتابة شقية وعصية على الالتقاط"[2] لأنها تحتاج نباهة وحيلة في توزيع الدلالات وتَشْظِيَتِها عبر مجازات وانزياحات أسلوبية متنوعة ومتعددة، فهي لا تعول على مركزية مجازية تتوزع الدلالات من خلالها، بل تجعل النص كله مراكزا وبؤرا دلالية؛ بحيث تختفي الواحدية والمركزية الدلالية، لأنها تتوزع على كل المراكز الشبكية للنص والفهم، فالكتابة الشذرية تفكيكية في عدم اعتمادها على مركز دلالي للنص؛ عكس الكتابة الكلية المركزية التي تضع الدلالة بمركز واحد يوزعها إلى مراكز ثانوية وجانبية.

لعل الكتابة الالكترونية أهم مدونة / نموذج للكتابة الشذرية؛ لأنها لا تملك مركزا واحدا على الشبكة الإلكترونية، بل هناك عدة مراكز تحمل نصوصا مترابطة، ولكن لا يوجد فيها مركز واحدي؛ بل يجب على الشخص التواصلي أن يتقبل كل تلك المراكز المتنوعة، ويتلقى كل الدلالات

---

[1]- ينظر: ميشال دو سارتو، ابتكار الحياة اليومية، فنون الأداء العملي، ترجمة وتعليق وتقديم: محمد شوقي الزين، ط.1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، الرباط، بيروت، 2011، ص 95، 96.

[2]- جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة، (كتاب الكتروني)، ص 11. من موقع: /http://www.alukah.net/library/0/60019

المتشظية؛ فكل نص يحيل إلى نص آخر، وكل دلالة تحيل إلى دلالة أخرى؛ ولكن وجود هذه الكتابة الشذرية في النصوص الالكترونية لا يعني غيابها في النصوص المكتوبة، ولعل النصوص الفلسفية أدبية أكثر قدرة على فعل التشظية.

ولهذا الغرض التشذيري للدلالة، يأتي التفكيكُ من خلال فعل الإزاحة كآلية في "تشتيت الدلالات وإعادة تركيب النصوص في مشهد مغاير يفلت من تضخم المعنى وسطوة الذات المتعالية"[1] التي ترغب على الدوام في محاصرة المعنى والقبض عليه داخل أنساق شكلية؛ مثلما رأينا ذلك في تحليلات كمال أبي ديب.

إنّ تحقق وانوجاد النص المتشظي مرهـون بتحقق القـراءة التفكيكيــة الشذرية التي تعتمد على الذكاء والحيلة في تفجير النص وجعل دلالاته في سيرورة غير متناهية (تشظٍ نصــي dissémination) وليس فقط تعددا للدلالة وتنوعا لها(polysémie)؛ لأنّ التـعدد محصور في عدد معين من الاحتمالات الدلالية عكس التشظي اللانهائي، الذي يعتبـر مركـز التفكيك والقـراءة الإزاحية التي تلتوي حسب التواءات النص أو تتلون بتلويناته، لمحاكاة مضامينه أو حكاية محتوياته أو حياكة إشاراته أو دلالاته، ثم الانعراج على مساراته أو دروبه والانفراج من ضغوطه أو سلطاته، فالقـراءة هي منازلة ومخاتلة ويقظة لأية خطوة ونسيج نصي أو واقعي[2].

إنّ التجزيئية والتشتيت ضد الكليانية la totalisation والانغلاقية، فلا وجود للنسق المغلق المتكامل/ المنسجم/ المتناسق، بل الوجود يكون للنسق المخروم أو المشتت، والدلالة فيه "غير قابلة للاختزال، فالإضافة وشغب النقص يشرخان جسد النص ويمنعان شكلنته النهائية الانغلاقية، أو على الأقل يمنعان التصنيف المتخم لمواضيعه ولمدلولاته ولإرادة قوله وقصديته"[3]، فالتشتيت ضد كل قصدية ثابتة ودلالة يقينية، وهو ينتج ما يسميه دريدا بالسراب الدلالي، وليس التعدد الدلالي، لأنّ **التعـدُّدَ محدود والسراب غيـر محـدود ولا منتـهي.**

---

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 21.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 21، 22.

[3]– جاك دريدا، مواقع (حوارات)، ص 46.

2-3- الازدواجية والاستشعار في مقابل الأحادية الدوغمائية:

من الأحادية الدوغمائية واليقينية الفكرية أن يقف الإنسان في طرف من طرفي الثنائيات الإنسانية المتناقضة، من منظور بنيوي، لهذا يلجأ التفكيكُ للميتيس الذي يملك "صفة الازدواجية في الإجراء والأداة duplicité، فلا يتعلق الأمر بنفاق أو مخاتلة كما توحيه المفردة، وليس المقصود هنا المحتوى الأخلاقي للمفردة وإنما الأوصاف أو الأداءات التي تشتغل في (البين – بين) أو (لا هذا ولا ذاك)، هذا حال التكتونيات الفلسفية وأعني بها التأويلات والتفكيكات والتكتيكات التي تؤدي في فعل القراءة والفحص أدوارا ازدواجية، ترتدي الأقنعة لهدم القناعات البائسة، أو تتلبس الأدوار لمباغتتها وإزاحتها من جذورها الوثوقية[1]، فالقارئ التفكيكي الذكي لا يقف عند حدّ من حدود الثنائيات النصية لينتقد ويدمر الحد الثاني، بل يدمر الحدين معا عبر تقمّص لهما على التوالي؛ بحيث يتحطمان معا.

تبرز هذه الازدواجية التفكيكية (فن البين – بين) في نصوص دريدا كثيرا حينما يدمر الثنائيات، فيرى، مثلا، أنّ "الفارمكون pharmakon ليس دواءً بقدر ما هو ليس سما، وهو ليس الخير كما ليس الشر، ليس الداخل ولا الخارج، لا الكلام ولا الكتابة، كما أن الإضافة ليست شيئا زائدا ولا ناقصا، ولا هي بخارج ولا بتكملة للداخل، إنها ليست جوهرا ولا عرضا"[2]، والملاحظ أن دريدا لا يقف من خلال مفهوم الفارمكون عند طرف الثنائية ضد الآخر بل يدمر الثنائية كلها ليثبت بأن تقسيم خير/ شر غير منطقي وإنما هو مبتكر.

ويستعمل أيضا محمد المصباحي هذه الصيغة/ الرؤية الازدواجية في كتابه نعم ولا، وهي صيغة استعملها ابن عربي في جوابه عن سؤال ابن رشد: (كيف وجدتم الأمر في الكشف والفيض الإلهي: هل هو ما أعطاه لنا النظر؟)؛ فالعقلُ البرهانيُ يسائل العقلَ العرفانيَ في مسألةٍ عرفانيةٍ.

---

[1]- ينظر: محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 22. ولمزيد من التفصيل في مسألة البين بين؛ أو مايسمية دو سارتو فن البين- بين، أي ابتكار حل أو وضعية بين المكان الأصلي والمكان القسري، ينظر: ميشال دوسارتو، ابتكار الحياة اليومية، فنون الأداء العملي، ص 85، 86.

[2]- جاك دريدا، مواقع (حوارات)، ص 43، 44.

والواضح في الثنائيات أنها متقابلة تقابلا اقصائيا للآخر، لكن العقل العرفاني لابن عربي أراد أن يحوّل ذلك التقابل إلى تداخل وتفاعل، فنعم ولا في الفكر الأكبري متقابلين ولكنهما مزدوجان ومتضايفان تضايفا ذاتيا، بحيث لا يمكن لأحدهما أن يوجد بدون الآخر[1]، وهذا دليل على حلولهما داخل بعضهما، فنفي أو إقصاء الواحد منهما يعني بالضرورة إقصاء الآخر ونفيه، وهذا حسب محمد مصباحي من سمات ما بعد الحداثة لدى ابن عربي.

هذا الانوجاد أو الحلول أو التلبّس في الطرف الآخر له محتوى وقدرة إيجابية على الفهم والنقد والتأويل؛ إذ يأتي فحص النص من الداخل والتلبس بمعاجمه ومفاهيمه قصد إدارتها وليّها أو لفّها وإعادة تشكيلها في قوالب لغوية أو مفهومية مفرغة من مضامينها الميتافيزيقية أو المتعالية[2]، عوض القبوع داخل المفاهيم البنيوية التي فضلت القبض على ثنائيات النص والعالم دون الغوص في ماهيتها وتفكيك أصل حضورها، بل تقبلتها واشتغلت في ضوئها على تكريس النظامية والرتابة في التأويل والفهم.

وهذه أهم تقنيات وآليات اشتغال الإزاحة في الطرح التفكيكي؛ هذا الطرح الذي زاوج فيه محمد شوقي الزين بين عدة طروحات فلسفية ونقدية، لعلّ أهمها طرحي ميشال دو سارتو وجاك دريدا.

ونصل من خلال هذا العنصر إلى عدّة نتائج/ مفاهيم من بينها:

1- الإزاحة ضد اليقينيات والقراءات الثابتة؛ فهي تنتقد التأويل اليقيني؛

2- الإزاحة ضد الايديولوجيات والسرديات الكبرى، وهي تؤسس للسرديات الصغرى؛

3- تعتمد الإزاحة على مفاهيم الحصافة والحيلة والنباهة (التكتيكات)؛

4- الإزاحة تشتغل على المستوى العميق، فلا تكتفي بالدلالات السطحية بل تفككها من أجل الوصول إلى دلالات أعمق؛

---

[1]- ينظر: محمد المصباحي، نعم ولا، الفكر المنفتح عند ابن عربي، ص 31، 32.

[2]- ينظر: محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، ص 23.

5- النص الأحسن، من منظور تفكيكي، هو النص المخاتل والمخادع الذي لا يظهر أسراره، فيستدعي الإزاحة التي تتحداه للكشف عن تلك الأسرار؛

6- الإزاحة ضد المفاهيم الأحادية والشمولية والنسق، ومع مفاهيم التشظي والتشتت والازدواجية والحلـول؛

7- تتمظهر الإزاحة لغويا بفضل مفهوم الفصاحة، ففصيح اللسان قادر على الوصول إلى الإزاحات العميقة داخل النص/ العالم، كما هو قادر في الوقت نفسه على تكريس الأيديولوجيات، وهذه النتيجة غير بعيدة عن النتيجة التي توصلنا إليها في دراسة علاقة البلاغة بالتفكيك والأيديولوجيا؛

8- لقد فصل محمد شوقي الزين في مفهوم الاستراتيجية والتكتيك حين جعل التكتيك أكثر حيوية وأقل انضباطية في مفاهيمه وتصوراته وممارساته في النص.

لقد حاول التفكيك أن يكسر ويدمرّ سلطة النسق بعدة آليات، فعمد إلى هدم الآليات المنطقية العقلية والثنائية الإنسانية التي يعتمد عليه النسق في اشتغاله، كما جعل رؤيته للبلاغة مختلفة عن الرؤية النسقية، وكرّس لفعل الإزاحة، لهدم كل السلطويات والأنساق التي يعيشها الإنسان سواء داخل الخطاب أو في حياته اليومية.

خـــــاتمـــة

نصل في نهاية هذا البحث إلى مجموعة من النتائج والمفاهيم المرتبطة أساسا بمسارات خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر، داخل ثنائية البنية / التفكيك، ومن أهم هذه النتائج، نذكر:

هناك إمكانية لتفكيك وتقويض ثنـائية البنية / التفكيك؛ هذه الثنائية التي رأت بإمكانية تصنيف الفكر النقدي العربي المعاصر وإدراجه داخل طرف واحد منها؛ فالبنية المنفتحة على التأويل أثبت هشاشة هذه الثنائية، وإمكانية اختراقها، فهناك دراسات نقدية يصعب تصنيفها داخل فكر البنية أو فكر التفكيك، ودراسات كمال أبي ديب في بداية تحوّلاتها خير دليل على صعوبة التصنيف الثنائي، وبالتالي فتوسيع أو تفكيك التصنيف النقدي أمر ملحٌّ ومهمّ.

ولكن هذا التفكيك الذي حدث للثنائية النقدية (البنية/ التفكيك)، لا يعني أنّهما غير قائمين على خصائص ابستيمولوجية تميّزهما عن بعض، ولكن التقويضَ يكمنُ أساسا في كونِ فكرِ البنيةِ نفسِه، يُمْكِنُ أنْ ينقسم إلى قسمين، فكر منغلق، وفكر منفتح، كما أنّ فكر التفكيك هو تفكيكات وليس تفكيكًا واحد، بل هو متعدِّد مختلف.

إنّ **مفاهيم التأويل والسياق تغيب في فكر البنية المنغلق كليا،** لأنّه يركز على الفحص الشكلاني والرياضي لأنساق النص، فيما تحضر تلك المفاهيم في فكر البنية المنفتح، الذي يُعيد الاعتبار لاشتغال السياق في خدمة الأنساق، كما يعطي التأويلَ دورًا مهما في الكشف عن جمالية النص ودلالته، بشرط أن يكون التأويل محدودا ونهائيا، عكس فكر التفكيك الذي يستغلّ السياق ضمنيا، ويفتح المجال أمام التأويل اللانهائي، الذي من خلاله تنكسر السرديات الكبرى والأيديولوجيات، ويكشف النص عن جماليته.

إنّ شمولية فكر البنية، عموما، جعلته أساس العقل النقدي العربي الحداثي؛ الذي لا يتناول الظواهر النّصية ضمن سياقاتها الأيديولوجية، بقدر ما يتناولها في إطارها العلائقي الداخلي والمحايث، وهذا من خصائصه التحليلية لتحقيق الفهم.

تُعدّ مسألة المرجعية إشكاليةً أساسيةً وعويصةً في تتبعِ مسارات الفكر النقدي العربي؛ فقد صُنّفت العديد من الدراسات على أنّها غريبة عن الثقافة العربية لكونها تأخذ بمرجعيات نقدية

غربية، والواقع أنّ المرجعيات النقدية، تعتبر عالمية كونية، أكثر من كونها غربية، كما أنّ الحديث عن مرجعيات غربية في النقد يجب أن يكون مقرونا بحديث عن **الفكر النقدي بوصفه مضمونا مأخوذا عن الغرب**، وإلا **فالآليات النقدية هي مفاهيم إنسانية** لا يمكن نسبها إلى ثقافة معيّنة، فالمفاهيم النصية؛ مثلا كانت موجودة في التراث النقدي العربي، حتى التفكيك الذي يُنسب إلى الغرب له أصول جزائرية؛ فغربةُ دريدا عن الجزائر ساهمت في خلق مفاهيمه وتصوراته نحو النص والعالم، وهذا دليل على **عالمية النقد بوصفه آليات تفكير**.

إنّ عزلَ فكرِ البنية المنغلق للسياق والتأويل راجعٌ بالأساس إلى استناده وارتكازه على **العلوم الرياضية** البنيوية؛ التي لا تؤمن بأهمية السياق في تشكيل العلم والمنهج، ولا تؤمن بأهمية التأويل في فهم الظواهر بقدر ما تؤمن بدور التفسير في فهم شكل المعرفة والخطابات؛ أمّا فكر البنية المنفتح، فقد أعاد للفلسفة دورَها المركزي في العملية النقدية والأدبية، ومن ثم، **جاء التأويلُ مقرونا بالفلسفة، والتفسير مقرونا بالعلم التجريبي**.

إنّ التأويل الذي تأسس على الفلسفة النسقية دعا إلى تأويل وفهم نسقيٍ محدودٍ وثابتٍ، عكس التأويل الذي اعتمد على آليات التفكيك؛ فقد أقصى الفلسفة النسقية وقال بموتها وكرّس لعمليات التأويل الحرّ واللانهائي داخل النص، دون أيِّ ضابط منهجي.

لقد **كان ميدانُ الشعرية المجالَ الذي جمع فكر البنية بصيغتيه المنفتح والمنغلق وفكر التفكيك**، فتعامل كل فكرٍ بآلياته ومقارباته في تناول الخطاب الأدبي والإنساني؛ فأكّد فكر البنية المنغلق على ضرورة البحث عن آليات التغريب داخل النص، وعن علاقات العناصر اللغوية ومستوياتها الصوتية والصرفية، والنحوية والبلاغية؛ فيما حاول فكر البنية المنفتح الاشتغال على السياق لتدعيم المفاهيم النصية؛ كما استثمر مفاهيمَ البلاغة الجديدة وانتقد النظرة الاستبدالية، كما أعاد للتأويل دوره المهمَّ بعدما أقصاه فكرُ البنية المنغلق الذي يتسم بطابع رياضي؛ أما فكر التفكيك فقد تعامل مع النص الشعري على أنّه لعبة تأويلية لا نهائية، فقدرةُ النصُ على المخاتلةِ والسترِ هي ما تجعله أدبيا من منظور الفكر النقدي التفكيكي.

ساهمت المفاهيم الفلسفية في تشكيل الوعي النصي العربي وآليات حدوث التغريب فيه، فأكّدت البلاغة العربية على مفهوم اللوغوس ضمن قوانين عمود الشعر، وبالتحديد في عنصر المقاربة في التشبيه، ولهذا **أقصَتْ البلاغةُ التشبيهاتِ البعيدةَ عقليًا، وأُقصِيت الاستعارة المرفوضة، التي تتوافق كثيرا مع خصوصيات التفكيك**؛ هذا الذي يؤكد على ضرورة الربط بين الحدود والمفاهيم البعيدة والمتناقضة عقليا.

لقد كان حضور مفاهيم دي سوسير وياكبسون وجون كوهن قويًا في فكر البنية المنغلق وبالخصوص في المحور التركيبي والمحور الاستبدالي؛ اللذين كانا مركزيين في عمليات التحليل والكشف عن أدبية النصوص، **لكن فكر البنية المنفتح لم يعتمد عليهما بقدر اعتماده على مفاهيم البلاغة الجديدة**؛ كالتحليل بالمقومات، ومقارنة المنبع بالمصب.

إنّ مفاهيمَ الغيابِ والحضورِ موجودةٌ في خطاب فكر البنية المنغلق؛ وهي تؤكّد على أنّ تحقّق الأدبية يتأسس على حضور دوال شعرية مقابل غياب دوال أخرى سواء على المستوى التركيبي أو الاستبدالي؛ كما نعثر على مفاهيم الحضور والغياب في خطاب فكر التفكيك الفلسفي والنقدي لكن بنظرة مختلفة، لأنّ التفكيك يعتمد على المدلول وليس الدال، كما أن الحضور، حسبه، موجود داخل الغياب، والغياب كائن في الحضور، ففكر البنية المنغلق حافظ على هذه الثنائية واشتغل عليها، لكن التفكيك اشتغل عليها عن طريق **تدميرها**.

يقوم فكر البنية المنغلق على أساسِ أو ركيزةِ التغريبِ الذي يحدث عن طريق ثنائية التجانس واللاتجانس؛ فالنّصُ عبارةٌ عن توتّرات وامتدادات لأنسجة نصية يتخلّلها التجانس واللاتجانس بطريقة مطّردة، والمتلقي هو من يكشف هذا التغريب داخل النص، وهذا المتلقي نفسه هو الذي يستمتع بإيجاد البـؤر المتفجـرة بالدلالات في الطرح التفكيكي.

إنّ التفكير داخل فكر البنية المنغلق يحدث بطريقة رياضية عددية، فهناك أنساق ثنائية تظهر في الخطاب الشعري أو السردي، وهناك أنساق ثلاثية ورباعية، فيكون دورُ الناقدِ الكشفَ عنها وتصنيفها وتنظيمها، عكس فكر البنية المنفتح الذي لم ينظر إلى الأنساق نظرةً عدديةً

رياضيةً، فقد نظر إليها نظرةً فكرية مضمونية وفلسفية، أمّا التفكيك فكانت نظرته خارج إطار فلسفة النسق، لأنّ النص غير منسجم بالضرورة حتى ينتِجَ هذا النسقَ.

لم يصمد الفكر النقدي المنغلق أمام التوجهات الفلسفية فقد استنفذ مشروع كمال أبي ديب طاقاته وآلياته البنيوية الرياضية والهندسية فتحول مباشرة إلى مفاهيم ما بعد الحداثة؛ فبعدما كان يؤكد على مفاهيم الوحدة والانسجام والانتظام، أصبح يؤكّد ويدعو إلى الاهتمام بمفاهيم التشظي والانكسار واللاتجانس؛ فمشروع فكر البنية المنغلق عند كمال أبي ديب تحوّل من النظرة البنيوية المنغلقة إلى النظرة التفكيكية المنفتحة اللانهائية؛ من أقصى طرف إلى أقصى طرف في ثنائية (البنية/ التفكيك)، عكس مشروع فكر البنية المنفتح الذي تعامل بليونة وحصافة مع مفاهيم النسق والسياق والتأويل وطروحات ما بعد الحداثة.

إنّ ليونة مشروع فكر البنية المنفتح عند محمد مفتاح تكمن في كونه أسّسَ اتجاهه ومساره على عدّةِ نظريات معرفية متنوعة؛ **الرابط بينها هو الدينامية والنسقية،** فوصل مفتاح إلى نظريات ما بعد الحداثة واستثمر فيها رؤيته النسقية، فأعاد النظر في فوضوية الرؤية ما بعد الحداثية، فقرأ نصوصًا عربيةً لأبي حيان التوحيدي برؤيته النسقية النظامية، بعدما كانت تُقرأ على أساس أنّها نصوصٌ مشتتةٌ وغيرُ منسجمةٍ.

لم يكن مشروع محمد مفتاح في فكر البنية المنفتح وليدَ مرحلةٍ واحدةٍ من مشروعه؛ بل كان نتيجة عدّة مراحلٍ ومسارات؛ من بينها المرحلة التي قرأ فيها الخطاب الصوفي من منظور وظيفي وسياقي وأنثربولوجي، ثم مرحلة قراءته للنصوص الشعرية عن طريق المفاهيم اللسانية (الصوتية/ الصرفية/ النحوية/ البلاغية)؛ ولكنّه أحس بنقصها فزودها بالمفاهيم السميائية والبلاغية الجديدة فلم يؤمن بمفهوم الاستبدال عكس ما كان عليه مشروع كمال أبي ديب في مرحلته الأولى.

لم يعتمد مشروع محمد مفتاح على النظرة الاستبدالية؛ لأنه اعتمد على مفاهيم البلاغة الجديدة وجماعة مو التي أصرت على ضرورة التحليل بالمقومات؛ المقومات العرضية والجوهرية، فكلما ابتعدت المسافة الموجودة بين المقومات زادت مسافة التوتر، وكان الشعر أكثر شعرية وأدبية؛ كما أنّ مفتاح ربط الشعر بالموسيقى بطريقة رياضية.

اعتمدت الكتابة التفكيكية على مفاهيم سميائية كالسميوزيس ولانهائية الدلالة، فمن منظورها؛ يكونُ النصُ الجيدُ هو النصُ المخاتلُ والمخادعُ والمكثّفُ مجازيًا؛ الذي لا يقدّم ما عنده من دلالات بسهولة؛ بل يحتاج إلى قارئ حصيف وذكي، فلا يعتمد على معايير بنيوية في الكشف عن جمالية النص، لأنّ تلك المعايير تندرج في سياق الميتافيزيقا العقلية التي حاربها التفكيك ودعا إلى استبدالها بعقل نقدي مضاد.

لقد أكد هذا العقل المضاد على أهمية عملية التأويل الحرّ، فدعا إلى أهمية ردّ الاعتبار للكتابة كونها لا تخضع للوغوس أو الصوت الأبوي الأعلى، الذي يحدد دلالتها، فكانت الكتابة تؤكد أن الصوت يندرج داخلها، وترفض الثنائيات الإنسانية.

إنّ العقلَ المضادَ مركزيٌ في مشروع فكر التفكيك؛ ولكن يجب التأكيد على أنّ مفهومَه ليس عزلًا نهائيًا للعقل، وإنّما محاربة لنرجسيته وغروره وأحكامه المطلقة والقبلية، فأعاد هذا العقل التفكيكي الاعتبارَ لمفاهيم التغريب والغموض الدلالي والجنون، والاستعارة المرفوضة، وتناولها جميعًا برؤيته الخاصة، كما **حطّم مفاهيم البنية والمركز والوحدة.**

ولهذا رفض فكـرُ التفكيك مفهومَ الانسجام والمركـز لصالح فكـر الشذرة والشتات؛ وظهرت الكتابة الشذرية التي تحتفي بالبؤر النصية المتفجرة ولا تؤمن بالمركز الواحد أو الأصل والمعنى المتمركز منطقيا في سطح النص.

لقد اعتمدت الكتابة الشذرية على مفاهيم ما بعد الحداثة من قبيل **اللاخطية والكولاج والتشظي، وغياب الحتمية بين السبب والنتيجة،** فمن الممكن أن يتلقى المتلقي مشهدا حزينا بنوع من السخرية بسبب طريقة تشكيله النصية، وقد كرّست الكتابة الشذرية (التفكيكية) لنزعة اللاتقديس؛ وهذا ما رأيناه في تفحُّصِنا لنصوص من الأدب العربي؛ كتاب العظمة مثلا، كما كرّست لخلط ومزج الأجناس الأدبية، وغياب الجنس الأدبي الصافي.

لم يتعامل النقاد العرب تعاملًا صارمًا مع مفهوم النسق، بل كانت هناك اختلافات عميقة وهُمْ يتحدّثون عن الانغلاق ويستعملون الثنائيات البنيوية واللسانية والفلسفية؛ فهناك من فهم النسق

عدديًّا، وهناك من اشتغل عليه مضمونيا وفكريا، وهناك من استغله لتأسيس آليات نظرية تأويلية، وهناك من أقره بصيغة الجمع لاستعماله في سياق الكتابة الشذرية ما بعد الحداثية.

إنّ تناول البلاغة من منظور نسقي يحيلنا إلى بلاغة نسقية وحجاجية عامة؛ تركن إلى اللوغوس العربي في اشتغالها، **فترفض الاستعارة البعيدة عقليا؛ لغياب المنطق بين حديها؛ ولكن البلاغة التفكيكية، التشتيتية لم تتعامل مع الاستعارة المرفوضة بالطريقة نفسها**؛ بل أكدت عليها وكرّستها، لأنّها تحمل شحنة تفكيكية قوية حينما تربط بين المتباعدات والمتناقضات، وتؤكد أهمية النزعة الطيفية الحلولية للطرف/ الحد داخل الطرف/ الحد الآخر.

لقد تعامل فكر التفكيك مع البلاغة بوصفها تفكيكا، من ناحية، وبوصفها ضد التفكيك، من ناحية ثانية، فاستغلّها في الحالة الأولى لتفكيك جمالية النصوص بلاغيا والكشف عن معانيها المتمركزة منطقيا على السطح والعمق، ولكنه حاربها حين كانت توظف لأغراض أيديولوجية تخدم السرديات الكبرى واليقينيات.

لقد تأسس التفكيك عند محمد شوقي الزين من خلال عدّة مفاهيم؛ من نحتِه وأخرى مُستعارة، ولكنه يقوم بتحيينها مع الثقافة العربية، فتحدث، مثلا، عن مفهوم النسيج وكأنّه يشتغل بنيويا داخل التفكيك، واستعمل مفاهيم الباروك والتأويل الرمزي للحديث عن التأويل العرفاني، والتأويل الحرّ الذي جاءت به نزعة ما بعد الحداثة؛ وهي نزعة كمال أبي ديب في المرحلة المتأخرة.

إذا كان التأويل في فكر البنية المنفتح قد تأسس على البرهان والعقل والمنطق استنادا إلى مرجعية ابن رشد، فإن التأويل التفكيكي قد تأسس على العرفان (ابن عربي) والحدس، فلم يكن الفهم قارا ويقينيا، بل وجب أن يكون ديناميا متحوّلا؛ حيث جاء التفكيك لإزاحة كل الأفهام اليقينية والراكدة، ولهذا قدّم هذا التأويل مفاهيمه وكرّسها؛ وهي من قبيل الحصافة والحيلة والنباهة ضد البلادة والتلقي اليقيني والأحادي.

اشتغل العقل التراثي في المشاريع النقدية الثلاث، فكان فكر عبد القاهر الجرجاني النسقي حاضرا في طروحات كمال أبي ديب، و كان أيضا ابن رشد حاضرا في طروحات محمد مفتاح

واستراتيجياته التأويلية، كما جاءت طروحاتُ ابن عربي، من خلال مفهوم العرفان، ركيزةً اعتمدها محمد شوقي الزين في قراءة التفكيك؛ وهذا كله دليل على حضور الفكر التراثي في مفاهيمنا وحياتنا المعاصرة؛ ودليل أيضا على **عالمية المفاهيم**.

لا يعتمد التأويل التفكيكي، دائما، على كسر المعنى المتمركز منطقيا، بل أحيانا يحاول الغوص والتعمق فيه لاستخراج دلالات جديدة غير مألوفة؛ وهذا ما رأيناه في تحليل نصّ رسالة جاك دريدا إلى محمد شوقي الزين، فالتفكيكُ يحطم مركزية المعنى بتجاوزه، كما يحطّمه بالغوص فيه لاستخراج أعماقه ودلالاته المغمورة.

إن النّصَ الباروكي هو نصٌ حافل بالصور والأحاسيس يقترب إلى نصوص ما بعد الحداثة، ولهذا لا يمكن تناوله من منظور بنيوي محايث، فيقترح التفكيكُ تأويلًا باروكيًا رمزيًا يتعاطى مع هذا النوع من النصوص التي تثور على سلطة اللوغوس.

إذا كان اللوغوس، من منظور فكر البنية المنفتح، يرى أنّ العالمَ قائمٌ على التشابه، **فإنّ فكر التفكيك يرى أنّه قائم على مجموعة من الاختلافات، ولكن ذكاء فكر البنية المنفتح قاده إلى اعتبار أن داخل الاختلاف يكمن التشابه**؛ فيما **آمنت طروحات تفكيكية بوجود الاختلاف داخل التشابه؛ لأن كل الثنائيات تتحطّمُ**.

يملك كل فكر نقدي (بنيوي منفتح أو منغلق أو تفكيكي) مفاهيمه وملامحه الخاصة به فقط، **ولكن هذا لا يعني غياب مفاهيم مشتركة ضمنية ومستترة داخل كل اتجاه**، فكثيرا ما نجد محمد شوقي الزين يستعمل في تفكيكيته مفهومَ **النسيجَ** الذي هو مفهوم بنيوي بالأساس، كما لاحظنا أن كمال أبا ديب يستعمل مفاهيم **اللاانسجام والتشظي** في أعماله البنيوية، ولكن الفرق بين هذه الطروحات هو أنّ كمال أبا ديب تحوّل إلى فكر التفكيك، فيما بقي محمد شوقي الزين متمسِّكًا بالأطروحة التفكيكية، وبقي محمد مفتاح متمسّكًا بفكر البنية الموسع والمنفتح.

قائمـــة المصـادر والمـراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1- **كمال أبو ديب**، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، مقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط .1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.

2- ---------، جدليـة الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط.4، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

3- ---------، الـرؤى المقنعة، نحوى منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤيا (1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

4- ---------، في الشعرية، ط.1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

5- ---------، عذابات المتبني في صحبة كمال أبي ديب والعكس بالعكس، 301 هجرية 2001 ميلادية، ط.1، دار الساقي، بيـروت، 1996.

6- ---------، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ط.1، دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1997.

7- ---------، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمـة وفـن السرد العربي، ط.1، دار الساقي، دار أوركس للنشر، بيروت، أكسفورد (بريطانيا)، 2007.

8- **محمـــد مفتـــاح**، في سيمياء الشعـر القديم، دراسة نظرية وتطبيقـية، دار الثقافـة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1989.

9- ---------، مجهـول البيان، ط.1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

10- ---------، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التنـاص، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 1992.

11- ---------، من أجل تلقٍ نسقي، ضمن كتاب: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط، 1993.

12- ---------، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.

13- ---------، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996.
14- ---------، رؤيا التماثل، مقالة في البنيات العميقة، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005.
15- ---------، دينامية النص، تنظير وإنجاز، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006.
16- ---------، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010.
17- ---------، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010.
18- ---------، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ج.1، مبادئ ومسارات، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010.
19- ---------، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ج.2، نظريات وأنساق، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010.
20- ---------، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ج.3، أنغام ورموز، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010.
21- ---------، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014.
22- **محمد شوقي الزين**، إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، ط.1، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2008.
23- ----------، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ط.1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2008.

24- ----------، جاك دريدا، سؤال العقل في سياسة التفكيك (العقل، السياسة، الديموقراطية)، ضمن كتاب: جاك دريدا، ماذا الآن؟ ماذا عن الغد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب، ط.1، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2011.

25- ----------، الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ط.1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، منشورات ضفاف، الجزائر، الرباط، بيروت، 2012.

26- ----------، ميشال دو سارتو، منطق الممارسات وذكاء الاستعمالات، مدخل إلى قراءة تداولية، ط.1، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، الجزائر ووهران، بيروت، 2013.

27- ----------، الثِّقاف في الأزمنة العِجاف، فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، ط.1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، بيروت، 2014.

28- ----------، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، ط.2، منشورات الكلمة، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، تونس، الرباط، الجزائر، بيروت، 2015.

29- ----------، الصورة واللغز، التأويل الصوفي للقرآن عند محي الدين بن عربي، ط.1، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الرباط، بيروت، 2016.

المراجـــع :

- **الكــتب العربية:**

1- إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، (سلسلة مشكلات فلسفية،ع.8)، مكتبة مصر، القاهرة، 1990.

2- ابن داود عبد النور، المدخل الفلسفي للحداثة، تحليلية نظام تمظهر العقل الغربي، قراءة في نصوص ميشال فوكو، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت، الجزائر، دبي، 2009.

3- ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، تقديم وتعليق: ألبير نصري نادر، ط.2، دار المشرق، بيروت، 1968.
4- أبو القاسم الشابـي، الخيال الشعـري عند العـرب، كلمـات عربية للترجمة والنشـر، القاهــرة، 2013.
5- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي الطوسي، قانون التأويل، عرّف الكتاب وحققه العلامة المحقق الكبير صاحب الفضيلة الشيخ محمد زاهد بن الحسن الكوثـري، ط.1، نشره السيد عزت العطار الحسيني مؤسس ومدير مكتب نشر الثقافة الإسلامية من أقدم عصورها إلى الآن،1359 هجـري، 1940 ميلادي.
6- أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.، ج.1.
7- ----------، البصائـر والذخائر، تحقيـق: وداد القاضي، ط.1، دار صادر، بيروت، 1988، ج.9.
8- ----------، البصائر والذخائر، ج.3.
9- أبو محمد عبد الله بن السيد البطليوسي، رسائل في اللغة، قراءة وتحقيق وتعليق: وليد محمد السراقبي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 1427 هجري.
10- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ط.1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.
11- أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ط.1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1985.
12- أحمد يوسف علي، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، ط.1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015.
13- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2007.

14- إسماعيل شكـري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2009.

15- آمنـــة بلعلـــى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط.1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2010.

16- ----------، خطـاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألـفية الثالثـة، ط.1، دار الانتشـار العربي، بيروت، 2014.

17- ----------، سيمياء الأنسـاق، تشكّـلات المعنى في الخطـابات التراثية، ط.1، دار النـهضة العربية، بيروت، 2014.

18- بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2007 .

19- حسام نايل، دروس التفكيك، الإنسان والعدمية في الأدب المعاصر، ط.1، دار التنوير للطباعة والنشـر والتوزيع، لبنان، مصر، تونس، 2014.

20- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.

21- حميد لحمـداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط.2، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، 2007.

22- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

23- خالدة حامد، عصر الهـرمنيوطيقا، أبحاث في التـأويل، ط.1، منشورات دار الجمـل، بغداد، بيروت، 2014.

24- الزواوي بغورة، ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، محمد عابد الجابري، ومحمد أركون، وفتحي التريكي، ومطاع صفدي، ط.2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2007.

25- سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2004.

26- سعيد بنكـراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، الجزائر، بيروت، الرباط، 2015.

27- -------، سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السيميائيات، ط.1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، الرباط، بيروت، 2012.

28- سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق، ط.1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، بيروت، 2014.

29- الشريف زيتوني، مشروعية الميتافيزيقا من الناحية المنطقية، تصدير: محمد اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

30- شريف هزّاع شريف، نقد/ تصوف، النص – الخطاب – التفكيك، ط.1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008.

31- شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص ومتقبّله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993.

32- طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة، (1- الفلسفة والترجمة)، ط.1، المـركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1995.

33- عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، ط.1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007 .

34- عبد الإلـه سليم، بنيات المشابهـة في اللغة العربيـة، مقاربـة معرفيـة، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضـاء، 2001.

35- عبد الحكيم أجهر، سؤال العالم، الشيخان ابن عربي وابن تيمية، من فكر الوحدة إلى فكر الاختلاف، ط.1، المـركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2011.

36- عبد السلام المسـدي، اللسانيـات وأسسها المعـرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، 1986.

37- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 298، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003.

38- ----------، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 232، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1998.

39- عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ط.1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

40- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط.3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2006.

41- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر أبو فهر، ط.1، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، 1991.

42- عبد الله إبراهيم، التفكيك، الأصول والمقولات، ط.1، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1990.

43- ----------، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان ، بيروت، الرباط، 2010.

44- ----------، المركزية الغربية، إشكالية التكوّن والتمركّز حول الذات، ط.2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003 .

45- ----------، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، ط.1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، 2004.

46- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ط.1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2009.

47- عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، ط.1، مسكيلياني للنشر، تونس، 2011.

48- عبد الله محمد الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2011.

49- ----------، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه المختلف، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994.

50- ----------، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط.6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2014.

51- عبد المنعم عجب الفيًا، في نقد التفكيك، نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، (تأليف وترجمة)، ط.1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، بيروت، 2015.

52- علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2004.

53- --------، نقد النص، (النص والحقيقة 1)، ط.4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005.

54- --------، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ط.1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

55- عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ط.3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

56- ---------، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2007.

57- فيصل دراج وسعيد يقطين، آفاق نقد عربي معاصر، ط.1، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، بيروت، دمشق، 2003.

58- لطيف زيتوني، بنيوية واحدة بكيفيات كثيرة، ضمن كتاب: آفاق النظرية البنيوية المعاصرة، بنيوية أم بنيويات، تحرير وتقديم: فخري صالح، ط.1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007 .

59- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ط.2، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012.

60- محمد المصباحي، نعم ولا، الفكر المنفتح عند ابن عربي، ط.1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، الرباط، بيروت، 2012.

61- محمد الولـــي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ط.1، منشورات دار الأمان، الرباط، 2005.

62- --------، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990.

63- محمد أندلسـي، نيتشـه وسياسـة الفلسفـة، ط.1، دار توبقـال للنشر، الـدار البيضـاء، 2006.

64- محمد بـــازي، صناعة الخطاب، الأنساق العميقة للتأويلية العربية، ط.1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

65- -------، نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، ط.1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، بيروت، 2013.

66- محمد سالم سعـد الله، سجن التفكيك، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، ط.1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2013.

67- محمد عابـد الجابـري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط.2، مركـز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1990.

68- ----------، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية (نقد العقل العربي2)، ط.9، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.

69- مصطفى الحداد، اللغة والفكر وفلسفة الذهن، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية والثقافيـة بكـلية الآداب تطوان تطوان، المغرب، 1995.

70- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، العدد 193، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.

71- منذر فاضل حسن الدليمي، العدمية في رسم ما بعد الحداثة، ط.2، دار صفاء للنشر والتوزيـع، عمان، 2011.

72- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،2002.

73- ميجان الرويلـي، جاك دريدا : نُحُوُّ "الكتابة" سنان لا "كُتَّاب"، مقالات في "النّحْـوَنة" والتقويـض، ط.1، منشـورات ضفاف، منشـورات الاختلاف، دار الأمان، بيـروت، الجزائـر، الرباط، 2015 .

74- ---------، قضايا نقدية ما بعد بنيوية، سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، 1417 هجري.

75- ناظم عـودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، ط.1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009.

76- نبيل محمد صغير، تشريح المرايا، في نقد مشروع عبد العزيز حمودة، ط.1، الاختلاف، دار الأمان، ضفاف، الجزائر، الرباط، بيروت، 2015 .

77- نصر حامد أبـو زيـد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط.7، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005.

78- ----------، النص، السلطة، الحقيقة، الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1995.

79- هويـدا صـالح، الهـامش الاجتماعـي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، دار رؤيـة للنشر والتوزيع، القـاهرة، 2015.

- **الكتــب المترجمـــة:**

1- آ.أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2002.

2- إدمون جابيس، كتاب الهوامش، ترجمة: رجاء الطالبي، ط.1، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، الجزائر، بيروت، الرباط، 2015.

3- إدموند ليتش، كتاب: كلود ليفي – شتراوس: البنيوية في مشروعها الأنثروبولوجي، ترجمة: ثائر ديب، ط.2، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

4- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

5- ألكسندر نيهاماس، نيتشه الحياة كنص أدبي، ترجمة: محمد هشام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2008.

6- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2004.

7- --------، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، ط.1، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 2009.

8- --------، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، مراجعة: سعيد الغانمي، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010.

9----------، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996.

10----------، حكايات عن إساءة الفهم، ترجمة: ياسر شعبان، ط.1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.

11- أوغدن وريتشاردز، معنى المعنى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية، ترجمة: وتقديم: كيان أحمد يحي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2015.

12- إيريك بويسانس، السيميولوجيا والتواصل، ترجمة وتقديم: جواد بنيس، ط.2، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017.

13- إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ترجمة: خالد توفيق وعماد عبد اللطيف، ط.1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013.

14- إيهـاب حسن، منعطـف مـا بعـد الحداثة، ترجمة: محـمد عيد إبراهيم، دار الهلال، القاهــرة، 2016.

15- برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، ترجمة: سميّة الجراح، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيبروت، 2013.

16- بول ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوع ومصداقية في التـأويل، ترجمة وتقديم: فلاح رحيم، ط.1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009.

17- بول دي مان، السيميولوجيا والبلاغة، ضمن كتاب: مداخل إلى التفكيك، (البلاغة المعاصرة)، ترجمة: حسام نايل، تصدير: محمد بدوي، ط.1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهــرة، 2013.

18- --------، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقـد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، المشروع القـومي للترجمة، القاهرة، 2000.

19- بـول ريكــور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، ط.1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2005.

20- -------، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، ط.2، المركز الثقـافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006.

21- بيتر مونز، حين ينكسر الغصن الذهبي، بنيوية أم طبولوجيا، ترجمة: صبار سعدون السعدون، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، 1986.

22- بيير ف. زيما، التفكيكية، دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، ط.1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1996.

23- تزفيتـان تـودوروف، الأدب والـدلالة، ترجـمة: محمد نديم خشفة، مركـز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.

24- ----------، نظريات في الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012.

25- توماس هايلاند إيركسون وفين سيفرت نيلسون، تاريخ النظرية الأنثروبولوجية، ترجمة: لاهاي عبد الحسين، ط.1، منشورات الاختلاف، دار أوما، منشورات ضفاف، الجزائر، بغداد، الربـاط، 2013.

26- تيـري ايجلتـــون، الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة، ضمن كتاب: مدخل إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1994.

27----------، ما بعـد النظرية، ترجمة: باسم المسالمة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014.

28- جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013.

29- جـاك دريدا وآخرون، النص والمجتمع (حوارات)، ترجمة وتحرير: فخري صالح، ط.1، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، 2004.

30- جـاك دريدا وإليزابيت رودينيسكو، ماذا عن غد، "محاورة"، ترجمة: سلمان حرفوش، تقديم: فيصل دراج، ط.1، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، 2008.

31- جـــاك دريـــــــــــدا، استراتيجيـة تفكيك الميتافيزيقا، حول الجامعة والسلطة والعنف والعقـل والجنـون والاختلاف والترجمة واللغة، ترجمة وتقديم: عزّ الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013.

32- ----------، أطياف ماركس، ترجمة: منذر عيّاشي، ط.2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2006.

33- ----------، الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسّرل، ترجمة: فتحي إنقزّو، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005.

34- ----------، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، ط.2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000.

35- ----------، انفعالات، ترجمة: عزيز توما، تقديم: إبراهيم محمود، ط.1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2005.

36- ----------، تاريخ الكذب، ترجمة: رشيد بازي، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2016.

37- ----------، صيدلية أفلاطون، ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.

38- ----------، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة، ط.2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.

39- ----------، بحث: البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ضمن كتاب: في نقد التفكيك، نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، تأليف وترجمة: عبد المنعم عجب الفًيا، ط.1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، بيروت، 2015. بالإضافة إلى بحث: أم أتش أبرامز، الملاك التفكيكي، الموجود في النصوص.

40- ----------، مواقع، حوارات مع جاك دريدا، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992.

41- ----------، يجب أن يسهر جنون ما على الفكـر، حوار مع فرانسوا إدوالد، ضمن كتاب: جاك دريدا وجيل دولوز وآخرون: مسارات فلسفية (محاورات)، ترجمة: محمد ميلاد، ط.1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2004.

42- جاك لومبار، مدخل إلى الأثنولوجيا، ترجمة: حسن قبيسي، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997.

43- جان بياجيه، الإبستيمولوجية التكوينية، ترجمة وتقديم وتعليق: السيد نفادي، راجعه وقدّم له: محمد علي أبو ريان، دار التكوين، دار العالم الثالث، دمشـق، القاهرة، 2004.

44- جان بودريار، الفكر الجذري، أطروحة موت الواقع، ترجمة: منير الحجوري وأحمد القصوار، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2016.

45- جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة، نصوص في الفلسفة والفن، ترجمة وتعليق وانتقاء: السيد لبيب، مراجعة: عبد العالي معزوز، ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2016.

46- جان كـوهن، بنية اللغـة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط.1، دار توبقـال للنشر، الـدار البيضاء، 1986.

47- جايمس غليك، نظرية الفوضى، علم اللامتوقع، ترجمة: أحمد مغربي، ط.1، دار الساقي، مركز البابطيين للترجمة، بيروت، الكويت، 2008.

48- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996.

49- جون إلـيس، ضد التفكيـك، ترجمة: حسـام نايل، ط.1، المركز القومي للترجمة، القاهـرة، 2012.

50- داريوش شايغان، هوية بأربعين وجها، ترجمة: حيدر نجف، مراجعة وتقديم: عبد الجبار الرفاعي، ط.1، مركز دراسات فلسفة الدين، دار التنوير، بغداد، بيروت والقاهرة، 2016.

51- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

52- ديفيد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، ط.1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2007.

53- روبرت سي هولَب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ط.1، المكتبة الأكاديمية للنشر، القاهرة، 2000.

54- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011.

55- -------، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ترجمة: منذر عياشي، ط.1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1993.

56- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

57- رونان ماكدونالد، موت الناقد، ترجمة: فخري صالح، دار العين للنشر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

58- روي بورتر، موجز تاريخ الجنون، ترجمة: ناصر مصطفى، مراجعة: أحمد خريس، ط.1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، أبو ظبي، 2012.

59- ريتشرد هارلند، ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، ترجمة: لحسن أحمامة، ط.2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2009.

60- سـوزان روبيـن سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسـن ناظم وعلي حاكم صالح، ط.1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيــروت،2007.

61- سيلفيان آغاسانسكي، نقد المركزية، حدث الآخر، ترجمة: منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والشر والتوزيع، دمشق، 2014.

62- عبد الفتاح كليطو، الكلب الأعمــى، ضمن كتاب: لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، لقاء الربــاط مع جاك دريــدا، ترجمة: عبد الكبيــر الشرقاوي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998.

63- غريماس، وكورتيس، وراستيي وباط، النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، ترجمة وتقديم: عبد الحميد بورايو، ط.1، دار التنوير، 2013.

64- فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

65- فرانسوا راستيي، فنون النص وعلومه، ترجمة: إدريس الخطاب، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2010.

66- فردينان دي سوسور، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

67- فنش ستيوارت، الأسلوبية وتحليل النص، ترجمة: المركز الثقافي للتعريب والترجمة، دار الكتاب الجديد، القاهرة، الكويت، الجزائر، 2009.

68- فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ترجمة: عبد العـزيز بن عرفة، ط.1، مركــز الإنماء الحضاري، دمشـق، 2002.

69- كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ترجمة: خالد الأشهب، ط.1، مراجعة: قاسم البريسم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014.

70- كريستوفر نوريس، التفكيكية، النظرية والممارسة، ترجمة: صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1989.

71- كولن ولسن، اللامنتمي، ترجمة : أنيس حسن، ط. 5، دار الآداب، بيروت، 2004.

72- لويك دوبيكير، فهم فرديناند دوسوسور وفقا لمخطوطاته، مفاهيم فكرية في تطور اللسانيات، ترجمة: ريما بركة، مراجعة: بسام بركة، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

73- ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، مراجعة: ميشال زكريا، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.

74- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، ط.2، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008.

75- ليونارد راستريغين، مملكة الفوضى، محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسبرنيتية، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمان، ط.1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1995.

76- مارتن هيدجر، الأنطولوجيا، هرمينوطيقا الواقعانية، ترجمة وتقديم وتعليق: عمارة ناصر، ط.1، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، 2015.

77- ماركوس أوريليوس، التأملات، ترجمة: عادل مصطفى، مراجعة: أحمد عثمان، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.

78- مجموعة مو (فرانسيس إدلين، جان ماري كلينكنبرغ، فيليب مانغيه)، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، ترجمة: سمر محمد سمر، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيــروت، 2012.

79- المصطفى شادلي، السيميائيات، نحو علم دلالة جديد للنص، ترجمة: محمد المعتصم، ط.1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015.

80- ميشيل ريان وجوناثان كلـر وريتشارد رورتي وكريستوفر نوريس، مدخل إلى التفكيك، ترجمة وتحرير: حسام نايل، ط.1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.

81- ميشال آريفيه وجون كلود جيرو، ولوي بانييه وجوزيف كورتيس، السيميائيــة، أوصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعــة وتقديــم: عزّ الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائــر، 2002.

82- ميشال فوكـو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة: سعيد بنكراد، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006.

83- -------، إرادة المعرفة، (تاريخ الجنسانية 1)، ترجمة ومراجعة وتقديم: مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

84- -------، الكلمات والأشيـاء، ترجمة: مطاع صفدي، وسالـم يفوت، وجورج أبي صالح، وبدر الدين عرودكي، وكمال اسطفال، مـراجعة: جورج زيناتي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

85- -------، جينيالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، ط.2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2008.

86- ميشال دو سارتو، ابتكار الحياة اليومية، فنون الأداء العملي، ترجمة وتعليق وتقديم: محمد شوقي الزين، ط.1، منشـورات الاختلاف، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، الرباط، بيروت،2011.

87- نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، ترجمة: ولـيد السويركي، مراجعة: أحمد خريس، ط.1، منشورات كلمة، أبو ظبي، 2012.

88- نيكلاس لومـان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، ط.1، مراجعة وتدقيق: رامز ملا، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، بغداد، 2010.

89- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: رشيد بنحدو، ط.1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، منشورات ضفاف، كلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، الربـاط، بيروت، تونس، 2016.

90- هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة: محمد شوقـي الزين، ط.2، المركز الثقافي العربي، منشـورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الدار البيضـاء وبيـروت، الجزائر، بيروت، 2006.

91- يوجين فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، ط.1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015.

92- يـوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعـارف، القاهـرة، 1995.

- **الـكـتـب الأجنبيــة:**

1- Gilles Deleuze, Différence et répétition, 7 édition, presses universitaires de France, paris, 1993

2- Jacques Derrida, La Dissémination, édition du Seuil, Paris, 1972.

3- Jean –Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, le Roman d'hier à Demain, Ed. Gallimard, Paris, 2012.

4- Jean –Yves Tadié, La critique littéraire au XXème siècle, Ed. Belfond, 1987, Paris.

5- Jean-François Lyotard, la condition postmoderne, les éditions de minuit, Paris ,1979 .

6- ----------,Tombeau de l'intellectuel et autre papiers, Ed. Galilée, Paris, 1984.

7- John. R. Searle, Sens et expression, études de théorie des actes de langage, traduit par: Joëlle Proust, Les éditions de minuit, Paris, 1982 .

8- Marc Gontard, Le roman Français postmoderne, Une écriture turbulente, Hal archives- ouverte, Paris, 2005.

9- Umberto Eco, La Structure absente, Introduction à la recherche sémiotique, traduit de l'italien : Eccio Essposito – torrigiani, édition mercure de France, Paris, 1972.

الرسائل الجامعية والمجلات والمواقع:

- **الرسائل الجامعية:**

1- علي حمدوش، المتلقي في أدب أبي العلاء المعري، رسالة دكتوراه، إشراف: آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010/ 2011.

2- فاطمة الزهراء عطية، العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الاندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، رسالة دكتوراه، إشراف: علي عالية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، قسم الآداب واللغة العربية، السنة الجامعية 2014/ 2015.

- **المجلات:**

1- سمر الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مقال بمجلة عالم الفكر، (آفاق معرفية)، العدد الأول، مج. 41، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر، 2012.

2- كمال أبو ديب، الأدب والأيديولوجيا، مقال بمجلة فصول، مج.5، ع.4، الجزء الأول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1985.

3- ----------، الأنساق والبنية، مقال بمجلة فصول، مج. 1، ع. 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو 1981.

4- ----------، الحداثة، السلطة، النص، مقال بمجلة فصول، مج.4، ع.3، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

5- ----------، السيميائية أحدث العلوم الإنسانية، مقال بمجلة العربي، ع. 334، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، سبتمبر، 1986.

6- ----------، المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، من الخيال المتعقلن إلى الخيال الجموح، دراسة في أطُر السرد وتقنياته في النثر، مقال بمجلة فصول، مج.14، ع.4، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء 1996.

7- ----------، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مقال بمجلة فصول، مج. 8، ع. 3، 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر 1989.

8- محمد عابد الجابري، مقال أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر أزمة ثقافية أم أزمة عقل؟، مقال بمجلة فصول، المجلد 4، العدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

- **المواقع الالكترونية المحكمة:**

- العـربيـة:

1- بول ريكور، الاستعارة والمشكل المركزي للهرمينيوطيقا، مقال بمجلة الكرمل (فصلية ثقافية)، العدد 60، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، صيف 1999، ويمكن الوصول إليها، من موقعها الالكتروني:

http://www.alkarmel.org/prenumber/issue60/issue60.html

2- جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة، (كتاب الكتروني)، من موقع: http://www.alukah.net/library/0/60019

3- جياتي فاتيمو وزبالا سانتياقو، الهرمينوطيقا الفوضوية، ترجمة: جمال بلقاسم، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 17 فبراير 2017، من الموقع الالكتروني: http://www.mominoun.com/pdf1/2017-02/herminoutika.pdf

4- خورخي غراصيا، التأويل والشريعة، مساهمة ابن رشد في تأويليات النصوص المقدسة، ترجمة: فؤاد بن أحمد، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 15 فبراير 2016، من موقع: http://www.mominoun.com/pdf1/2016-01/taawiil.pdf

- الأجنبيـــة:

-1 centre national de ressources textuelles et lexicales, L'hypallage, de lien : http://www.cnrtl.fr/definition/hypallage

-2 études littéraires, la synecdoque, de lien:

https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/synecdoque.php

-3 le parisien, la métonymie, de lien :

http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/m%C3%A9tonymie/fr-fr

فهـرس المحتويات

فهرس المحتويــات

مقدمــة 04

الفصل الأول: خِطَابُ فِكْـرِ البِنْيَةِ الـنّقْدِيِّ وسُلْطَـة النّسَقِ المُغْلَـقِ 14

تمهيـد 15

المبحـث الأول: شُمُولِيَةُ فِكْـرِ البِنْيَةِ وسُؤَالُ المَرْجِعِيّةِ 16

المبحـث الثاني: تَشْرِيحُ فِكْرِ البِنْيَـةِ النَقْدِيِّ 41

1- في مفهوم الفجوة واشتغال الثنائيات 41

2- التجانس واللاتجانس/ كسر المحورين: البحث عن الدهشة 54

المبحـث الثالث: تَرَاتُبِيَاتُ التّفْكِيرِ النّسَقِيِّ المُغْلَقِ 68

1- من التفكير/ النسق الثنائي إلى الثلاثـي: بنيوية أم بنيويات؟ 68

2- انبثاق النسق الثلاثي وتمظهراته النصية في الخطاب السردي 83

المبحث الرابع: اِنْفِتَاحُ النّقْدِ والإبْدَاعِ على آفَـاقِ/ حَالَةِ مَا بَعْد الحَدَاثَةِ 96

الفصل الثاني: مَسَـارَاتُ اِنْفِتَـاحِ خِطَـــابِ فِكْـرِ البِنْيَـــةِ النّقَــدِيِّ 125

تمهيـد 126

المبحث الأول: المُنْطَلَقَاتُ التّحْلِيلِيّةُ لِفِكْـرِ البِنْيَةِ المُنْفَتِحِ 127

1- تشغيل مفاهيم السياق لدراسة نسق الخطاب الصوفي 128

2- القراءة النسقية للخطاب الشعري: تفاعلات السياق 134

3- الانفتاح على تحليل الخطاب بلاغيا وسيميائيا: خلخلة مفهوم الاستعارة المرفوضة... 151

4- التوجّه الدينامي: النص وتعدّد المناهج 163

المبحث الثاني: اِشْتِغَالُ الدّلَالَةِ وقَوانِينُ التَأوِيلِ في فِكْرِ البِنْيَةِ المُنْفَتِحِ 169

1- بنيويـة الفهـــم وتدريـــج الاستراتيجيات 169

2- قوانين التــأويل البنيويـــة وتــراتبياتـــه 181

2-1- البنيات الزوجية /الثنائية في التأويل 182
2-2- البنيات الرباعيــة في التأويل 190
2-3- البنــيات الســداسيـة في التــأويل 204
المبحث الثالث: جَدَلُ النّصِ والعَالَمِ فِـي فِكْرِ البِنيَةِ المُنْفَتِـحِ وَمَا بَعْدَهُ 213
1- انتظــام النص والعالـم: منطق التشابه و الاختلاف 213
2- النسقية وما بعد الحداثة: تحقيـب الخيال 237

الفصل الثالث: خطـاب فكــر/ استـراتيجية التفكيك وتدمير سلطـة النسـق..... 251
تمهيـد 252
المبحث الأول: نَقْدُ المَركزِيَّةِ العقليةِ ورِهَـانُ العَقْـلِ المُضَادِ 253
المبحث الثاني: بِدَايةَ الكِتَابَةِ ولا نِهائِيةَ القـراءةِ والتأويلِ 271
المبحث الثالث: في تَفْكِيكِ البَلاغَةِ وبَلاغَةِ التّفْكِيكِ؛ أو التّفْكِيكُ مَعَ/ ضِدَّ البَلاغَةِ 296
المبحث الرابع: التّأويلُ الرّمْزِيُ في مَفَاهِيمِ البَارُوكِ وتَجربةَ العرفانِ 320
المبحث الخامس: الإزَاحَةَ بِوصْفِها تفكيكًا: نَحتُ المَفَاهِيمِ 341
1- الإزاحة ومفاهيم الحصافة والحيلة 348
2- الإزاحة و تضايف مفاهيم الفصاحة والنباهة 362
2-1- اليقظة والاستنفار في مقابل البلادة و التلقي اليقيني 365
2-2- التشظي والاستكثار في مقابل البنية والواحدية 366
2-3- الازدواجية والاستشعار في مقابل الأحادية الدوغمائية 368
خاتمـــة 371
قائمة المصادر والمراجع 379
فهرس المحتويات 404

ملخّــص:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن مسارات خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر انطلاقا من فكر البنية إلى فكر التفكيك، ويحاولُ نقدَ ثنائية البنية / التفكيك، لصالح رؤية أخرى جديدة، هي رؤية فكر البنية المنغلق، وفكر البنية المنفتح، وفكر التفكيك الذي لا يؤمن أصلا بمفاهيم الوحدة والانسجام، ويفضل البحث عن تشظّي الخطاب.

لقد اخترنا لكل فكر نقدي نموذجًا نعتمد عليه في الكشف عن خصائص ومميزات كل اتجاهٍ، فدرسنا مشروعَ كمال أبي ديب كنموذج لفكر البنية المنغلق، ومحمد مفتاح كنموذج لفكر البنية المنفتح، ثم درسنا مشروع التفكيك من خلال محمد شوقي الزين، فكان البحث يبشِّر بثراء المشاريع النقدية العربية، وتجاوزها لكل الثنائيات التصنيفية، فقد أسهمت تلك المشاريع في مسايرة النقد العالمي ومواكبته مفاهيميا.

Résumé :

Ce travail de recherche tend à mettre sous la lumière le cheminement de la critique littéraire arabe contemporaine du structuralisme à la pensée déconstructionniste. Il tend notamment à critiquer le duo structure / déconstruction en faveur de nouvelles visions: celle d'une pensée structuraliste renfermée, celle d'une pensée structuraliste ouverte et enfin celle d'un point de vue déconstructionniste qui ne croit point aux concepts de « l'union » et de « la cohérence ».et qui privilègie la fragmentation du discours.

Nous avons choisi, pour chaque courant de pensée, un exemple qui met en évidence ses caractéristiques et ses spécificités: Kamal Abu-Deeb pour une vision structuraliste renfermée, Mohamed Meftah pour une vision structuraliste ouverte et enfin, à travers les travaux de Mohamed Chaouki Zine nous verons l'aproche de la déconstruction. la recherche dévoile que la critique arabe dépasse le stade des dichotomies et la contribué au développement de la critique littiraire universelle.