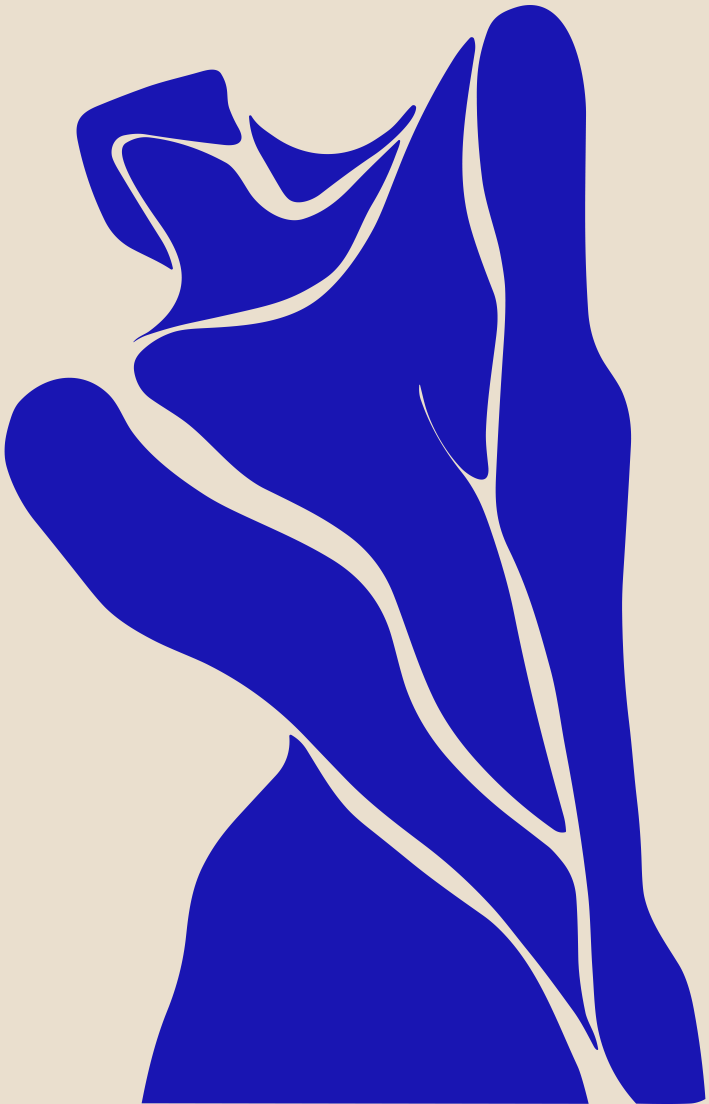
الجسد والنص والتأويل

فريد الزاهي



الجسد والنص والتأويل

تأليف
فريد الزاهي

هنـــداوي

الجسد والنص والتأويل

فريد الزاهي

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٨ ٨ ٣٩٠٨ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠٠٢.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٦.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور فريد الزاهي.

المحتويات

مقدمة للطبعة الرقمية	٧
تصدير	٩
مدخل	١٣
١- الجسد وقضايا الكتابة	٢٧
٢- الرمزية والتأويل	٥١
٣- التأويل الإسلامي: حدوده ومنفتحاته	٧٥
٤- النص والضرورة التأويلية	٩٩
٥- الجسد: من الذاكرة الرمزية إلى المتخيل	١٢٥
٦- الجسد والغرابة ومدارات السخرية	١٥٣
ملحق	١٧٩

مقدمة للطبعة الرقمية

مرَّ على تحرير هذا الكتاب أكثر من ثلاثة عقود، وعلى نشره ما يجاوز العقدَين.[1] وهو لا يزال يحتفظ بطراوته وراهنية القضايا التي يطرقها. إنه بشكل ما امتداد جمالي وثقافي وأدبي لكتابنا **الجسد والمقدس والصورة في الإسلام**،[2] باعتباره يترجم القضايا التي تضمَّنها بشكل مغاير إلى مجال المعرفة الأدبية والثقافية وأحد المؤلفات المبكرة في علاقة الجسد بالذات والكتابة.

لقد كانَت دراساتنا عن الجسد والصورة والتأويل، سواء في مجال الأنثربولوجيا الثقافية أو مجال المعرفة الأدبية والجمالية والفنية، سبَّاقةً إلى نقد الصمت الثقافي الذي يطاول قضايا الجسد والصورة والتأويل، وهو صمت ناجم عن الفقر الذي كانت الثقافة العربية تعيشه في مجال المقاربات الجديدة، والوثوقية التي كانت تتعامل بها حينها مع التصورات البنيوية والبنيوية التكوينية والسرديات المحايثة والسيميائيات البنيوية. كما كانت تلك الدراسة ترمي إلى اقتراح مقاربات متداخلة المباحث وذات طابع فلسفي معرفي، تروم استكناه التفاعلات التي تجعل من الصورة والجسد والمتخيل ثلاثيًّا يخترق الممارسات الاجتماعية والخطابية والفنية. كما أن الترجمات التي قُمنا بها في هذا المضمار

---

[1] نُشر هذا الكتاب في طبعته الأولى في ٢٠٠٢م، عن دار أفريقيا الشرق بالدار البيضاء.

[2] منشورات أفريقيا الشرق، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٩٩م. الطبعة الثانية، ٢٠١٠م.

سواء للصورة[٢] أو الفكر التفكيكي[٣] أو للسحر[٤] والفكر الصوفي،[٥] قد جاءت متساوقة معها لتعضيد هذا التوجُّه الانفتاحي في تناول الظواهر الفنية والجسدية والفكرية.

وفي هذا السياق، فإن هذا الكتاب كان تعبيرًا عن تواشجات معرفية جديدة حينئذٍ في المعرفة الأدبية العربية، بين الجسد والكتابة والتأويل، في وقتٍ كانت فيه الهرمينوسيا[٦] الأدبية (بأصولها الفلسفية والفكرية) لا زالت تفتح طريقها باحتشام في حقل المعرفة النقدية العربية؛ من ثَم فإن القضايا التي يطرقها، إن كانت تتسم بالجدة في ذلك الحين، فإن الجديد الحقيقي الذي ينتظمها يتمثَّل في الروابط التي يُقيمها بين الجسد والذات والتأويل والكتابة، من وجهة فينومينولوجية وتحليلية تبتغي التماسك والعمق، وفي النقد الذي نمارسه على مختلف التصورات والمواقف التي تندرج في هذا المضمار.

إن الأساس الفلسفي والأنثربولوجي الذي ينطلق منه هذا الكتاب، يشكِّل ضمانةً للتقعيد النظري لمفاهيم الجسد والكتابة والتأويل في العمق التاريخي للثقافة العربية، والذي من دونه لن تكون نظرياتنا الأدبية المتداولة في الساحة الثقافية، كما في مدرجات الجامعات، سوى ترداد أعمى لما تأتينا به رياح التحولات النظرية من نظريات ما بعد كولونيالية، ودراسات «ثقافية» وجندرية ... وهي دراسات نقترح هنا ضمنيًّا إمكانية مجاوزة انغلاقها على موضوعاتها لمعانقة رحابة الأسئلة التي تقدمها لنا الخلفية الفكرية التي ننطلق منها.

---

[٣] ريجيس دوبري، **حياة الصورة وموتها**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ط٢، ٢٠١٢م؛ مشيل مافيزولي، **تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية**، منشورات المجلس القومي للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ط٢. منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي بالرباط، ٢٠١٠م؛ رشيدة التريكي، **الصورة كما نراها ونتصورها**، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي بالرباط، ٢٠١٧م.

[٤] جوليا كريستيفا، **علم النص**، منشورات توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٢م، ط٣، ص٢١٥؛ جاك دريدا، مواقع، منشورات توبقال، ١٩٩٣م.

[٥] إدمون دوتي، **السحر والدين في شمال أفريقيا**، منشورات مرسم، الرباط، ٢٠٠٨م.

[٦] هنري كوربان، **الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي**، منشورات مرسم، الرباط، ٢٠٠٦م، ط٢، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠١١م؛ مقدمات كوربان للأعمال الكاملة للسهروردي، منشورات الجمل، ٢٠١٢م؛ كلود أداس، **البيت المحمدي**، منشورات توبقال، ٢٠١٨م.

تصدير

النقد العربي والمعرفة

ظلَّ النقد العربي الحديث والمعاصر مفتونًا إلى حدٍّ بعيد بثوابت كثيرة ومتنوعة، لعل أهمها إيمانه الأعمى بمفاهيم من قِبل الموضوعية، وانصرافه إلى التحليل الوصفي والتاريخي والاجتماعي للنص الأدبي. وبالرغم من أن التجربة النقدية والنظرية لبعض روَّاد النقد الأدبي، كمحمد مندور، قد أدَّت بهم إلى منح الذوق، بوصفه معطًى ذاتيًّا شخصيًّا، والانطباع الذاتي، دورًا مفتاحيًّا في العملية النقدية، فإن سيادة التحليل الأيديولوجي ثم التحليل البنيوي فيما بعد، ومعها تأثير نوع من الأكاديمية ذات المنزع الموضوعي، أدَّت إلى تصوُّر ماقتٍ لمفهومَي الذات والتأويل، يرمي بهما خارج مجال التحليل الأدبي، وكأن الأمر يتعلق بشرٍّ لا بد من محاربته واقتلاعه من الجذر.

والحال أن وضعية كهذه ناتجة بالأساس عن ثلاث علل؛ أولاها عدم الانتباه لما أفرزته التجربة النقدية العربية القديمة في مجال تحليل النصوص، أو الاقتصار فيها على مجال النص الشعري الحكائي، في حين كان مفهوم الأدب لدى العرب، من الناحية المعرفية، يضم، إضافة إلى ذلك، مناحي فكرية أخرى عديدة، لا تفصل أبدًا بين النص المقدس والنصوص الأخرى إلا في مصدرها القدسي. أما الثانية فإنها تعود بالأساس إلى تجاهل الأصوات المعرفية والمدى الفكري الفلسفي للعمل الأدبي والنقدي؛ ذلك أن تحليل النصوص، ليس مجرد تقنيات وتركيبات قابلة للاستعمال الكلي أو الجهوي، وإنما هو أيضًا وأساسًا منظور معرفي يتفاعل فيه الفكري بالتقني بالحساسية الذاتية ونوعية التعامل مع اللغة. أما ثالثتها فإنها تتعلق بفهم آلي للتحليل البنيوي للنصوص، تحول في الكثير من الأحيان إلى إيمان عقائدي بالمحايثة الداخلية للنص، وسلطة التحليل التركيبي، في حين أن أغلب رواد

«الاتجاه البنيوي» من رولان بارث إلى تزفيطان تودوروف مرورًا بجيرار جنيت، قد انزاحوا في تجربتهم الذاتية عن مفهوم النص المغلق، ليُعانقوا تخيلية النص النقدي (رولان بارث) أو رحابة عتباته (جيرار جنيت) أو متعالياته الدلالية (غريماس)، أو الفكر في تطوُّره الأنثربولوجي (تزفيطان تودوروف). بل إن بعض رموز هذا التيار انسحبوا من مجال النقد الأدبي والتنظير له إلى مجال الجماليات (جيرار جنيت)، والأنثربولوجيا التاريخية (تودوروف).

ومع أن العمل التأويلي معطًى مشترك بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات الغربية؛ لأن مصدره الأساس يتمثَّل في النصوص الدينية، إلا أن الانتباه إلى إجرائيته وفعاليته جاء متأخرًا؛ لذا فإن العمل الذي نقدمه هنا للقارئ يستهدف، من ضمن مراميه، الانطلاق من ضرورة تجذير النص النقدي في ذاكرته الثقافية من جهة، وانفتاحه النقدي والتركيبي على المستجدات النقدية والفكرية التي تبلورت في ثقافات أخرى من جهة ثانية، ثم تعميق روابط النص النقدي بالأسس الفكرية والفلسفية التي يمتح منها نسغه.

إن النقد المعرفي يتحول في هذه الحالة إلى عمل نقدي تكاملي متعدد الاختصاصات Pluridisciplinaire، يتشكَّل في وجوده وتطوره من التحولات التي تعرفها مجالات الفكر والعلوم الإنسانية، ويطور أدواته وخطواته الإجرائية بالإنصات للشبكات الدلالية واللغوية والمرجعية التي يصوغ بها النص الأدبي وجوده الخصوصي؛ من ثم فإن نقدًا من هذا النوع يحول ثوابته باستمرار إلى متغيرات، ويجعل من العمل النظري ممارسة نصية لا تتوانى عن وضع نفسها موضع تساؤل. إن علاقته بتكونه وسيروراته وأشكال صياغته وحساسيته الأدبية تغدو خاضعةً بدورها للخطوات التي يمارسها على النصوص الأخرى. بهذا المعنى يمكن الحديث عن علاقة مرآوية بين النص النقدي بوصفه كتابة (أيضًا) والنص الأدبي، وتغدو مشروعية التأويل نابعةً من تفاعل مكونات النصَّين.

الجسد والنص والتأويل

لعلَّ إحدى دواعي الضعف، التي تحوِّل الجديد في مجال النقد الأدبي إلى مجرد تقليعة عابرة، تكمن بالأساس في التهافت الذي يتبع فيه النقد الأدبي في العالم العربي نظريات الأدب المتحولة والمتغيرة في النقد العالمي؛ الفرنسي والأنجلو أمريكي منه بالأخص. إن الخلل لا يكمن بالأساس في هذه المتابعة الحثيثة؛ فهي أشبه بالقدر في مجال المعرفة، وهي من منحًى آخر تعبير عن الانفتاح على المستجدات التي تقدمها التطورات الثقافية العالمية.

إن الخلل يكمن بالأساس في نوع من التجريبية المتسرعة التي تحوِّل تلك المتابعة إلى نوع من التبعية من ناحية، والتخلف الزمني الذي تتم به، في غياب الترجمة الواسعة التزامنية للجديد الفكري والثقافي والنقدي؛ بحيث ما إن يبدأ تمثُّل أحد الاتجاهات المعرفية لدينا حتى تكون اتجاهات جديدة قد نمَت، وأصبح لها طابعُ الهيمنة والمصداقية في بلدها الأصلي من ناحية ثانية.

إن وضعية مضطربة كهذه تمكِّننا من التساؤل عن إمكانية الحوار المعرفي الفعلي مع الاتجاهات الفكرية والنقدية الغربية، وعن نواقص التعامل الحالي معها. ويمكن القول هنا بأن الانتقائية والسطحية والطابع الاستعمالي الذي يميز هذا التعامل، لا يمكِّن النقد العربي من فرصة استيعاب وتمثل هذه المعارف، ولا من إدراك خلفياتها ومُسْتَتبعاتها الفلسفية والفكرية المعلنة منها والباطنة.

لذا ارتأينا أن نقدم في هذا الكتاب تصورًا تحليليًّا وتركيبيًّا لقضايا التأويل المعاصر، انطلاقًا من جذورها الفكرية والفلسفية وبعلاقة وطيدة مع معطيات التأويل الإسلامي كما تبلور في الثقافة العربية. ولا يخفى أن عمليةً كهذه تتطلَّب ليس فقط الحذر الفكري واللازم، وإنما أيضًا الدقة المطلوبة في تناول هذا الكم الهائل من المعطيات والوعي التركيبي الضروري؛ بحيث تقدم نفسها في النهاية باعتبارها مسيرًا واحدًا ومتعددًا في الآن نفسه. وبما أن هدفنا مزدوج؛ إذ هو يطرح مسألةً خصوصيةً تتعلق بالتأويل في علاقته بقضية الجسد، فإن هذا يمكِّننا من التركيز على جوانب محددة من مسألة التأويل: أعني وجودها المعرفي في صلتها بأمور شائكة في التفكير المعاصر كالمتخيل والرمزي. ولكي يكون تحليلنا لهذه القضايا ذا مصداقية معرفية ومنهجية، سعينا إلى أن نختم هذه الكتاب بتحليل نصي لقصتَين من الأدب المغربي المعاصر، ألحقنا مَتنهُما به. ويجدر بنا أن نثير الانتباه هنا إلى أن اختيار النص القصصي يلائم كثيرًا التحليل النصي الدقيق من جهة، ويمكِّن النظري من الكشف عن مكامن قوته الإجرائية. بيد أن ما قدمناه هنا ليس تطبيقًا بالمعنى البيداغوجي المتعارف عليه. إنه تحليل ينبني هو بدوره على الحرية والحدود والخصوصية التي يفرضها النص المقصود والتأويل نفسه.

مدخل

كيفما كان التفسير، فليس عليه الاكتفاء باستخراج المعاني من النص. إنه مطالب أيضًا بأن يمنحه من معناه، بشكلٍ خفي ومن غير إلحاح شديد.

M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*,
Gallimard-Idées, p. 258

وبما أن انهيار الأشياء المألوفة ونقصها ينتمي إلى وجودنا العاري في صلب عصر سيادة الموضوعية، فبالمقدار نفسه يستوجب تأكيد جوهرنا إنقاذًا للأشياء بتحريرها من موضوعيتها الخالصة. إن هذا الإنقاذ يتمثَّل في قدرة الأشياء على أن تستريح في ذاتها داخل المحيط الشاسع للإدراك الشامل، أي بدون حدود بين بعضها البعض.

المرجع نفسه، ص٣٧٠

ستكون المسألة، في ما يخصنا، (...) متعلقة بمعرفة كيف ستتمكَّن الهرمينوسيا من إنصاف تاريخية الفهم، بمجرد ما تتخلص من العوائق الأنطولوجية لمفهوم الموضوعية.

H. G. Gadamer, *Vérité et méthode*, Seuil, 1966, p. 103

في الكتابة والذات

دأبت الكتابة، في مجال البحث الأدبي على وجه الخصوص، على توخي الحياد والموضوعية والتخلي عن ذاتيتها الأسلوبية قصد خدمة المرامي الكلاسيكية للبحث العلمي، كما تم التنظير لها في رحاب السوربون القديمة، وكما توارثناها نحن عبر أعمدة النقد العربي من طه حسين إلى محمد مندور. ومع أن هؤلاء أنفسهم لم يتخلَّوا أبدًا عن طابعهم الشخصي في التفكير والصياغة النقدية، فإن هذه الفرضية ظلَّت تتحكم بشكل كبير في البحث الأدبي، بحيث أصبحنا نجد أنفسنا أمام نمطية معينة في التفكير والبحث والتعبير، غدا معها البحث الأدبي أشبه بنسخ متعددة من مصدر مُتعالٍ يتم استنساخه خطة وخطوًا. ومع أن لا أحد يشكك في قواعدية البحث الأدبي وطابعه المنهجي والمنهاجي النسقي، فإن أنموذجيَّته تلك تتطلَّب أكثر من تساؤل، خاصة في ما تستثيره من قضايا الذاتية والموضوعية والنظام المنهجي والاستقراء والاستنباط ... إلخ.

مما لا شك فيه أن الكتابة النقدية والتحليلية لا تنفصل مطلقًا عن الكتابة الأدبية عمومًا؛ من ثمَّ فإذا كانت هُويتها تكمن في كونها خطابًا على خطاب له علاقة مباشرة بعالم التمثلات الذهنية، ومن خلاله بالواقع المحسوس، فإن المتخيل الذي يخترقها وكذا طابعها التخيلي الذي ندَّعيه لها نابع من خاصيتها الأدبية من ناحية، ومن اللغة التي تستعملها وتصوغ بها صورتها ووجودها ثانيًا. إن هذا لا يعني مطلقًا طمس الحدود بين النص الأدبي والخطاب الذي يقوم عليه، بيد أنه لا يعني من جهة أخرى ادِّعاء استقلال تام للخطاب النقدي عن الحقل الذي يشتغل فيه وبه. إن استقراءً بسيطًا للكتابة النقدية وصياغة الأسئلة النقدية القديمة عند العرب يؤكد حرصَهم الكبير على التميز في وجهة النظر، وطريقة النظر، وأسلوب صياغة الأسئلة النقدية والنظرية، ونحوَهم باتجاه تميز أسلوبي في الكتابة النقدية.[١]

وإذا كان الأنموذج الرياضي واللساني قد أثَّر بشكل واضح في البحث النقدي الأكاديمي منه بالأخص؛ بحيث غدا أنموذجه الوضعي،[٢] فإن الإنصات إلى النقد الذي تم توجيهه إلى

---

[١] انظر في ذلك: ع. الفتاح كليطو، «حول اللغة المجازية المحمولة للنقاد العرب»، **الفكر العربي المعاصر**، ع٧٦-٧٧، ١٩٩٠م.

[٢] M. Foucault, *les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, pp. 367–375.

عِلْمية العلوم الإنسانية في أواخر الستينيات، من قبيل مفكرين كمشيل فوكو ولوي ألثوسير وغيرهما، جدير بنا في الوقت الراهن أيضًا؛[٣] لذا حري بنا النظر بنوعٍ من الحيطة والنقد للوضعية التي سادت لدينا، منهجيًّا على الأقل، مع تجذُّر البنائية والبحث الشكلاني، خاصة وأن روَّادها الكبار قد انزاحوا عنها بدورهم توسيعًا لمجال بحوثهم، وتوفقًا مع المقتضيات الأساسية للنص الأدبي.[٤]

إن الكتابة التي نسعى للحديث عنها ليست مسألة صياغة لغوية فحسب، بل طريقة في التفكير والتحليل والوجود (النصي منه على الأقل). إنها شكل حضور الذات في اللغة والفكر وعبرهما؛ ومن ثمَّ فإن كل حديثٍ عن الموضوعية في مجال البحث العلمي الأكاديمي من داخل ثنائية الذات والموضوع وتعارضهما، يشكل إقصاءً لكل ما يمثل العصب الأساس في الدراسة والبحث، سواء في العلوم الإنسانية أو العلوم الحقة؛ ففي مجال هذه الأخيرة، تطوَّر الأمر من باراديغم[٥] الموضوعية بدءًا من أينشتاين، إلى باراديغم الذاتية، وغدا الموضوع العلمي خاضعًا بدوره لما يمكننا تسميته الوعي الذاتي بالعلم. إن باراديغم الذاتية هذا يشكِّل مفهومًا فكريًّا إبستمولوجيًّا يعبر عن وجهة نظر العلماء في ممارستهم العلمية. وهو ما حذا بهؤلاء إلى إعادة النظر في مفهوم الحقيقة والموضوعية، وغدا العلم (الحق) غير موجهٍ بالضرورة باتجاه الحقيقة، أي المعرفة النهائية الوحيدة؛ فما يتأكَّد منه العلماء هو منطلق العلم لا مآله، أي إنه فقط انطلق من شيءٍ ما.[٦]

انطلاقًا من باراديغم الذاتية هذا، بدأت العلوم الإنسانية والدراسات الأدبية والفكرية تحاول إعادة بناء موجهاتها الأساسية وطرح أسئلة جديدة على وعيها بممكناتها وحدودها المعرفية. هكذا اقترح بليش D. Bleich في الولايات المتحدة ما سماه النقد الذاتي، وهو توجُّه نقدي يدعو، انطلاقًا من تجربة القراءة كإدراك سيكولوجي، إلى الارتكاز على مجموع

---

[٣] نعني هنا اعتبارهما للعلوم الإنسانية بدون موضوع.

[٤] نقصد توجه تزفيطان تودوروف مثلًا نحو تاريخ الأفكار، وجيرار جنيت نحو حوافي النص وتداولية النص الأدبي، وأخيرًا نحو جماليات الفنون.

[٥] الباراديغم يعني هنا مجموع الشروط المعرفية المتواضع عليها بين العلماء، والتي يتمُّ مدُّها لتشتمل المجال الثقافي بأكمله. إنه المقابل الأمريكي لمفهوم الإبستمي لدى فوكو: Th. Kuln, *The Structure of Scientific Revolution*, 2è éd. 1970, Univ. of Chicago Press, p. 11.

[٦] Hulton, *L'Imagination scientifique*, Gallimard, 1979, p. 417.

المعطيات الإخبارية التي تفرزها تجربة القراءة وذات القارئ، مما يجعل تلك التجربة والإدراك المعيار الأول والنسبي للتقويم الأدبي.[٧]

إن نقدًا تلك سِمته هو ما عُرف بالنقد الموجه نحو القارئ. وليس من قبيل الصدفة أن يتناسب هذا التحول في الدراسات الأدبية مع تزايد الاهتمام بالقارئ، وبالمتلقي عمومًا، وموقعه في إنتاج المعنى الأدبي، لكن ما هي حدود هذه الأطروحة ذات المنزع الذاتي بالنسبة لنا؟

لقد سعت هذه النظرية (إذ يتعلق الأمر فعلًا بنظرية متكاملة) إلى تأسيس تأويل يعتمد الحرية الذاتية للقارئ في بناء النص. وهي بنقلها مفهوم الذاتية من العلم إلى الأدب، جاءت كرد فعل على الهيمنة التي كانت لمفهوم الوضعية، وسعَت إلى تعميمه على مختلف معطيات المعرفة. بيد أن مفهوم الذاتية والموضوعية في مجال البحث العلمي، وكما تبلور في الصراع بين اتجاهاته الإبستمولوجية، إن كان يسهم في خلخلة معطياتنا البالية عن هذه الثنائية العتيقة، فإنه قد لا يؤدي في مستوى الدراسة الأدبية إلا إلى نوعٍ من التوحُّدية solipsisme،[٨] باعتماده المطلق على مفهوم الذاتية. كما أن استبدال الموضوعية ذات المنزع العلمي بذاتية مطلقة لن يخرجنا من بنية التعارض التي تتحكَّم في كل الثنائيات الميتافيزيقية.[٩]

وربما كان هذا هو ما حذا بنورمان هولاند N. Holland إلى اقتراح ما سمَّاه باراديغما علائقيًّا Transactional paradigm؛ فالتفاعل يأخذ مكانه، تبعًا لذلك، بين القارئ والنص، أي في المكان الأوسط بين الذات والموضوع.[١٠] إنه التوجُّه نفسه الذي سوف يدفع بباحث كإمبرتو إيكو إلى التخفيف من انفتاح النص على التأويلات الممكنة، ليطرح ضرورة التفاعل بين القارئ والنص؛[١١] ومن ثمَّ ضرورة الحد من لا نهاية التأويلات الذاتية، سواء في صورتها الهرمسية القديمة أو في صورتها المعاصرة.[١٢]

---

[٧] D. Bleich, *Subjective criticism*, Johns Hopkins Univ. Press, 1976, p. 10.

[٨] T. K. Seung, *Structuralism and Hermeneutics*, Columbia Univ. Press, 1981, p. 193.

[٩] M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 262.

[١٠] سونغ، المرجع المذكور سابقًا، ص١٩٤.

[١١] U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Grasset, 1990, pp. 16–17.

[١٢] المرجع نفسه، ص٧–٨، وما بعدها.

إن هذا التوجُّه العنيف نحو استرجاع موقع الذات والخيال في مجال العلوم الحقة والعلوم الإنسانية، والذي يدين في عمقه بالكثير للنقاشات الإبستمولوجية بين العلماء أنفسهم، أفرزته التجربة نفسها في مجالَين مهمَّين هما مجال اللسانيات (وهو المبحث الأكثر شكلانيةً ومنطقيةً في العلوم الإنسانية)[١٣] وفي التحليل النفسي اللاكاني منه بالأخص الذي سعى إلى جَعْل الكتابة النفسية كتابةً رياضية.[١٤]

وإذا كان النقد الذي وجِّه للبنائية اللسانية من قبل الفينومينولوجيين، قد اتهمها بالتضحية بالذات في خضمِّ نسقٍ لا شخصي وذي نظام ذاتي،[١٥] فإن علماء من قبيل جاكبسون قد ردوا لها الاعتبار؛ حيث تتبدَّى الذات لدى هذا الأخير في ثلاثة أشكال: باعتبارها ذاتًا ملاحظة تشكل جزءًا من عالم ملاحظتها، وكذا باعتبارها منتجةً ومتلقية علائقية ولا واعية للمرْسلة اللسانية.[١٦] إن المسحة الفينومولوجية لدى هذا الباحث هي ما جعلته يمارس تصوُّره للعلم وللصوْرنة العلمية للغة، من غير أن يمحق الذات حق وجودها في صلب الممارسة العلمية؛ بل هو ما جعله يفلت من مقولة بول ريكور: «البنيوية كانطية من غير ذات متعالية.»[١٧]

غير بعيد عن هذا الموقف، يتمَوْضع تصوُّر بنْفنست لعلاقة الذات باللغة؛ بحيث إنه اعتبر أن الذات لا تتشكَّل، من حيث هي كذلك، إلا باللغة وعبرها، وأن «الذاتية» في اللغة تعني قدرة الذات على أن تطرح نفسها في اللغة، وتحضر فيها من خلال مجموع العلامات اللسانية الدالَّة على ذلك.[١٨] وهو التصوُّر الذي سوف يحدد مفهوم الذات والذاتية بشكل سوف تتطور معه لسانيات التلفيظ بناءً على معطياته.[١٩] بَيْد أن هذا المفهوم العلمي للذات إذا كان يهمُّ الموضوع (الإنسان في علاقته الداخلية والتاريخية باللغة) فإنه لا يُنبئنا إلا قليلًا عن تصور العالِم نفسه عن علاقته بذاته. ومع ذلك لا نعدم أبدًا تصريحات «إبستمولوجية»

---

[١٣] M. Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 385.

[١٤] يقول لاكان: «الصَّوْرنة الرياضية هدفنا ومثالنا. لماذا؟ ... لأنها قادرةٌ على التوصيل الكامل. إن الصَّوْرنة الرياضية كتابة.» A. Juranville, *Lacan et la philosophie*, P.U.F. 1984, p. 3.

[١٥] E. Holstein, *Jakobson*, Seghers, 1974, pp. 62–65.

[١٦] المرجع نفسه، ص نفسها.

[١٧] نفسه، ص١٦.

[١٨] E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard/Tel, 1966, p. 259.

[١٩] انظر بالأخص: C. Kerbart-Orecchioni, *L'Enonciation*, A. Colin, 1980.

في هذا العالم المضمار. فهذا برنار بوتيي، بعد أن يعرف اللغة في علاقتها بالأنا وبلحظة التلفُّظ، وبعد أن يثير مسألة مقصد vouloir-dire المتكلم (وهو مقصد فينومينولوجي كما نعلم) وحريته في تناول موضوعاته (الشيء الذي لا تطرحه النظريات البنائية)، يعتبر أن الباحثين المعاصرين واقعون تحت فتنة نزعة علمية مطمئنة.[٢٠] لهذا فهو يلح، للخروج من هذه الوضعية، على ضرورة التجريب في العلم كلما أمكن ذلك. فما يعمل على تقدم العلم هو الحدس والخيال[٢١] وبما أن بوتيي يستشهد في ذلك بأينشتاين، فإن هذا يذكرنا، في المجال العلمي البحت، بمفهوم الثيماتا thémate؛ فالممارسة العلمية (حسب هولتن) لا تتطوَّر إلا بارتباطها، إلى هذا الحد أو ذاك، بالثيماتا، وهي مجموعة من العناصر الخيالية التي تشكِّل الخيال الثيماتيكي للعالِم،[٢٢] والتي ترتبط بذات الشخصية أكثر من ارتباطها بموضوعه.

من ثمَّ، يتبدَّى جليًّا أن ما نعنيه بالذات ليس فقط كونها موضوعًا للعلم، ولكن أيضًا الذاتية بوصفها منتجة علائقية للعلم. وهذا التسلسل الذي اتبعناه هو ما جعل أحد منظري اللسانيات التأويلية ينزاح عن الأطروحات الغريماسية، وينتقدها في صرامتها الرياضية وفي إقصائها للذات والذاتية ليؤكد: «نحن نفضل التجريبية empirisme بصورة أكيدة في الوقت الراهن على نقيضها المتواطئ، أعني الدوغمائية؛ إذ الحدس يمكنه أن يعكس واقعًا موضوعيًّا. إن نواقص التجريبية والحدس المعروفَين لا تمنعهما من أن يكونا صالحَين، بل ضروريَّين للنشاط العلمي، وهو ما تسعى إلى نفيه بعض الأفكار العلمية المسبقة المنتشرة بكثرة في العلوم الإنسانية بالأخص.»[٢٣]

وهو التصوُّر الذي سوف تتبناه السيميائيات نفسها. يقول إيكو بهذا الصدد: «إن علم العلامات هو علم الطرق التي بها تتشكَّل الذات تاريخيًّا.» U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, 1989, p. 61.

[٢٠] B. Pottier, *Théorie et analyse en linguistique*, Hachette U, 1987, p. 18.

[٢١] المرجع نفسه، ص نفسها.

[٢٢] J. Hulton, *L'Imagination Scientifique*, op. cit., p. 45.

وهذا بالضبط ما يصرِّح به جان كلود بيكين، باحث في: C.N.R.S. «بدون توازن بين الخيال والحدس والمعرفة العميقة بالفيزياء، لن يتقدم العلم.» عن بوتيي، مرجع مذكور، ص١٨.

[٢٣] F. Rastier, *Sémantique interprétative*, P.U.F. 1987, p. 107.

فالعلوم الإنسانية، كما أشار لذلك مشيل فوكو منذ وقت، لا تتطوَّر بالمحاكاة التامة للعلوم «الصلبة»، وإنما بالتساؤل عن نوع المعرفة التي تنتجها ونوعية الحقيقة التي تسعى نحوها.[٢٤]

هذا التواطؤ بين اللسانيات والعلوم الإنسانية الأخرى[٢٥] في مراجعة الموقف من الذات، يشكِّل في الحقيقة خلخلة عامة للإرث ذي المنزع الوضعي، من جهة، وسعيًا نحو إضفاء طابع النسبية على الحقيقة العلمية والممارسة والبحث والدراسة في هذا المجال، من جهة أخرى.

في السياق نفسه، يعتبر جاك لاكان أن التحليل النفسي تَشكَّل كعلم حين وضع فرويد الأسس النسبية لموضوعه؛ من ثمَّ فالهدف يكمن في إزاحة كل نزعة علمية scientisme واستبدالها بتصور عن العلم يشرف نفسه بتحالفه مع الحقيقة.[٢٦] وبما أن التحليل النفسي يطمح إلى أن يصبح علمًا، فإن المفارقة التي يجد نفسه مدفوعًا إليها، إذا هو أراد أن تكون له علمية الفيزياء، هي أن يبدأ في اختزال علمية هذه الأخيرة في مصطلحات غائمة جدًّا أو ملتبسة، بشكل ذكي وماهر. بيد أن هذا لا يعني أن منهج التحليل النفسي ذاتيٌّ وإنما ذو منزع نسبي (وهي إحالة واضحة إلى أينشتاين).[٢٧]

لكن هذه التحديدات لا تبرز إلا بشكل قليل موقع الذات من العلم، كما نطمح إلى بلورته. إن ما يبرزه هو تأكيد المحلل النفساني الفرنسي جاك لاكان على أن العلم مطالب بتذكُّر لحظات تكوُّنه؛ فلا وجود لاكتشافات لم تمرَّ بالأحلام والترفيه والقلق الليلي والأخطاء القاتلة، والتخمين والاعتقادات الغامضة، أي بالجملة بالذاتي.[٢٨] فبما أن التحليل النفسي لا يمكنه أن ينسلخ عن «التزام الشخص» (الذي يقصيه العلم) لأن موضوعه يتشكل هناك، يتعيَّن علينا أن نستنتج من ذلك أنه ليس علمًا حقًّا، وأنه لا يمكنه أن يصير كذلك. فإذا كان العلم يقصي الذاتية فإنه في الحقيقة مطالب بالتوقُّف عن ذلك؛ لأنه يطرد خارجه الذاتية

---

[٢٤] المرجع نفسه، ص نفسها.

[٢٥] وهو التواطؤ الذي يدعو إلى تعميمه برنار بوتيي بين اللسانيات والعلوم الإنسانية، بوتيي، المرجع المذكور آنفًا، ص١٦.

[٢٦] F. Roustang, *Lacan*, Minuit, 1986, p. 25.

[٢٧] المرجع نفسه، ص٦٢.

[٢٨] نفسه، ص٢٨.

التي تكون ضرورية لتشكله؛ من ثمَّ فالبحث الذي سوف يهتمُّ بتلك الذاتية يمكن أن يكون علمًا، أو بشكل مختصر: إن ما تقصيه العلوم يغدو بذلك علميًّا.[٢٩]

بعيدًا إذن عن التصور الفينومينولوجي للذاتية الذي يقوم على مفهوم المقصدية والصورة والخيال،[٣٠] لكن قريبًا من مستتبعاته النظرية والفلسفية، يجد الفكر والبحث العلمي والفلسفي والأدبي نفسه الآن في مواجهة قضية الذات والذاتية. وإذا كانت الفينومينولوجيا الهوسرلية وتبلوراتها اللاحقة قد شكلت فعلًا النقد الأول لسيادة مفهوم الموضوعية، فلأنها تمنح للذاتية والخيال موقعًا مميزًا في عملية الإدراك والبحث والتفكير، وتملك تصورًا مميزًا عن مفهوم العلم في العلوم ذات الموضوع الإنساني.[٣١]

إن المنفتح الفينومينولوجي الذي وسم الفكر الفلسفي لدى الفيلسوف الفرنسي مين دو بيران، بوصفه بدءًا للتفكير في الذات خارج الكوجيطو الديكارتي،[٣٢] ثم فيما بعدُ لدى هوسرل وتصوره للذات المتعالية في علاقاتها الإدراكية بالعالم،[٣٣] سيكون في أصل إعادة النظر في هامشية الذات وتحويلها إلى موضوع فكري فلسفي، تمامًا كما توقع ذلك لاكان. هكذا سينطلق ريكور من نقده لمتعاليات ومثالية فلسفات الذات sujet ومن محاولة تجاوز أزمة الكوجيطو، لا لإعادة الاعتبار للذات، وإنما لتأسيس فلسفة غير ميتافيزيقية للأنا الذاتية في علاقتها بمسألة الآخر. وانطلاقًا من الفلسفة التحليلية الأنجلوساكسونية، لدى ستراوسن بالأساس، سيُعيد هذا المفكر طرح مسألة الأنا الذاتية الحميمة، وبناء هيرمينوسيا لها في المجال المعرفي والأنطولوجي الذي يروم تجاوز الكوجيطو وفلسفاته.[٣٤]

تمكننا هذه التحولات من استيعاب مدى تعالق مسألة الذات بقضية التأويل، سواء كما أسس لها نيتشه وهايدغر أو كما نظَّر لها فيما بعد بول ريكور. إن هذا الترابط ليس منهجيًّا أو إبستمولوجيًّا فقط، وإنما هو أيضًا ذو طبيعة وجودية وتاريخية.[٣٥] فليس

---

[٢٩] نفسه، ص نفسها.

[٣٠] E. Fink, *De la phénoménologie*, Minuit, 1974, p. 15 et supra.

[٣١] المرجع نفسه، ص٩٥، وما بعدها.

[٣٢] M. Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, P.U.F, col. Epiméthée, 1965.

[٣٣] E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, tr. Paul Ricoeur, Gallimard/Tel, 1950, pp. 109-110.

[٣٤] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, p. 27.

[٣٥] هذا ما يؤكده: محمد مفتاح، **التلقي والتأويل، مقاربة نسقية**، مرجع مذكور، ص٣٩.

الاختيار المنهجي هو الذي يُملي علينا الاهتمام بالذات (ذلك أن المنزع الميتودولوجي قد ساهم بشكلٍ مركزي في إقصاء الذات والتجربة والحدس والخيال من مجال البحث)، وإنما الموقع الوجودي للذات ودورها في صياغة الوعي الفكري، وحصة الجسدي من هذه التركيبة الفردية الوجودية. بهذا يتبدَّى بجلاءٍ أن طرح قضية الذاتية الأدبية وإن كان لا يزال يشكِّل استفزازًا وإثارة في هذا المضمار،[٣٦] إلا أنه يمثِّل المدخل الرئيس لدراسة ما يحدد الأدب بوصفه كذلك،[٣٧] علاوة على كونه يقود مباشرة إلى مسألة التأويل سواء في شكلها الهرمينوسي المعاصر أو في صورتها العامة.

في التأويل والجسد والمتخيل

إذا كنا سننطلق من فرضيةٍ أساسها الضرورة التأويلية، قياسًا على مفهوم المقدرة اللغوية، فذلك لأننا نعتقد بالتأكيد في وجود مقدرة تأويلية،[٣٨] وفيها يكون النص رهينًا في تحقُّقه في تجربة القراءة بمدى تبلورها الفعلي. إن هذه المقدرة التأويلية توجد في ذاتية القارئ؛ ومن ثمَّ فإن الاعتراف بأهمية التأويلات الذاتية للعمل الفني مسألةٌ انتبه إليها القدماء قبل المحدثين ومنحوها قيمتها.[٣٩] وبما أن النصَّ يحتاج في تحقُّقه إلى هذه الممكنات الأولية، فإنه يُساهم في تطويرها وتبلورها حتى تستوي كمنهجية تأويلية واضحة المعالم، تُصغي لالتباساتها الخاصة ولالتباس النص الأدبي.

يمكن الانتقال من الذات إلى التأويل في الوجود أولًا، أي عبر ما يُسمِّيه هايدغر «هيرمينوسيا الأنا موجود»[٤٠] كي يتبرر ذلك في المستوى المعرفي الأدبي والفكري. أما في هذا المستوى الأخير، فإن الأمر يغدو متعلقًا بقضية المقصد القرائي من جهة، ووضعية النص من جهة أخرى. إن وجود النص وهويته، إن صحَّ القول، يتطلَّب التأويل ويرفضه؛ فالمعنى

---

[٣٦] M. Zink, *De la subjectivité littéraire*, P.U.F, 1989, p. 5.

[٣٧] المرجع نفسه، ص٨.

[٣٨] F. Rastier, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 246.

[٣٩] U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1966, p. 18.

وربما وجدنا مقابلًا لذلك لدى نقادنا القدماء في إلحاحهم على مسألة الذوق والملكة الأدبية.

[٤٠] P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Seuil, 1969, p. 22.

النصي ليس سابقًا على تجربة القراءة والتلقي.[٤١] إنه بناء[٤٢] يتطلب مقدرات لغوية متصلة بالمعجم وأخرى متصلة بالمعارف الموسوعية،[٤٣] وكذا معطيات التجربة والحساسية الذاتية والخيال والحدس والذوق. وما دام تأويل النص يفترض توسيع المتن والبحث عن السُّنن codes المنظِّمة له والمتحكِّمة في مدلولاته، ثم الرجوع إلى محيطه التداولي، فإن ما تتطلَّبه القراءة يتجاوز محيط البحث التقني المحايث الذي سعت البنيوية إلى ترسيخه.

وإذا كان الوجود والحياة تأويلًا[٤٤] فإن النص أيضًا يكون تأويلًا للوجود في اللغة وعبرها؛[٤٥] من ثمَّ فإن «هُوية النص» تتحدَّد بهذه الوضعية الأنطولوجية التي يغدو التأويل بمقتضاها، وفي الآنِ نفسه، محيط النص والفعل الذي تقوم الذات به عليه. التأويل بهذا المعنى يؤسس النص في وجوده قبليًّا وبعديًّا.

هكذا يعيش كيان النص، تبعًا لهذا التأطير، تحولًا جوهريًّا؛ إذ هو غير متحدد بذاته. وهو لذلك سيرورة ذات مظهرَين: لغوي محايث وعاطفي؛ فالبنية اللغوية تقوم بتوجيه الاستجابة المنتظرة من القارئ وتبعده عن كل ظرفية، أما البنية العاطفية فإنها تحقق ما كان كامنًا في النص كبنية.[٤٦] هكذا يغدو النص بدوره عبارة عن سيرورة لا تتحقق فعليًّا إلا بتملكها من قبل القارئ، خاصة وأن النص في وجوده الموضوعي يتضمن، مهما كانت درجة وضوحه وتواصليته، مكونًا لا تحدُّديًّا.[٤٧] فاللاتحدُّد أو الالتباس شرط أساس للتواصل، وهو يوجد في ما يمكن جمعه تحت عنوان الإيحائية.[٤٨] إن كل نصٍّ عبارة عن مزيج هجين

---

[٤١] F. Rastier, *Sémantique* ..., op. cit., pp. 210–211.

[٤٢] Todorov, *Poétique de la prose, suivi de Nouvelle recherche sur le récit*. Seuil/Points. 1978, p. 15.

[٤٣] ف. راستيي، المرجع المذكور، ص٢٥٢.

[٤٤] J. Ganier, *le Problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Seuil, 1966, p. 304.

[٤٥] Cf. N. Schor, "Fiction as Interpretation, Interpretation as fiction", in Suleiman (ed.) *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation*, Princeton Univ. Press, U.S.A, 1980.

[٤٦] W. Iser, *L'Acte de lecture, une théorie de l'effet esthétique*, P. Mardaga, 1985, p. 50.

[٤٧] المرجع نفسه، ص٥٤.

[٤٨] M. Leguern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse U, 1973, p. 17 et supra.

من الملفوظات المتحددة والملتبسة، بحيث ينحلُّ بعضها بالرجوع للسياق النصي المباشر أو للنص العام للكاتب أو المعارف الخارجية، فيما يتطلَّب الآخر المقدرات التأويلية للمتلقي ونشاطه المباشر، بل ذكاءه التأويلي باعتباره متصلًا أساسًا بالمعنى المزدوج أو المتعدد.[٤٩]

وإذا ما نحن اقتصرنا في تحليلنا على النص الحكائي، فإننا نجد أنفسنا، في النص نفسه، أمام تعدد للمنظورات والرؤى يغدو معه من الضروري الانتباه إلى ترابطاتها وتأثراتها وتفاعلها التأويلي؛ فالشخصيات حاملة لمعطيات منظورية وفكرية متقاطعة تشكل نسيج النص، ومضمراتها وبياضات قولها والبياضات التي تفصل بينها لا يمكن ملؤها وتنسيقها إلا من خلال فعل القراءة، بوصفها فعل تنسيق وبحثًا عن التناغم.[٥٠] إن لا متوقع النص، وسيرورة فعله المتجه نحو التلقي والتأويل، يغدو محددًا لصورته المتحققة في التواصل التأويلي.

بهذا المعنى يتحوَّل النص إلى كيان مشروط بمستقبل تلقيه؛ فهو، إضافة إلى تضمنه لمجموعة من الاستراتيجيات تنتمي للمؤلف الضمني وللقارئ كأثر وصورة نصية، فإنه في الكثير من الأحيان يتمثل مآله التأويلي ويدمجه في آليته التكوينية؛ بحيث يستبق النص توقعات القارئ ويجعل منها لعبة نصية تهيكل مساراته التخييلية.[٥١]

أما علاقة الجسد بالنص، فإنها تكمن في البداية في ذاك التداخل اللساني والواقعي بين المتن والجسد، أي في العلاقة التكوينية التي ينسجها الجسد مع النص، فيهبه فيها كلَّ معطياته الإدراكية تخييليًّا ومتخيلًا، ثم في كونه يشكِّل الأنموذج المباشر للنص التخييلي. الجسد، إذن، موضوع النص ومنبع معطياته، ومنتجه ومتلقيه في الآنِ نفسِه. إنه يشدُّ النص إلى مسألة الوجود، كي يصغي لها وينتجها تخييليًّا، في الوقت ذاته الذي يختزن مجمل المعطيات المتخيلة التي تتغذَّى منها الكتابة الحكائية بشكل شعوري ولا شعوري.

لكن، لا بد هنا من الإشارة إلى أن الجسد في علاقته بالكتابة يتحوَّل بدوره إلى جسد تخييلي،[٥٢] لأنه يمارس علاقته وفق تحولات جديدة تفرضها عليه اللغة والذاكرة الثقافية والأنموذجية المثالية التي يتمتع بها في الذهنية الإنسانية. إنه يتحوَّل إلى صورة من صور

---

[٤٩] P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, op. cit., p. 18.

[٥٠] المرجع نفسه، ص٤٠ و٦٩.

[٥١] U. Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1985, p. 65.

[٥٢] I. Almeida, "Un corps devenu récit", in *Le Corps et ses fictions*, Minuit, 1983, p. 16.

المتخيل الفردي، تشتغل وفق خطاطات فينومينولوجية معينة تقترب، إلى هذا القدر أو ذاك، من الواقعي من غير أن تتطابق معه إطلاقًا.

بهذا تتبدَّى الدائرة التي انطلقنا منها، منهجيًّا وموضوعيًّا، من الذات والجسد والتأويل، إلى التأويل والجسد والنص، إلى التأويل مرة أخرى. إن هذه الدائرة تفرضها الكتابة النصية ولو بصورة تخييلية.

وبذلك يتبرَّر أيضًا اتجاهنا نحو التحليل الموضوعاتي للجسد، وبصورة يكون فيها الموضوع الأدبي متطلبًا للتأويل.[٥٣] بيد أننا هنا، وتبعًا للمقدمات السابقة، نفترض أنه من الضروري التعامل مع هذا التحليل الأدبي وفقًا لمعطيَين جديدَين كثيرًا ما يغفلهما التحليل الموضوعاتي:

(١) أن البحث الموضوعاتي ليس سوى النقطة المركزية في السلسلة التأويلية التي تبدأ من النص في علاقته عمومًا باللغة والوجود. وإذا كان هذا التأويل المضاعف مركزًا محددًا للصورة النهائية للنص، فإنه يندمج في سيرورة تلك السلسلة،[٥٤] وقد يتوافق أو يتعارض مع النتائج التأويلية التي تفرزها. بهذا المعنى يكون تأويل القراءة مطالبًا بنوع من المنظورية التي تقوم بمسح شامل للمنظورات المبثوثة في النص، وحساب احتمالاتها والتنسيق فيما بينها، وإزاحة كل ما يكون نشازًا، من دون إغفال أهمية المنظورات المهمشة.

(٢) أن التأويل الموضوعاتي، في نظرنا، تأويل جمالي وليس مضمونيًّا البتة. إنه تأويل متكامل لأنه يوظف ضرورة، مجموع المعطيات النظرية والشعرية البنائية ويحولها إلى دينامية موضوعاتية، تتواشج فيها العلاقات بالرموز والدوال بالمدلولات والمعنى بالمبنى. وليس يخفى أن عملًا نقديًّا تكامليًّا من قبيل هذا يجد نفسه مدفوعًا إلى فعل تأويلي للمكونات النظرية التي يرتكز عليها هو نفسه، سواء في اختلاف السجلات التي تنبع منها أو في اختلافها الفكري والمعرفي. بيد أن عملية التنسيق هذه ليست انتقائية. إنها تشتغل وفق جدلية الكمون والظهور وتتبادل المواقع حسب المتطلبات الظرفية لمسارات التحليل.

---

٥٣ M. Brinker, “Thème et interprétation”, in *Poétique* N° 64, Seuil, 1985, p. 435.

٥٤ Starobinski, Intr. à H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 13.

وإذا كان متخيل الجسد، كما نرمي إلى البحث التحليلي فيه، ينصاع بشكل كبير لمعطيات التحليل الموضوعاتي[٥٥] فإن ذلك يكون ضمن أسلوب منفتح ومعرفي يأخذ بعين الاعتبار القراءة النشيطة والمنتجة في بلورتها تأويليًّا؛ فالموضوعات نفسها تخضع في نظرنا لتراتبية معينة ولأنساق تحليل مختلفة. ودراسة الجسد في النص الأدبي (بوصفه تخييلًا) والبحث في متخيله في الآن نفسه، يفترض من قبل الباحث ليس فقط مقاربة التخييلي بالمتخيل (أي توسيع المعطيات الفردية الخصوصية)، وإنما أيضًا، خلق سلسلة مترابطة من المنظورات يتم من خلالها النظر لطبيعة تلك الموضوعات نفسها، حسب الخصوصية النصية، التي تتجاوز أحادية النظرة المنهجية وقالبها الإكراهي من جهة، وتمنح لنا النص في تعدُّد معانيه، وتعدد مقارباته. فهدف التأويل ليس اختزال هذا التعدد في الأحادية أو الثنائية الدلالية،[٥٦] وإنما مقاربة هذا التعدد نفسه بوصفه تناسقًا نصيًّا وجماليًّا يفسح المجال أمام الباحث؛ كي يختبر صحة أدواته المنهجية وخصوبة بعدها المعرفي أيضًا؛ إذ بدون هذا البعد المعرفي في الدراسة الأدبية، يغدو البحث في قضايا مركبة كالجسد عبارة عن بحث تقني عارض ليس إلا.

---

[٥٥] J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961; *Littérature et sensation*, Seuil, 1954.

[٥٦] فرانسوا راستيي، المرجع المذكور سابقًا، ص١٧٣.

الفصل الأول

الجسد وقضايا الكتابة

مدخل: الجسد وأنطولوجيا النص

ليس مقصدنا هنا الاكتفاءَ بدراسة الجسد والمتخيل باعتبارهما موضوعة من الموضوعات الممكنة للنص الأدبي. إن مرمانا يتجاوز في مبتغاه هذا الاختزال للجسد، الذي يجعل منه موضوعًا سلبيًّا للنص الأدبي، يمسك به هذا الأخير كما يمسك بكل المعطيات الماثلة أمامه، ليصوغها في لعبته التخييلية اللامحدودة؛ لذلك نبادر إلى القول بأن الجسد يحيط بالنص من جميع الجهات، ويتخلَّل البناءات السردية والدلالية التي ينبني عليها صيغه الجمالية.[١] النص أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد، حتى حين لا يكون موضوعًا مباشرًا له، فالنص مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسَّد ويحقق وجوده المتخيل.

يتدخل الجسد بشكل مباشر في عملية إنتاج النص وكتابته، ويشكل المخزون الذاتي للذات المؤلفة التي تثوي، بشكل أو بآخر، وراء النص، وينقل اللغة من التواصل الشفوي إلى صورتها المكتوبة. فهو بمعنًى ما المنبثَق الضروري للنص، وهو من جانب آخر أحد المصادر الرئيسة لذات النص وهُويته، إن لم نقُل المجاز الضروري لتمثيله.[٢] فإذا نحن لم نذهب بعيدًا في المماثلة بين النص والجسد، فإننا على الأقل نقبل بطابع المماثلة التي تجمع بينهما. بهذا المعنى يقبل جسدنا المقارنة بينه وبين العمل الفني. إنه مركب من الدلالات

---

[١] نعتمد هنا التقسيم المقترح من قبل و. إيزر بين الفني الذي يعود للمؤلف، والجمالي الذي يتم إنتاجه في علاقة القارئ بالنص: W. Iser, *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 84.

[٢] كما يتوضَّح لدى رولان بارث في مطابقته بين الجسد والمتن. R. Barthes, *le Plaisir du Texte*, Seuil, Points, 1970, p. 63.

الحية وليس فقط نظامًا من الألفاظ المتغيرة. وتبعًا لهذه العلاقة الحيوية يستعير النص من الجسد حساسيته الدلالية والفنية.

في هذا الترابط المرآوي يشتغل النص كبنية خطابية، ويمرِّر أقوالًا وأحاسيس وعواطف يتمكَّن من خلالها من إنتاج أثره الجمالي.[٣] هذا التصور للنص باعتباره فضاءً للجسد، يكون ذاته وموضوعه في الآن، يقودنا إلى وضع كل منزع وضعي عقلاني موضع تساؤل، نظرًا لتصوُّره للجسد كخطاطة يتم فيها الفصل بين الجسد بوصفه بنية عضوية بيولوجية، والجسد بوصفه بناءً ثقافيًّا واجتماعيًّا يتواصل فيه البدني بالتصوُّري[٤] ويتعالق فيه بدن chair الجسد ببدن العالم.[٥]

إن مركزية الجسد هذه في التجربة الفنية والنصية هي التي تحثُّنا على المواجهة بين مجموعة من التصورات الفينومنيولوجية والفلسفية والسيميائية للجسد قصد موقعة المفهوم في صلب الدراسة الأدبية، والبحث عن سند نظري يمكِّن من بناء مفاهيمي ونظري قمين بإرساء القواعد الإجرائية العامة، للتناول النقدي والتحليلي للجسد في النص الأدبي.

فينومينولوجيا الجسد في النص

إذا كان الجسد قد وجد بعضنا من مكانته الفعلية في التحليل النفسي والفينومينولوجيا، وبشكل موازٍ في سوسيولوجيا الحياة اليومية (لدى سيمل وديلتي) والأنثربولوجيا الثقافية (مارغاريت ميد ومارسيل ماوس ومَن حذا حذوهما)، فإن أول عمل نظري في مجال الدراسات الأدبية ندين به لميخائيل باختين في كتابه جمالية الإبداع اللغوي،[٦] وهو مؤلف تتناسج فيه الرؤية البنائية مع الفكر الفينومينولوجي الذي سوف يتخلَّى عن مبادئه لاحقًا.

في هذا الكتاب الذي ينتمي إلى المرحلة الأولى من المسير النظري لباختين، يبلور هذا الأخير تصوُّره للعمل الأدبي انطلاقًا من تفحص إشكالية مركزية في الرواية؛ هي العلاقة بين المؤلف والبطل؛ فالعمل الإبداعي فعل معيش، غير أنه معيش غير قابل أن

---

[٣] كما يحدِّده إيزر في المرجع المذكور أعلاه، ص٤٧.

[٤] دافيد لوبرتون، أنثربولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة م. ع. صاصيلا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م، ص١٥١.

[٥] C. Lefort, "Le Corps, la chair", in, *L'Arc*, sp. Merleau-Ponty, Duponchelle, 1990, p. 21.

[٦] M. Bakhtine, *Esthétique de la création Verbale*, Gallimard, Paris, 1980.

يُرى ويتم الإمساك به في غير المنتَج أو الموضوع قيد الإبداع الذي يتوق إلى بلورته؛ لذلك، وانطلاقًا من تحديد علاقة الاستقبال التي تربط وتفصل بين البطل والمؤلف، يرتهن وجود البطل بمظهره الفيزيقي، الذي يطرحه باختين بشكل فلسفي عمومي تتبدَّى فيه الخلفية الفينومينولوجية للجسد. إن المشكل الذي يطرح هنا يتعلق بحدود وإمكانات رؤية الشخصية (الأنا) وإدراكها لجسدها: «ليس من شكٍّ في أن مظهري الفيزيقي لا يدخل في الأفق الملموس لرؤيتي الفعلية، باستثناء تلك الحالات الخاصة جدًّا التي أقوم فيها، مثل نرسيس بتأمل صورتي في الماء أو في المرآة. إنني أعيش مظهري الفيزيقي وتعبيرية جسدي من الداخل ...».[٧]

إن مفارقة الجسد الشخصي تكمن بالضبط في عدم تطابق الفكر والإدراك. فإذا كان الفكر يجهَد لكي يحدد الجسد في مطلق الفضاء والعالم والأشياء، فإن الإدراك يعجز عن خلق هذه الصورة، ذلك أن الرؤية إذا كانت تستطيع إدراك الآخر في مظهره الشامل، فإنها لا ترى من جسدي غير ما تمكنني إياه وضعيتي الجسدية. تعود هذه المفارقة الأنطولوجية إلى أنني ألاحظ الأشياء الخارجية بجسدي، وأعمل على أن تكون لديَّ نظرية نهائية ومكتملة عنها، غير أنني لا أدرك جسدي بعين خارجية، وإنما بهذه العين التي أملكها. إن إدراك الجسد الشخصي يتم عبر الحواس التي يتم بها إدراك العالم، ولكي أستطيع إدراك جسدي كلية، عليَّ امتلاك جسد ثانٍ يكون بدوره غير قابل للملاحظة.[٨]

هذا الترابط بين الجسد والحاضر والمقصدية التي تحرك تواشجه بالعالم، هو ما يجعل الجسد يستنبط صورته من خلال ما يسمى خطاطة الجسد، باعتبارها الوعي الأولي الذي ينسق بين مكونات الجسد ويوجه فعلها.[٩] بَيْد أن الجسد الشخصي ليس معزولًا عن الآخر. إن وجوده بكامله متجه إليه؛ إذ إن علاقته بالآخر علاقة وجودية؛ لذا لا بد من الانتقال حتمًا من الجسد في ذاته إلى الجسد من أجل الآخر، بل الأحرى بنا القول بأن ليس هناك أي انتقال أبدًا إذ إن كل جسد شخصي هو بالنسبة للآخر جسد قائم من أجله، أو إن دلالة الجسد لا تتحقَّق إلا بهذه التجربة الغيرية التي تخترقه، ويسعى هو إليها عبر الأحاسيس والعواطف وكل أنماط الإدراك التي يقيم بها الجسد في العالم؛ لذلك يشترط باختين هذه

---

[٧] المرجع نفسه، ص٤٨.

[٨] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard-Tel, Paris, 1974, p. 107.

[٩] P. Schilder, *L'Image du corps*, Gallimard-Tel, Paris, 1968, p. 35.

العلاقة كمخرج من عزلة الجسد الشخصي: «لكي أمنح الحياة لصورتي الخارجية، ولكي أجعلها فاعلة في الكل المرئي، عليَّ إعادة البناء الجذرية لعالم أحلامي، وذلك بأن أدخل فيه عاملًا جديدًا كل الجدة هو المصادقة validation العاطفية الإدراكية على صورتي، انطلاقًا من الغير ومن أجل الغير؛ ذلك أنني من داخل ذاتي لا أملك سوى المصداقية الداخلية، وهي مصداقية لا يمكنني إسقاطها على تعبيريتي الخارجية بما أن هذه الأخيرة منفصلة عن إدراكي الداخلي، وهو ما يجعلها بالنسبة لي وهمية وغارقة في فراغ من القيم مطلق.»[١٠] إن وجود الجسد في الفضاء والزمن يتداخل بنمط وجود الذات والأنا ونوعية انغراسهما في العالم؛ لذا فإن هذا الجسد، كما يوضح ذلك الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي، يرفض الاكتشاف ويقدم نفسه لي دائمًا من الزاوية نفسها؛ فديمومته ليست ديمومةً في العالم، وإنما ديمومة من جهتي؛ فأن أقول بأن جسدي دائمًا من أجلي، ودائمًا حاضر بالنسبة لي، يعني أنه دائمًا أمامي بشكل حقيقي، وأني لا أستطيع بسطه أمام ناظري، وأنه دائمًا على هامش إدراكاتي، وأنه، وهذا هو الأهم، معي.[١١]

يكون إذن إدراك الكائن للخارج وإدراكه لجسده مُتزاوجًا؛ فهما بالنسبة له وجهان لفعل واحد.[١٢] إن جسدي هو ذات الإدراك، القادرة على أن تتحوَّل جزئيًّا، وبشكل شذري، إلى موضوع للإدراك؛ من ثمَّ فإن مقاومة الجسد تعني أنه يرفض أن يمنح للذات المدركة صورة عن جسدها، مما يجعلها تخلق تلك الصورة إما عبر حلم اليقظة أو إدامتها عبر الذاكرة؛ لهذا فإن إدراكي الداخلي وحياتي الخاصة ينتميان لأناي المتخيلة والرائية، وليس إلى الأنا المتخيلة والمرئية. إنني لا أتوفر في داخلي على رد فعل عاطفي إرادي قابل لأن يمنح الحياة، ويتضمن مظهري الخارجي الخاص، ومن هنا ينبع ذلك الفراغ وتلك العزلة اللذان يطبعانه.[١٣]

وسواء قام المرء بإدراك ذاته عبر المرآة، أو حاول إقامة رسم لنفسه (بورتريه شخصي)، فإن المفارقة التي تحدَّثنا عنها تظل قائمة؛ ففي حالة المرآة تكون صورتنا الجسدية انعكاسًا

---

[١٠] ميخائيل باختين، المرجع المذكور سابقًا، ص٢٩.

[١١] نفسه، ص١٠٦.

[١٢] نفسه، ص٢٣٧.

[١٣] المرجع نفسه، ص٥٠-٥١. من ثمة، تكون الحاجة إلى المرآة التي لا تمنح الجسد إلا معكوسًا، ولا تقدمه إلا بشكل ظرفي عابر، وكذا بشكل متخيل. انظر: M. Le Bot, "Miroir du corps"; in: *Traverse*, N° 14-15, Minuit, Paris; 1979, p. 43.

لنا، أي آخرنا التخييلي الذي يخلقه توسط الصفحة العاكسة. أما في حالة الرسم الشخصي للذات، فإن الأمر يغدو مستعصيًا على الشخصية السيرذاتية، ذلك أن منح صورة مكتملة عن مظهرها الجسدي يتحول إلى مهمَّة شبه مستحيلة، وهي استحالة ناتجة عن انغماس هذه الشخصية في دينامية العمل الحكائي وتوتراته؛ بحيث يصعب عليها عدم إضاعة هُويتها الجسدية في لجَّة السيرورة الحدثية والحكائية: المظهر الجسدي — كما يوضح باختين ذلك — غير قابل للعزل داخل العمل الإبداعي اللغوي؛ فالخصاص الموجود على مستوى الصورة المرسومة يتم تعويضه وملؤه بوقائع تتصل بالمظهر الجسدي، تكون قابلةً لصياغتها في الفنون التشكيلية، مثلًا: طريقة المشي، والحركات المزاجية وتعبيرات الوجه أو الجسم في هذه اللحظة أو تلك من الحياة، التعبير عن الزمن الضائع لحياة ما في جريانه المستمر، والتعبير عن النمو المطَّرد للإنسان الذي يتم بالتعبيرية الخارجية للأعمار ...[١٤]

هذا الموقع الذي يحتله المظهر الجسدي في التعبير الجمالي يجعل من كل جسد (واقعًا كان أو متخيلًا) جسدًا علائقيًّا؛ من ثمَّ فإن شذرية الإدراك الذاتي للجسد تتحوَّل إلى صورةٍ مكتملةٍ إذا تم الانتقال من مقولة الذات أو الأنا إلى مقولة الآخر؛ فالآخر هو خالق فرديتنا، وذاتيتنا لا وجود لها إلا بوجود الآخر في إدراكه لها. إن هذا الطابع الفينومينولوجي للجسد في علاقته بالآخر يذكرنا بتركيز ميرلوبونتي على غيرية الجسد، وبنظرة فيلسوف معاصر للوجه (وهو أحد الأعضاء الخصوصية للجسد) باعتباره تواصلًا غيريًّا.[١٥] بل إن تلك الخاصية هي التي تدفع بباختين إلى القول بأن الذاكرة الجمالية ذاكرة منتجة؛ فهي تولد الإنسان الخارجي على مستوًى جديد من الوجود، أي إنها تنقل الذات من الإدراك الداخلي المحدود لنفسها إلى رحابة الإدراك الغيري وغائيته.

بهذا المعنى يحدد التمظهر الفضائي للجسد (أي للشخصية) «التخوم الخارجية التي تبرز مظاهر الإنسان.»[١٦] فالفضاء الخارجي يختلف عن الفضاء الجسدي، إنه ليس مجرد مقطع من مقاطعه، وإنما يندمج به إذ لا يمكن لفضاء خارجي ما أن يوجد من غير

---

[١٤] المرجع نفسه، ص٥٥.

[١٥] E. Levinas, *Ethique et infini*, Fyard, Paris 1982, p. 82.

حيث يقول: «الوجه والخطاب مترابطان أَمْتن الترابط، إنه يتكلم. وهو يتكلم باعتبار أنه هو الذي يمنح الإمكان لكل خطاب.»

[١٦] باختين، المرجع المذكور آنفًا، ص٥٥.

أن يكون للشخصية جسد. من هنا فإن حدود الجسد تشكل هي نفسها المنطلق لعالم الجسد؛ لذلك يقول باختين: «إنني أوجد في الحد الفاصل لرؤيتي.»[١٧] بيد أن هذا لا يلزم أن نفهمه انفصالًا بقدر ما أن الحدَّ بين الجسد والعالم ليس حدًّا فعليًّا، إنه تعيين للتمازج الضروري بينهما، وإلا فسيكون تأويلنا ذا طابع تجريبي حاولت الفينومينولوجيا تجاوز مآزقه وثنائياته. إن ذلك الحد هو في الحقيقة نقطة تبادل بين الشخص والعالم، ومحرك وجهته باتجاه الآخر، بحيث تتبادل الذات والآخر موقع الذات والموضوع.

إن الذات من أجل الذات (ما يقابل لدى سارتر الجسد من أجلي) تعيش تبعًا لهذه العلائقية تموضعًا يجعل منها ذاتًا لا تنغلق في غنوصية غائية أو إطلاقية ميتافيزيقية، إذن ليس ثمة من أجل ذاتها بشكل نهائي ومطلق؛ كما أنه لا وجود لتطابق مع الآخر يكون أداة سلب للاختلاف الذي يتمتع به، إذن الاختلاف الجسدي وسيلة فاعلة للحماية من ذلك؛ فالآخر ليس مرآةً للأنا؛ فأنا لا يمكنني أن أحيا بشكلٍ كامل في جسد الآخر الموجود خارجي، ولا يمكنني أن أتلاءم معه تلاؤمًا تامًّا، فكل ما أعرفه عن الآخر وعن عالمه الداخلي، أعيشه بشكل جزئي وأضعه في الصورة الخارجية التي لي عنه، كما لو كان الأمر يتعلَّق بخزانٍ يتضمَّن أناه وإرادته ومعرفته.

يشكل جسد الآخر بالنسبة للذات مظهر وجوده وعلامته. إنه داله ومدلوله في الآن نفسه، فحين يتعلق الأمر بالآخرين، يمكن للمرء أن يعيش الصورة الخارجية بوصفها صورة مكتملة ونهائية، وكأن ما ينقص صورة الذات يوجد في الآخر واكتمال صورته المدركة؛ فالآخر لا يعيش إلا في الآخر، وثمة تكمن واقعيته.

لا تتحقق فضائية الجسد إلا في الفعل؛ لذا فإن حركية الجسد لا تكتفي بالخضوع لنسقية الفضاء والزمن، بل إنها تُساهم في خلقهما. هكذا تتحدَّد برانية الجسد لدى باختين في ثلاثة مظاهر: برانية الجسد الشخصي من منظور الإدراك الشخصي، وبرانية الجسد الشخصي في علاقته مع الآخر، ثم برانية الفعل. من هنا، فالفضاء الممنوح لي ينحو إلى اللافضائية داخل جسدي، فيما يتخذ صبغته الفضائية الكاملة حين يتعلق الأمر بالآخر.[١٨] وإذا كنا نتفق مع باختين في رسم ملامح العلاقة بين الجسد الشخصي والجسد الغيري، فإن إلحاحه المبالغ فيه على المناقضة بين الجسد الذاتي والجسد الغيري،

---

[١٧] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[١٨] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie* ..., op. cit., p. 145.

يفصح عن منظور توفيقي يصرح بخلفيته الفلسفية كما يلي: «يمكننا القول بأن المثالية، من وجهة نظر المعيش الشخصي مقنعة من الناحية الحدسية، وأن المادية هي المقنعة حدسيًّا حين يتعلق الأمر بوجهة نظر المعيش الذي لي عن الآخر (وذلك من دون أن نشكَّ في الأسس المعرفية والفلسفية لهذَين التوجُّهَين).»[١٩] إن هذه العملية التوفيقية لا تطابق الموقف الأنطولوجي والفينومينولوجي الذي انطلق منه، ذلك أن الفينومينولوجيا، سواء في قضية الجسد أو الخيال أو الذات ... نقد وتجاوز للمادية والمثالية معًا؛ فالأمر لا يتعلق بإدراج الذات والجسد الشخصي في حضن المثالية والجسد البراني المعاين في حظيرة المادية، ذلك أنهما معًا يعتبران الفكر والإدراك ذوَي معنًى في ذاتهما، ولا يمكن تفسيرهما[٢٠] باعتبارها شكل الظهور الذي يعيِّن وجوده الفضائي. يتأسَّس الفعل على ذلك باعتباره فعلًا موجهًا ومتوجهًا نحو المستقبل؛ لذلك فإن أفعالنا لا تمنح نفسها لنا إلا في شكل وعي داخلي. هذا هو ما يجعل فعل الآخر فعلًا قابلًا لأن يأخذ طابع تشكيل جمالي؛ فأنا لا أستطيع أن أفهم أو أمنح شكلًا فنيًّا إلا لفعل الغير. ومن داخل نفسي لا يمنح فعلي نفسه لأي شكل أو اكتمال فني؛ لأن الأمر يتعلَّق طبعًا بالمفهوم التشكيلي التصويري للفعل.

تتركب العناصر الثلاثة (جسدي وجسد الآخر والفعل) تبعًا لذلك في الطابع الأكسيولوجي (القيَمي) للجسد؛ فجسدي هو بشكل أساس داخلي، فيما يمكن اعتبار جسد الآخرين أساسًا جسدًا خارجيًّا برانيًّا. الجسد الداخلي يعيش إحساساته وآلامه وأفراحه وأهواءه بشكل جواني، وهو بهذا جزءٌ من الوعي الذي تملكه الذات عن نفسها؛ لذلك فإن اعتراف الآخرين بالقيمة الخارجية لجسدي هو ما يجعل مني موضوعًا لأحاسيسهم، وبالإمكان التأكد من هذه القيمة لدى الآخر، لكن المستحيل هو نزوعي لأن أحيا بشكل حدسي بديهي هذه القيمة. إن كل أفعال الاهتمام والمحبة المنتشرة في حياتي، والتي تأتيني من الآخرين وتعترف بي في قيمتي التي أستحقها، يمكن القول بأنها قد شكلت لأجلي القيمة التشكيلية لجسدي البرَّاني.[٢١]

---

[١٩] باختين، المرجع المذكور، ص٥٩.

[٢٠] ميرلوبونتي، المرجع المذكور سابقًا، ص١٥٤–١٩٢.

[٢١] باختين، المرجع المذكور، ص٦٧.

تنبع الوظيفة الجمالية والعاطفية والإرادية أساسًا من العلاقة مع جسد الآخر، ومن خلال إدراك القيمة الجمالية للجسد الغيري عبر النظر والتأمل؛ فوحدة جسد الآخر تتجسد لي في شكل قيمي وجمالي. هذا التصور هو ما تؤكده، وفي سياقات معرفية مغايرة، تصورات كلٍّ من عمانويل ليفناس والتحليل النفسي للجسد الأنثوي.

يبني ليفناس العلاقة بين الكائنات على لا اختزالية الآخر؛ وذلك انطلاقًا من منظور أخلاقياتي éthique. إن العلاقة مع الآخرين، التي تتم بالملامسة والنظرة، لا تعني أبدًا التطابق بيني وبين الآخر؛ «فالعلاقة مع الآخرين، كما يعبر عن ذلك ليفناس، يمكن البحث عنها كمقصدية غير قابلة للاختزال، حتى ولو انتهى بنا الأمر إلى أن نرى فيها انقطاعًا لتلك المقصدية.»[٢٢] بيد أن هذه العلاقة الاختلافية تجد صورتها المثلى في العلاقة الإيروسية؛ ففي الحب الجسدي يتم تمجيد غيرية لا يمكن اختزالها في الاختلاف المنطقي أو العددي، الذي يميز أي فردٍ عن أي آخر، لكن الغيرية الإيروسية لا تنحدُّ مع ذلك في الغيرية، التي تعود بين كائنات متشابهة إلى صفات مختلفة تميز بينهم. إن الأنثوي هو آخر بالنسبة للكائن الذكوري، ليس فقط لأنه من طبيعة مختلفة، ولكن أيضًا لأن الغيرية بشكل ما طبيعة الأنثوي؛ فالأنثوي في منظور من هذا القبيل هو الغيرية في ذاتها، أو إذا شئنا أصل مفهوم الغيرية، ذلك أن من طبيعته أن يكون غير متوقع باستمرار وأن يحافظ على طابعه الملغز، ويعاند كل معرفة لينسحب إلى ظل اللامعرفة. إن جوهر الأنثوي يظلُّ هو الخفاء.[٢٣]

غير بعيد عن هذا التصور، ولكن هذه المرة من منظور نفساني، ترى باحثة نفسانية أن المرأة لا تعيش رغبتها، وإنما تتشكَّل كذاتٍ راغبةٍ انطلاقًا من الرغبة الذكورية فيها. «إنها أشبه بممثلة تلعب دورًا تم إدماجها فيه: إنها (أي المرأة) واعية (باستيهامات الآخر وبتحويله لِلذَّته إلى رغبة) كل الوعي، بالرغم من كون جزءٍ منها يدَّعي الجهل بذلك، كما أنها واعية بأنه يتصورها راضية أو رافضة، عارفة بفنون الهوى أو بكرًا من كل معرفة، موضوعًا خالصًا للاستعمال، أو على العكس من ذلك يظل الآخر سيد اللعبة وحده، لكنها ستقول لنا إنها «محبة» فيه ستعرف كيف ستلعب الدور المقترح عليها، وكساء عرائها

---

[٢٢] E. Lévinas, *Ethique et infini*, op. cit., p. 32.

وانظر أيضًا: E. Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Fata Morgana, Montpellier, 1979, p. 21.

[٢٣] المرجع نفسه، ص٥٦–٥٩–٦٠.

بأثواب رغبة ليست رغبتها، ولكنها مع ذلك تلاقيها من حين لآخر، ذلك أنها تجعل منها الموضوع الذي يمكن اللذة من أن تستجيب لنداء الرغبة. قد يكون الأمر وهمًا، لكنه وهمٌ يتماشى ورغبته ذاته.»[٢٤]

إن جوهر الرغبة الأنثوية يجعل من الكائن الأنثوي كائنًا من أجل الآخر، وآخر بامتياز، لكن التساؤل الذي يطرح نفسه الآن، هو لماذا لم يُشِر باختين، في حديثه عن جمالية الجسد، للجسد الأنثوي؟ أو على الأقل لهذه الثنائية المركزية في أيِّ تفكيرٍ في الجسد، خاصة حين يتعلق الأمر بتصوُّر فينومينولوجي؟ ثم إذا كان هذا التصور يلامس من دون أي تمييز (ولو إجرائيًّا) بين الجسد كظاهرة واقعية والجسد في التخييل النصي، فهل هذا يعني أن تجربة الإدراك تنسحب من دون أي تعديلٍ خصوصي على النص الأدبي بعامة والنص السردي بخاصة؟

يلزم بدءًا التذكير بأن تصوُّر باختين للجسد المعيش يندرج ضمن تنظير واضح لعلاقة المؤلف بالبطل (الشخصية). وقد أشرنا سابقًا إلى أن المؤلف لدى باختين لا يتم النظر إليه إلا في علاقته بنصه، أي خارج كل مرجعية سيكولوجية أو بيوغرافية. إن مرجعه الأساس هو نصه المنتج الذي يتجسَّد فيه كمؤلف؛ فالمؤلف هو جماع النص الأدبي. وأن نعيش المؤلف لا يعني أبدًا أن نعيش حياته الخاصة، كما نعيش حياة البطل في العلاقة الجمالية العاطفية الإرادية التي تربطنا به، وإنما أن نعيش الغاية التي توجه نشاطه إزاء الموضوع المعبَّر عنه، أي أن نشارك في عملية الخلق هذه.[٢٥] إن باختين هنا يعتبر، إلى جانب الشكلانيين الروس، المنطلق النظري والمعرفي للنظرة المعاصرة للمؤلف والنص[٢٦] التي تبلورت لاحقًا مع واين بوث ولوتمان، وإيكو وغيرهم. هذا التحديد الذي بلوره باختين يدفعنا إلى طرح تساؤلٍ فرعي: ما علاقة «جسد» المؤلف بـ «جسد» البطل؟ يُجيب باختين: «إن المعيش الذي للبطل عن جسده، وهو جسد جواني، يتغلَّف بجسده البراني بالنسبة للآخر وبالنسبة للمؤلف، ويجد ثابته الجمالي في ردة الفعل القيمية لهذا الأخير؛ فمكونات هذا الجسد البراني الذي

---

[٢٤] Piera Aulagnier-Spairani, "La Féminité", in: *Le Désir et la perversion*, Seuil-Points, Paris 1967, p. 65.

[٢٥] باختين، المرجع المذكور، ص٨١.

[٢٦] بخصوص جدة الاقتراحات الباختينية يمكن العودة إلى: T. Todorov, *Le Principe diallogique*, Seuil, Paris, 1981.

يغلف الجواني، باعتبارها ظاهرةً جماليةً تتمتع بوظيفة تعبيرية وتأثيرية، يقابلها الهدف النشيط المزدوج للمؤلف والمتفرج.»[٢٧]

يغدو الجسد لدى باختين مدخلًا لطرح القضايا النظرية العامة للكتابة الأدبية. الجسد، بهذا المعنى، «مدخل نظري» لأنه يُبيح إمكانية تصنيف مغاير، وأساسي هذه المرة، للأدبي. بل إنه يغدو مبدأً تصنيفيًّا حسب كونه جسدًا شخصيًّا أو جسدًا غيريًّا؛ ففي الوظيفة التعبيرية ينتقل مركز الجاذبية من البطل إلى الذات المؤلفة؛ إذ من الخارج تمنح الذات للآخر (البطل) الشكل الذي يعبر عن حياته؛ من ثمَّ فالشكل يعبِّر عن نشاط وفعالية المؤلف في علاقته بالبطل كآخر: إنه نتاج التفاعل بين سكونية البطل (المعبَّر عنه) وبين المعبِّر (المؤلِّف). أما في الوظيفة التأثرية فإن البطل يمارس في النص مجال لعبة مرآوية؛ فهو البطل المؤلف. هنا يقوم المؤلف بالاشتغال على العناصر من غير أي عمل شكلي، أي من دون صياغة لشكلها. فالتأثرية تعني وجود مؤلف بدون بطل، مؤلف يغدو نشاطه موجهًا كلية للمادة الحكائية، وذا صبغة تقنية محضة.

إن ما يسميه باختين «الكل الفضائي للبطل»،[٢٨] هو الإطار التركيبي الذي يطرح من خلاله علاقة البطل بأشياء العالم الخارجي. تتم هذه العملية الإدراكية من خلال نمطَين ممكنَين: من داخل البطل، وفي هذه الحالة يمكننا الحديث عن أفقه، ومن الخارج الذي يشكل محيطه؛ فالأفق يكون ذا طابعٍ أخلاقي ومعرفي وعملي، بما أن الأشياء توجد إزائي وتتصل اتصالًا وطيدًا بهدفية حياتي. أما في العمل الفني فإن الأشياء تمر عبر اللغة، وتكون ذات وشائج عميقة مع البطل؛ فهي لا توجد أمامه وإنما تحيط به؛ لأن تمثيلها الفني والأدبي يكون ذا صبغة تشكيلية. العالم هنا كما يرى باختين، يتعالى على وعي البطل.

خلافًا إذن للتصورات الجزئية التي نظَّرت للجسد كمكون من مكونات العمل الأدبي التي يمكن دراستها، كما تدرس العناصر البنائية الأخرى التي تنسج صورته الفنية، سواء كانت موضوعاتية (كما نجد ذلك لدى جان بيير ريشار) أو نفسانية (كما نجد ذلك لدى ددييه أنزيو)، أو تلك التي اختزلت حضوره في عمليات بنائية كالوصفي والشخصي كتلك التي اكتفت باعتباره مجرد عماد لإنتاج العواطف والأهواء والأحاسيس، خلافًا لكل ذلك

[٢٧] باختين، المرجع المذكور، ص٧٧.

[٢٨] نفسه، ص١٠٤.

يؤسس باختين مسألة الفضاء نفسها انطلاقًا من ثنائية الذات والموضوع التي بنى عليها تصوره للجسد، وارتكازًا على المعطى التصنيفي الذي يمنح لمفاهيمه قوتها الإجرائية. إنه يخلخل بشكل واضح الجمالية الشكلانية التي ترجع كل شيء في العمل الأدبي إلى التقنية التخييل، وكأن التخييل والمتخيل مستوًى منفصلٌ انفصالًا مطلقًا عن التجربة الوجودية والجسدية.[٢٩]

لذا فإن التجربة الفنية، وهي التي تتأسس على معطيات التجربة الجسدية الإدراكية، تجعل من الكتابة حاملة للمقصديات الأكثر عمقًا واكتمالًا في التجربة المعيشة، والتي تساهم اللغة وتوسط عملية الكتابة في منحها خصوصياتها المميزة والمختلفة في المستوى عن التجربة الواقعية.[٣٠] فتجربة الجسد تساهم بهذا المعنى في بناء العمل الأدبي. الشخصية صورة من صور الشخص،[٣١] والكثير من المفاهيم التي تؤسس التحليل التقني الوظيفي للنص الأدبي الحكائي ترتكز على مقولات ذات مصدر جسدي واضح، كالرؤية[٣٢] والحركية، أو لها علاقة مباشرة به كالكلام والفضاء والزمن ... وما إلى ذلك. وكل فصل قاطع بين حياة الجسد ومكونات النص يغدو عسفيًّا. انطلاقًا من ذلك يمكننا البرهنة على هذا الاقتراح بناءً على نزع الطابع التقني المحض عن مفهوم الرؤية كما صاغته السرديات، وهو مفهوم تبلور في المجال الفكري الفرنسي، من خلال التفكير الفلسفي الذي منحه بعدًا فكريًّا وسيكولوجيًّا واضحًا عمدت تنظيرات تودوروف وجنيت إلى عزله عنها، وإعطائه صبغة تقنية إجرائية مطلقة.

إن عملية الرؤية أو التبئير، كما انتبه لذلك جاب لينتفلت، انطلاقًا من خلفية فكرية فينومينولوجية واضحة، عملية إدراكية شاملة لا تخصُّ الإبصار وحده، وإنما تتدخل فيها

---

[٢٩] M. Blanchot, *De Kafka à kafka*, éd. Gallimard-Idées, Paris, 1981, p. 29.

[٣٠] M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, pp. 110-111.

حيث يقول: «إننا نقول بأن فكرة معينة قد تم التعبير عنها، حين تكون الكلمات المتجهة نحوها، والتي تستهدفها، كثيرة وفصيحة بحيث تعين بدون لبس لي، أنا صاحب تلك الكلمات، أو للآخرين، تلك الفكرة، وبحيث نمتلك جميعًا تجربة حضورها الجسدي في الكلام.» ص١١٤.

[٣١] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة شخص، حيث تعني الكلمة، فيما تعنيه الطيف والخيال. انظر تحديدها السردي لدى تودوروف: *La Poétique*, Seuil-Points, Paris, 1968, p. 56.

[٣٢] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie Narrative*, op. cit., p. 25.

كل الحواس لصياغة الخبر السردي صياغة حكائية.[٣٣] أما من منظور أكثر اتساعًا، فإنها ترتبط بوجود الجسد المدرك، ولو على مستوى التخييل السردي، فهي تحمل سماته وتعبر عن نمط وجوده في العالم؛ من ثمَّ فإن أي تغيير في المنظور يؤثر على المعنى النصي بكامله، ولا يتعلق الأمر أبدًا بتغيير الصيغة. هذا ما يؤكده ميرلوبونتي قائلًا: «لا يكمن دور الرواية في عرض الأفكار أو تحليل الطبائع، وإنما في تقديم حدث إنساني، والدفع به إلى النضج من غير أي تعليق أيديولوجي، إلى درجة أن كل تغيير في نظام الحكاية أو اختيار المنظورات يغير من المعنى الروائي للحدث.»[٣٤] بالشكل نفسه يغدو أي انتقال من ضمير سردي إلى آخر انتقالًا مولدًا لمقابلاته الدلالية. إنه ليس لعبة تقنية محضة كما سعت التحليلات البنيوية إلى إقناعنا بذلك، وإنما هو انتقال من الجسد والحكاية الشخصيَّيْن إلى الجسد والحكاية الغيريَّين؛ فاندماج السارد في الحكاية والمحكي عبر أناه النصية يخلق من الناحية السردية والدلالية تقاربًا أكيدًا بين المؤلف والراوي، من جهة، وتنطع السارد للحكي عن نفسه (أي عن جسده وكيانه الشخصي) من جهة أخرى؛ وهذا هو بالضبط ما يجعل باختين يتحدث، في حالة السيرة الذاتية، عن استحالة رسم صورة جسدية لسارد من قبله هو، وذلكم ما انتبه له التحليل اللساني للخطاب ولحضور الذات في النص.[٣٥]

هذا التصور البلاغي التقني للعمل الحكائي هو الذي حظي بنقد الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، الذي حلل مفهوم الحكاية لدى جيرار جنيت، في علاقتها بالصيغة والنوع، بالشكل التالي: «النص أنموذجي، ولن أتسرَّع في القول بأنه حكاية (...). «فالحكاية récit لا توجد فيه على شكل صيغة ونمط يمارس ويختبر كمستحيل فقط. إنه أيضًا اسم موضوع thème، والمضمون الموضوعاتي غير القابل لأن يصبح موضوعًا لشيء ما، ولشكل نصي له علاقة ما بوجهة نظر معينة عن النوع ...».[٣٦] إن هذا يعني أن الحكاية نصٌّ متكاملٌ يتفاعل فيه الموضوع بالصيغ الشكلية، ولا يمكن بحالٍ من الأحوال اختزاله في تقنياته السردية، أو في النوع الذي يمكن أن يندرج فيه. وهو الشيء الذي يبدو أن جيرار جنيت قد انصاع إليه حصرًا.

---

[٣٣] ومن هنا ضرورة نزع الطابع التقني عن عملية الإدراك في النص، ومنحها طابعها الفينومينولوجي.

[٣٤] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 186.

[٣٥] انظر مثلًا بهذا الصدد: C. Kerbrat-Orecchion, *L'Enonciation*, op. cit., p. 171.

[٣٦] J. Derrida, *Parages*, Galilée, Paris, 1981, p. 261.

الجسد: من الذات إلى الهوية

إذا كنا قد سعينا إلى قراءة المقترحات الباختينية بصدد الجسد وأنماط وجوده في النص، انطلاقًا من التطورات اللاحقة في مجال الفينومينولوجيا والدراسات الأدبية، فإننا سنعمد الآن إلى استكمالها ومساءلة حدودها عبر التصور الذي يقدمه بول ريكور للجسد في إطار إشكالية متطورة للذات Soi. ولا يخفى أن خصوبة أطروحات ريكور في هذا المجال تنبع من طابعه المتعدد الاختصاصات؛ بحيث راكمت تجربته الفكرية نظريات للهرمينوسيا والنص الأدبي الحكائي وعلاقة النص والدلالة بالفعل، وذلك دائمًا من منظور فينومينولوجي أنطولوجي تأملي.[٣٧]

ينطلق ريكور من المفاهيم التي يقدمها ستراوسن في كتابة الأفراد،[٣٨] حيث يتم تصوُّر الأجساد الفيزيقية والأشخاص (نحن) كخواص particuliers أساسية؛ لأننا لا يُمكننا أن نعين أنفسنا من غير أن نمرَّ من أحد هذَين النمطَين من الخواص. بهذا المعنى فمفهوم الشخص كما مفهوم الجسد هو مفهوم بدائي؛ لذا فمن المتعذَّر أن نغوص إلى أبعد منهما من غير أن نسقط في التصور الذي يجعلهما مشتقَّيْن من شيء آخر غيرهما. إن مفهوم الجسد والشخص كمفهوم بدائي يمكننا من الخروج من شرنقة التصورات الفلسفية الثنائية للجسد والروح، سواء في صيغتها الميكانيكية (كما لدى ديكارت)[٣٩] أو في صيغتها التقليدية في الفكر العربي الإسلامي والغربي.

لكن هل بالإمكان الفصل بين الأجساد والأشخاص، من دون أن ندخل في الاعتبار عملية التعيين الذاتي؟ هذه المشكلة هي التي يعبر عنها ريكور بالفكرة التالية: «إنها لَمشكلةٌ كبرى أن نفهم الطريقة التي بها يكون جسدنا الشخصي جسدًا من بين الأجساد،

---

[٣٧] وهي تجربة تؤكد تعدُّد اختصاص الفيلسوف، واهتمامه بما يحيط به من تطورات فكرية وأدبية وعلمية.

[٣٨] P. F. Strawson, *Les Individus*, Seuil, Paris, 1973.

[٣٩] هذا التصوُّر هو الذي يلخصه ديكارت فيما يلي: «وبالشكل نفسه، إذا أنا اعتبرت الجسد الإنساني آلة مبنية ومكونة من عظام وأعصاب وألياف عضلية وعروق وبشرة، ولم يكن فيه أيُّ روح، فإنه لن يتحرَّك كما يفعل الآن.» R. Descartes, *Discours de la méthode, suivi des Méditations*, éd. 10–18, Paris, 1951, p. 259.

موجودًا بصورة موضوعية بين الأجساد، وفي الآنِ نفسه مظهرًا من مظاهر الذات باعتبارها شكل وجوده في العالم.»[٤٠]

أما الاقتراح الثاني المهم لستراسون، فهو أن الخواص الأساسية الأولى هي الأجساد والأشخاص. والأولوية الممنوحة للجسد ذات أهمية كبرى؛ لأن الشخص لن يكون مرجعًا ثانيًا معزولًا عن الجسد، كما تنعزل الروح أو النفس الديكارتية عن جسدها؛ لذا فالمشكل يحلُّ بالطريقة التالية: إن الأمر يتعلق بمرجع وحيد يمتلك سلسلتَين من الأوصاف: جسدية ونفسية.[٤١] لكن هل الأشخاص أجساد أم يمتلكون أجسادًا؟ إنهم يمتلكون أجسادًا، وفي هذا تكمن هوية وجودهم.

ولأن المرمى الأساس لريكور يتمثَّل في صياغة نظرية فلسفية للذات، تنزاح بشكلٍ واضحٍ عن التصورات المتداولة عن الذات، سواء في التصور الديكارتي للأنا، أو في المنظور الفينومينولوجي للأنا المتعالية،[٤٢] أو في التحليل النفسي، اللاكاني منه بالأخص للذات،[٤٣] وبإغفال تامٍّ لمفهوم هايدغر عن الهوية والاختلاف[٤٤] نراه يقدِّم مسحًا شاملًا للتصوُّرات الثلاثة التي اهتمَّت من الناحية الفلسفية بالجسد:

(١) فلسفة مين دو بيران Maine de Biran التي سعَت، انطلاقًا من إشكالية تخص الجسد، إلى بلورة فينومينولوجيا للأنا، وذلك عبر الخروج من دائرة الذاتية الديكارتية. إن الجسد، حسب م. دو بيران ليس جسدًا عضويًّا، وليس كيانًا حيًّا ولا جسدًا إنسانيًّا. إنه جسد يتعالى عن هذه الظواهر التي من خلالها يقدم لنا نفسه. وبما أنه جسد يعيش في العالم، فإنه يوحد بين شكلَين أو نمطَين من أنماط وجوده، أي بين وجوده ومظهره في الجسد الشخصي. تكمن أهمية المنظور البيراني في كونه جعل مشيل هنري يقول: «إن أول فيلسوف، بل في الحقيقة الفيلسوف الوحيد في تاريخ التفكير الإنساني

---

[٤٠] P. Ricour, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 46.

[٤١] المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[٤٢] انظر بصدد هذا المفهوم: J. F. Lyotard, *La Phénoménologie*, PUF, col. Que sais-je? Paris, 2è éd., 1956, p. 30.

حيث يقصد بالتعالي نمط استعراض الموضوعات العامَّة.

[٤٣] Cf. Ch. Bouazis, *Essais de la sémiotique du sujet*, éd. Complexe, Paris, 1977.

[٤٤] M. Heidegger, *Questions I*, Gallimard, 1968, pp. 257–308.

الطويل، الذي أدرك ضرورة التحديد الأصيل لجسدنا بوصفه جسدًا ذاتيًّا هو مين دو بيران؛ هذا هو المبدأ الفكري الذي يجعلنا ننظر إليه، بنفس المستوى الذي ننظر فيه إلى ديكارت وهوسرل، باعتباره أحد المؤسسين الحقيقيين لعلم فينومينولوجي للواقع الإنساني.»[٤٥]

(٢) الفينومينولوجيا المتعالية لهوسرل، التي وإن لم تحدد الإنسان كجسد، كما فعل مين دو بيران، فإن مساهمتها في إنشاء فلسفة للجسد مركزية. لقد سعى هوسرل، وبشكلٍ أكثر عمقًا واتساعًا من هايدغر لاحقًا، إلى إنشاء أنطولوجيا للبدن تنطلق من التمييز بين البدن والجسد. إن البدن هو قطب المرجعية بالنسبة لكل الأجساد التي تنتمي لهذه الطبيعة.[٤٦] أما الجسد في تقابله مع البدن، فإنه يمثل تكوُّن الأنا الآخر، ومجال الانتقال من الأنا كبدن التي يكون فيها الفرد لا يزال غارقًا في عالم الحواس ومجال الإحساسات. بيد أن تقاطب البدن والجسد لا يفتحنا، حسب ريكور، نحو فلسفة للذات بقدر ما يسجننا في أنوية ipséité واضحة المعالم.

(٣) فلسفة هايدجر التي لم تترك المجال في كتاب الوجود والزمن[٤٧] لبلورة الدازاين (الكائن-هنا) باعتباره كائنًا جسديًّا.

إذا كان البدن هو جسدنا الشخصي يمكن أن نبني انطلاقًا منه أنطولوجيا للجسد، فإن ريكور يستثمر هذه المقولة، ويربطها بالإشكالية الهايدغرية للوجود في العالم قصد البحث عن إمكان تلك الأنطولوجيا. انطلاقًا من مفهوم الجسد الشخصي (البدن)، ومن الطابع الملغز لظاهرة الجسد الشخصي، ومن الأشخاص كأجساد؛ ومن ثمَّ المنفتحات التي تبيحها هذه التصورات، يطرح بول ريكور مسألة الذات والهُوية السردية.

إن ما يعنيه هذا المفكر بالهُوية السردية يتعلق بالتمييز بين مدلولَين للهُوية: الهُوية كعينيَّة mêmeté والهوية كذات soi؛ فالهوية بهذا المعنى هي الواحدية باعتبارها المقابلَ الدلاليَّ للتعدُّد.[٤٨] وإذا ما نحن أخذنا الهوية في مفهومها السردي، فإنها تعني هُوية

---

[٤٥] M. Herny, *Philosophie et phénoménologie du corps*, PUF, Paris, 1965, p. 12.

[٤٦] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 374.

[٤٧] M. Heidegger, *Etre et temps*, Gallimard, Paris, 1986.

[٤٨] P. Ricœur, "L'identité narrative", in *Esprit*, 7-8, 1988, p. 269.

الشخصية (لا هُوية المؤلف.)[٤٩] تتكوَّن الهُوية السردية بالعلاقة مع الحبكة، لكنها لا تنتمي ببساطةٍ إلى مقولة الحدث؛ فالخطوة الأساسية باتجاه تصوُّر فعلي سردي للهوية الشخصية تتم حين ننتقل من الفعل (الذي اهتمَّ به بشكل ملفت للنظر التصور البنائي والسيميائي لفلادمير. بروب وأ. ج. غريماس) إلى الشخصية المنتجة للفعل: «وتبقى المسألةُ آنذاك في معرفة ما تقدِّمه المقولة السردية للشخصية للنقاش حول الهوية الشخصية. إن الأطروحة التي يتم الدفاع عنها هنا تتمثَّل في كون هُوية الشخصية تفهم حين ننقل إليها عملية حَبْك أحداث النص، التي تم تطبيقها فيما قبل على الفعل المحكي، هكذا تكون الشخصية نفسها قد تمَّت صياغتها في الحبكة.»[٥٠] حين يتمُّ فَهْم الشخص كشخصيةٍ في الرواية أو الحكاية، فإنه لا يظل وحدة منعزلة فيها عن «تجاربه». بل إنه بالعكس يتقاسم نظام الهوية الدينامية التي تمتلكها القصة المحكية. إن هُوية القصة المحكية هي التي تؤسس هوية الشخصية؛ من ثمَّ فإن الوظيفة التوسطية التي تمارسها الهوية السردية للشخصية بين تقاطب العينية والأنوية، يتم تأكيدها جوهريًّا من قبل التنويعات التخيلية التي تخضع الحكاية لها الهوية السردية. هكذا، وعلى عكس الأنموذج الأرسطي، تغدو الحبكة في خدمة الشخصية بعد أن كانت هذه الأخيرة ملحقة بها. أما حين تنزع بعض النصوص المعاصرة إلى تحطيم السردي، وفقدان الخواص الحكائية المتوارثة (نصوص مشيل ليريس مثلًا)، فإن الأمر يمكن تأويله حسب ريكور كتعرية للأنوية عبر فقدان مرتكز العينية.

لكن ما موقع الجسد من تفاعلات الهُوية السردية هذه؟ «إن شخصيات المسرح والرواية — كما يقول ريكور — هي كائنات إنسانية مثلنا.»[٥١] وبمقدار ما أن الجسد الشخصي بُعد من أبعاد الذات، فإن التنويعات التخييلية حول الشرط الجسدي تنويعات على الذات وأنويتها. بالإضافة إلى ذلك، وتبعًا لوظيفة الجسد الشخصي التوسطية في بنية

---

[٤٩] لأن ريكور يعتبر أن النصَّ الأدبيَّ يغيِّب حضور المؤلف. انظر: بول ريكور، «النص والتأويل»، **العرب والفكر العالمي**، ع٣، ١٩٨٨م، ص٣٨.

[٥٠] P. Ricœur, “L’identité-narrative”, op. cit., p. 167.

[٥١] نفسه، ص١٧٧. قارن مع قَوْلة بارث المشهورة: «الراوي والشخصيات هي، على الأقل في تصوُّرنا، كائنات من ورق.» R. Barthes, “L’Analyse structurale du récit”, in *Poétique du récit*, Seuil/Points. 1977, p. 40.

الوجود في العالم، فإن الخاصية الأنوية للجسدية تنسحب على العالم باعتباره مسكونًا بشكل جسدي. إن هذه الخاصية تمنح للشرط الأرضي طابعه ذاك من حيث هو كذلك، وتمنح للأرض دلالتها الوجودية existential التي اعترف لها بها نيتشه وهوسرل وهايدغر، كلٌّ على طريقته؛ فالأرض هنا أكثر من مجرد كوكب: إنها الاسم الأسطوري لانغراسنا الجسدي في العالم. هذا هو ما تفترضه، في الأخير، الحكاية الأدبية باعتبارها خاضعةً للضرورة التي تجعل منها محاكاة للفعل؛ ذلك أن الفعل المحاكي، في التخييل وبه، يظلُّ هو أيضًا خاضعًا لضرورة الشرط الجسدي والأرضي.»[٥٢]

هكذا يصوغ بول ريكور تصورًا جديدًا للجسد في النص الأدبي، يرتكز بدوره، بل يتأطَّر، بإشكالية الذات. إلا أن اهتمام ريكور بالنظرية السردية ينبع بالأساس من موقعها الواصل بين نظرية الفعل (التي انتهت إليها كتاباته الأخيرة)[٥٣] ونظريته الأخلاقية éthique التي ترتبط ارتباطًا وشيجًا بها.[٥٤] ونحن نلاحظ أن تركيز ريكور لجوهر تصوره في الشخصية الحكائية، لا يختلف كثيرًا عن منظور ميخائيل باختين إلا فيما يخصُّ العلاقة بين المؤلف والشخصية. فالبرغم من اتفاقهما معًا على كون المؤلف لا يتبدَّى إلا في النص الذي ينتجه، فإن ريكور الذي عاصر بشكل عميق تطوُّر اللسانيات البنائية والتداولية، وساجلها ووظَّف معطياتها وعاصر أيضًا تبلور سيميائيات نصية وتداولية، لم يكن له أن يظلَّ سجين تصوُّرٍ تقليدي للمؤلف، بل إن بلورته لتصور هيرمينوسي متميز أدى به إلى نحت تصور للنص، يكون في المفترق بين الأدبي والأنطولوجي والفينومينولوجي والأخلاقي والقيمي، وإن بشكل توفيقي واضح أحيانًا. ومع أن ريكور لا يشير بأي حال لباختين، فإن بإمكاننا القولَ بأن النقط الغامضة التي تركتها دراسة باختين وراءها، وقد غدَت أكثر وضوحًا انطلاقًا من نظرية الذات لدى ريكور.

---

[٥٢] ريكور، المرجع المذكور سابقًا، ص١٧٣.

[٥٣] خاصة: P. Ricœur, *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986، ومقالته المذكورة في مجلة: Esprit المذكورة.

[٥٤] يمكن القول بأن بول ريكور من الفلاسفة القلائل الذين حافظوا على الأساس الأخلاقياتي éthique لممارستهم الفلسفية (مثله في ذلك مثل ليفناس)، من دون أن يتخلى عن المتابعة الحثيثة للتطورات التي عرفتها اللسانيات والبلاغة والتداوليات، وإدماجها في صلب نظريته للحكاية والتاريخ والتأويل.

من سيميائيات الإشارة إلى سيميائيات الأهواء والعواطف

قد تكون محاولة المواجهة بين التصور السيميائي للجسد والتصور الفينومينولوجي خصبةً. إنها ستمكننا من الوقوف على الخلفيات النظرية لكلٍّ منهما، وتحليل الانعكاسات النصية والنقدية والنظرية لهما في حقل دراسة النص الأدبي وتأويله. فإذا كان الموقف الذي تتخذه الفينومينولوجيا من الجسد موقفًا أنطولوجيًّا سنجعل منه، بشكل أو بآخر، ركيزة وجودنا في العالم، وانغراسنا في مقصديته الزمانية والمكانية، فإن التطور الذي تقترحه السيميائيات (الغريماسية منها على الأقل) يهدف، انطلاقًا من رؤية عقلانية، الإمساك بالجسد، وفقًا للأنموذج التواصلي اللغوي.

يعتبر غريماس أن العالم المسمَّى محسوسًا عالم البحث عن الدلالة. إنه يَتَمَظْهر باعتباره فقط إمكانية معنًى، ولكي يكتمل معناه لا بد من أن يخضع لشكل معين؛ فالدلالة يمكنها أن تتوارى وراء كل المظاهر المحسوسة، إنها توجد خلف الأصوات والصور والروائح والنكهات، غير أنها ليست في الأصوات أو الصور باعتبارها مدركات؛[٥٥] من ثمَّ تأتي ضرورة تجاوز اللسانيات باتجاه سيميائيات عامة. وإن كانت المسألة، كما يعترف غريماس بذلك (سنة ١٩٧٠م)، لا تزال في خطواتها الأولى، فإنها مع ذلك تفصح عن خصوبتها وعن طابعها الثوري. هكذا فإن ظهور السيميائيات يفتح المجال أمام هذا التجاوز، ويكفي للتأكد من ذلك النظر إلى العالم غير اللساني، لا باعتباره مرجعًا مطلقًا وإنما باعتباره مجال ظهور المحسوس القابل لأن يغدو مجال ظهور المعنى الإنساني، وتناول هذا المرجع كمجموعة من الأنساق السيميائية المضمرة إلى هذا الحد أو ذاك. وبالرغم من الأفضلية التي تحظى بها سيميائيات الألسن الطبيعية، فعلينا افتراض وجود سيميائيات للعالم الطبيعي.

يقترح غريماس حصر التفكير السيميائي في العالم المحسوس في مجال المرئي؛ نظرًا لأن تجلِّي المعنى عبر المرئي يبدو الأكثر أهميةً إن كمًّا وإن كيفًا. هكذا يغدو بالإمكان الحديث عن علاماتٍ طبيعيةٍ والتساؤل عن وضعيتها السيميائية؛ وبالتالي «بناء سَنَن سيميائي للتعبير البصري».[٥٦] إن اختزال العالم الطبيعي في البصري يعبر، من جهة، عن الصعوبات التي يمكنها أن تعترض في نظرنا تأسيس سيميائياتٍ عامةٍ تأخذ بعين الاعتبار

---

[٥٥] A. J. Greimas, *Du Sens*, op. cit., p. 49.

[٥٦] المرجع نفسه، ص٥٥.

كل مظاهر العالم الطبيعي المرئية منها والمسموعة، المتذوقة والملموسة، وذلك تبعًا لشمولية الظاهرة الإدراكية؛ وتعبر، من جهة أخرى، عن انسياق التصور الغريماسي وراء الحظوة التي يتمتع بها البصري في سنن الإدراك، والتي تتماشى مع الحظوة الميتافيزيقية التي يتمتع بها اللسان والصوت بين الأنظمة الإشارية.[٥٧]

انطلاقًا من التركيز على البصري سيجد غريماس نفسه في صلب الإشكالية الفينومينولوجية، أعني موقع الجسد (الإنسان) من هذا العالم البصري المحسوس الذي يقبل الانصياع للتحليل والتصنيف السيميائيَّين. يعبر غريماس عن ذلك باعتبار أن: «الإنسان في هذا المتن ليس سوى صورة figure من بين صور أخرى. إنه حجم يوجد في أفق فضائي ويتحرك فيه، وهو يخط في مسعاه عددًا معينًا من التمظهرات. ونحن نعتبر أيضًا أن الإشارة المحاكاتية gestualité mimétique، سواء كانت تواصلية، تعبيرية أو لهوية، تنبع من الجسم الإنساني، باعتباره موضوعًا مدرَكًا ومتموقعًا إلى جانب موضوعات أخرى.»[٥٨]

لن نلحَّ كثيرًا هنا على أن هذا التصور العضوي الموضوعي للجسد، باعتباره حجمًا وشيئًا من ضمن أشياء وموضوعات العالم، يجد أصله الجينيالوجي في التصور الديكارتي الذي عمل مين دو بيران وهوسرل وميرلوبونتي على نقده، عبر موضوعة الجسد الشخصي، ومفهوم التفاعل بين جسد العالم وجسد الإنسان.[٥٩]

انطلاقًا من هذا التناول للعلامة الطبيعية وللمرئي، يأخذ الجسد موقعه ضمن الأشياء والموضوعات التي تشكل اللغة في تدخلها لصياغة العالم المحسوس؛ فالإنسان من حيث هو جسد يندمج في العالم صحبة صور وأشكال أخرى؛ من ثمَّ، فإن ما يؤخذ بعين الاعتبار من قِبل السيميائي هو السياق الذي يتم النظر إليه باعتباره حجمًا له أبعاده ومنظوريته الفضائية. إنه كيان مدرك وموضوع إدراك في الآن نفسه. ومنذ أن بَلْور مارسيل ماوس تصورًا أنطولوجيًّا متميزًا لتقنيات الجسد[٦٠] لم يعُد بالإمكان الوقوف ولا المراوحة عند

---

[٥٧] انظر بصدد ذلك: تحليل جاك دريدا في: **مواقع**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، البيضاء، ١٩٩٢م، ص٢٥ وما يليها.

[٥٨] غريماس، المرجع المذكور سابقًا، ص٥٥.

[٥٩] C. Lefort, “Le Corps, la Chair”, in: *L’Arc*, spécial: Merleau-Ponty, op. cit., p. 21.

[٦٠] M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 8è éd., 1983, p. 365.

المقاربة الآلية للجسم الإنساني، بل غدا من اللازم النظر إلى المحركية motricité الإنسانية كظاهرة إنسانية: «فمع أن الإشارة التي يتعلمها الإنسان ويعلمها للآخرين محدودة من الناحية العضوية، فإنها في ذلك مثل كل الأنساق السيميائية الأخرى ظاهرة اجتماعية (...) تيبولوجية تصنيفية للإشارات ذات البعد الاجتماعي، لن تمكننا فقط من الوقوف على التنوع بين الثقافات، (انظر تقنيات القبلة)، أو الأجناس (...)، إنها سوف تفسر لنا أيضًا وتمكننا من افتراض وجود بُعدٍ سيميائيٍّ مستقل بذاته، يكون على الأقل من خلال الفواصل الاختلافية التي يقيمها بين الثقافات والأجناس والمجموعات الاجتماعية، قابلًا لمنح الأساس الدلالي للثقافات والمجموعات الإنسانية.»[٦١]

بهذا الشكل تتحوَّل الإشارات الطبيعية إلى إشاراتٍ ثقافية؛ فالإشارات ليست خاصةً بجهة جسدية معينة، إنها عملية شاملة يمارسها الجسم الإنساني. هذا الأخير يشكل العماد والخلفية التي تنتج سُنن التعبير؛ لأنه محدد كتمظهر configuration. إنه بمجرد ما يدخل في سياق معين ذي طابع ثقافي يشتغل كسنن باث. وهذا التجديد هو ما يدفع بغريماس إلى محاولة تطبيق المعطيات اللسانية على التواصل الإشاري الجسدي، مقسمًا إياها إلى تلفُّظٍ وملفوظ وإلى ذاتٍ للتلفظ وذات للملفوظ. إن السيميائيات الطبيعية، بإدماجها للممارسة الإشارية في اهتمامها، تحدُّ وتوسِّع، في الآن نفسه، من اشتغالها. إنها تحدُّ منه؛ ذلك أن العالم الإنساني يغدو بهذا الشكل منتزعًا من كلية العالم «الطبيعي» ولا يتم اعتبار سوى الأحداث التي ينتجها الإنسان في العالم المحسوس، وتوسع من اشتغالها لأنها تفتح السيميائيات نحو كلية السلوك الإنساني.

داخل النشاط الإنساني المبرمج المنتج لخطابات إشارية، يمكن التمييز بين إشارة عملية لا غير، وإشارة أسطورية. تنبني الأولى منهما على الرغبة، فيما يتبدَّى في الثانية عمقها الثقافي الإيحائي؛ فالإشارة الأسطورية ليست مجرد إيحاء للنشاطات العملية، ولا ينبني خلطها لا مع الإشارة التواصلية، ولا مع العمليات المحاكاتية التي تظهر في كل مكان، لكن هذا لا يعني أنها تشكِّل مستوًى سيميائيًّا مستقلًّا بذاته. إن المستويَين العملي والأسطوري يتقاسمان، بصورةٍ غير متساوية حقًّا وحسب الثقافات المدروسة، مجال الممارسة الإشارية.[٦٢] بيد أن هذا التمييز بين العملي والأسطوري مختلط فيه الأسطوري والعملي.

---

[٦١] A. J. Greimas, *Du Sens*, op. cit., p. 60.

[٦٢] المرجع نفسه، ص٧٠.

تبعًا للثنائيات ذات المصدر اللساني التي يحلل بها غريماس العملية الإشارية (التلفظ-الملفوظ، العملي-الأسطوري) نراه يسعى إلى وضع بعض النظام في مجال الإشارات، باعتباره قد غدا، من الناحية السيميائية، «لغة». صحيح أن لا أحد يجادل في فقر هذه اللغة وطابعها التواصلي الإشاري، إلا أنها بالرغم من ذلك تتطلَّب التصنيف؛ لذا يقسمها غريماس إلى إشارية وصفية attributive وفيها تندرج الإشارة التعيينية déictique، وإشارية صوغية وإشارية محاكاتية، وإشارية لهوية، ليخلص إلى تحديد الإشارة كحضور دالٍّ في العالم.[٦٣]

إن الجسد، في سيمياء من هذا القبيل، منتج لإشارية ذات طابعَين رمزي ووظيفي. ومن الواضح أن تصنيفًا كهذا يرتكز على الثنائية اللسانية للتقرير والإيحاء، لكن إذا كان الجسد في سيميائيات الإشارة عنصرًا دالًّا، ويشكل بالتالي الجوهر الإشاري الذي يندمج كلية في إنتاج الإشارة ويشكِّل، من ثمَّ، عنصرها الدال، فلمَ نكتفي في المعالجة السيميائية بتصنيف الإشارات؟ ثم إلى أي حدٍّ يمكن أن يشكل الأنموذج اللساني مثالًا لكل دراسة للجسد وللعالم الطبيعي؟

إذا كان موضوع السيميائيات ظاهريًّا، أي من قبيل المتمظهر، فإن الأساس الذي ينهض عليه في ظهوره ذاك، يظل في عداد الوجود الذي يتم الاعتراف بكينونته، لكن يظل مع ذلك بعيد المنال. ولعل هذا ما يفصل بين الموضوع الفلسفي الذي يهتم بالأسس الأنطولوجية، والسيميائي الذي يوجه إلى تحليل وبناء الشروط القبلية للوجود السيميائي.[٦٤]

وبما أن نمط الوجود السيميائي يكون واقعيًّا ومتخيلًا في الآن نفسه، فإن انتقال التحليل السيميائي من العالم الطبيعي إلى عالم الأحاسيس، أي من سيميائيات الفعل إلى سيميائيات الحالات العاطفية يتم دائمًا من خلال دراسة ما ينتجه الجسد الإنساني في محيط علاقاته بالعالم. يؤكد غريماس (وفونطانيي) على ذلك بقوله: «إن توسط الجسد، بما أن خاصيته المميزة وفاعليته تكمن في الإحساس بعيدة عن أن تكون بريئة: إنها تقوم، خلال عملية تناغم الوجود السيميائي، بإضافة مقولات إحساسية ذاتية thymiques تشكل

---

[٦٣] نفسه، ص٨٣.

[٦٤] Greimas-Fontannille, *Sémiotique des passions, des états d'âmes aux états de choses*, Seuil, Paris, 1989, pp. 10-11.

بمعنًى ما «عطره» الانفعالي ويضفي طابع الحساسية (...) على عالم الأشكال الإدراكية التي ترتسم فيه. ويمكننا، من باب الافتراض، أن نعتبر أن سيرورة التناغم هذه التي يقوم بها الجسد — بنتائجها الانفعالية والحساسة — تطال كل العوالم السيميائية مهما كان نمط تمظهرها؛ إذ لا شيء يدعو إلى التفكير بأنها لا تخصُّ غير الألسن الطبيعية. (...) فصور العالم لا يمكنها أن «تؤسس بالمعنى» إلا عن طريق التحسيس sensibilisation الذي يفرضه عليها توسط الجسد».[٦٥]

إن هذا يعني أن العالم لا يتحوَّل إلى معنًى إلا بتوسُّط الجسد، وأن الجسد يشكِّل شرطًا لتكونه كلغة؛ لذا فإن السيميائيات لن تهتم بالوسيط وإنما باللغة والمعنى اللذَين لا ينتجهما؛ من ثمَّ فإن دراسة غريماس وفونطانيي، ترتكز نظرها على خطاب الأهواء لا على الوساطة الجسدية، وتهتم بالإحساس بوصفه خطابًا لا بالإدراك؛ لأن عالم الإحساس في الحالة الأهوائية يتجاوز بكثير حدود ما يشكله الإدراك. يكتسي التمظهر الأهوائي طابعًا تمثليًّا، أو بلغة بلاغية، تصويريًّا مبالغًا فيه، فيغدو الجسد، بقدراته التصورية تلك، المركز المرجعي للمسرحية الأهوائية بكاملها. هكذا تنفصم الذات إلى ذات مدركة وذات حاسة، تمكِّن المحلل السيميائي للخطاب الأهوائي من تبرير تخلخل الخطاب، وجذبات الذات التي ترغب في تملك العالم، وإضفاء طابع مجازي وتخييلي عليه.

في دراسةٍ من هذا القبيل تلجأ السيميائيات، في نظرنا، إلى خلق موضوعها الممكن حتى تتفادى «السقوط» في الميدان الذي تتحاشى أن تتداخل معه «الأنطولوجيا»؛ لذا فإن مقولة الإحساس تشكِّل الحد الأدنى الإبيستيمولوجي الذي يتم عليه بناء الموضوع السيميائي: «يقدم الإحساس نفسه بالمرة كشكل للوجود بديهي سابق على كل بصمة وموجود، بفضل تحييد كل أشكال العقلانية؛ فهو، حسب البعض، يتماهى ومبدأ الحياة نفسه. وإذا نحن وضعنا الهوى فيما وراء انبثاق الدلالة، وجعلناه سابقًا على كل تمفصل سيميائي، في شكل «إحساس» خالص، فسيكون الأمر كما لو كنا نمسك بالدرجة الفردية.»[٦٦]

على الحدود الفاصلة، إذن، بين الإدراك والخطابي — وهي حدود غائمة — يتحدَّد ما يسميه غريماس جسدًا حساسًا. بيد أن التساؤلات التي يطرحها موقع الجسد من عملية إنتاج الخطاب الأهوائي، يجعل الباحث يتردد في ضرورة الاهتمام بهذا الجسد، بما

[٦٥] المرجع نفسه، ص١٢-١٣.

[٦٦] نفسه، ص٢٢.

أن موضوع سيميائيات الأهواء يتلخص في دراسة الآثار الخطابية لعملية الإحساس،[٦٧] أي خطاب الحسد والغيرة والبخل ... إلخ. إن هذا الجسد يظلُّ من هذا المنظور موضوعًا أنثربولوجيًّا وطبيًّا، أو بلغة نظرية أكثر دقة، موضوعًا فيما دون السيميائيات، ولا يُؤخذ بعين الاعتبار إلا في طابعه التوسُّطي، ومن خلال مقولة الحساسية.

أسئلة الجسد والكتابة بين الفينومينولوجيا والسيميائيات

إذا كان الجانب المنهجي البحت ليس هو القاسم المشترك بين التصورات الثلاثة التي حللنا، فإن الجانب المعرفي يبدو أكثر أهمية، خاصة في تصوُّرَي باختين وريكور. فما قام به الأول، منذ زمن، في المستوى الأدبي عمل الثاني على بلورته في المستوى الفكري الفلسفي العام؛ لذا فإن القرابة بينهما كبيرة، وإن كان باختين يسعى إلى إعطاء الجانب المنهجي دورًا محددًا في تناول البطل والشخصية في النص الروائي.

من هذا المنظور، تقترب نظرة باختين مما عمل غريماس على إرسائه من وجهة نظر بنائية شكلانية وتجريدية واضحة، تسعى إلى التصنيف والتأسيس المنهجي النظري. بَيْد أن العمل الأخير لغريماس، بالرغم من انطلاقه دائمًا من منزع كوني وعمومي.[٦٨] للسيميائيات واعتماده المستمر على التحليل الداخلي المحايث، يقترب بشكل حثيث من الأسئلة التي تطرحها القضايا الشائكة في النص الأدبي كالحساسية والعواطف، وإن ظل يحتفظ لها بقيمة الموضوع الأدبي فقط.

إن مشكلة سيميائيات شكلانية صارمة من قبيل تلك التي أرساها غريماس، تكمن في إقصائها للذات والتأويل، وإصرارها على نسقية وصلابة البناء النظري، وتجاهلها للمشكلات التجريبية الفردية الخصوصية والطارئة؛ والحال أن شبكة صغيرة وإجرائية من المفاهيم الخصبة قمينةٌ بإحراز نتائج أعمق من نظرية ترزح تحت ثقل مفاهيمها الكثيرة وتضخمها الاصطلاحي.[٦٩] غير أن هذا لا ينفي مع ذلك الصلاحية التحليلية التي يمكن أن تكتسبها تلك الخطوات، إذا ما تم إدماجها في نماذج تأويلية دينامية ومتحركة

---

[٦٧] نفسه، ص١٥٧.

[٦٨] F. Rastier, *Sens et textualité*, PUF, Paris, 1989, p. 5.

[٦٩] المرجع نفسه، ص١١.

وقابلة لتحطيم أوهامها النظرية إذا ما غدت غير فاعلة. من ناحية أخرى، فإن سيميائيات تعتمد حصرًا على المعطيات اللسانية، وتقصي كل رجوع إلى العلوم الأخرى، ولا تأخذ بعين الاعتبار المعطيات الذاتية الإدراكية في بلورة الدلالة النصية، لا يمكنها إلا أن تعانيَ من انغلاقها على ترسانتها المفاهيمية والاصطلاحية، وتنتهي إلى نفي العلاقات المتطورة بين الإنتاج والتلقي والتأويل.

من ثمَّ، تغدو هرمينوسيا الذات، كما بلورها بول ريكور، المضمون الفينومينولوجي للتعامل مع الجسد، وتصور باختين منهاجًا لمقاربة النص الأدبي، أما المنظور الغريماسي، فالبرغم من إقصائه للجسد من حقل الدراسة السيميائية، فإن نظريته في الأهواء تمكننا من تحليل العواطف المتصلة بالجسد وَفْق أنموذج سيميائي داخلي، يحتاج إلى تطعيمه بالتأويل الخارجي.[٧٠] هذه التركيبة ليسَت مع ذلك وصفة تلفيقية. إنها تخضع في مصداقيتها إلى ما يتطلَّبه التحليل النصي المفرد، من جهة، وإلى خطة تأويلية تبني فاعليتها على الفعل التأويلي للقارئ، والتعليمات التأويلية للنص ونوعية التفاعل بين النصوص.

[٧٠] F. Rastier, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 221.

الفصل الثاني

الرمزية والتأويل

مدخل: الجسد وأنطولوجيا النص

ليس من شكٍّ في أن أي إثارة للرمزية في المجال الأدبي لا يمكنه أن يتم من غير توضيح العلاقة التي تربطها باللغوي والسيميائي؛ ومن ثمَّ بمجال العلامة باعتباره مجال الاشتغال المركزي الراهن. فإذا كان التقليد الأفلاطوني والأرسطي قد حصر الرمز في ارتباطه بالتحفيز، وحدد العلامة بوصفها كيانًا غير محفَّز،[١] فإن هذا الإرث النظري الفلسفي سوف يوجه، بهذا القدر أو ذاك، الكثير من التصورات الحديثة والمعاصرة لهذا الزوج المشاكس؛ ليجعل من الرمز مجال لاتحدُّدٍ دلالي وليؤكد قابلية العلامة للتحديد والضبط.

لقد اعتُبر الرمز في التقليد الغربي، وفي استعماله الأصل، أداة تعرُّف،[٢] ثم تطور الأمر ليغدوَ إجمالًا كل ما يدل على شيء غائب عبر الإيحاء إلى وجوده. إن هذه الدلالات الأصلية لا تختلف في جوهرها عن التصوُّر العربي القديم للرمز،[٣] بل إنها تؤكد تلك الثنائية الأولية التي جعلت من العلامة أداةً للدلالة اللغوية، ومن الرمز وسيطًا للتواصل الإشاري المحدود. بيد أن هذا الوضوح النسبيَّ في التمييز بين المجالَين، سوف يخضع لاحقًا لتداخلاتٍ كثيرة سوف يعسر معها الحديث عن اتفاق عام حول ماهية الرمز، إذا ما قُورن الأمر بالعلامة.

---

١ T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, 1978, p. 16.

٢ U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 191.

٣ انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: رمز. وكذا: قدامة بن جعفر، **نقد النثر**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م، ص٦٠.

إن تخلُّف الدراسات المختصة بالرمز عن تلك المهتمة بموضوع العلامة، قد يكون وراء ترسيخ ذلك الطابع اللامتحدد الذي يفصح عنه الرمز، ويؤسس طابعه الإشكالي، لكن بإمكاننا القول بأن الخلط والمرادفة بين الرمز والعلامة أحيانًا (كما هو الأمر في التقليد اللساني والمنطقي والفلسفي الأنجلو أمريكي) وانكباب الدراسة على الجانب اللساني منهما، يفسر إلى أي حد يصعب الفصل بين المعرفي واللساني، وبين المرجعي واللامرجعي، كما بين اللغوي واللالغوي في دراسة المفهومَين.

يمكن اعتبار ش. س. بورس Ch. S. Pearce من بين أوائل الفلاسفة والسيميائيين الذين منحوا للرمز موقعًا، ولو جزئيًّا في العملية السيميوزية.

تتحدَّد العلامة في السيمياء البورسية بشكل ثلاثي؛ إذ هي تربط بثلاثة أشياء: الأساس والموضوع والمتأول interprétant؛ من ثمَّ فهي تُعرَّف باعتبارها: «الشيء الذي يأخذ مكان شيء بالنسبة لشخص ما آخر، تحت أي علامة أو أي خاصية. إنه يتوجَّه إلى شخصٍ ما ويخلق في ذهنه علامة أكثر تطورًا. وأنا أسمِّي هذه العلامة التي يخلقها متأولًا للعلامة الأولى. هذه العلامة تأخذ صفة أو صبغة شيء معين هو موضوعها. إنه يأخذ صفة الموضوع لا في كل علاقة، وإنما بالإحالة إلى فكرة نسميها أحيانًا أساس الماثول [العلامة].»[٤] انطلاقًا من هذا التحديد الثلاثي تنقسم العلامات إلى ثلاثية trichotomique: أولًا، حسب كون العلاقة صفة أو موضوعًا واقعيًّا أو قانونًا عامًّا، وتبعًا لذلك تسمى العلاقة علامة وصفية qualisigne أو علاقة أحادية أو علاقة حقوقية. ثانيًا، حسب كون العلاقة بين هذه العلامة وموضوعها تتمثَّل في أن العلامة لها طابع خاص في ذاتها، أو بالعلاقة الوجودية مع ذاك الموضوع، أو بالعلاقة مع متأوله. وتبعًا لهذه الثلاثية يمكن للعلامة أن تسمى أيقونة أو أمارة indice أو رمزًا. ثالثًا، حسب كون متأوله يمثله كعلامة إمكان أو علامة واقع أو علامة صواب. ويمكن تسميتها علامة اقتراحية dicisigne.

هكذا يغدو الرمز، في شبكة التفرعات المتناسلة والثلاثية هذه، علامةً تحيل على أن الموضوع الذي تدل عليه أو تشير إليه هو قانون (يكون في العادة تداعيًا من الأفكار العامة)، وهو قانون يحدد تأويل الرمز بالعلاقة مع ذاك الموضوع؛ فالرمز، من ثمَّ، ذو طابع عام أو هو قانون صيغ بالعادة. إنه بلغتنا مرجعي. ولا يمكننا، تبعًا لذلك، النظر

[٤] Ch. S. Pearce, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1966, p. 122.

للرمز إلا بالعلاقة مع الأيقونة والأمارة؛ لذا، وبالرغم من التماثلات التي تتم بينها، فإن ما يميز الرمز عن الأمارة هو «أن الرمز عامٌّ والأمارة خاصة؛ فالرمز لا يعين شيئًا، بينما تقوم الأمارة بالتعيين. والرمز وصفي أما الأمارة فإشارية démonstratif (...). يحتاج الرمز إلى الأمارة للتعلق بموضوع ما، لكن إذا كانت الأمارة تشير بالأصبع للموضوع فللرمز مهمة الكلام عنه.»[٥]

يمكِّننا هذا الطابع الذي يأخذه الرمز لدى بورس من إدراك أهميته وموقعه في لولبية العملية السيميوزية Sémiosis؛ فهو شيء حي وواقعي ويخضع للتصور بحيث يتمثَّل عناصر جديدة ويلغي القديمة. إن هذا المصطلح يشكل مدخلًا للموسوعة، ويتضمَّن كل الملامح التي تكتسبها عند كل مقترح جديد؛[٦] ذلك أن الرمز، كما يلحُّ على ذلك بورس، يمكن أن يكون كلمة أو جملة أو كتابًا أو كل علامةٍ عرفية؛ من ثمَّ فكل شيء جديد يُتواضَع عليه ويدخل في التداول التواصلي يتحوَّل إلى رمز.

بالمقابل، عبر صوسور مرارًا عن إهماله القصدي للجوانب الرمزية حتى وهو يدرس التصحيفات anagrammes، وهي نصوص ذات طابع أدبي واضح.[٧] هكذا يعتمد صوسور إغفال دراسة الرمز، أو هو في أحسن الأحوال يختزل الرمز في العلامة؛ فهو يستعمل مصطلح الرمز في معنى العلامة. بيد أن الخلط بينهما ما يلبث أن ينحسر؛ إذ إن صوسور سيقوم، في دروسه في اللسانيات العامة، بمنح العلامة دلالة العموم والرمز صفة العلامة المحفزة التي تدخل في علاقة مباشرة مع مرجعها. إن هذا يعني، من جهة، اقتصار لسانيات صوسور على دراسة العلامة، واعتبار مبدأ الاعتباطية المبدأ المحدد لها ومدخلها المباشر إلى عالم العلم، وتهميش الرمز بوصفه مكونًا جهويًّا في النظام السيميولوجي، من جهة ثانية. ومع أن مبدأ الاعتباطية لاقى من النقد لاحقًا ما جعل اللسانيين يغيرون من تصورهم للعلامة،[٨] فإن دراسة الرمز لم تحظَ مع ذلك بموقعها الخصوصي في الدراسة اللسانية السيميائية فيما بعد صوسور.

---

[٥] وما دام ج. دولادال يحذر من الخلط بين interprétant وinterprète الواقعي المتعارف عليه كذات، فضلنا ترجمة المصطلح الأول بالمتأول، وخصصنا مصطلح المؤول للكلمة الثانية. المرجع نفسه، ص٢١٨.

[٦] المرجع نفسه، ص٢٣٥.

[٧] U. Eco, Lector in fabula, op. cit., p. 40.

[٨] T. Todorov, *Théories du Symbole*, éd. Seuil, col. Points, 1977, p. 33.

إن الطابع الثنائي للسيميائيات الصوسورية وسيكولوجيتها المفروطة، وبالمقابل الطابع الثلاثي الفلسفي والتداولي للسيميائيات البورسية، يمكن أن يفسِّر هذَين الموقفَين المتعارضَين بين مؤسسي السيميائيات الحديثة.[٩] بَيْد أن الرمز سوف يحظى بالتدريج، وفي مجال اللسانيات اللاحقة، بموقع ولو جزئيًّا، لكن هذه الهامشية ستظلُّ مصاحبة للسانيات ذات الأصل الصوسوري لدى هيلمسليف ومارتيني وغيرهما، عدا ذاك الاعتبار الذي منحه جاكبسون للرمزية الصوتية.[١٠] هذه الوضعية هي التي سوف تجعل دراسة الرمز من حظ الفلاسفة، كما رأينا ذلك مع بورس، أو بالصورة الخاصة التي يقترحها كاسيرر Cassier في دراسته للأشكال الرمزية فيما بعد.

اللسانيات المعاصرة والرمز

إن اعتراف جاكبسون وبنفنست بالخاصيات الرمزية للغة هو الذي سيكون في أصل إعادة النظر في علاقة العلامة بالرمز من قبل الباحثين في اللغة؛ وبالتالي في البحث عن علاقة واضحة بينهما، وذلك من خلال تجاوز الثنائية الصوسورية للتحفيز واللاتحفيز والعلامة والرمز. هكذا سيتمُّ الاعتراف بأن: «ليس ثمَّة من تواصلٍ إنسانيٍّ يرتكز حصرًا على تأليفات اعتباطية من العلامات اللامحفزة؛ فاللغة المتبادلة باستمرار بين الاعتباطي والمحفز وبين الرمزية والدلالة هي على العكس خاصية لصيقة بالتواصل الإنساني.»[١١]

يعني هذا أن اللغة تشتغل، حسب برتيل مالمبرغ Malmberg، وهي مشحونة بزخم رمزي يسعى إلى الحفاظ على النظام الرمزي في اللغة وحولها، وذلك لأهداف تعبيرية وتمثلية؛ من ثمَّ فإن التمييز بين العلامة والرمز؛ وبالتالي بين الدلالة والرمزية، ليس سوى تمييزٍ إجرائي بين وظيفتَين لغويتَين تختلفان في تعقُّدهما. وبما أن مالمبرغ يعتبر أن الرمز سابق على العلامة وأن المرحلة الرمزية والدلالة العلامية التي ألحت عليه يغدو — في نظرنا — خلخلة للتراتبية الزمنية والتاريخية التي يخضعان لها، وتأكيدًا على

---

[٩] انظر بهذا الصدد النقد الشامل لجاكوبسون للكثير من القضايا الصوسورية: R. Jakobson, *Essai de linguistique générale*, II, Minuit, Paris, 1973, p. 18 et supra.

[١٠] G. Deladalle, *Lire Pearce aujourd'hui*, édition universitaires, 1990, pp. 110, 111, 112.

[١١] E. Holstein, *Jakobson*, op. cit., p. 202.

استمرار الأشكال الرمزية «البسيطة» في قلب الأشكال المعقَّدة (العلامة)،[١٢] من جهة أخرى، فإن تخصيص الرمز للتعبيرية ذات البعد المتجاوز لتداولية التواصل وتخصيص العلامة للوظيفة التواصلية يبدو تمييزًا مجحفًا بينهما. هذا، في الوقت الذي اعتبر فيه الباحث أن الوظيفية التمثُّلية للغة سابقة على الوظيفة التواصلية ومؤسسة لها.[١٣] تبعًا لذلك، تغدو الوظيفة التعبيرية للرمز أقرب إلى الوظيفة التمثلية للعلامة منه إلى التصور التواصلي التقليدي.

هكذا يغدو الرمز مفهومًا يعين كل عنصر يمثل آخر (مهما كانت شروط هذه العملية الرمزية)، وتغدو العلامة «الصوسورية» صنفًا من العلامات يمتلك خاصيات ذاتية؛ من ثمَّ، فإننا، بالمقارنة مع التصور الصوسوري، نجد أنفسنا أمام نمطَين من العلاقة بين الرمز والعلامة:

(١) نمط يعتبر العلامة جزءًا مصغرًا من كيان شامل هو مجال الرمز، بحيث تغدو كل علامة رمزًا، ولا يكون، بالمقابل، كل رمز علامة.

(٢) نمط يعتبر أن التمييز بين الرمز والعلامة يعود إلى معنًى حصريٍّ؛ بحيث تكون العلاقة بين الرمز والمرجع علاقة تحفيز أو تطابق.[١٤] وبذلك يمكن الحديث عن وظيفة رمزية مقابل وظيفة دالَّة متصلة بالعلامة.

فالنمط الأول يربط بين الرمز والمستويات ذات الطبيعة غير اللغوية، وهو الذي سيتمُّ الانطلاق منه للتأكيد على التباس الرمز وغموضه وخضوعه للفعل التأويلي، وارتباطه بالممارسة الهرمينوسية.[١٥] أما النمط الثاني فهو الذي نظَّر له صوسور من داخل النسق اللساني انطلاقًا من مبدأ التحفيز واللاتحفيز؛ لذلك سوف ترتكز الدراسات اللسانية

---

[١٢] B. Malmberg, *Signes et Symboles, les bases du langage humain*, A. et J. Picard, 1977, p. 43.

[١٣] وهو الأمر تقريبًا نفسه الذي تقترحه ج. كريستيفا في حديثها عن الانتقال من الرمز إلى العلامة. انظر: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، ت١٩٩١م، ص٢٢–٢٥.

[١٤] مالمبرغ، المرجع المذكور، ص٢٥.

[١٥] يعتبر ب. ريكور ممثل هذا النمط. يمكن الرجوع بالأخص إلى: P. Ricœur, *Le Conflits des interprétations*, Seuil, Paris, 1969.

اللاحقة، وبشكل كبير، على هذا المبدأ؛ فقد تم اعتبار أن خاصية الرموز، بوصفها دوال متعددة ذات دالٍّ وحيد، تكمن في التحفيز بالأساس. وهو التصور الذي سوف يتبعه تودوروف فيما بعد، ويحلله بالشكل التالي، معوضًا مفهوم التحفيز بمفهوم الضرورة: «إن العلاقة بين دالٍّ ومدلول ما تكون حتمًا غير محفزة: فمن غير المعقول أن تشابه متوالية خطية أو صوتية معنًى ما (أو تكون مجاورة له). في الوقت نفسه، تكون هذه العلاقة ضرورية، بمعنى أن المدلول لا يمكن أن يكون موجودًا بدون الدال، والعكس صحيح. بالمقابل، تكون العلاقة في الرمز بين الدالِّ والمدلول غير ضرورية أو «اعتباطية»، ذلك أن الرامز كما المرموز له بإمكانهما الوجود خارج هذه العلاقة؛ لهذا السبب ذاته، لا يمكن لتلك العلاقة أن تكون سوى محفزة؛ إذ بغير ذلك لا يمكننا أبدًا إقامتها.»[١٦]

من هذا التمييز الصارم ينطلق التعارض بين مفهوم الرمز كما طرحه مالمبرغ، والتحديد الذي اقترحه تودوروف؛ فهذا الأخير لا يعترف إلا بالمبدأ المميز بين العلامة والرمز (وجود أو عدم وجود التحفيز). بذلك فكل ما هو محفز، ولو بدرجة معينة كما هو الأمر في هذا النوع من العلامة الذي يعرف بالمحاكيات الصوتية onomatopées، يشكِّل حالةً من حالات الترميز.[١٧] بالمقابل يعتبر مالمبرغ أن العلامة علامة في كل الحالات التي تتدرج فيها من التحفيز إلى اللاتحفيز، ذلك أن ما يمنح لها هُويتها هو وظيفتها الدلالية.

إن المواجهة التركيبية بين هذَين التصورَين توضح لنا العلاقة الإشكالية بين الرمز والعلامة من جهة، وتطرح التساؤل حول أهمية هذه الاختلافات في النظرية اللسانية وأثرها في المباحث المجاورة، وبالأخص في السيميائيات والسرديات. بَيْد أن النسق اللساني السيميائي البورسي يبدو، إلى حد الآن، أكثر قابلية لاحتواء تلك الاختلافات عبر إخضاعها لمبدأ التأويل.

---

[١٦] نفسه، ص٢٢. وانظر أيضًا النقاش الذي يقوم به تودوروف لمسألة المرجع والتحفيز في: “Synecdoques”, in: *Sémantique de la poésie*, Seuil/points, Paris, 1979, p. 21.

[١٧] ومن المعلوم أن الرمزية التي تحدَّث عنها جاكبسون في المجال الصوتي، والتي أشرنا إليها سالفًا، ترتكز على دراسة هذه المحاكيات الصوتية التي يتطابق فيها الصوتي مع المرجعي.

السيميائي والرمزي

تقترح جوليا كريستيفا J. Kristèva، في مجال الدراسة الأدبية، تصورًا للعلاقة بين الرمزي والسيميائي يقترب بشكل جلي من تصور مالمبرغ المبني على أولوية الرمزي وأسبقيته التاريخية، وتعقد السيميائي واقترانه التاريخي بولادة الإنسان؛ فقد اعتبرَت كريستيفا أن عصر الرمز سابقٌ على عصر العلامة؛ فهو إذ يقف عند حدود القرن الثالث عشر، يلتصق وجوده بالفكر الأسطوري وكلياته وسماته ومتعالياته. إن سيميائيات الرمز لدى كريستيفا ممارسة سيميائية كوسموجونية،[١٨] في حين أن العلامة، وبالرغم من احتفاظها بالخاصية الأساس للرمز، أصبحت أكثر تعبيرًا عن أفقية العالم.

هكذا يبدو أن الانتقال من الرمز إلى العلامة هو انتقال من مرحلة تاريخية إلى أخرى؛ ومن ثمَّ من حضارة عمودية الوجهة إلى أخرى محورها الدنيوي حصرًا، والإنسان بالأخص. إن التعارض بين العلامة والرمزي يتم داخل السيميائي، وهو يخضع بذلك لمبدأ التطور. بَيْد أن كريستيفا لن تلبث أن تقدم تصورًا مغايرًا لهذه الأطروحة، وذلك تحت تأثير الخلفية النفسانية psychanalytique التي تبنَّتها في الدراسة الأدبية. تبعًا لذلك، يغدو السيميائي سابقًا على كل أطروحة، وسابقًا على الدلالة لأنه سابق على موقع الذات.[١٩] إنه الاشتغال الذي يتم، من الناحية المنطقية والزمنية، قبل تشكُّل الرمزي، أي بلغة جاك لاكان قبل مرحلة المرآة؛ ومن ثمَّ قبل انبثاق الذات المرتبطة به. هكذا يغدو السيميائي والرمزي خاضعَين لوحدة الذات الأصلية، وتفرعها المرتبط بنمو صورة الذات في مفهومها النفساني. وتغدو وظيفة الرمزي (كما يحددها أصله اللغوي) وظيفة تركيبية وتوحيدية لقطيعة موجودة على مستوى الدال السيميائي، مرتبط بمجال هلامي سابق على كل تبلور، هو المجال الغرائزي المحض.

على عكس التصور السابق إذن، تقوم كريستيفا، انطلاقًا من الأنموذج النفساني اللاكاني، بإلحاق السيميائي بالرمز، وذلك خدمة لمفهوم الذات بكل مدلولاتها المركزية في التحليل النفسي، هذا المفهوم الذي عاش مصادرة تامة وشاملة في اللسانيات البنيوية

---

[١٨] ج. كريستيفا، **علم النص**، مرجع مذكور، ص٢٣.

[١٩] J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil–Points, 1974, p. 35.

بالأخص؛ فالسيميائي الكريستيفي، كما يرى ذلك أمبرتو إيكو، عتبة دنيا للسيميائيات. بينما يشكل الرمزي ما يمكننا نعته بالسيميائي في تعدُّد مظاهره.[٢٠]

ليس من شكٍّ في أن عملية القلب هذه تطرح التساؤل عن مشروعية الفصل القاطع بين السيميائي والرمزي، وتبرر من ناحية أخرى دعوة البعض إلى تحويل السيميائيات إلى رمزيات[٢١] وتجاوز الحدود المرسومة بين اللغوي المحض والتصوري المتخيل.

وإذا كان هذا الاكتساح الرمزي، مع كريستيفا، ذا تبريرٍ نفساني، فإن الخطوة التي كان قد منحها رولان بارث — في وقت سابق، وبنظرة أدبية عمومية — للرمز الأدبي تمس هنا صلب تحليلنا؛ فالتطابق بين الرمز والعلامة، الذي ينظر به بارث لرمزية العمل الأدبي، واضح بحيث ينتفي معه أي فارق بينهما، اللهم كون الرمزية تحتوي الخيالي والمتخيل الأدبي. هذا بالضبط ما يجعل الممارسة الرمزية تتكون من «تعايشات المعنى»،[٢٢] ولا تختلف بالتالي في شيء عن الوظيفة السيميائية المرتبطة بالعلامة والآثار المكتوبة. إن الاعتراف بالخاصية الرمزية للعمل الأدبي اعتبار ينتمي إلى الرؤية المحايثة للأدب: «من المفروغ منه أن بالإمكان الحديث عن أثر أدبي ما بمعزل عن كل إحالة للرمز. إن هذا يترتَّب عن وجهة النظر التي نختارها، والتي يكفي التصريح بها [...]، لكن منذ اللحظة التي ندَّعي فيها معالجة العمل الأدبي في ذاته، بحسب وجهة نظر تشكله، فإنه يغدو من المستحيل ألَّا نطرح في هذا المضمار، متطلبات قراءة رمزية.»[٢٣]

إن المتطلبات التي يعنيها بارث هنا ذات طابع نصي لغوي، وهي نفسها التي ألحَّ عليها إ. بنفنست حين تحديد الطبيعة الرمزية للغة. بَيْد أن ما يثير الانتباه هنا ويستدعي التساؤل هو: ما هي هذه القراءة الرمزية؟ ألا يتعلق الأمر بالأحرى بقراءة لما ينعته بارث برمزية العمل الأدبي؟ وبالتالي أليسَت كلُّ قراءةٍ للرمزي، ومهما خلطنا بين العلامة والرمز، قراءة ذات طابع هرمينوسي، تتجاوز، بشكلٍ أو بآخر، كل انغلاقٍ في النص؟[٢٤]

---

[٢٠] U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 200.

[٢١] يقول بهذا الصدد: «على السيميائيات أن تغدو رمزيات.» "Synecdoques", in *Sémantique de la poésie*, op. cit., p. 23.

[٢٢] ر. بارث، النقد والحقيقة، المرجع المذكور، ص٤٦.

[٢٣] المرجع نفسه، ص٩٥.

[٢٤] كما يحدد ذلك ريكور في: Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, op. cit., p. 286.

من البديهي أن إيمان رولان بارث بالطابع المنفتح للعمل الأدبي (الذي يشيد به أ. إيكو في تنظيره للعمل المفتوح)،[٢٥] هو الذي يدعونا إلى فَهْم ذاك الانغلاق في النص انفتاحًا على وجوده التخييلي اللغوي الخصوصي. بَيْد أن تلك الخاصية الرمزية تتبدَّى، منذ البدء، باعتبارها خاصية دلالية معادلة لتعدد المعاني ومجافية للحرفية كقيمة مطلقة في النص؛ وهو المنحى الذي يجعل المطابقة بين العلامة والرمز مطابقة فضفاضة جدًّا. إن الرمزية هنا، وكما يدافع عنها بارث، ذات علاقة مباشرة بالقراءة والقارئ، وإن كانت توجد في النص ذاته. وبما أن لا نص يوجد بغير عملية قراءة، فإن رمزية النص الأدبي تعود إلى ماهيته اللغوية من ناحية، وإلى تشكلات معانيه من ناحية أخرى. وليس دفاع بارث عن مشروعية الرمز إلى جانب اللفظ (العلامة)، والنبرة التي يتخذها هذا الدفاع، سوى تعبير عن الرغبة في تجذير النتائج التي توصلت إليها آنذاك الأنثربولوجيا البنيوية وهيرمينوسيا ريكور والتحليل النفسي واللسانيات، وهو ما لا يكفُّ بارث عن التصريح به.

هذا التصوُّر الذي يعتبر أن «الرمز ليس الصورة وإنما تعدد المعاني ذاته»،[٢٦] ينسلخ عن كل تصور بلاغي للنص، ليقترب حثيثًا من المنظور الذي أرساه بول ريكور للرمزية والتأويل. يوضِّح بارث عملية التحويل التي يقوم بها على مفهوم الرمز كما يلي: «إنني لا أنكر أن كلمة رمز لها معنًى مخالف تمامًا في السيميولوجيا، حيث الأنظمة الرمزية هي، على العكس، تلك التي يمكن أن يوضع فيها شكل «واحد»، تقابل فيه وحدة التعبير مقابلة نظرية وحدة محتوًى، في مقابل الأنظمة الدلالية (القول والحلم) حيث يكون من الضروري مصادرة شكلَين أحدهما للتعبير والآخر للمحتوى، دون تطابق بينهما [...]. من البديهي أن رموز الأثر الأدبي، حسب هذا التحديد، تنتمي إلى نظرية للرمزية une symbolique ومع ذلك فأنا أحتفظ هنا مؤقتًا بكلمة رمز في المعنى الذي يعطيه إياه بول ريكور.»[٢٧]

لا يخفى أن اختبارًا من قبيل هذا يوضح اللاتلاؤم الذي يحسُّه بارث بين التصور السيميائي «الفرنسي» للرمز و«انغلاقه» اللغوي والتصور الهيرمينوسي الذي يؤسس

---

[٢٥] Greimas-Courtès, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, H. U, 1979, p. 373.

[٢٦] T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, op. cit., pp. 17-18.

[٢٧] المرجع نفسه، ص٩٥.

انفتاحه على الرمزية؛ من ثم يغدو التباس العمل الأدبي نابعًا من الطابع الملتبس للرمز[٢٨] وزخمه الدلالي من غنى الرمز أيضًا.

وإذا كانت التصورات الأدبية التي تطرَّقنا لها تمارس التداخل والتفاعل بين السيميائي والرمزي، حتى وهي تفصل بينهما نظريًّا وإجرائيًّا، فإن السيميائيات الغريماسية مثلًا، لا تعير اهتمامًا للظاهرة الرمزية سواء في طابعها اللغوي أو اللالغوي. إن المعجم المعقلن الذي أعدَّه غريماس وتلميذه كورتيس، لا يحدِّثنا في باب الرمز إلا عن التصور البورسي والهلمسيفي، مكتفيًا بتذكيرنا بانتماء الرمز إلى نظام آخر غير السيميائيات (ذات الانتماء الفرنسي طبعًا).[٢٩] وما دام الرمزي دعوةً إلى التأويل، فإن الأنموذج الذي يقدِّمه لنا تودوروف (وبعده أمبرتو إيكو) لا يكتفي فقط بإعادة النظر في علاقة السيميائي بالرمزي، وإنما يُعنى أيضًا بالربط المتين بين الرمزي والسيميائي، وبين الرمزي والتأويل، بحيث يمكن الحديث عن منظور تأويلي للرمز يتلاقى في مقصده العام مع المنظور الهرمينوسي المعاصر، ويقصي أي تعارض مطلق بين هذا الأخير والتصور البنيوي في مراحله الأخيرة. أفلم تكن دعوةُ بول ريكور إلى التوفيق بينهما والمزج بين معطياتهما دعوة فلسفية إلى هذا التلاقي الخصب؟

الرمز والضرورة التأويلية

يعتبر تودوروف أن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي، وإنما ينبع من كون المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يوجدان معًا في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستثارة الرمزية évocation symbolique؛ من ثمَّ فالمتلقي يفهم الخطاب، غير أنه يقوم بتأويل الرموز.[٣٠] إنه التواشج الذي سنقف على محوريته في تصوُّر بول ريكو، ويؤكد جدل الإنتاج والتلقي، ويصل بين اللغوي واللالغوي. هكذا يغدو الرمزي مدخلًا مركزيًّا للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه، ومن خلال المعنى المجازي، وما يحتويه من تضمين وإيحاء وتصوير بلاغي …

---

[٢٨] U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 236.

[٢٩] Greimas-Courtès, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, H. U, 1979, p. 37.

[٣٠] T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, op. cit., pp. 17-18.

كيف يفرض التأويل الرمزي نفسه إذن في مجال اللغة والنص الأدبي؟

حيثما يوجد الرمز يتطلَّب فعلًا تأويليًّا؛ فالترابط بينهما يدخل في صلب الاستثارة الرمزية. بَيد أن هذه الضرورة التأويلية لا يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تنبع أيضًا من رغبة المتلقي وإرادته. إن التأويل الرمزي يغدو استراتيجية تأويلية منطلقها المتلقِّي وموقعها النص، وهي لذلك رهينة بالذكاء الهرمينوسي للقارئ: «يصبح نصٌّ ما أو خطاب ما رمزيًّا بدءًا من اللحظة التي نكتشف فيه معنًى غير مباشر عبر استعمال التأويل.»[٣١]

إن ولادة الرمزية النصية داخل النص نفسه تدين للفعل الهرمينوسي بالكشف عن وجودها، لكن الدور الذي يلعبه هذا الفعل ليس دورًا اعتباطيًّا نابعًا من الاستجابة القسرية للرمز، بقدر ما هو في نظرنا توافق ضروري بين المؤول والرمزية الكامنة في النص. بهذا المعنى فقط يمكن فَهْم هذا الإطلاق في تصور تودوروف؛ فالقرار التأويلي محكوم بتلاؤم سياقي بين الرغبة الهرمينوسية، باعتبارها عملًا تحويليًّا، وبين المعطى الرمزي النصي، الذي لا يصبح بدوره رمزيًّا إلا بقابلية معينة يتدخَّل فيها بدوره عبر علاقة معينة (إحالية) بما هو خارج اللغة (المرجع والذات المؤولة).

سوف نجد التصور نفسه لدى أمبرتو إيكو؛ غير أن دعوة هذا الأخير للفصل بين السيميائي والرمزي يجعله يخصص النمط الرمزي مجالًا للممارسة الرمزية؛ فانطلاقًا من تصور تداولي واضح يقترح إيكو الموقع المتميز للقائم بالتأويل وفاعلية قراره بتحويل اشتغاله على النص من الاشتغال الدلالي إلى الاشتغال الرمزي. هكذا يغدو الانزلاق من حيز الإدراك التركيبي والدلالي إلى التلقِّي (ومعه إلى حيز الإنتاج) تجاوزًا إراديًّا للمحايثة النصية وتعاميًا عما يقبل أو لا يقبل التأويل فيه؛ وكأن هذا التصوُّر يعتبر أن كل قرار تأويلي يكون بالضرورة قرارًا خاضعًا للرغبة الإرادية وحدها. إن هذه العمومية المطلقة هي التي يوضحها إيكو بقوله: «ليس النمط الرمزي بالضرورة طريقة إنتاج، إنه كل نوع من النصوص، وذلك بفضل قرار تداولي (أريد أن أُأَوِّل رمزيًّا) ينتج في المستوى الدلالي وظيفة سيميائية جديدة، عبر إلحاق كميات مضمونية جديدة فائقة اللاتحدد ومرتبطة بموقع المتلقي وإشراكها بالتغيرات الموجودة قبلًا، والتي تتمتَّع بمضمون سنني. إن خاصية

[٣١] المرجع نفسه، ص١٨.

النمط الرمزي تكمن في أننا إذا امتنعنا عن تطبيقه، فإن النص يحتفظ بمعنًى مستقل سواء في مستواه الحرفي أو التصويري (البلاغي).»[٣٢]

وهكذا فإن سلطة القرار التداولي هذا وعموميته في النمط الرمزي، تمنح القارئ المؤول عصا موسى سحرية قادرة على تحويل كل ما تسميه؛ أو هي تمنحه، إذا شئنا القول، قوة كيميائية تضفي على كل نص وبدون تمييز طابع الرمز والرمزية؛ فالنمط الرمزي لدى إيكو لا ينحصر في نوعٍ من العلامات لها مرجعية أسطورية أو لاهوتية أو ميتافيزيقية، وإنما هو فقط «صيغة خاصة من الإنتاج أو التأويل الرمزي».[٣٣] وهكذا ينقسم النص إلى فرشة سَننية معطاة، مشتركة بين وضعيتي التواصلية الرمزية والتواصل السيميائي، وإلى صيغة قابلة لأن تخضع لتكييف رمزي عبر قرار التأويل، بغضِّ النظر عن الإمكانيات الذاتية والنصية لذلك؛ فأمام وجود المؤول لا تستعصي أي قوة نصية على الممارسة التأويلية. أما الإنتاج الذي يتحدَّث عنه إيكو، فلا يعني أبدًا إنتاجًا نصيًّا رمزيًّا، بقدر ما يخصُّ الممارسة الإنتاجية للقائم بالتأويل، باعتباره المسئول عن إضفاء الطابع الرمزي على النص، الذي يظل — في غياب التأويل — محتفظًا بطابعه السيميائي السنني والقابل للتحليل. إن النمط الرمزي، بهذا المعنى، لا يعين نمط علامة معين ولا صيغة إنتاج علامي معينة، وإنما هو يعين فقط شكلًا من أشكال الإنتاج أو التلقي النصي. وهذا يعني أن «الاستعمال» التداولي للنص في صيغته الرمزية إنتاج لنص مغاير للنص الأصل، الشيء الذي يؤكد مقولة الانفتاح واللبس التي تحدد طبيعة النص،[٣٤] ويفصل مفهوم النص هذا بكل استراتيجيته التأويلية، عن النمط الرمزي للتأويل؛ فالنص، من منظور إيكو، باعتباره سلسلةً من العناصر التعبيرية، يتطلب التحيين actualisation من قبل المرسل إليه. إنه نسيج من الفجوات والشقوق والقفزات والبياضات التي تستدعي فائض معنًى يحمله القارئ للنص.[٣٥] والنص يفسح بهذه الطريقة للقارئ حرية التأويل، في الآن نفسه الذي يشده إلى هامش الأحادية، إنه منتوج يكون مصيره التأويلي بالضرورة جزءًا من آليته التكوينية. ولا شك أن توليد نصٍّ ما يعني، في هذه الحالة، تشغيل

---

[٣٢] U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 236.

[٣٣] نفسه، ص٢٣٧.

[٣٤] U. Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., pp. 9–10–35.

[٣٥] W. Iser, *L'Acte de lecture, une théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 321.

استراتيجية معينة يكون توقُّع تحركات الآخر (كما هو الأمر في كل استراتيجية) جزءًا لا يتجزَّأ منها.

انطلاقًا من هذا التصور يغدو الرمزي تجاوزًا واضحًا لتلك الاستراتيجية. وهو يتلاءم مع التصورات الهرمسية التي سينتقدها لاحقًا في كتابه **حدود التأويل**.[٣٦] وبالرغم من أن إيكو لا يعمق العلاقة التي يمكن أن تقوم بين التأويل الرمزي والتأويل السيميائي، فإن الطابع الاستعمالي للأول يجعل منه فعلًا خارج الاستراتيجية النصية، التي تفترض تعاونًا بين المؤول والنص. إن مؤولًا من هذا الصنف ليس قارئًا أنموذجًا.[٣٧] إنه قارئ من نوع خاص، خاضع مطلقًا لرغبته التأويلية، ولا يأخذ بعين الاعتبار السُّنن النصية ومقاصد المؤلف، بل إنه لا يعترف أبدًا بالتعاون النصي. هذه المقارنة ضرورية لإدراك تمييز النمط الرمزي لدى إيكو. وهو تصور يفصل بشكل واضح بين القابلية النصية للتأويل، أي العناصر الداخلية التي تستدعي تدخل المتلقي، وبين التدخل المطلق للمؤول الرمزي الذي، كما يبدو ذلك واضحًا، لا يعير الاهتمام إلا لاستراتيجيته التأويلية الخاصة، ولا ينظر للمؤلف كاستراتيجية نصية؛ من ثمَّ يبدو الاختلاف كبيرًا بين التأويل بوصفه تأويلًا رمزيًّا والتأويل بوصفه فعلًا للقارئ؛ الأول لأن مشروعيته نصية؛ والثاني لأن مشروعيته تداولية.

هذا بالضبط ما سيدفع بإيكو إلى الدعوة إلى حدود للتأويل تمكِّن من ضبط الممارسة التي يتفاعل بها القارئ مع النص. وهي دعوة ستتمُّ انطلاقًا من نقد واضح وضمني لأطروحات كتابه العمل المفتوح الذي يفترض لانهائية تأويلية، لتعرج على نقد منهجي لكل الاتجاهات التي تتساوق مع هذه الأطروحة سواء كانت قديمة أو حديثة أو معاصرة.[٣٨] إن حدود التأويل تعني اتباع مجموعة منسقة من الخطوات يشكل كتاب **القارئ في الحكاية** عرضًا ممنهجًا لها.

---

[٣٦] U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 49 et supra.

[٣٧] القارئ الأنموذج هو الصورة التي يخلقها ويتوقعها النص كي تُملأ فراغاته. انظر: إيكو، **القارئ في الحكاية**، مرجع مذكور، ص٦٨-٦٩.

[٣٨] بدأ التفكير في تلك الحدود في **القارئ في الحكاية**، ص٢٣ وما بعدها. ثم خصص له إيكو مصنفًا مستقلًّا: **حدود التأويل** (١٩٩٠م) مرجع مذكور.

بإمكانِنا أن نتفهَّم أكثر هذا التصور إذا نحن قسناه على التواصل التداولي، وبالأخص ما يعرف لدى منظري لسانيات التلفظ بالمؤدى présupposition والمعنى المضمَّن sous-entendu. فالمؤدى يربط بالدلالة الأصلية للملفوظ، وهو معنًى نشتقُّه فعلًا من القول[٣٩] أما المعنى المضمَّن، فهو معنًى مضاف إلى المعنى الأصل «الحرفي» للملفوظ، يمكن الاتفاق عليه بين الباثِّ والمتلقِّي، لكن بمجرد ما يبدو هذا المعنى جارحًا أو محرجًا، مثلًا، يمكنني أن أنسحب وراء المعنى الحرفي الكلامي، وأن أترك للمخاطب مسئولية التأويل الذي يمنحه له. إن إمكان الانسحاب هذا هو ما يشكل كل حظوظ الملفوظ ذي المعاني المضمَّنة. خلافًا للمؤدى، إذن، والذي يحمل دلالته تلك في صلب الملفوظ، ولو بصيغة غير صيغة الدلالة الأولية المطروحة، يخضع المعنى المضمَّن لتلاؤم المعنى الموحى به مع وضعية المتلقي. إنه معنًى موضوع بين قوسَين يلزمه القرار التأويلي والتقبُّل كي يتأكد وجوده في السياق التواصلي؛ من ثمَّ فهو رهين بالمتلقي لتأكيد وجوده، أما الباثُّ فهو يختار بين أن يثبته أو ينفيه، حسب الوضعية التواصلية.

ومع أن المعنى المضمن ذو طابع تلفظي خاضع لرغبة القول وقصد الذات المتلفظة، فإن المتلقِّي يجعل منه معنًى فاعلًا إذ يقوم «بحساب تأويلي» معقَّد وناجح[٤٠] ولا يخطئ في تحسس المعاني الإضافية اللصيقة بالملفوظات التداولية. هكذا يغدو بإمكاننا مقارنة مفهوم التأويل السيميائي بتأويل المؤدى، والنمط الرمزي للتأويل بتأويل المعنى المضمَّن. يشجعنا على ذلك ارتباط التأويلي الرمزي لدى المتصوفة بالباطن والمعاني الإضافية المبثوثة في مجاري النص الداخلية، والتي لا يدركها إلا الراسخون في العلم.

لكن، إذا كان إيكو يضع جانبًا التأويل الرمزي، فإن تودوروف سوف ينظر له في قلب المجال الدلالي السيميائي الأدبي، وبالعلاقة مع وضعية الإنتاج نفسها. فبعد تحليل مجموعة من المظاهر اللغوية والأدبية المرتبطة بما ينعته بالاستثارة الرمزية، يعتبر هذا الناقد أن تلك الاستثارة قابلة لأن تتأسس على مضمون الملفوظ، أو على وضع فعل التلفظ ذاته موضوع تساؤل. «إن الاختلاف بين الوجهتَين جذري: ففي الحالة الأولى يركز المخاطب على موضوع الملفوظ، ويضيف له مضمونًا من المستوى نفسه. وفي الثانية يتم

[٣٩] O. Ducrot, *le Dire et le dit*, minuit, Paris, 1984, p. 18.

[٤٠] C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, op. cit., p. 57.

إدراكه بوصفه فعلًا، لا وسيلة لنقل خبر معين؛ من ثم فإن التضمين implication يهمُّ ذلك الذي يتكلم، أي الذات وليس الموضوع.»[٤١]

يرتبط هذا الجانب بما يعرف لدى علماء اللسان بتحليل الخطاب، أي علاقته بموقع الذات المنتجة للكلام عبر أنماط حضورها فيه؛ لهذا يمكن الحديث عن مدلولات لا واعية أو لا إدارية تتصل بالتلفُّظ، بالمقدار نفسه الذي يمكننا الحديث عن قصدية واعية وعيًا إراديًّا تجعل الخطاب محملًا بدلالات لغوية وسياقية، تدلُّ على المعاني التي يُرغب في توصيلها؛[٤٢] ومن ثمَّ فإن التضمين المتصل بالتلفظ حاضر بالضرورة في كل استثارة رمزية. بهذا الشكل يفتح تودوروف الرمزية باتجاه الإنتاج النصي (عكس ما يصرُّ على رفضه في الفترة نفسها أ. إيكو)، لتدخل بذلك التضمينات ثم السخرية — بوصفها اشتغالًا على الملفوظ وفعل التلفظ — في تحديد البناء الرمزي. ومع أن التضمينات لا تدخل كلها في البناء الرمزي كما يرى ذلك إيكو، إلا أنها، بخرقها لمقامات التواصل، تحثنا على محاولة إدراك وفهم ما سعى المتكلم إلى قوله،[٤٣] وذلك بهدف إعادة ربط الصلة بين طرفَي العلاقة التواصلية التي يشكل النص محورها الأساس؛ وبالتالي تحقيق التفاعل أو الفعل المشترك النصي. فهذا التفاعل لا يعني تحيين نوايا الذات الأمبريقية للتلفظ، وإنما المقاصد المتضمنة بشكل افتراضي في الملفوظ.[٤٤] بهذه الصورة يغدو قرار التأويل الرمزي قرارًا يرتبط في بعض الأحيان بالجانب المقصدي الإنتاجي، الذي يفرض وجود بعض الدلالات التي تستوجب من جانب القارئ النباهة والذكاء الهرمينوسي. إن النص، بهذا المعنى، مجال حضور الذات المنتجة وحمولتها الاستراتيجية. بَيد أن التساؤل الذي يفرض نفسه الآن هو: إذا كان التأويل في تصور تودوروف ذا علاقة وطيدة بالوضعية الإنتاجية للنص، فما هي المحددات التي تتحكم في هذا القرار التأويلي وتضبط آلياته؟ وهل يكون كل قرار تأويلي ذا صفة رمزية؟

---

[٤١] T. Todorov, Symbolisme et interprétation, op. cit., p. 47.

[٤٢] نستعيد هنا مفهوم المعنى كما يحدده ديكرو: «يدل المعنى على حضور لحظة التلفظ وقيمتها في الملفوظ. أما الدلالة فتتصل بالملفوظ معزولًا عن سياقه التلفظي.» O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, op. cit., p. 180.

[٤٣] U. Eco, *Sémiotique et philosophie* …, op. cit., p. 226.

[٤٤] U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 78.

يعتبر تودوروف أن كل قرار تأويلي يرتهن بما يلي:

(١) مبدأ الوجاهة pertinence، وهو المبدأ المبرر لوجود كل نص. أما إذا لم يكن نص ما خاضعًا لمبدأ الوجاهة هذا فإن المتلقي يبحث عنها عبر تحويلات معينة.[٤٥]

(٢) إشارات نصية داعية إلى التأويل، سواء كانت تلك الإشارات تأليفية أو استبدالية.[٤٦]

إن هذَين الشرطَين النابعَين من العلاقة بين المتلقي والنص يفترضان أن ثمَّة ما يقبل التأويل الرمزي وما لا يقبله في النسيج النصي، وأن القرار الأحادي الجانب، النابع من المتلقي وحده، ليس كافيًا لإضفاء مشروعية على التأويل الرمزي. بل إن ذاك القرار يفترض حافزًا معينًا صادرًا بالضرورة عن النص، ونابعًا من اقتراحاته، أي من استراتيجيته نفسها.

يبدو أن التذبذب الذي نلاحظه هنا بين تأكيد فاعلية البناء النصي في عملية التأويل من جهة، والدفاع عن مشروعية القرار التداولي للتأويل الرمزي من جهة ثانية، ينتج في نظرنا عن الرغبة في الحفاظ على ترابط الإنتاج والتلقي والرمزية والدلالة. وإذا كان الفصل بين السيميائي والرمزي يشكل حلًّا «عقلانيًّا» يرمي بالرمزي في نمط خاص خارج كل فعل إنتاجي للعلامة، فإنه من الطبيعي أن يكون اختيار أيِّ تفاعل بينهما صعب التدبير من الناحية النظرية والمنهجية، وإن كانت النتائج التي يبشر بها خصبة وأكثر قربًا من «واقع» الممارسة النصية عمومًا. لقد اختار تودوروف اعتبار اللغة نسقًا من العلامات يعيش حالة اكتساح من قبل سنن أخرى تشكل أنساقًا من الرمز، مما يجعل التواصل يمر بأنساق رمزية لا بأنساق من العلامات.[٤٧] إن هذا الاختيار النظري الذي يتم تعميمه على كل تواصل اجتماعي هو الذي يدفع بالباحث إلى مطالبة السيميائيات بأن تغدو رمزيات؛

---

[٤٥] هذه الوجاهة هي ما يسميه ج. م. آدم تناغمًا نصيًّا: J. M. Adam, *Le Texte narratif*, Nathan U, Paris, 1985, p. 41 et supra.

أما برونو تريستمانز فينعتها «لا تحددًا نصيًّا» ويقترح منهجية تأويلية لها: B. Tristmans, "Nerval ou l'indétermination textuelle", in: *Poétique* 60, Seuil, 1984.

[٤٦] Torov, *Symbolisme et interprétation*, op. cit., pp. 29–30.

[٤٧] T. Todorov, "Synecdoques", op. cit., p. 22.

لذا فإن عملية «الترجمة» التي يتطلَّبها هذا التحويل تنصبُّ على إدماج ما كان يعتبر تقليديًّا مجال العلامة في مجال الرمز، لبلورة مفهوم جديد للتأويل الرمزي. هذا الفعل الأخير يغدو في الآن نفسه مرادفًا للفهم والوصف ومتجاوزًا لهما: مرادفًا لأنه يتضمَّن ولو بصورة ضمنية التحليل الدلالي، ومتجاوزًا لهما لأنه يتابع أفق الاستثارة الرمزية.

وإذا كان تودوروف قد بنى تصوره للرمز على مفهوم المعنى المجازي sens indirect (ومن ثم على تحليل الظواهر البلاغية)، وأمسك جيدًا بهشاشة الفارق التقليدي بين الرمز والعلامة، فإن إيكو يرى أن لا مبرر يكمن وراء الخلط بين السيميائي والرمزي؛ فقد اضطرت هذه العملية تودوروف إلى أن يجمع تحت مفهوم الرمزي، كما يعلق إيكو: «كل ما يستثير التأويل وينتج من قِبله؛ غير أن هذه المسألة خاصية مميزة للسيميائي عمومًا.»[٤٨] من ثمَّ يغدو ذا طابع رمزي كلُّ ما يبيح التأويل ويحقق المعنى المجازي، سواء كان ذا منبعٍ بلاغي، أو كان ينتمي إلى مقام التواصل كالتضمُّن implicature مثلًا، لكن إذا كان الأمر كذلك، فبإمكاننا، تبعًا لتصورَيْ إيكو وتودوروف في تكاملهما وكذا في تعارضهما، أن نبحث عن السيميائي في الرمزي، وعن هذا الأخير في السيميائي، وذلك انسياقًا مع لعبة نستهدف بها طمس الحدود المنصوبة بينهما، لكن لنتجه الآن صوب منظور فلسفي ولوع بالبحث عن التداخلات بين العلوم والمعارف، ويقوم بذلك بحذق الفلسفة وبالطابع العلمي للسانيات علَّنا نجد في تصوره بعضًا مما يخرجنا من هذا النقاش الشبيه بما يعرف بالإحراج aporie في الفلسفة.

إن ما توصَّل إليه تودوروف لا يختلف في مجمله عما بلوره، ولسنين متوالية، الفيلسوف الفرنسي ذو الأصول الفينومينولوجية بول ريكور، في وقت كان التيار النقدي البنائي لا يزال يلهث وراء بناء نقد متساوق مع اللسانيات الصوسورية؛ فالمرجعية التي يمثلها هذا التصور في الدراسة الرمزية لا يمكن أن تستهين بها إلا نظرة سيميائية ذات منحًى تصنيفي ودوغمائي أو لها موقف من الرمزية.[٤٩] وبما أن المنظور الرمزي الذي بلوره ريكور يطابق كلية التطبيق الذي يقترحه له إيكو، فإن خلفية التعارض بينهما تفصح عن بداهتها.

---

[٤٨] U. Eco, *Sémiotique et philosophie* ..., op. cit., p. 204.

[٤٩] لنلاحظ الطريقة التعميمية التي يناقش بها إيكو تصوُّر ريكو للرمز. المرجع نفسه، ص٢١٦.

في مقابل الفراغ الذي يميز العلامة نظرًا لطابعها الاعتباطي، يتميز الرمز، في نظر إيكو، بخصوصية امتلائه plénitude باعتباره لا يكون اعتباطيًّا بشكل كامل؛ فهو ليس فارغًا لأن هناك دائمًا مسحةً من العلاقة الطبيعية بين الدالِّ والمدلول؛ فالرمز إذن علامة، لأنه ككل علامة يقصد ما وراء الأشياء، وذلك حسب مقصد ثنائي: فهناك أولًا المقصدية الحرفية، والتي شأنها شأن كل مقصدية دالَّة تفترض بناء العلامة والدلالة الاصطلاحية. أما المقصدية الثانية فإنها تجاوزية؛ لأنها تفتح الامتلاء الرمزي تجاه ما سماه تودوروف عملية الترميز. إن هذه البنية المقصدية الثنائية للرمز هي التي تحكَّمت في اختيار ريكو التحديدي، ذلك أن الرمز — كما يفهمه هذا الأخير — يندرج بين تصورَين متباينَين: تصور عام يعتبر «الوظيفية الرمزية» هي الوظيفة العامة للوساطة بين الوعي الإنساني وعوالم الإدراك والخطاب؛ فالرمز والرمزي يغدوان هنا مرادفَين للواقع والثقافة؛ وذلك هو تصور الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر. وتصور تقليدي للرمز تطور مع الهرمينوسيا وفينومينولوجيا الأديان، وينبني على مبدأ التناظر البسيط بين الرمز (السماء مثلًا) والمرموز (لا نهاية الوجود)، أي بين الفيزيقي والوجودي، وذلك هو الإرث الأفلاطوني والأدبي.

بيد أن ريكور لا ينساق وراء هذه العمومية، ليحدد الرمز بوصفه: «تعبيرًا لسانيًّا ذا معنًى مزدوج يتطلب التأويل، ويغدو التأويل فعل فهم يروم فك الرموز.»[٥٠] ففعل التأويل تبعًا لذلك، يشكل الضرورة التي من دونها لا يوجد الرمز ولا الرمزية. فإذا كان الرمز يشكل التواءً لغويًّا محكومًا باللبس والازدواج، فإن التأويل هو ذكاء المعنى المزدوج، الذي يشرط زخم الرمزي بالتفاعل والاستجابة التأويلية، وذلك في علاقة مرآوية يجد الرمز فيها حضوره الأكيد، ويمارس فيها التأويل شبكة تخميناته وحساباته الدقيقة. إن هذا الترابط «العضوي» هو الذي يقود إلى تحديد دقيق لِكلا الطرفَين وإلى البحث في البنية الدلالية للرمز والإمكانات التي يتيحها للتأويل: «هكذا، فإن العلامات الرمزية كثيفة، على عكس العلامات التقنية الشفافة كل الشفافية، والتي لا تقول إلا ما ترغب في قوله؛ فالمعنى الأول أو الحرفي الظاهر لا يستهدف، إلا في المعنى الأول، هذه الكثافة التي تشكل العمق الذاتي للرمز ...».[٥١]

---

[٥٠] P. Ricœur, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Seuil, Paris, 1965, p. 18.

[٥١] المرجع نفسه، ص١٧.

حين يستعيد بول ريكو مفهوم التناظر ذاك في تحديده الرمزي، فإنه يقوم بذلك عبر نقد وتحويل للتناظر التقليدي الذي تم عبره تملُّك الرمز إلى حد الآن؛ فالتناظر، في صورته الجديدة، يعني أننا لا ننطلق من سلطة المعنى «المجازي» الثاني أو حظوته، وإنما نسير نحو هذا المعنى عبر المعنى الحرفي؛ لأننا نحيا هذا المعنى (الحرفي) ونتمثَّله ونتجاوزه من خلال قوته التي تدفعنا إلى ذلك؛ فالمعنى الرمزي يتشكَّل إذن داخل المعنى الحرفي وعبره، باعتباره ذاك التناظر ومحدده الأساس.[٥٢] الرمز، بهذا المعنى الأصل والأول، يهب لنا معنًى إضافيًّا يدعونا للتفكير والتفكُّر، ويتطلَّب منا إنشاء نظرية للرمز.

يقوم ريكور، سعيًا وراء رسم المعالم الأولية لتلك النظرية، بتحديد أسس نظرية هرمينوسية خاصة بالرمز والتأويل الرمزي. وهي نظرية ذات طابع فلسفي تأملي réflexive تفكر في الرمز بالنظر إلى مقدرته على الانفتاح على التأويل، وتنظر لهذا الأخير في مقدرته الكبرى على الكشف عن تناغم الرمزية؛ إذ لكي يتم التأويل، أي تأويل ما يقوله النص، من الواجب أن يحيا المؤول في صلب المعنى الذي يقوم بمساءلته،[٥٣] وذلك بالانتماء إلى أفق النص عبر تواطؤ ضروري لانبثاق الفعل التأويلي، وعبر تجاوز تام لثنائية الذات والموضوع التي أقرتها العقلانية الوضعية بجمع صورها.

البلاغي والرمزي

تُماثل العلاقة بين البلاغي والرمزي تعقد العلاقة بين السيميائي والرمزي؛ فإذا كان الرمزي يعاني من مشكلة حدود ويمتح من اللاتحدد معناه، فإن ذلك اللاتحدد في المكونات والآفاق يجعل منه مجالًا يتأرجح بين اللغوي واللالغوي. إنه محمول اللغة ومجهولها في الآن نفسه؛ لذا فإن موقعًا من قبيل هذا هو الذي جعل تودوروف يعترف بأن الكثير من الخصائص التي مُنحت بشكل عام للعلامات كانت ستعود للرموز،[٥٤] مؤكدًا أن الهيمنة الإبستمولوجية للسيميائي تتسم بالكثير من المغالطة.

---

[٥٢] P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, op. cit., p. 294.

[٥٣] المرجع نفسه، ص نفسها. وانظر أيضًا بهذا الصدد: P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 202.

[٥٤] T. Todorov, “Synedoques”, op. cit., p. 19.

وليس من شكٍّ في أن الاعتراف بدور الرمزية وأهميتها هو الذي سوف يحرر البلاغة من شرنقتها «الأدبية»، ليستعيد البلاغي صفة الشمولية؛ فليست الصورة البلاغية figure حكرًا على فرشة لغوية واحدة، بل إنها تشمل الممارسة اللغوية بكاملها، وتتعدى اللغوي إلى كافة الأنساق الرمزية غير اللغوية كالأحلام والتعبيرات الجسدية والتصورات الذهنية والحياة اليومية.[٥٥] هكذا يمكن الحديث عن علاقة برَّانية بين البلاغي والرمزي نجسد لها هنا ببلاغة الأحلام، وبعلاقة داخلية في التصور الإنساني النفساني منه بالأخص.

لقد كشف إ. بنفنست أن الطريقة التي يحلل بها فرويد الأحلام ومنطلقها، تعود في صورتها وعمقها إلى المحددات البلاغية المتداولة. ثمة بين الرمزية اللغوية ورمزية الأحلام تناظر وتشابه كبير جدًّا. فإذا كان الحلم، باعتباره صياغةً لغويةً حكائيةً للمضامين التصورية المنامية، يقوم بالجمع بين عناصر ومكونات متنافرة بل متناقضة، فإن عملية الجمع تخضع، في نظر فرويد، لعمليات تنظيمية ينعتها بالتكثيف التحويل أو النقل، ويلخصها بالشكل التالي: «يمكننا إذن تحديد هذا الأخير [اشتغال الحلم] بالقول بأنه ليس سوى نقل للأفكار الباطنة إلى مضامين ظاهرة. ينتج عن ذلك أن اشتغال الحلم لا يكون أبدًا ذا طابع إبداعي؛ فهو لا يتخيل أي شيء. وفعله يكمن في التكثيف والتحويل والتبديل لكل المواد التي يحتوي عليها الحلم، وذلك بهدف صياغة تمثيل إحساسي، ينضاف في الأخير لذاك العمل التنظيمي، وهو عمل ملحق ...».[٥٦]

يتكون الموضوع الأساس للحلم من مجموعة من الرموز المتناثرة واللامعقولة الآتية من عمق اللاوعي؛ من ثمَّ يكمن ما يسميه فرويد اشتغال الحلم في سيرورة تحويل تلك المواد إلى حلم ظاهر، أي إلى صورة حالية. وهي صورة لا تكتمل إلا عبر فعل تركيبي خاص بين عناصرها، بحيث تمنح الحالم كيانات هجينة جدًّا قريبة أحيانًا من الكيانات الأسطورية. هاتان العمليتان تتمَّان بشكل متزامن. فإذا كان المضمون الخفي للحلم يتحكم بكل عناصره في الصورة النهائية التي منحها لنا التحويل والتكثيف، فإن النشاط الحلمي لا يأخذ شكله الرمزي إلا عبر عملية نظْم للرموز، بحيث تأخذ صورة متكاملة

٥٥ G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Minuit, Paris, 1980, p. 13.

٥٦ S. Freud, *Le Rêve et son interprétation*, Folio-Essais, Paris, 1985, pp. 77-78.

قد تكون أحيانًا غامضة وعبثية، إلا أنها تملك منطقها الخاص. وما دام الحلم في جوهره تمظهرًا مقنعًا وتحقيقًا لرغبات مكبوتة،[٥٧] وما دام طابعه الرمزي لا يحتاج إلى توكيد، فإن الاهتمام العتيق بتأويله قد أفرز مصنفات كثيرة في تعبير أو تفسير الأحلام، لم يأتِ التحليل النفسي إلا لمنحها صورة مبنية على تحليل آليات اللاوعي.

ينطلق بنفنست، في بحثه في التماثل بين آليات اشتغال الحلم والعمليات البلاغية، من الكشف عن التناظر بين الرمزية اللاواعية ذات الطابع الماقبل والمابعد لساني، وبين قواعد القول اللغوي.[٥٨] بيد أن هذا التناظر يظل جزئيًّا، ذلك أن الرمزية التي اكتشفها فرويد ذات مميزات مختلفة عن الرمزية اللسانية. ومن بين هذه الاختلافات التي يركز عليها بنفنست عمومية الرمزية اللاواعية وكونيتها، وتميزها بغنى الدوال وأحادية المدلول، إضافة إلى ترابط الدوال وذلك المدلول بعلاقة «تحفيز». إنها تستعمل أيضًا صياغات أسلوبية كما تلك الموجودة في الخطاب. هكذا يخلص بنفنست إلى أن «اللاوعي يستعمل «بلاغة» حقة تتميز، شأنها في ذلك شأن الأسلوب، «بصورها»؛ من ثمَّ فإن اللائحة القديمة للصور البلاغية توفِّر لائحة ملائمة للسجلَين التعبيريَّين معًا.»[٥٩]

تستعمل مضامين هذه الرموز الحلمية التحويل الاستعاري والتكثيف الكنائي، أي القوانين المتحكمة في إنتاج الاستعارة والكناية كما حددها جاكبسون. أما تعبيراتها فإنها تستعمل طرائق أخرى كالإيحاء والحذف وغيرهما. بهذا المعنى، يمكن الحديث عن أسلوب رمزي له محدداته وقوانينه ومنطقه البلاغي الخاص.

لقد فتحت هذه المقاربة أمام اللساني، بدون شك، أفقًا جديدًا يوسع تصوره للرمزية، لكن هذا التفاعل النظري في طابعه الهيكلي بين المجالَين الرمزي والبلاغي، لم يجد دائمًا من ينصت لخصوبته. فإذا كان منطلق بنفنست هو الطابع الرمزي للغة، فإن ناقدًا ومنظِّرًا للشعرية كجيرار جنيت يقاوم هذا التوجه ويبحث عن إمكان بلاغة حصرية. إن جنيت يعتبر أن عقلانية البحث النظري كامنة في البحث عن الحدود لا عن الانفتاحات.[٦٠] وبالرغم من أن تلك البلاغة الحصرية هي، بشكل ما، رد على ما يسميه باحثو «مجموعة ليج»

---

[٥٧] المرجع نفسه، ص٣٩.

[٥٨] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, op. cit., p. 86.

[٥٩] المرجع نفسه، ص٦٨.

[٦٠] G. Genette, Figures III, op. cit., p. 23.

بلاغة عامة،[٦١] فإن طابعَها الضيق والحصري يجعل منها شعرية سردية أكثر منها تحليلًا بلاغيًّا.

لقد جاءَت هذه العودة الخصوصية إلى البلاغي والتفكير في منحه طابعًا أسلوبيًّا جديدًا، كمحاولة لتجاوز مرحلة طويلة من التغييب والتهميش الذي مارسته الدراسة الأدبية على البلاغية تدريسًا وتنظيرًا وتحليلًا، بحيث يمكن الحديث عن عملية عزل مقصودة؛[٦٢] ولذا انطلاقًا من هذا التصور الأدبي البلاغي الضيق الذي يرغب في تحديد صارم لتخوم موضوعه، يدعو جنيت إلى الحذر من التعميم الذي يمكن أن يمسَّ مفهوم الصورة، فيجعلها تطول بشكل فوضوي عموم المجال الأدبي، والحذر كذلك من التحويل الذي ينهض عليه الرمز فيغطي ويقنِّع بذلك كل نوع من أنواع العلاقات الدلالية (الرمزية منها وغير الرمزية).

إن الخوف الذي يُبديه جنيت لا يكتسب مشروعيته إلا ضمن الرغبة الأكيدة في الحفاظ على انغلاق المجال البنيوي للتحليل وموضوعاته؛ هذا الانغلاق الذي بدأ جيرار جنيت نفسه في السنوات الأخيرة يخرج منه بالبحث في عتبات النص، وتداوليات التخييل الأدبي وعلاقة الشعرية بالجماليات، ثم أخيرًا بجماليات العمل الفني.

على العكس من ذلك، سعَت أبحاث مجموعة ليج إلى دراسة البلاغة حيثما وجدت، ليغدو البلاغي بذلك أداة منهجية ونظرية وموضوعًا للدراسة في الآن نفسه. وهو ما أدَّى، انطلاقًا من الخلفية اللسانية للمجموعة، إلى خلق بلاغات خاصة وجهوية قمينة بتأكيد الفاعلية العامة للأنموذج اللساني البلاغي.

في إطار هذه البلاغات الجهوية، وبتوافق مع النتائج التي توصَّل إليها بنفنست في دراسته بلاغة الحلم لدى فرويد، سوف تدرس المجموعة أنموذجًا إنجليزيًّا من تفسير الأحلام، للكشف عن المنطق البلاغي الذي يتحكَّم فيه وفي طابعه التفسيري، وكذا التأويلي والرمزي. تؤكد الدراسة على أن تفسير الأحلام لا يخضع للصدفة وإنما يتلاءم، على الأقلِّ نظريًّا، بل يتفق بشكل صريح مع قواعد البلاغة التقليدية.[٦٣] بَيْد أن هذا النوع من

---

[٦١] Groupe Mu, Rhétorique générale, Seuil–Points, Paris, 1970.

[٦٢] P. Kuentz, “La Rhétorique ou la mise à l’écart”, in *Communications* 16, Seuil, 1970, p. 143.

[٦٣] Groupe Mu, “Rhétoriques particulières”, in *Communications* N° 16–63 op. cit., p. 103.

التفاسير، على عكس التأويلات النفسانية، لا يعطي أهمية للحالم، ويستعمل الصور أو الأوجه البلاغية على هواه وكيفما اتفق.

إن العلاقة التي تتم بين البلاغي والرمزي تنمُّ عن خلفية معادية للرمزية النفسانية، ذلك أن فرويد، في نظر المؤلفين يختزل عمل الحلم في بعض العمليات المجردة التي تحتل فيها الاستعارة حيزًا كبيرًا، ويحتقر، إضافة إلى ذلك، التحدد الخارجي للرموز.[٦٤] وهذا ما يفسر التفضيل الواضح لتفاسير الأحلام القديمة على الأنموذج التأويلي الذي يقترحه فرويد: «إن تفسير الأحلام من جهة نظر سيمولوجية مثال رائع على البناء البلاغي الذي يفضِّل هذا المرادف أو ذاك بغية الشرح والتوضيح. وهذا يسمح من جهة أخرى بفهم أحد الأسباب الكامنة وراء هشاشة التفاسير الجديدة التي لها صلة قريبة أو بعيدة بالتحليل النفسي.»[٦٥]

تعود تلك الهشاشة إلى استعمال قواعد بلاغية من قبيل القلب antiphrase والمجاز المرسل synecdoque والاستعارة والكناية، باعتبارها الصور المفضلة في تأويل الأحلام، واستثمارها بشكل محدود، مما يدل على فقرها السيميولوجي الذي يحول الاعتباطي إلى ضرورة، عبر اللجوء إلى التوجه البلاغي المفضل.

وإذا كان هدف هذه الدراسة يكمن في تبيان كيف تظهر شخصية العهد الفكتوري في المتن المدروس؛ ومن ثم كيفية ظهور شخصية الإنسان الفييني في نهاية القرن الماضي في تفسير الأحلام لفرويد، فإن متضمَّنها يكمن في نزع الطابع الرمزي عن الأحلام، وتبيان ضرورة دراستها انطلاقًا من بلاغة جهوية ذات طابع لساني معاصر؛ لتجاوز هشاشة التأويلات التقليدية والمعاصرة (ذات الطابع النفساني).

بين الإلغاء والاعتراف، يجد المجال الرمزي نفسه في وضعية ملتبسة التباس طبيعته نفسها. لقد تبدَّى لنا أن السيميائيات قد سعت إلى ضبط مجالها عبر إخراج الرمزي وتأويله من مجالها، وفي الآن نفسه عبر ضبط موقعه منها. وإذا كان المشكل يكمن في العلاقة والحدود بين الرمز والعلامة، فإن مسألة تحديد هوية كلَيهما تقف في خلفية الموقف من الرمز. هذا ما جعل تصور تودوروف، وقبله بول ريكور، تصورَين يسعيان إلى

---

[٦٤] المرجع نفسه، ص١٠٥.

[٦٥] نفسه، ص١٠٦.

إعادة النظر في طبيعة الرمز وموقعه؛ لتبيان موطن المعضلة النظرية التي يقصي الرمز بمقتضاها من مجال الدراسة السيميائية.

إن عمومية الرمزي واحتواءه للظواهر اللغوية يحوله إلى ظاهرة تستقطب ممارسات علمية متعددة من علوم الأديان والأنثربولوجيا الثقافية، إلى التحليل النفسي واللسانيات. هذا التعدد الذي يتسم به الرمز، وهذا الاتساع الذي يحكمه يحوله إلى مجال غير متحدد. إلا أن هذه الوضعية لم تمنع مع ذلك من التصدي لضبط مكوناته في المجال اللغوي. وقد رأينا أن دراسات ريكور وتودوروف قد انتهت إلى إبراز الدور الذي يمكن أن يلعبه التحديد في بلورة تصور ممكن للرمز، وإضفاء طابع المشروعية السيميائية عليه.

بَيْد أن ذاك اللاتحدد، إن كان يبرر الطابع الرمزي للنص، ويمنح للتأويل مشروعية نصية عامة، فإنه مع ذلك يطرح مشكلة جديدة لنظريات التأويل: هل نخلط إلى هذا الحد بين البلاغي والرمزي، أم نجعل الرمزي بعدًا مضافًا إليهما؟ نخلص، من ثمَّ، إلى نمطَين لحضور الرمزي في النص:

- النمط النصي الذي يكون سياقيًّا أو مبنيًّا من قبل المكونات الداخلية للنص، بشكل مقصود أو غير مقصود.
- النمط الذي ينتج عن التفاعل بين النص ومحيطه الثقافي ومرجعيته العامة، أو بينه وبين المؤول.

لكن هذه التركيبية نفسها تطرح مشكلة أخرى: هل الرمزي يقبل هذه القسمة؟ أم أن الأمر يتعلَّق بتداخل مستمر بين المحايث والخارجي، وبلعبة مرايا بين الثقافي الجماعي والنصي اللغوي؟

الفصل الثالث

التأويل الإسلامي: حدوده ومنفتحاته

إن القراءة إذا هي لم تستعن بكلية الأدوات التي تضمنها النقد التقليدي قد تتطور في كل الاتجاهات، وتمنح لكل التأويلات الممكنة شرعية الوجود.

U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 34

وكل هذه الأقسام التي ذكرها من البيان لا تخلو من أن تكون ظاهرة جلية أو باطنة خفية، وذلك لما دبره الله عز وجل في هذا من الحكمة والدلالة عليه؛ لأنه جعل بعض خلائقه محتاجًا إلى البعض، فالظاهر محتاج إلى الباطن لأنه معنًى له، والباطن محتاج إلى الظاهر لأنه دليل عليه؛ وكذلك سائر مصنوعات الله محتاج بعضها إلى بعض، ليعلم الإنسان أنه ليس يستغني شيء بنفسه ويقوم بذاته غير الله تعالى. وكل ما سواه فإنما هو بغيره، ولو جعل تبارك وتعالى الأشياء كلها ظاهرة لتساوى الناس في العلم ولم يتفاضلوا فيه ... ولتساوى الناس في الجهل.

لكنه بحكمته ومتقن صنعته جعل بعضها ظاهرًا مستغنيًا بظهوره على طلبه، وبعضها باطنًا يحتاج إلى إظهاره والفحص عنه، وجعل الظاهر دليلًا على الباطن وسلمًا إليه. ولم يقنع من عباده بعلم الظاهر من الأشياء حتى يعرفوا معانيه وباطن تأويله، وذم من اقتصر على ظواهر الأمور دون بواطنها ونفى العلم عنهم ...

قدامة بن جعفر، **نقد النثر**، مرجع مذكور، ص١٥-١٦

التفسير والتأويل: الائتلاف المعرفي والاختلاف المنهجي

إن قراءة جينالوجية لمفهوم التأويل الإسلامي تمكننا من الوقوف على الطابع الإيجابي العام المرتبط بهذا المصطلح؛ فالطابع القدحي الذي ساد لفترة طويلة في الثقافة النقدية العربية المعاصرة التصق به، في مقابل النظرة العلمية والموضوعية التي جعلت من التأويل مرادفًا للذاتية والهوى الشخصي. والحال أن المفهوم التأويل بهذا المعنى ليس مدلولًا أصليًّا في الثقافة الإسلامية القديمة، وإنما هو مدلول متأخر يتصل أساسًا بالتطورات الكلامية والنزاعات الفقهية التي عرفتها تلك الثقافة.

لقد رادف أغلب فقهاء الإسلام بين التفسير والتأويل، بل طابقوا في أحيان كثيرة بينهما، أما الاختلاف الذي ألحَّ عليه بعضهم، فهو اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد، كما سيتأكد ذلك فيما بعد.[1] بيد أن هذا الاختلاف لن يلبث أن يتحوَّل في نهاية المطاف إلى مدخل للتعارض بينهما. لننظر إلى ما جاء به السيوطي في تحديد المفهومَين: «التفسير من الفسر وهو البيان والكشف، ويقال هو مقلوب السفر، تقول أسفر الصبح إذا أضاء. وقيل هو مأخوذ من التفسرة وهي اسم لما يعرِّف الطبيب به المريض. والتأويل أصله من الأول، وهو الرجوع فكأنه صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني، وقيل من الإيالة وهي السياسة كأن المؤول للكلام ساس الكلام ووضع المعنى فيه موضعه.»[2]

إن هذا التحديد، الذي نجده أيضًا لدى ابن منظور، يربط التفسير بانبجاس المعنى ويشترط أن يتعلق الأمر بالكتاب والكتابة والمكتوب؛ فالتفسير يغدو، بهذا المعنى، مدخل النص إلى الوجود كنص معقول قابل للقراءة والفهم والإدراك. ومع أن النص القرآني معقول ومفهوم بذاته بغض النظر عن تلقيه، فإن تحديده، بوصفه رسالة، يفترض قارئًا (وأول قارئ له — بعد جبريل — كانت شخصية الرسول)، أي متلقِّيًا. بيد أن متلقي النص القرآني عمومًا، مهما كانت درجة فهمه، بحاجة إلى عملية إفهام (تفسير) كي تستوضح له طبيعة هذه الرسالة سواء من خلال تركيبها اللغوي أو سياقاتها

[1] نصر حامد أبو زيد، **مفهوم النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ص٢٢٢. وانظر السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٧٣م، ج٢، ص١٧٣ وما يليها.

[2] المرجع السابق، ص١٧٣.

المختلفة؛ فالتفسير يقابل ما عرف في الهرمينوسيا الغربية بالفهم.[٣] إنه يتصل بعنصرَين أساسَين: طبيعة النص القرآني ووجود الفهم الإنساني، وهما طرفان أساسيان في عملية التواصل المفترضة بين المرسِل (الذات الإلهية) والمرسَل إليه (المسلم). إن إدخالنا لمفهوم الفهم هنا يشكل من جانبنا محاولة للاقتراب من عملية التفسير ومن مقصديتها. بهذا الشكل يكون التفسير تلك العملية التي توفر الشروط لوجود النص باعتباره كيانًا قابلًا للفهم، ويغدو الفهم تلك المرحلة الضرورية والأولية للتواصل مع النص القرآني وتطبيقه،[٤] بحيث إنه، من ثمَّ، المدخل لعملية التأويل كما يحددها السيوطي.

أما التأويل، فبالإضافة إلى منحاه التأصيلي (تأصيل المعنى النصي)، فإنه يختص بالمعاني المحتملة من جهة، باعتبارها وجهته، ويقود النص إليها باعتباره العملية التي يقوم بها من ناحية أخرى. وإذا كانت إحدى معاني التفسير تتلخص في تعيين المعنى وتحديده (كما الطبيب)، فإن التأويل يشكِّل هنا مجموع الخطوات التي تقود إلى المطابقة بين رغبة المؤول وممكنات النص الدالة، وهنا يكمن التأصيل؛ فإرجاع المعنى إلى أصله يتم عبر الاعتراف ضمنًا بتعدد المعاني الأصلية (والمشتقة) وكذا باحتماليتها.

وقبل الانتقال من الدلالة اللغوية إلى الاصطلاحية، وما يفترضه هذا الانتقال من مَفْهَمة للمعاني الإيتيمولوجية (على طريقة ابن عربي أو هايدغر) نودُّ الإشارة إلى ما يقترحه نصر أبو زيد في هذا المضمار. يقول في ذلك: «إنه إذا كانت كلمة تأويل تعني «الرجوع إلى الأصل»، وتعني أيضًا «الوصول إلى الغاية» والعاقبة، فإن الذي يجمع بين الدلالتَين هو دلالة الصيغة الصرفية «تفعيل» على الحركة، وهي دلالة أغفلها اللغويون في تحليلهم المعجمي؛ لذلك يمكن القول إن التأويل حركة بالشيء أو الظاهرة، إما باتجاه «الأصل» أو في اتجاه الغاية و«العاقبة» بالرعاية والسياسة، لكن هذه الحركة ليست مادية، بل هي حركة ذهنية عقلية في إدراك الظواهر.»[٥]

إن الاختزال لا يكمن هنا فقط، بل في التصور الذي يُبنى على ذلك. والحقيقة أن نص السيوطي المذكور آنفًا يؤكد منذ البدء على صيغة التفعيل. وهو إن لم يكرِّرها في

---

[٣] عن مفهوم الفهم انظر: G. Gusdorff, *Les Origines de l'herméneutique*, Payot, Paris, 1988, p. 228 et supra.

[٤] في التطبيق وعلاقة الهرمينوسيا بالفهم انظر: H. R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Paris, 1982, p. 15.

[٥] نصر حامد أبو زيد، **مفهوم النص**، مرجع مذكور، ص٢٣٠.

حديثه عن التأويل، فلأن ذلك من باب البداهة. كما أن العرب كانت على علم بأن صيغة تفعيل مصدر للفعل الثلاثي المزيد بتضعيف العين إذا كانت لامه صحيحة؛ ومن ثمَّ فإن العلاقة بين المصدر والفعل علاقة ملتبسة جدًّا، يؤكد اختلاف الكوفيين والبصريين فيها الطبيعة المصدرية للفعل والطبيعة الفعلية للمصدر؛[٦] ولذا نعتقد من جانبنا، أن تلك الصيغة المصدرية تدل على الفعل في مفهوم العام، كما يستعمل راهنًا في تعيين القراءة والتأويل باعتبارهما فعلًا ذهنيًّا إدراكيًّا، له صفات الحدث والواقعية، ويمتلك بالضرورة صفة الحركة.[٧] ومع أننا لا ننفي صفة الحركة عن مفهوم التأويل، فإننا نعتبر أن المعنى اللغوي يركز على الوجهة (كما نلاحظ ذلك في تحليل السيوطي) وعلى الفعلية (أي كون التأويل فعلًا وعملية يقوم شخص أو ذات معينة على موضوع ما). وما دام أصل المعنى وغايته وعاقبته في النص القرآني هو الذات الإلهية، فإن الحركة الموجهة التي يقوم بها المؤول تقع بينه وبين النص وبينه وبين مقاصد الذات المصدرية للنص. وإذا كانت غاية النص هي القراءة والتلقي، مهما كانت درجة الإيمان والاعتقاد فيه، فإن الوصول إلى الغاية يتم عبر متلقي الخطاب وتملكه لمدلولاته الراجحة؛ لذا فإن هذه الوجهة المزدوجة هي أشبه بالتفاعل بين مقصدية النص ونشاط القارئ التأويلي التي يلح عليها كلٌّ من أمبرتو إيكو وفولفانغ إيزر، وهي أقرب إلى ما ينعته دافيد هيرش بالمعنى والدلالة، في انتماء الأولى إلى استراتيجية المؤلف، وانتماء الثانية إلى النشاط المستمر والمتجدد للمؤول. وباعتبار عملية التأويل تجاور هنا بشكل واضح بين المعنى الأصل ومعنى القارئ أو المؤول وتفترضهما معًا، فإن التأويل يغدو عملية تفاعل حركي مع المعنى النصي.

ولأن الاختلاف الاصطلاحي يقوم على ما تفرزه الدلالات المعجمية، فإن المفسرين المسلمين قد أولوا اهتمامًا خاصًّا للفرق بين المفهومَين، إلى درجة اعتبر معها بعضهم أن معرفة الفرق بين التفسير والتأويل شرط للمعرفة الفقهية؛ فقد «بالغ ابن حبيب النيسابوري فقال: قد نبغ في زمننا مفسرون لو سُئلوا عن الفرق بين التفسير والتأويل ما اهتدوا إليه.»[٨]

---

[٦] عبده الراجحي، **التطبيق الصرفي**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤م، ص٤٨-٤٩.

[٧] انظر بهذا الصدد: W. Iser, *L'Acte de lecture*, op. cit.

[٨] السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، مرجع مذكور، ص١٧٣.

ومع أن هذه النغمة الساخرة «تبالغ» بعض الشيء، كما لاحظ ذلك السيوطي، فإنها تُفصح عن واقعية التواضع على الاختلاف المنهجي بين التفسير والتأويل واعتبارهما، من قبل البعض، ممارستَين تحليليتَين مختلفتَين، إن لم تكونا متناقضتَين. هذا التواضع يترجمه أبو هلال العسكري بقوله: «الفرق بين التأويل والتفسير: أن التفسير هو الإخبار عن آحاد الجملة، والتأويل الإخبار بمعنى الكلام. وقيل: التفسير إفراد ما انتظمه ظاهر التنزيل، والتأويل الإخبار بغرض المتكلم بكلام. وقيل: التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهره بل على وجه يحتمل مجازًا أو حقيقة، ومنه يقال تأويل المتشابه، وتفسير الكلام إفراد آحاد الجملة ووضع كل شيء منها موضعه، ومنه أخذ تفسير الأمتعة بالماء، والمفسر عند الفقهاء ما فهم معناه بنفسه والمجمل ما لا يفهم إلا بغيره (...) والمفسر ما تقدم له تفسير لما كان يتبين كما يتبين ما له تفسير.»[٩]

إلا أن هذه الفروق رغم شموليتها، لا تكتمل إلا بما نظر له الفقهاء والمفسرون؛ فقد اعتبر هؤلاء، إضافة إلى ما سبق أن انتبه له أبو هلال، أن بيان لفظ لا يحتمل إلا وجهًا واحدًا، وأن التأويل توجه على معانٍ مختلفة على واحد منها بما ظهر من الأدلة؛ فمهمة التأويل تكمن إذن في ترجيح أحد المعاني المحتملة. وقد اعتبر آخرون أن التأويل إخبار عن حقيقة المراد لأن اللفظ يكشف عن المراد والكاشف دليل. كما تم فهم التأويل باعتباره متعلقًا بالدراية، فيما اعتبر التفسير متصلًا بالرواية أي بتفسير غريب الألفاظ. وقد قصر القشيري التفسير على الاتباع وجعل الاستنباط مهمة التأويل.

بهذا الشكل تكتمل صورة التمايز بين المصطلحَين لنجد أنفسنا أمام تحوُّل من مجال الدلالة المعجمية إلى مجال الدلالة المنهجية والتاريخية. تتعلَّق أولى هذه الاختلافات بجزئية التفسير واقتصاره على الجانب المعجمي والنحوي والجملي؛ فهو يتعامل مع العلامات اللسانية موضحًا معانيها الغريبة، كاشفًا عن الدلالة الوضعية للجملة وتركيباتها؛ فهو من ثمَّ تحليل نصي محايث، وتفسير فيلولوجي توثيقي من جهة ثانية، كما يلحُّ على ذلك الزركشي: «هو ترتيب مكيها ومدنيها، ومحكمها ومتشابهها، وناسخها ومنسوخها، وخاصها وعامها، ومطلقها ومجملها ومفسرها. وزاد قوم: علم حلالها وحرامها ووعدها ووعيدها وأمرها ونهيها، وعبرها وأمثالها، وهذا الذي مُنع فيه القول بالرأي.»[١٠] وهو الذي

[٩] أبو هلال العسكري، **الفروق في اللغة**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٥، ١٩٨٣م، ص٤٨-٤٩.

[١٠] الزركشي، البرهان في علوم **القرآن**، ج٢، ص١٤٨، عن أبو زيد، **مفهوم النص**، مرجع مذكور، ص٢٣٣.

يدرس مفهوم النص في الدراسات القرآنية. صحيح أن النص القرآني لم يتمَّ اعتباره أبدًا ذلك النص المغلق المجموع بين دفتَي مصحف، وإنما مجموع الظواهر المتصلة به سواء كانت مرجعية أم سياقية أم تصنيفية، كالتفرقة بين المحكم والمتشابه والمجمل والمفسر ... إلخ. إلا أن التفسير، كما يبدو ذلك واضحًا في قول الزركشي، يتصل بالمظاهر الخارجية والمظاهر التصنيفية الداخلية معًا. إن له صفة شرعية قانونية لأنه يقرر ما عليه صورة النص؛ فهو يختص بالمعارف التاريخية واللغوية والخبرية والنصية التي تحدد معالم النص وتسهل فهمه وإدراكه.[١١] تشبه مهمة المفسر هنا إلى حدٍّ كبير مهمة المحقق الذي يستوي على يدَيه النص قابلًا للتداول والقراءة. هذا المسعى الوظيفي يجعل التفسير كما أشرنا لذلك سابقًا، مهمة مرتبطة بفهم النص وقابليته للإدراك باعتبار الفهم عملية معقَّدة تتطلَّب الإمساك بالنص من حيث هو كذلك،[١٢] إنه عمل يشمل كل العلوم الممهدة للتأويل؛ من ثمَّ يكون التفسير جزءًا من عملية التأويل وتكون العلاقة بينهما علاقة العام بالخاص، أو علاقة النقل بالاجتهاد من جهة أخرى.

بالمقابل، يرتبط التأويل في التصور الإسلامي، الفقهي منه بالأخص، بالرأي والاجتهاد وإعمال العقل أمام تعدد المعاني. إنه فعل نشط ومنتج لأنه يتجاوز الموروث للاشتغال على النص عبر التعامل مع السياقات التي تفرض مدلولًا دون آخر؛ فهو عملية حساب وتوجيه دلالي، واختيار بين الاحتمالات، وحسم بين المعطيات. وعوض المعاني الواضحة والتقريرية يشتغل التأويل على المجازي. وبما أن المجاز عبور من الشيء إلى الشيء، والعبارة دلالة على العبور، فإن التأويل استجابة لهذه الدعوة إلى العبور وكشف لما يبطنه في طابعه العقلاني ذاك. وهو ما يتبدى في تلك الضرورة التي يفرضها المتشابه (أي المشكل والملتبس بغيره). بهذا المعنى، يكون التأويل انتقالًا من مدلول إلى آخر، ومن سياق دلالي إلى آخر، ومن مستوًى إلى آخر. ولا يمكن لهذا الانتقال أن يتم إلا بالدراية وحسن التدبير والاجتهاد الاستنباطي، وهي كلها عمليات تؤكد الصبغة الخاصة للتأويل، باعتباره فنًّا يفترض مقدرات شخصية وذاتية لا توفرها الطبيعة «العلمية» للتفسير.

في الحين الذي تغطَّى فيه، في التفسير، المعطيات القبلية الجاهزة التي تشتغل على صورة النص وتمارس سلطة معينة محمية بميتافيزيقا الأصل والهوية، يسعى التأويل

---

[١١] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[١٢] H. Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 140.

إلى البحث في اللاتحدد. إنه يقوم بنفس ما يقوم به التفسير لكن في مجال آخر وبطرق مختلفة. ولأنه كذلك، أي مغامرة مستمرة تقع بين النص كما يصوغه التفسير، والنص كما يفترض في المقصد العلوي، فإنه قد بنى لنفسه مجموعة من القواعد، بشكل تدريجي، في التأويل الصوفي والكلامي والفلسفي، ليستوي منهجًا قادرًا على حماية نفسه من عماء التفسير.

هل يعني هذا أن ثمَّة قطيعة بين التفسير والتأويل؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك فما هي نوعية العلاقة بينهما؟

بالرغم من توضُّح الفروق بين الاصطلاحَين. ظل الكثير من الفقهاء يستعملونهما في معنًى واحد. يدل على ذلك استعمال الطبري للفظة التأويل في تفسيره، وعدم دلالة الكثير من عناوين التفاسير على اختلاف بينهما، كالكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل للزمخشري، وأنوار التنزيل وأسرار التأويل للبيضاوي ... إلخ. بل لقد ظل آخرون يعتبرون التفسير أعمَّ من التأويل كالراغب الأصفهاني الذي يرى بأن «التفسير أعم من التأويل. وأكثر ما يستعمل التفسير في الألفاظ، والتأويل في المعاني، كتأويل الرؤيا يستعمل أكثر في الكتب الإلهية. والتفسير يستعمل فيها وفي غيرها. والتفسير أكثره يستعمل في مفردات الألفاظ والتأويل في الجمل ...».[١٣]

هذا الرأي يغري بطريقته الإقناعية. إنه يجعل من التفسير منهجًا لكل النصوص، فيما يخصص التأويل للأحلام والنصوص الدينية. بَيْد أن عمومية التأويل تجد لنفسها هنا موطنًا آخر: إنه عموم النص، ذلك أن التأويل لا يقتصر على اللفظي وإنما هو ذو صبغةٍ نصية؛ ومن ثمَّ فهو يشكل منهجًا نصيًّا لا منهجًا لغويًّا كما هو حال التفسير. وبما أن النصوص الإلهية تعتبر في المنظور الإسلامي أسمى النصوص، وأن القرآن كان يعتبر مصدر البلاغة والنقد، فإن عمومية التأويل تأخذ هنا مشروعية أكبر، خاصة وأن الشعر وكلام العرب يأتيان بعد القرآن والحديث في المرتبة. إن قيام التأويل على المعنى واختصاصه به يجعله منهج التواصل بامتياز.

يبدو الأمر مع الراغب الأصفهاني وكأنه يعود إلى ثنائية اللفظ والمعنى، كما طُرحت في الأدب العربي القديم وتحكمت في صراعاته النقدية. بَيْد أن الفرق والتراتبية أيضًا

[١٣] مقدمة التفسير للراغب الأصفهاني، عن الذهبي، **التفسير والمفسرون**، دار الكتب الحديثة، القاهرة، بدون تاريخ، ج١، ص١٩-٢٠.

بين التفسير والتأويل تعود إلى بدايات التمييز المبكر بين التفسير بالمأثور والتفسير بالرأي؛ فقد دعت الضرورة إلى تفسير ما خلفه الرسول والصحابة من غير شرح أو بيان؛ فالتفسير لم تكن له فقط مهمة الشرح اللغوي، وإنما أيضًا تقنين دلالة النصوص، وبالأخصِّ ما يتصل منها بالأحكام الشرعية. وبذلك، كانت أولى العمليات التي قام بها هذا الخطاب التفسيري هي تصنيف العقيدة الجديدة إلى عناصر واضحة بذاتها، وعناصر تتطلَّب الاجتهاد للوصول إلى مقاصدها وإعمال العقل لتعقُّلها. بيد أن العناصر الأولى تقف في وضوحها ذاك، ليس على النص وحده وإنما على ما تراكم من ممارسات نبوية وصحابية.

بهذا المعنى يكون مفهوم النص في الإسلام مفهومًا بالغ التعقيد؛ فهو ليس فقط المتن الشفوي أو المكتوب. إن النص هو، إضافة إلى ذلك، سياق ظهوره وسند الرواة الذين رووه ومجموع المقاصد القدسية المتحكمة فيه؛[١٤] فهو لا يتشكل من أجزائه فقط، ولا يمكن الاعتماد على جانب ما في التطرُّق إلى آية من غير الانتباه لمجمل القضايا المطروحة في النص، كالناسخ والمنسوخ والمحكم والمتشابه ... إلخ. كما أن ذلك يفترض من جهة أخرى الانتباه للسلوك العملي للنبي وأقواله، وما تواضع عليه أئمة المسلمين، فبالإضافة إذن إلى العلاقة الأفقية التناصية التي تشد أطراف النص بعضها إلى بعض، هناك علاقة عمودية، تناصية أيضًا، بين الأشكال المختلفة المكونة للنص الإسلامي سواء كانت لغوية أو سلوكية. إن ما يبرز هذه العلاقة العمودية هو أن جزءًا من الأحاديث النبوية «قدسية»، أي مصدرها الذات الإلهية وجاءت على لسان النبي، يتوضح ذلك في إشارات التلفُّظ والضمائر المعبرة عن مصدر الملفوظ المتعالي. بيد أن هذه المبررات النصية تتوسع وتتأكد في وحدة الأهداف والمضامين التي تنتظم مجموع النص.

هكذا يمكن الحديث عن نص كلي إسلامي تحكمه الكلية والوحدة، ولا يعدم مع ذلك بياضاته ومفارقاته النابعة من تعدد استراتيجيات القراءة والتأويل، بالشكل نفسه الذي يكتسب فيها وحدته من وحدة المقاصد الأصلية الساهرة على تكونه.

وإذا ما نحن عُدنا إلى علاقة التفسير بالتأويل، فإننا نجد أنفسنا أمام أمر هام يتجلَّى في أن التفسير بالمأثور كان في أصل صياغة معقدة لمفهوم النص، بينما ظل التفسير

[١٤] نصر حامد أبو زيد، **مفهوم النص**، م. م، ص٨٧.

بالرأي في أصل صياغة للتعامل العقلي معه. إن هذا يعني أن التفسير بالرأي يعيد من جديد طرح مشكلة النص نفسه، والدعوة إلى تعامل يتجاوز النص، لا نحو شروطه السياقية واللغوية، وإنما نحو علاقة جديدة بين المؤول ومقاصد النص؛ فقد ثبت أن ثمة قضايا لا تنحلُّ لا بالرجوع للأثر ولا باستنطاق الناسخ أو المنسوخ، ولا بما جاء في السيرة النبوية وأقوال الصحابة والتابعين. إن ما يعرف بمشكل القرآن أو الآيات المتشابهات المتعلقة بصفات الذات الإلهية يتطلَّب التأويل، وإلَّا سقط المؤمن في التشبيه والتجسيم. وبما أن المشكل من النصوص قد عرف أيضًا في الحديث النبوي،[١٥] فإن التأويل اتصل في انبثاقه المنهجي والنظري بهذا النوع من الآيات أو النصوص الصغرى؛ لأنها تطلَّبته لحل معضلات تتصل بوحدة النص الديني المعرفية.

لقد انبنت مشروعية التأويل تاريخيًّا على الانطلاقة التي أسسها ابن عباس في اعتماده التفسير بالرأي، ونصيًّا على ما أثارته الآية التالية لدى الفقهاء والمتكلمة: ﴿هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا﴾.[١٦]

لقد ظلَّت هذه الآية موضوع نقاش ساخن بين الفقهاء والمتكلمة؛ وهو نقاش لم يمس أبدًا التقسيم القرآني للنص إلى محكم ومتشابه، وإنما قصد الدلالة والمقصد الفعلي للجزء الأخير من الآية؛ ذلك أن التساؤل الذي طرح أمامهم هو: هل التأويل من اختصاص الراسخين في العلم أيضًا، أم أن الراسخين في العلم يكتفون بالتسليم بالمتشابه كما هو، خاصة وأن التأويل يرتبط قبل ذلك بالفتنة؟

يحدد الطبري المتشابه في القرآن باعتباره: «منسوخه ومقدمه ومؤرخه وأمثاله وأقسامه وما يؤمن به ولا يعمل به.»[١٧] أما التأويل فهو لديه العاقبة لا غير، لكن ما القول في الراسخين في العلم؟ إن تأويل الآية على العطف يمنحنا معنًى يعلي من سلطة علم العلماء، ويؤكد قدرتهم على معرفة سر المتشابه وسمو معرفتهم؛ بحيث تغدو تلك

---

[١٥] ابن قتيبة، **تأويل مشكل الحديث**، مكتبة المتنبي، القاهرة، ب. ت.

[١٦] القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية ٧.

[١٧] عن: أبو زيد، **الاتجاه العقلي في التفسير**، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٤٤؛ وانظر أيضًا بخصوص المتشابه: السيوطي، مرجع مذكور، ص٢.

المعرفة قادرةً على الاتصال بالمعرفة الإلهية. أما تأويلها على القطع فإنه يجعل التأويل (الحقيقي) حكرًا على الذات الإلهية. وحتى إذا نحن اعتبرنا هنا التأويل — مع الطبري — هو العاقبة، فإن العلماء قد عوَّدونا على البحث والتقصي في أكثر الأشياء مجهولية، والتي لا يختص بمعرفتها سوى خالقها؛[١٨] من ثمَّ إذا كانت مهمة الراسخين في العلم تتطلَّب التسليم باقتصار المعرفة بالمتشابه على الذات الإلهية، فإن قسمًا من القرآن سوف يظل «ملتبسًا» على عامة المسلمين كما على خواصهم، وسوف يتحوَّل العلماء والفقهاء والمتصوفة إلى وسطاء سلبيين، يعلِّمون الناس الجوانب العملية في الديانة، وعاجزين عن صياغة نظرة إسلامية منسقة للإيمان؛ هذا في الوقت الذي توجد فيه آيات وأحاديث كثيرة تحثُّ على التدبير وإعمال العقل والاجتهاد.

إن قراءة الطبري أفقية محدودة، خاصة أن تفسيره يعتمد على المأثور ويتجنب إعمال الرأي؛ لهذا فهو يمنح لهذه الآية، كما لآيات أخرى كآية النور، القيمة نفسها التي تكتسبها الآيات المحكمات في القرآن؛ فالتفسير بالمأثور يحيل المتشابه إلى المحكم ويحد من انفتاحاته باختزاله فيه.

لقد أكَّدت الممارسة التفسيرية على فعاليتها في الكشف عن الدلالات المجازية والخفية، والموازية والإيحائية والتداولية للكثير من الآيات والقصص القرآنية؛ فالبحث في المعنى التمثيلي والمجازي قد فتح الدراسات القرآنية باتجاه إغناء طرائقها؛ ومن ثم منح صورة جديدة للنص، باعتباره نصًّا بلوريًّا ذا طابع قدسي. كما أكد على أن تأويل «آية التأويل» السالفة الذكر لا يؤمن بالتفسير اللغوي في ذاته مع أنه يعتمد عليه؛ لذا فإن المؤول وهو يمارس التأويل على الآية المذكورة يعايش مشروعيته الخاصة، ويبنيها على نظرة مرآوية لذاته. وكأن التأويل لا يمكنه أن يؤكد مشروعيته الخاصة إلا عبر تلك العملية الانعكاسية. إنه «يجد نفسه، كما يقول مشيل فوكو، مرغمًا على أن يؤول ذاته إلى ما لا نهاية وأن يتناول ذاته من جديد وعلى الدوام.»[١٩] هذه الخاصية الملازمة للتأويل هي التي تجعله مجاوزًا (من خلال تلك الدائرة نفسها) للتفسير ومهماته وخطواته. بيد أن الآية المذكورة تميز بين نوعَين من التأويل؛ إنه تمييز بين التأويل الخاطئ الذي يبتغي الفتنة ويكون كما

[١٨] كالروح مثلًا، انظر: ابن قيم الجوزية، **الروح**، مرجع مذكور.

[١٩] مشيل فوكو، **نظام الخطاب**، ترجمة بنعبد العالي والسطاتي، دار النشر المغربية، البيضاء، ١٩٨٥م، ص٧٨.

يقول إيكو استعمالًا[٢٠] لا تأويلًا، والتأويل الذي يمارسه الراسخون في العلم. بذلك يكون التأويل الذي لا يعتمد على التفسير هو التأويل المرفوض والمكروه. أما التأويل الصالح والمقبول فهو ذلك الذي لا ينطلق من فراغ، ولا يعتمد فقط على ذاتية المؤول المطلقة في غيبة المعطيات الأساسية التي تواضع عليها علماء الإسلام لإدراك الظاهرة النصية، والتي قننت بشكل واضح مفهوم النص. فالفرق بين التأويل والتأويل الخاطئ أو الاستعمال هو أن التأويل يؤدي دائمًا إلى علاقة جدلية بين استراتيجية «المؤلف»، والقارئ الأنموذج بوصفه صورة القارئ كما يتوقعها النص. هذا الترابط بين المؤول والمؤلف باعتبارهما استراتيجيتَين واضحتَين هو ما يقود من الناحية النظرية إلى الترابط بين التفسير والتأويل. وحتى لا يفهم أن التأويل عملية اعتباطية مغرقة في الذاتية، نورد القواعد التي ينبني عليها التفسير بالرأي (ومعه التأويل ضرورة) والتي تتداولها كتب التفسير أو تلك المختصة بعلوم القرآن، بالشكل التالي: «اشترط العلماء — كما يقول الذهبي — في المفسِّر الذي يريد أن يفسر القرآن برأيه بدون أن يلتزم الوقوف عند حدود المأثور منه فقط، أن يكون ملمًّا بمجموعة من العلوم التي يستطيع بواسطتها أن يفسر القرآن تفسيرًا عقليًّا مقبولًا، وجعلوا هذه العلوم بمثابة أدوات تعصم المفسر من الوقوع في الخطأ وتحميه من القول على الله بدون علم.

وإليك هذه العلوم (...):

الأول: علم اللغة (...). الثاني: علم النحو (...). الثالث: علم الصرف (...). الرابع: الاشتقاق. الخامس والسادس والسابع: علوم البلاغة الثلاثة (المعاني والبيان والبديع) (...). الثامن: علم القراءات (...). التاسع: علم أصول الدين وهو علم الكلام (...). العاشر: علم أصول الفقه (...). الحادي عشر: علم أسباب النزول. الثاني عشر: علم القصص. الثالث عشر: علم الناسخ والمنسوخ. وهو علم يورثه الله تعالى لمن عمل بما علم.»[٢١]

إن الاعتراف الصريح هنا بمجاوزة التأويل لحدود المعرفة التفسيرية، وكذا تقييد التأويل بجملة علوم ومعارف ضرورية آخرها ملكة التأويل، يعضد الضرورة التأويلية ويجعلها مشروطة بأدوات وآليات تقرب المؤول مما يسمى في سيميائيات التأويل

---

[٢٠] U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., pp. 73-74.

[٢١] الذهبي، **التفسير والمفسرون**، م. م، ج١، ٢٦٥–٢٦٨؛ وانظر بخصوص شروط التأويل: محسن عبد الحميد، **دراسات في أصول تفسير القرآن**، دار الثقافة، ط٢، ١٩٨٤م، ص٧٧.

باستراتيجية «ومقاصد المؤلف»، بوصفه فرضية تأويلية.[٢٢] هذه القواعد، وهي تجعل التأويل مرحلةً عُليا من التفسير تتأكَّد بالممارسة التأويلية لدى علماء الإسلام؛ فقد تسلَّح المعتزلة في تأويل الآيات الخاصة بالصفات بكل تلك العلوم، مضيفين إليها المعرفة المنطقية وبعض المفاهيم الفلسفية المتداولة آنذاك.[٢٣] كما أن التفسير الصوفي الإشاري، خاصة لدى ابن عربي، ينمُّ عن معرفة فقهية واضحة ينضاف لها كل ما له علاقة باللغة. أما التأويل الفلسفي البرهاني فإن المؤلفات الفقهية لابن رشد مثلًا تغني عن التفكير في تذكيره بتلك القواعد.

يعني ذلك أيضًا، من ناحية أخرى، ضرورة تقييد التأويل بشروط تجعل المؤول مفسرًا. إلا أن هذه المشروعية النابعة من ضرورة تجنب الخطأ والتطابق مع مقاصد النص المؤوَّل؛ ومن ثمَّ عدم الخروج عن الصورة التي يمتلكها في ذهنية متلقِّيه السابقين، كما هو حال النص القرآني، تظل بدورها نسبية، وذلك لأن النص بتشاكله ومتشابهه ومجمله ... يمنح للتأويل مشروعيته؛ لذا فإن حدود المعقولية والصلاحية والصواب (أو المقبولية بعبارة الذهبي) تظلُّ مطاطة، خاصة وأن النص القرآني لا يتصل فقط بالعبارات بل بتحديد هوية وذاتية كيان غير محسوس هو الذات الإلهية، ويطرح قضايا ملغزة من قبيل الروح والبعث وما إلى ذلك.

كل هذا يدعونا إلى تجاوز الفروق ذات الطابع الأيديولوجي بين التفسير والتأويل، وجعل التفسير مقدمة ضرورية للتأويل لا تأتي بعده زمنًا — كما يقترح ذلك الذهبي — وإنما تكون ملازمةً له متداخلة معه.[٢٤] بهذا يكون كل تأويل تفسيرًا، ولا يكون كل تفسير تأويلًا. إن خاصية من قبيل هذه لا تمنح للتأويل حظوة أو أفضلية على التفسير، وإنما تجعل من التفسير خطوة من الخطوات الضرورية لحصول عملية الفهم النصي، وتجعل من التأويل مآل العمل التفسيري.

لكن هذا لا يعني أبدًا أن التفسير ينسحب على عموم النص فيما يظلُّ التأويل، كما ادعى ذلك المتحدثون فيه، مقتصرًا على بعض جوانبه. إن تلك الجوانب، كالصفات مثلًا،

---

[٢٢] U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., pp. 73–74.

[٢٣] أبو الحسن الأشعري، **مقالات الإسلاميين**، م. م، ج٢، ص١٥٧؛ وكذا: أبو زيد، **الاتجاه العقلي في التفسير**، م. م، ص١٩٠ وما يليها.

[٢٤] H. G. Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit., pp. 148–149.

يمتح منها التأويل انبثاق وجوده ومشروعيته، لكي يمتد بعمله ونشاطه إلى كافة معطيات النص؛ ذلك أن مجال التأويل يتسع لكل أقسام النص ولا يقف فقط عند ما هو غامض أو على درجة عالية من الكثافة الدلالية.[٢٥]

كما أن ذلك يتضح بعمق في التأويل الصوفي الذي لا يترك آية إلا وعمد إلى تأويلها بما يتناسب والنظرية الصوفية للكون.[٢٦] ولا أدل على ذلك من أن ابن عربي لا يفرق في تأويله بين المحكم والمتشابه ولا بين النص القرآني والأحاديث. وهو ما يؤكد عمومية التأويل في احتوائه للعمل التفسيري، التي تمكنه من خلق علاقة مع النص من داخل الشروط الفكرية والمعرفية للفضاء الثقافي المحيط بالنص. ومن هنا تكون التأويلات الباطنة والأكثر غرابة وهذيانًا قابلة لإعادة النظر من غير تحيُّز مذهبي، وانطلاقًا من معيار جديد هو معيار نوعية التلاؤم بين استراتيجية التأويل واستراتيجية النص.[٢٧]

يدعونا المسار التحليلي الذي انتهجناه لحد الآن، إذن، إلى إعادة النظر في الآراء التي حولت الفرق بين التفسير والتأويل من اختلاف عموم وخصوص، أو بدء ومنتهًى ومحكم ومتشابه (أو، بلغة معاصرة، من اختلاف فهم وتأويل) إلى اختلاف مطلق، خضع التأويل بمقتضاه إلى إنكار وإفحام مستمرَّين خاصة في ارتباطه الحميم بالممارسة الكلامية والصوفية والفلسفية، التي وصفت أحيانًا بالابتداع والخروج عن حدود الفكر الإسلامي. والحال أن هذه المجالات، وهي تمنح للتأويل فضاءً خصبًا ومنهجية فكرية، أبانت عن فاعليته وخصوصيته ومصداقيته، وقدراته على تجاوز حدود الرؤية الفقهية التي نما في حضنها ليكون بذلك منهجًا للفكر عمومًا.

الوضعية التأويلية الكلامية

إن الحديث عن التأويل، كما رأينا، يقود بالضرورة إلى الحديث عن مقتضيات نابعة من صلب النص الإسلامي من جهة، ومن جوب الاجتهاد وضرورة الاختلاف. ومع أن العقل

---

[٢٥] ن. ح. أبو زيد، **مفهوم النص**، م. م، ص٢٣٧.

[٢٦] انظر بهذا الصدد: ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مرجع مذكور؛ والغزالي، **مشكاة الأنوار**، ت. أبو العلاء عفيفي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م.

[٢٧] U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 18.

الإسلامي الأرثوذوكسي واللاهوتي[٢٨] المنطلق من حدود الإجماع وأهل السنة، قد رفض الاختلاف جملة أو بشكل جزئي، وخلق ثنائيات بين السني والشيعي والسني والباطني والمقبول والمرفوض من التأويل، فإن هذه الوضعية الاختلافية تستلزم قراءات جديدة ذات منطلقات مغايرة يتفاعل فيها العقل النظري والعملي، ويتم فيها النظر للاختلافات تلك من منظور تاريخي ومعرفي. بَيْد أن ما يمكن القيام به الآن، هو القول بأن الوضعية الهرمينوسية[٢٩] الجديدة التي رسختها الممارسة الكلامية والفلسفية، قد قامت على التملك المعرفي الجديد للنص الإسلامي، مغيرة بذلك معالم الإبستيمي العربي الإسلامي عبر مفهوم التأويل واشتغالاته.

لقد تجاوز التأويل لغةً واصطلاحًا مجاله التحديدي الجزئي، ليغدو المحرك الدينامي للفكر الإسلامي برمته، وأداته المنهجية الأساس لخلق التحول في مجال ذاك الفكر، ووسيلته الإجرائية والمعرفية في صياغة تصورات جديدة سوف تفتح الفكر الإسلامي نحو آفاق جديدة عقلًا ونظرًا، سواء في مجال الأخلاق أو الأنطولوجيا أو الفلسفة أو الفكر الفقهي.

هكذا سوف يعمل التأويل، في ضرورته الاستراتيجية تلك، ومع المعتزلة بالأخص (ثم مع المتصوفة والفلاسفة)، على الاستناد على المعرفة المنطقية والبرهانية، بهدف التدليل العقلي على صلاحية الخطوات التأويلية والنتائج المترتبة عنها. وهذا ما جعل المعتزلة بعقلانيتهم الأولية يصوغون عقلانية تأويلية بالغة التقنية،[٣٠] ويتعاملون مع النص الإسلامي بشكل بنائي حثيث شبه مغلق.

لقد اكتسبت الضرورة والممارسة التأويلية مع المعتزلة قيمة جوهرية؛ لذا سوف يتم التعامل مع النص القرآني بالأساس حسب مقاصد تأويلية للاستراتيجية الفقهية السابقة، وفي خضمِّ عملية البحث عن مشروعية للتأويل اعتبروا أن القرآن لا يحوي ما يقبل التأويل وهي الآيات المتشابهة الخاصة مثلًا بالصفات الإلهية، وأخرى لا تقبل التأويل كآيات الأحكام والأفعال والمعاملات. وما دام المعتزلة قد سعوا، منذ البدء، إلى مجاوزة العقل

---

[٢٨] انظر دراسة هذه الثنائية في بعدها التأويلي لدى محمد أركون: *Pour une critique de la raison islamique*, Maisonneuv et Larose, Paris, 1984, p. 129.

[٢٩] عن هذا المفهوم انظر: H. G. Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 328.

[٣٠] محمد أركون، المرجع المذكور، ص١١.

اللاهوتي والأرثوذوكسي في صورته الفقهية والتفسيرية السائدة آنذاك، فقد صبُّوا تأويلهم على كل ما يمسُّ الوجود والفعل الإلهيَّين؛ لتأكيد محدودية الرؤية التفسيرية التي تسقط بالرغم عنها في التشبيه. هكذا وجد المعتزلة أنفسهم، وهم يسعَوْن إلى إثبات عقلي لانسجام التصور الإسلامي، يقيمون تصورًا نسقيًّا متناغمًا لقضاياه، ويؤسسون بالمقابل مبادئ أولية لنظرية التأويل الإسلامي؛ فقد: «حرص المعتزلة، قبل الأشاعرة وأكثر منهم، على تقنين التأويل وضبطه؛ إذ اشترطوا فيه المواضعة، فالمجاز عندهم لا يكون من وضع الفرد بل من وضع الجماعة؛ وبالتالي فالتأويل عندهم أكثر من نقل اللفظ من معناه اللغوي الأصلي إلى المعنى الذي اعتادت العرب أن تصرفه إليه في تجوُّزها في الكلام.»[٣١]

فإذا كان الفراء أو أبو الحسن البصري، ومعهما مفسرون آخرون، لم يقوموا ببناء تأويلاتهم على أنموذج واضح، ولم يربطوه بقانون أو قواعد عامة ذات طابع منهجي وإجرائي، فإن المعتزلة قد بنوا تأويلهم على قواعد عقلية تملك حظًّا وافرًا من الوضوح، وحاولوا، انطلاقًا من أدلة عقلية ومنطقية متواشجة، تأويل الآيات القرآنية تأويلًا يتوافق مع أصولهم العقلية في العدل والتوحيد والتنزيه ... ليصلوا بذلك إلى وضع خطوات عامة للتأويل قادرة على التحكم في موضوعاتها، والخلوص إلى نتائج ملائمة للمقدمات؛ لذا جعل المعتزلة من ثنائية المحكم والمتشابه مدخلًا لإرساء الضرورة التأويلية من داخل النص، وصياغة قواعدها بحيث يصعب تفنيد صحة نتائجها. ولعل هذه الأحكام وهذه النسقية هو ما دفع الأشاعرة إلى النهل من المصادر المنطقية والفكرية نفسها، واعتماد المقولات نفسها (كالعرض والجوهر والحدود المنطقية) والطريقة السجالية والحجاجية نفسها التي استعملها الكلام الاعتزالي.

لقد كان الهدف من إرساء تلك الضوابط خَلْق تصور جديد للممارسة النظرية الدينية، عبر تحويل عمق مجالها المعرفي، من خلال تصور جديد وتعامل مغاير مع النص القرآني. بهذا المعنى، غدا المحكم ما يتوافق مع وجهة النظر الاعتزالية، وما عدا ذلك فهو متشابه؛ من ثمَّ، وانطلاقًا من عملية الاستقطاب هذه، يبرز المنظور الاعتزالي استراتيجيته التأويلية عبر تأويل مزدوج: لمفهوم المحكم من ناحية، بحيث يصبح المحكم ذاته خاضعًا لذاك التأويل، وتأويل المتشابه برده إلى محكم مؤوَّل بدوره. إن هذه العملية

[٣١] عابد الجابري، **نقد العقل العربي**، المركز الثقافي العربي، بيروت-البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص٢٨١.

تمكِّن من امتلاك النص في صورته العامة، ومن اعتبار ما مارسه المعتزلة تأويلًا كليًّا للنص. فمنظور القارئ يغدو هنا محددًا للنص، والضرورة التأويلية في الآن نفسه.

وانطلاقًا من أولوية المنظور المعرفي على النص وأولوية الفكر على اللغة، يبني القاضي عبد الجبار مفهومًا جديدًا لأهلية المفسر المعتزلي للتعامل مع النص القرآني؛ إذ يغدو الموقف العقلي محددًا للموقف الديني: «اعلم أنه لا يكفي في المفسر أن يكون عالمًا باللغة العربية، ما لم يعلم معها النحو والرواية، والفقه الذي هو العلم بأحكام الشرع وأسبابها، ولن يكون المرء عالمًا بأحكام الشرع وأسبابها إلا وهو عالم بأصول الفقه، التي هي أدلة الفقه والكتاب والسنة والإجماع والقياس والأخبار وما يتصل بذلك. ولن يكون عالمًا بهذه الأحوال إلا وهو عالم بتوحيد الله تعالى وعدله، وما يجب له من الصفات وما يصح وما يستحيل وما يحسن منه فعله ولا يحسن منه فعله بل يقبح. فمن اجتمعت فيه هذه الأوصاف وكان عالمًا بتوحيد الله وأدلة الفقه وأحكام الشرع، وكان بحيث يمكنه حل المتشابه على المحكم والفصل بينهما، جاز له أن يشتغل بتفسير كتاب الله، ومن عدم شيئًا من هذه العلوم فلن يحل له التعرض لكتاب الله عز وجل؛ اعتمادًا على اللغة المجردة أو النحو المجرد أو الرواية فقط.»[٣٢]

يبدو أن الصيغة التي يطرح بها القاضي عبد الجبار شروط التعامل مع النص القرآني، في تسلسلها المنطقي، كما في طابعها الكلي الذي لا ينفصم، تفصح عن مبنى الرؤية التأويلية التي يقترحها وكليتها وشرعيتها. إن جدة المنظور المعتزلي تكمن هنا في بناء مشروعية التأويل من صلب النص، والخروج به إلى آفاق رحبة تؤكد موقع المؤول في العملية التواصلية بينه وبين النص.

بَيد أن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: هل بلور التفسير والتأويل الإسلاميان قواعد دلالية (تتجاوز الشروط الخارجية) ولغوية (تنبع من النص) يمكن الحديث عنها في غيبة المقصد الأيديولوجي؟

لقد وجد المفسرون أنفسهم، وهم في خضم تفسير النص، يبنون تصورًا لهذا النص نفسه. ولعل هذا هو ما يفسر الجوانب اللغوية والبلاغية التي تبلورت في البحث في إعجاز القرآن، والتي كان مرماها الأساس يدلل على تعالي الأسلوب القرآنى بطرق بلاغية نظمية لغوية. فبغض النظر عن التصورات التي اعتبرت إعجاز القرآن نابعًا من قصصه وأخباره

[٣٢] القاضي عبد الجبار، عن المرجع نفسه، ص١٦٥.

وطابعه النبوئي، وإلى جانب الاعتراف بهذا الجانب الدلالي غير النصي، ركزت كتابات الرماني والباقلاني وغيرهما على إعجاز القرآن في خاصيته النظمية. يقول القاضي أبو بكر الباقلاني بهذا الخصوص: «إنه بديع النظم عجيب التأليف متناهٍ في البلاغة إلى الحد الذي عجز الخلق عنه.»[٣٣]

يؤكِّد هذا الطابع النظْمي أهمية اللغوي النصي في عمل المفسر والمؤول. وما التأكيد على هذا الجانب إلا برهنة على أن النص يفرض على المفسر شرطًا أوليًّا يكمن في الاهتمام بجانب الصياغة اللغوية فيه، لموقعها الرئيس والأول في الكشف عن مدلولاته ومقاصده.

تفترض مقولة الإعجاز إذن برنامج تفسير وتأويل له تعليماته الواضحة. تكمن أولى تلك التعليمات في الطابع المجازي والرمزي للكثير من الآيات القرآنية. وهذا ما حذا بالمعتزلة إلى الانتباه إلى العلاقة الضرورية بين المجاز والتأويل اللغوي، كما نظر لذلك الفراء وأبو عبيدة والجاحظ؛ ومن ثمَّ إلى ربط إشكالية التعبير هذه بقضية المحكم والمتشابه. هكذا عمد المعتزلة إلى الجمع بين طرفَي هذه القضية، بحيث يتطابَق لديهم «مفهوم المحكم مع مفهوم اللغة الحقيقية والمتشابه مع اللغة المجازية. ويصبح التأويل في المتشابهات هو الأداة الرئيسية لعملية التأويل هذه.»[٣٤]

لقد تبلورَت مع امتداد التجربة التأويلية هذه مجموعة من المقاييس، لخَّصها محمد مفتاح فيما يلي:

– الطبيعة البشرية: وتكمن في أن الشريعة تستجيب للمحافظة على مقومات الوجود البشري. فما يناقضها يبحث له عن تخريج.

– المساق: وهو المقابل لما يُعرَف في التداوليات المعاصرة بالـ: cotexte أي ما يسبق وما يتبع المتعرض للتأويل. وهنا تتبدَّى الوحدة العضوية للنص وكليته المتناغمة.

– السياق: ويعني به السياق الأصلي للنص الذي أطَّره.

– رفض التناقض: وهو يعني مراعاة المقاصد والاعتبارات اللغوية والتاريخية، وما يتضمَّنه النص من ناسخ ومفسر ومحكم ومتشابه ... إلخ.[٣٥]

---

[٣٣] الباقلاني **إعجاز القرآن**، على هامش: السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، مرجع مذكور، ج١، ص٥١؛ وانظر أيضًا: **الإتقان**، ج٢، ص٧٦.

[٣٤] نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، م. م، ص١٨٣.

[٣٥] محمد مفتاح، **مجهول البيان**، توبقال، البيضاء، ١٩٩٠م، ص٩٨-٩٩.

إن هذه الضوابط، التي تمنع من ممارسة كل تأويل مغلوط أو شائه، تركز على المعطى المعرفي والمعطى التاريخي والمعطى التركيبي والمعطى المقصدي. وهي مظاهر تؤكد مرة أخرى أن النص الإسلامي قد شكل الأنموذج الذي انبنى عليه النقد العربي القديم للنصوص غير الدينية من شعر ونثر، بل إن هذه الخواص ربما كانت تقف وراء استمرار الطابع التاريخي في النقد الحديث والمعاصر، وولعه بسياق النص الأصلي ومقاصد المؤلف وميله إلى التركيز على الجوانب اللغوية. بَيْد أن هذه المحددات العامة لا تنفي مع ذلك أن الفكر العربي الإسلامي، إذ كان قد بلور تصورًا معينًا لنقد النصوص غير المقدسة، فإن تفسير النصوص المقدسة وتأويلها قد ركز على الضوابط والحدود الخارجية، تاركًا للمعرفة اللغوية المحض مجال تحليل الخواص النصية، مطابقًا في ذلك بين النص الكبير والجملة، وبين الشفهي والمكتوب.

التأويل الفلسفي وتقنين التأويل

لقد انطلق المفكرون المسلمون، متكلمين وفلاسفة، من اعتبار النص الإسلامي نصًّا يدعونا إلى التأويل ويتطلَّبه ويحثُّ عليه.[٣٦] من ثمَّ فما دام العقل النظري والعلم النظري (خلافًا للعلم الضروري) يتطلَّبان القياس والاجتهاد (والبرهانية)، فإن آيات من قبيل ﴿فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ﴾ يعتبرها الفيلسوف (وهو هنا ابن رشد) نصًّا على وجوب استعمال القياس العقلي أو العقلي والشرعي معًا؛[٣٧] لذا فإن الممارسة الفلسفية، في تناولها للنص التشريعي الديني، تتمثَّل هذا اللقاء تمثلًا خاصًّا، بحيث تبني إمكانية، بل مشروعية الموافقة بين الحكمة والنص، وبين الشرع والعقل على فعل التأويل ذاته. إن التأويل يغدو، من هذا المنظار، أداة المعرفة البرهانية في مجالات تختلف (على الأقل في الظاهر) عن بنية التفكير الفلسفي، ووسيلتها إلى معرفة نسقية يتساكن فيها الظاهر والباطن. فإذا كان

[٣٦] وهو ما يلحُّ عليه ابن رشد في: **فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال**، ضمن فلسفة ابن رشد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، ص١٤؛ وكذا عابد الجابري، **نقد العقل العربي ٢**، مرجع مذكور، ص٢٨١. ومن بين ما يُنسب لعلي بن أبي طالب قوله: «ما من آية قرآنية إلا ولها أربعة معانٍ: ظاهر وباطن، وحد ومطلع»، المرجع السابق، ص٢٨٣.

[٣٧] ابن رشد، المرجع المذكور، ص١٤.

ظاهر الشرع معطًى بذاته، فإنه موجه إلى متلقٍّ يكون مطالبًا بالأخذ به على علاته، أما الباطن فيتطلَّب التدخل التأويلي، بوصفه تدخلًا عقليًّا، كي ينجلي معناه.

يقدم ابن رشد نظرية كاملة في تأويل النص الشرعي، تنهض في مشروعيتها على ثنائية الظاهر والباطن،[٣٨] أي على اعتبار خاص للبناء الرمزي للنص القرآني. ويكمن هذا الطابع الرمزي في أنه «كل تعبير ذي معنًى مزدوج أو متعدد يربط فيه النسيج الدلالي بعمل التأويل الذي يوضح منه المعنى الثاني أو المعاني المتعددة».[٣٩]

في قلب ثنائية الظاهر والباطن، التي تبدو ثنائية ذات مسحة إدراكية فينومينولوجية، تنبثق البنية الرمزية، لتكون رهينة في وجودها بتعينها من قبل المؤول الذي يُفترض فيه أنه يمتلك الذكاء الهرمينوسي اللازم لانبثاق المعنى المطلوب. إن وجود باطن للنص يدعو منطقيًّا، وبشكل لا رجعة فيه، إلى التأويل، أو إذا شئنا الدقة، إن هذا الاقتضاء يعني أن التأويل ينبع من طبيعة النص كما يتصورها المؤول.[٤٠]

يشكل كتاب **فصل المقال** الجانب النظري في المشروع التأويلي الرشدي، بينما يمكن اعتبار كتاب **مناهج الأدلة** البرهنة التوضيحية للنظرية، بحيث يتطرق فيه المعلم الثاني إلى القضايا التأويلية الملموسة. بَيْد أن حديثنا عن ثنائية الظاهر والباطن لا يحصر التأويل في الباطن، أي في عملية الكشف والإعلان عما بطن وخفي من المعاني، ذلك أن ابن رشد يرى أن من الظاهر ما يتطلب التأويل وما لا يستلزمه، مستجيبًا في ذلك لما أرساه المعتزلة، ولو بشكل غير واضح، حين اعتبروا المحكم ما يوافق منظورهم المذهبي: «وإذا تقرر هذا فقد ظهر لك أن ها هنا ظاهرًا من الشرع لا يجوز تأويله، فإن كان تأويله في المبادئ فهو كفر، وإن كان فيما بعد المبادئ فهو بدعة. وها هنا أيضًا يجب على أهل البرهان تأويله، وحملهم إياه على ظاهره كفر، وتأويل غير أهل البرهان له وإخراجه عن ظاهره كفر في حقهم أو بدعة. ومن هذا الصنف آية الاستواء وحديث النزول.»[٤١]

يقوم تصور ابن رشد على نوعٍ من التقاطب بين المعرفة والعارف، وعلى التراتبية بين المعرفة والعارف. هذا الطابع التداولي الذي تكتسبه المعرفة التأويلية هو الذي يجعل

---

[٣٨] المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وانظر أيضًا: حسن عاصي، **التفسير القرآني واللغة الصوفية في فلسفة ابن سينا**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٥.

[٣٩] P. Ricœur, *De L'interprétation, essai sur Freud*, op. cit., p. 27.

[٤٠] ابن رشد، **فصل المقال** ... مرجع مذكور، ص٢٧.

[٤١] المرجع نفسه، ص٢٨.

التأويل مختصًّا بما يتطلبه ذلك، وموجهًا إلى قارئ أنموذج يتطلَّبه النص الموجب للتأويل والقابل له؛ فالنص الواحد (وهو هنا أنموذجي بدوره، إذ يتعلق الأمر بالشرع) يقتضي وجهَين من أوجه الوجود: حمله على ظاهره من غير وساطة تأويلية من قِبل من هم ليسوا من غير أهل العلم (أي ممن ليسوا ببرهانيين) وتأويله من قبل أهل العلم. انطلاقًا من هذا الازدواج الذي يمنح للنص صورتَين مختلفتَين، بنى الفيلسوف الإسلامي تصنيفًا ثلاثيًّا تراتبيًّا للتعامل مع النص الشرعي:

(١) صنف لا يجوز تأويله للعامة، وواجب تأويله على أهل البرهان. وهذا الصنف يكون القارئ المؤول الفيلسوف هو المختص به حصرًا.

(٢) صنف لا يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم، وهم هنا أصحاب المعرفة البرهانية. وقد يختلف هؤلاء، بالرغم من إجماعهم، في تأويله وذلك بحسب مرتبة كل واحد منهم في سلم المعرفة البرهانية.

(٣) صنف ثالث بين الصنفَين السابقَين، يقع فيه شك فيأخذه أهل الظاهر على ظاهره ويقوم العلماء بتأويله، وهو صنف عويص والخطأ فيه غير قابل للعذر.

تبعًا لذلك، تتحدَّد العملية التأويلية بما يمكن تسميته بالذكاء البرهاني والضرورة التأويلية الفلسفية، ذلك أن الحفاظ على مشروعية التأمل الفلسفي يقتضي إقصاء كل ما هو غير برهاني من مجال التأويل. وبهذا يفترض هذا الأخير تقسيمًا للنص إلى نص للتأويل ونص غير قابل للتأويل؛ غير أن النصَّين لا يشكلان سوى صورتَين تكونان كذلك حسب طبيعة المتلقي (خاصة أو عامة)؛ فثمة متلقٍّ سلبي بذاته ولا يمكن أن يمارس أي نشاط تأويلي لأنه لا يملك وجودًا في ذاته، ولأنه رهين في تحقُّق صورته (هذه أو تلك) بطبيعة متلقيه؛ من ثَم فهذا الاختلاف التاريخي الذي يحدد المتلقي ويصوغ وجوده هو نفسه الذي يحدِّد النص التشريعي ويصوغ فاعليته، في اتجاه العرفان وفي اتجاه ما يمكن أن نسميه بالإيمان. وبما أنه لا توجد نظرية للتأويل لا تقوم على تصوُّر دلالي معين ولو كان جزئيًّا وأوليًّا، فإن ابن رشد يصنف المعاني إلى قسمَين:

(١) أولهما غير منقسم، يكون فيه المعنى الذي تم التصريح به هو عين المعنى الموجود. وهنا يتطابق الظاهر مع الباطن ويبطل التأويل؛ لأن المعرفة مشتركة بين العوالم والخاصة.

(٢) صنف منقسم، بحيث يكون المعنى المصرَّح به غير المعنى الموجود، وإنما أحد بُدُله على جهة التمثيل.

وينقسم هذا المعنى بدوره إلى أربعة أقسام تهتم كلها ببعد المثال (أي البدل) أو قربه من المعرفة،[٤٢] وبإمكان تأويله ومقدار صعوبة ذلك. إن نظرية المعنى هذه، في تأكيدها على وجود المعنى الحقيقي والمعنى التمثيلي، يمكن ترجمة مكوناتها إلى لغة معاصرة، أي إلى العلامة التي لا تقبل التأويل والرمز الذي يتطلبه؛ ففي حين يتآلف الدال والمدلول في العلامة لإنتاج الدلالة الوحيدة الوجهة والمعنى، يكون الرمز مفترضًا للتأويل لقيامه على اللبس الدلالي واللغزية، مما يستوجب، فعلًا، ذكاءً تأويليًّا لاستيضاح معناه الخفي.

وما دامت هذه المحددات الدلالية لا تنفصل مع ذلك عن المحددات الخارجية للتأويل، فإن ذلك يمكِّن ابن رشد من الموافقة بين تصوره لطبيعة المتلقي (والمؤول بالأخص) وتصوره لطبيعة النص. وبهذا يكون قد حدد دلاليًّا ثنائية المعنى الظاهر والمعنى الباطن التي انطلقت منها كل التصورات التأويلية السابقة عليه. بيد أن تراتبية التلقي تجعل من المنظور الرشدي أكثر اكتمالًا، وأعمق تمثلًا للعلاقة التي تربط التأويل بالتاريخ.

أسئلة التأويل الإسلامي وقضاياه

لم تكن هذه الإطلالة على قضايا التأويل الإسلامي في عمومها مجرَّدةً من هاجس البحث عن تصور يسوِّغ إضفاء طابع المشروعية النظرية على منظورنا النقدي؛ لذا فإننا لم نوسع البحث في الجوانب النحوية والأدبية والبلاغية، التي لا تسعها حدود تحليلنا هذا؛ فالتصورات التفسيرية والتأويلية الإسلامية تظلُّ ذات أهمية خاصة في بلورة أي تصور تأويلي عربي معاصر للنصوص الأدبية والفكرية والثقافية عمومًا. وهي قد بلورت، سواء في ضبطها لشروط الوضعية التأويلية، أو في رسم محددات وضوابط وقوانين التأويل، ومعها حدوده وآفاقه:

(١) أنموذجًا عامًّا لا يتعارض فيه التفسير والتأويل بقدر ما يتكاملان، انطلاقًا من أولوية الفهم والإدراك. فهذا الأخير، وإن لم يكن ذا طبيعةٍ نظريةٍ واضحة، فإنه

[٤٢] ابن رشد، **الكشف عن مناهج الأدلة**، ضمن فلسفة ابن رشد، م. م، ص١٣٩.

يشكل عتبة الممارسة التأويلية. هذه الخصوصية التي تكتسبها التأويلية الإسلامية، بالمقارنة مع الهرمينوسيا الغربية وخطواتها الثلاث (الفهم والتفسير والتأويل) تنبع من الخصيصة التداولية للتأويل؛ فالممارسة التأويلية في التقليد الإسلامي لا تستهدف تملك النص واستيضاح غموضه فقط، بل إنها تشرط ذاك التملك بتلقيه وتوظيفه من قبل القارئ العام. إن هذا الطابع التداولي يغدو محددًا لطبيعة الفعل التأويلي، كما نجد ذلك لدى ابن رشد، بحيث تتحكم وضعية الجمهور المتلقِّي (طبقيًّا ومعرفيًّا) في حدود التأويل، بل وفي آفاقه، من التأويل الخطابي والجدلي إلى التأويل البرهاني.

(٢) وهي قد بلورت مفهومًا للنص ينبني على مقولة الإعجاز وله بلاغته الخاصة. إن النص الإسلامي، إذا نحن رغبنا في تعميم مكوناته التي بلورتها مختلف التصورات التأويلية، نص يتطلَّب التفسير (أي الفهم) والتأويل ويمتلك استراتيجية يقترحها على المؤول. إنه يدعو إلى خلق مجموعات تأويلية[٤٣] تنبني على نوع من التفاعل التأويلي بين مقاصد النص ومقاصد المتلقي. وهو أيضًا نص غير متجانس في طبيعة مكوناته، وله أيضًا مستوياته، أي ما يتطلب التأويل وما لا يقبله، ثم ما يؤول تأويلًا خاصًّا وما يفترض التأويل مطلقًا. وهكذا تقود الثنائية المبررة للتأويل (الظاهر والباطن) إلى ثنائية الحقيقة والمجاز، وهو ما يؤكد مرة أخرى، مقارنة مع كل النظريات المعاصرة للتأويل، أن استمرارهما النوعي فيهما يجعل محددات التأويل هي هي، لا يتغير فيها سوى المنظور والتدقيقات المنهجية.

بيد أن ما يستحق التوكيد هنا هو الصبغة التداولية (أو التاريخية) والثقافية التي أضفيت على النص الإسلامي. إنه نص له مكوناته اللغوية والنصية والعقائدية والثقافية والتاريخية؛ لذا فإن كل تناول له يغفل هذه الثوابت، يجرده من صورته تلك، ويحوله إلى نص أيديولوجي (كما هو الأمر في التأويل الأصولي المعاصر والتأويل العلمي للقرآن).

أما قواعد التأويل التي أفرزتها تلك التصورات، فيمكن اختزالها فيما يلي:

(أ) التأويل فعل معرفي يتوخَّى خلق تناغم بين الخلفيات الفكرية والسياسية والأيديولوجية ومعطيات النص. فعدا بعض التفاسير ذات الصيغة اللغوية والشرعية المحضة، يمكن تعميم هذه القاعدة على كل توجهات التأويل الإسلامي، بلاغية كانت أو

[٤٣] T. K. Seung, *Structuralism and Hermeneutics*, op. cit., p. 192.

ذات بعد صوفي وفلسفي وكلامي. وكثيرًا ما نجد لدى المعتزلة تجاورًا بين المعرفي (تأويل الصفات) والأيديولوجي (الأمر بالمعروف ...) أي بين التأويل والاستعمال، وبين التعاون أو التفاعل التأويلي والعسف التأويلي.[٤٤]

(ب) التأويل ممارسة جزئية؛ لأن النص ينقسم إلى ما يقبل التأويل وما لا يقبله، بالرغم من أن التأويل الصوفي مارس تأويلًا كليًّا على النص.

(ج) التأويل محدود بالعلم (بالدين)؛ ولذا يمتلك العلماء، أي المختصون بالتأويل، حرية معينة مقصودة في التأويل. إنهم هم المكلفون بخلق الصورة المتحققة للنص لدى المتلقِّين.

(د) التأويل فعل شامل، من حيث إنه يوظف المعطيات اللغوية والخبرية والاعتيادية والموسوعية للكشف عن المعنى للنص.

(هـ) إنه يعود في جزءٍ كبير منه إلى المؤول الذي يتعرَّف على التعاليم التأويلية الموجودة في النصي.

(و) إنه تأويل سياقي نصًّا وثقافة، تترابط فيه أجزاء النص المحايثة والخارجية.[٤٥] وهذه القواعد والضوابط العامَّة تدعونا إلى طرح التساؤل التالي، على غرار تساؤلات هانز روبرت ياوس بصدد الهرمينوسيا الكلاسيكية والنظرية الجمالية: ما هو المشترك بين قضايا وقواعد التأويل الإسلامي والتأويل كما صاغته السيميائيات التأويلية والهرمينوسيا الحديثة عمومًا؟

لنصرِّح بدءًا أن القضايا أو الأسئلة التي طرحتها الهرمينوسيا القديمة ظلَّت هي هي (تقريبًا) في الوضع التأويلي الراهن،[٤٦] وأن مسألة الفهم تظلُّ محدودةً في الانتقال من الإدراك التأويلي إلى الفهم الجمالي.[٤٧] إن هذا يعني من وجهة نظرنا أن ما تغير هو زوايا النظر إلى الموضوع من جهة، والتطورات النابعة من المعرفة اللسانية البنائية والتداولية

---

[٤٤] بصدد الموازنة بين الاستعمال والتأويل لدى المعتزلة، انظر: نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص٦٥.

[٤٥] توضح ذلك جليًّا: سيزا قاسم، «توالد النصوص وإشباع الدلالة، تطبيقًا على تفسير القرآن» مجلة **ألف**، خاص بـ: الهرمينوطيقا والتأويل، ط٢، البيضاء، ١٩٩٣م، ص٧٤.

[٤٦] E. D. Hirsh, *The Aims of Interpretation*, Univ. Chicago 1976, p. 20. Press, U.S.A.

[٤٧] H. R. Jauss, *Pour une herméneutique littérature*, op. cit., p. 29.

للخطاب والخطاب الأدبي منه بالأخص؛ لذا فإن أسئلة التأويل الإسلامي يلزم أن تقرأ من منطقة تقاطع بين أفق الوضع الهرمينوسي الراهن والوضع القديم. والحقيقة أن أهم ما يطرحه علينا التأويل العربي القديم هو إمكانية الانتقال من النص العام إلى النص الأدبي والجمالي، متجاوزَين الهامشية، بل التحقير الذي لازم مفهومَي الخيال والتخيُّل في حقل الثقافة الإسلامية القديمة.

من ناحيةٍ ثانيةٍ يمكننا إعادة توظيف حدود التأويل وشروطه، كما تم تداولها لدى المفكرين المسلمين ومحاولة تعيين الشروط الأدبية للتأويلات الصائبة. أما من الناحية النصية فإن الاهتمام بالبلاغي وإعطاء الأهمية للمقصدية النصية والتعامل المتعدد المعارف مع النص وأهمية الذوق وموقع القارئ في تحقيق النص والبحث في (وعن) حقيقة المعنى النصي، فكلها عناصر قمينة بإيجاد موقع لها في التحليل التأويلي المعاصر للنص، سواء كان أدبيًّا أو غير أدبي.

ولا يخفى أن الاشتغال في هذه الوجهة ما زال يتطلَّب اللازم من التعميق المنهجي والمعرفي، وذلك لتحديد ممكنات إضاءة الدراسة التأويلية المعاصرة وتطعيمها بممكنات نابعة من تاريخها الثقافي، وبأدوات متأقلمة جذريًّا مع اللغة العربية، وكذا خلق تلاؤم جديد بين الرؤية التأويلية وطبيعة النص الثقافية.

الفصل الرابع

النص والضرورة التأويلية

مدخل

ما الذي يفرض ضرورة التأويل؟ هل هو «معنى المؤلف» ومقصديته النصية، أم النص بوصفه كيانًا ملتبس الدلالة ومعطًى ذا طابع رمزي؟ أم هو القارئ باعتباره ذاتًا تمتلك معنى النص أو تمنح له معانيه الشخصية؟ ثم، إذا كان الأمر يتجاوز هذه القسمة الأحادية، ما هي نوعية العلاقات التي تنسج بين هذه المكونات المشكلة للعملية الفنية والجمالية؟

انطلاقًا من هذه الأسئلة التي تحكمت ولا زالت تتحكم في العمل التأويلي، تبلورت، ولا تنفكُّ تتبلور، تصورات ساهمت في بناء منظور تأويلي متكامل، غير أن له مفارقاته المعرفية والمنهجية. بيد أن الإجابة عن السؤال الأول تتجاوز من بعيد الحديث عن النص الأدبي. إنها تطرح ماهية التأويل في بُعده الأنطولوجي والفلسفي.

لذلك فإن الضرورة التأويلية تتوزَّع حسب اتساع أو ضيق بواعثها:

- فهي تنبع من النص إذا ما تم تمثله كبناء رمزي. وذلك هو تصور المتصوفة ومؤولي النصوص المقدَّسة عمومًا.
- وهي تنبع من مقاصد القارئ ونشاطه في التأويل والقراءة، إذا ما تم اعتباره طرفًا أساسًا في بناء المعنى النصي وتشكليه. وهذا المنحى هو الذي انتهجته السيميائيات التأويلية وجمالية التلقي، وما يسمَّى في النقد الأمريكي بالنقد الموجه للقارئ.
- وهي تنبع من مقاصد المؤلف، إذا ما تم تصوُّره أصلًا للمعنى النصي، وسلطة دلالية مؤسسة وموجهة للمعنى النصي. وهو ما تبنته وبلورته الرومانسية الألمانية، خاصة مع شليرماخر، وفي الفلسفة الكانطية الجديدة خاصة مع دلثي Dilthey.

- وهي تغدو مسألة وجود شامل، حين يتعلق الأمر بنظرة فلسفية ذات بعد أنطولوجي أو فينومينولوجي تجعل من التأويل مسألة علاقة الكائن بكينونته لا بالنصوص فقط. وهذا المنظور يجد موقعه في الاتجاه الأنطولوجي الذي يبدأ بنيتشه ونجد امتداداته لدى هايدغر وجاك دريدا.

التأويل ضرورة شاملة

لن نغوص بعيدًا في تاريخ الفكر، وبالأخص في الهرمينوسيا الكلاسيكية، وفي التصوُّرات الهرمسية والباطنية للبحث في جذور التصور القائل بعمومية المسألة التأويلية؛ لذا سنكتفي بمقاربة هذا التوجه في تجلياته الحديثة والمعاصرة، بدءًا من نيتشه، مرورًا بهايدغر ووصولًا إلى غادامير، باعتبار كتابتهم لا تزال فاعلة في خلفية الكثير من التصورات والممارسات النقدية والتأويلية المعاصرة.

إن المنحى الذي يأخذه التأويل لدى منظِّري التأويل اللامحدود (كجاك دريدا مثلًا) يمكن أن يفهم كاستجابة كلية أو جزئية لهذه التصورات التي تعتبر الوجود تأويلًا، وبالأخص لأكثرها جذرية لدى نيتشه؛ فالوجود لدى هذا الأخير مسألة قابلة للتأويل. إنه تخييل يأخذ أهميته الجوهرية من غموض مكوناته والتباسها. يقول نيتشه بهذا الصدد: «فالعالم قد غدا بالنسبة لنا لا نهائيًّا، بمعنى أننا لا نستطيع أن نرفض له إمكان انفتاحه على لا نهاية من التأويلات.»[١]

يأخذ العالم شكله ليس فقط من تعدُّد معانيه، وإنما أساسًا من إمكانية تأويله بشكلٍ متعدد؛ من ثمَّ فإن مهمة الكائن تكمن في رؤية الأشياء كما هي، يتأمَّلها بمئات الأعين ومن خلال نظرات أناس عديدين. إن هذه المنظورية perspectivisme ليست سوى تأكيد لمحدودية المعنى الوحيد واستحالته فضاءً ونظرًا؛ لذا يرتبط العمل التأويلي لدى نيتشه بالتحقيق والإنجاز الفني الإبداعي، أي بعملية تحويل تشبه التحويل الإنجازي الذي يقوم به الممثل والموسيقي interprète.

[١] J. Garnier, *Le Problème de la Vérité dans la philosophie de Nietzsche*, éd. Seuil, Paris, 1966, p. 306.

لقد استبدل نيتشه مفهوم الوجود بالحياة أساسًا ليعين أن الوجود ليس سوى تأويل.[٢] يقودنا هذا الاعتبار إلى النظر إلى الكائن المؤول من حيث انتماؤه للحياة باعتباره معنًى ممكنًا لها، بل هو معناها المتعدد والقابل دومًا للتأويل. فهذا الأخير يشكل مهمة الوجود الكلية، وليس يعتبر فقط إحدى مهامه، إذ الوجود هو التأويل، ولا مسافة، بل لا تراتبية أو أسبقية علِّية بينهما. وبما أن طبيعة الوجود طبيعة اختلافية وتناحرية (لا على الطريقة الجدلية الهيجيلية ذات الطابع التركيبي) فإن عملية التأويل تغدو مخاطرة في عالم المعنى. يوضح جان غرانييه J. Granier هذا الأمر، لدى نيتشه، بقوله: «إن التأويل يعني المخاطرة بالنفس والمراهنة، ذلك أن الكائن لا يشبه فيلسوفًا متيقظ الضمير، منهمكًا في فك رموز مخطوطة ما، إنه يرمي بنفسه في التأويل عبر الحركة نفسها التي يبلور بها شهيته في الحياة؛ فانبثاق الحياة هو بالضبط فعل تأويل (...)؛ من ثمَّ فعلاقة التأويل بالنص ليسَت من قبيل التأمل، وإنما من قبيل الصراع والغزو.»[٣]

تستدعي فكرة التأويل هذه ما يسميه نيتشه المنزع الظاهري، باعتباره الشكل الذي تبدو به الظواهر والوقائع كما تم تنظيمها من منظور معين. هذه الفكرة تقودنا إلى اعتبار التأويل مسئولًا عن «عقلنة» واقع سديمي، لا يمنح معناه ولا يكتسب قيمته إلا عبر منظور المؤول وذاتيته. بل إن هذا هو ما يجعل هذا الفيلسوف يؤكد على التأويل الفيلولوجي، بوصفه عودة إلى الطبيعة الأولى للنص بعد تحريره من كل المعتقدات التي علقت به، ومنحه من جديد لتعدد تأويلاته. ولا شك أن هذه العودة تماثل بشكل غريب المعنى الأصل الذي يجعل، في اللغة العربية، كل تأويل إوالة، أي عودة للأول أو المعنى الأصل.

وإذا كنا نجد صدًى لهذا التوجُّه لدى هايدغر، ثم فيما بعد لدى بول ريكور، فإن هذا الأخير، بالرغم من اعتباره أن التأويل الرمزي لا يستحق أن يسمى هرمينوسيا إلا بمقدار ما يكون جزءًا من فهم الذات وفهم الوجود،[٤] إلا أن التأويل لا يقوم، لديه، إلا إذا وضع المؤول نفسه في الإطار الدلالي نفسه الذي يوجد فيه موضوع فهمه وتأويله. بل إن هذا ما يدفعه إلى طرح حدود التأويل بتساوق مع جهويته: إن الوعي بصلاحية validité منهج ما لا يمكن فصله عن الوعي بحدوده.[٥]

---

[٢] S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Galilée, Paris, 1972, p. 177.

[٣] J. Garnier, *Le Problème de la vérité* ... op. cit., p. 318.

[٤] P. Ricœur, *Le Confit des interprétations*, op. cit., p. 33.

[٥] المرجع نفسه، ص٣٤.

مع أن نيتشه، في تصوُّره المنظوري، يعتبر أن فهم موضوع التأويل عملية لا يمكن أن تنفصل عن الإحاطة به من جميع جوانبه بعد تجريدها مما علق به من تأويلات سابقة، فإنه لا يدعو إلى إطلاقية التأويل بقدر ما يدعو إلى نسبيته،[٦] منتحيًا بذلك إمكانًا لا نهائيًّا من التأويلات تستهدف الإمساك بالموضوع من جميع مظاهره. بَيْد أن هذا المنحى لا يتحقق إلا بوضع المؤول في موقع رئيس يجعل منه مصدرًا لوجود النص و«حقيقته». ذلك ما تبرره النظرة التي ميزت إعادة كتابة نيتشه لتاريخ الفكر الغربي بشكل جذري وساخر، لكن إذا كان القول بعمومية التأويل قابلًا لأن يمتلك مشروعيته النظرية، فهل يعني هذا أن التأويلات كلها ممكنة الصحة؟ هذا السؤال يطرحه تودوروف ليعتبر أن القول بأن كل شيء تأويل لا يعني بأن التأويلات كلها صالحة.[٧] ومعنى هذا أن مركزية المؤول هذه، التي تبدو قريبة مما يسمى في النقد الأمريكي والأنجلوساكسوني نقد القارئ الموجِّه Reader Oriented Criticism،[٨] تتطلَّب إعادة النظر. هذا ما يقوم به إيكو في نقاشه لأطروحات ج. دريدا حول شروط التفاعل بيننا وبين الأشياء المعطاة، خاصة وأنها تخضع في بنائها لبعض الإكراهات.

وبما أن إيكو ينطلق من ضرورة التواؤم بين مبادرة المؤول وما يمكن اعتباره أمانة للنص، ومن ضرورة المزاوجة بين القطبَين وإعادة الاعتبار للنص وللتحديات التي يفرضها، فإنه يطرح مسألة الحدود التأويلية بهذا الشكل: «إن الأسباب التي تدفعنا إلى الاهتمام بشروط حدود التأويل أصبحت (...) بديهية، فإن كانت مبادرة القراءة، في إطار الهرمينوسيا أو نظرية الأدب، تقع كلية جهة الذات المؤولة، وتبدو لذلك مثيرة للقلق ومع ذلك قابلة للدفاع عنها، فإنه يبدو أكثر خطورة إثبات ذلك بصدد العملية التي تقودنا إلى التعرف على شخص أو ذات معينة في الزمن، وفي وضعيات مختلفة، وإلى التمييز بين كلب أو حصان، أو التعرف يوميًّا على طريق العودة إلى البيت. ففي حالات مثل هذه يكون التوكيد على أن القرار الأساس يعود إلى المدلول، قابلًا لأن يحمل اسمًا معروفًا

---

[٦] ونسبية التأويل، كما يرى ذلك دافيد هيرش، «ليست سوى الشك في إمكان التأويل ووجوده.» D. E. Hirsch, *Validity in Interpretation*, op. cit., p. 27.

[٧] T. Todorov, *La Poétique*, op. cit., p. 17.

[٨] M. L. Partt, "On Anglo-American Reader Response Critism", in: *Postmodernism and Politics*, Manchester Univ. Press, 1985, p. 26 et supra.

في تاريخ الفكر هو المثالية السحرية.»[٩] بهذا التدليل السيميائي، يفصل إيكو — عبر أطروحة شروط التأويل وحدوده — بين التأويل الثقافي والتأويل العلمي من جهة، وبين التأويل اللانهائي المرتكز على المبادرة المطلقة للمؤول، والتأويل الذي يأخذ بعين الاعتبار الاستراتيجيات النصية، ويكون معتمدًا على تعاون القارئ الأنموذج ومشاركته.[١٠]

يحق لنا القول إذن بأن عمومية التأويل النيتشية ترتكز على منظور أنطولوجي واضح. فهل ثمة فرق بين «نص الحياة» في ظواهره المرئية والمدركة والمفكرة وبين النص، في معناه الضيق وفي طابعه اللغوي؟ إن المنظورية النيتشية لا تعفينا مع ذلك من التعامل الحذر مع النصوص، كما من القول بأن عمومية التأويل لا تعني أبدًا أن كل التأويلات صالحة. بيد أن المنظورية من ناحية ثانية تجعلنا نتفادى أحادية القراءة التي تحجب عن المؤول المناطق النصية التي لا يصل إليها نظره ووعيه وإدراكه.

وإذا كان نيتشه في نظر هايدغر آخر عمالقة الفلسفة الميتافيزيقية الغربية، فإن تصوُّر هذا الأخير يجد في عمومية التأويل النيتشية أصلًا ومنطلقًا؛ ذلك أن هايدغر سوف يعود إلى طرح العلاقة بين المظهر والظاهرة والتأويل ولو بشكل مغاير؛ فالمشروع الفكري الهايدغري يقوم على مسألة الفهم وتحليل إمكانه؛ ومن ثم دعوته المؤقتة[١١] إلى فينومينولوجيا هرمينوسية.

اعتمادًا على تحليل إيتيمولوجي لكلمة هرمينوسيا يعتبر هايدغر أن «ما هو هرمينوسي» لا يعني أولًا التأويل وإنما التبشير والبشارة والإعلام والإخبار donner an-nonce et porter connaissance،[١٢] أي إعلان المدلولات والرسالة التي يحملها النص، وتعريف الآخرين بها. وهي الوظائف التي كان يقوم بها هرمس (علمًا أن هايدغر يربط الهرمينوسيا اشتقاقًا بهرمس).[١٣]

---

[٩] U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, op. cit., p. 16.

[١٠] Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 232.

[١١] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1958, p. 94.

[١٢] المرجع نفسه، ص٢٥٣.

[١٣] لأن هايدغر لن يعود، بعد كتابه **الوجود والزمن**، إلى استعمال مفهوم الهرمينوسيا، كما يصرح في المرجع المذكور، ص٩٧. وعن الأصل الاشتقاقي للهرمينوسيا، انظر: J. Pepin, "L'Herméneutique ancienne", in *Poétique*, N° 27.

لماذا هذا التركيز من جانب هايدغر على الأصل الاشتقاقي لكلمة هرمينوسيا؟ يجيبنا الفيلسوف قائلًا: «لأن المعنى الأصل هو الذي دفعني، وبمساعدته، إلى تشخيص الفينومينولوجيا التي فتحت لي الطريق إلى الوجود والزمن.»[١٤]

إن العملية التي يقوم بها هرمس، تغدو الوظيفة الهرمينوسية لكل ظاهرة تعلن عن نفسها، وتربط مع الآخر علاقة وجود ومعنًى. وفي المنظومة الهايدغرية، لا يمكن لتلك الوظيفة أن تتم إلا عبر العبارة parole التي يمنح العلاقة الهرمينوسية صوتها الخاص وتجعل منها مسكنًا للكائن. وهنا يكمن الطابع العام للهرمينوسيا؛ إذ هي ليست منهجية للتأويل بل هي التأويل ذاته. إن هذا الاعتبار يشكل قطعًا ضروريًّا، من الناحية الفلسفية، مع التقليد الهرمينوسي الذي ساد القرون الوسطى، بل مع ذلك الذي تبلور مع الرومانسيين الألمان وشليرماخر بالأساس. هذا التصور الأخير جعل من الهرمينوسيا منهجًا ذا وجهَين: قاعدي وتقني، وميز بين تأويل النصوص بشكل تراتبي. لقد حافظت الهرمينوسيا الرومانسية على ذلك الطابع المنهجي الإجرائي للتأويل، بالرغم من البعد الحياتي والفكري الذي تم منحه له باعتباره فعلًا نقديًّا.[١٥]

إن الضرورة الكامنة في التخلِّي عن كون الهرمينوسيا منهجًا يعني تجاوز الإرث الرومانسي في هذا المضمار؛ ومن ثمَّ محاولة الخروج من إشكالية الذات والموضوع كما نظرت لها الفلسفة الكانطية؛ وبالتالي التساؤل عن الوجود في صورته كدازاين أي كوجود هنا. هكذا يمكن القول بأن الطرح الهايدغري للفهم والتأويل سوف يسعى إلى الانفصال عن مشكلة المعرفة، وخلفياتها الإبستيمولوجية والفلسفية التي قعدها الإرث الرومانسي سابقًا؛ فالفهم، ومعه التأويل، لم يعودا نمطًا للمعرفة وإنما نمطًا للوجود، أي نمطًا للوجود وهو يمارس الفهم بعيدًا عن كل انفصام عن الذات. على هذا النحو تكون أنطولوجيا الفهم سابقة على التأويل المعرفي؛ وتكون لحظة تفسير الأشياء والعالم سابقةً على الثالوث المتمثل في المقام والفهم والتأويل، أي على تفسير النصوص.

انطلاقًا من الإشكالية الهايدغرية للفهم والتأويل يمكننا أن نعتبر أن الأمر يتعلق بتأسيس للهرمينوسيا في الفينومنولوجيا. بيد أن بول ريكور، في نقده لهايدغر، يعتبر

---

[١٤] هايدغر، المرجع المذكور سابقًا، ص١١٥.

[١٥] هذه هي الخاصية التي سيطورها الهرمينوسي الألماني بيتر سوندي لاحقًا. انظر: R. Nagel, "Texte, histoire et sujet chez P. Szondi", in: *L'Acte critique*, PUL, Lyon. 1985, p. 50.

هذا الطريق قصيرًا ومباشرًا؛ لأنه يشك في إمكانية أنطولوجيا مباشرة للفهم والتأويل تكون فقط جزءًا من تحليلية الوجود-الدازاين الذي يمارس وجوده بالفهم، وتكون متنصلة تنصُّلًا كاملًا من أي ضرورة منهاجية؛ فأنطولوجيا الفهم تظلُّ متورطةً في ميتودولوجيا التأويل وذلك تبعًا لمعطيات الحلقة الهرمينوسية التي لا يمكن تلافيها.[١٦] فحسب مقتضيات تلك الحلقة، يغدو التأويل وسيلة إبصار لوجود المؤول وإدراكًا له، أي انعكاسًا للموضوع في الذات وتواشجًا بينهما، فيما وراء أي قسمة صارمة لهما.

إن ذاك الفصل بين المنهجي والمعرفي، الذي ينتقده بول ريكور لدى هايدغر، من غير أن ينفي مشروعيته، هو الذي يمثل الأساس الحاسم الذي بنى عليه المفكر الألماني هانز جورج غادامير (بوصفه تلميذًا لهايدغر) تصوره الفكري العام للفهم والتأويل، وغدا، من ثمَّ، المبرر الفكري الذي بنى عليه عمومية المسألة التأويلية. فليس الفهم والتأويل مسألة تخص العلم فقط، إنها تعود بداهة إلى التجربة الكلية التي يعيشها كل إنسان في العالم. إن الظاهرة الهرمينوسية ليست أصلًا مشكلًا ميتودولوجيًّا.[١٧]

ينطلق هذا المنظور التأويلي بدءًا من تصور أنطولوجي خاص للعمل الفني ولوظيفته التأويلية؛ فالممارسة الفنية لدى غادمير لعبة جديدة مفتوحة على الواقع عبر عملية محاكاة أولى، وعلى المنجز-القارئ عبر عملية محاكاة ثانية. هذه المحاكاة المضاعفة هي ما يجعل من عملية التأويل (في مفهومه الموسيقي والمسرحي كأداء)[١٨] فعل خلق. ففعل التأويل هو بمعنًى من المعاني فعل إعادة الخلق. وليس من الغريب في شيء أن يركز غادامير كما نيتشه قبله، على الإنجاز performance (في صورته كتأويل موسيقي ومسرحي)؛ وذلك لأن إنجاز العمل الفني يغدو المصير والتأويل النهائي لكل عمل. إنه يمتح وجوده الفعلي من ذاك الإنجاز.

بموازاة مع ذلك، تكون قراءة العمل الفني، سواء كانت صامتة أو بصوت مرتفع، إعادة إنتاج. وبما أن كل إعادة «إنتاج خلق يمارس فيها القارئ فعله في النص المتلقي، فإن فعل القراءة يغدو، في معناه الضيق، فعل تأويل».[١٩] بيد أن غادامير يظل وفيًّا

---

[١٦] Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, op. cit., p. 11.

[١٧] المرجع نفسه، ص٢٣.

[١٨] لا يخفى أن المنجز الموسيقي والممثل المسرحي يحظيان في اللغة الفرنسية باسم interprète (مؤول)، مما يجعل هذا التشارك حاسمًا في ربطه بالمسألة التأويلية.

[١٩] Gadamer, *Vérité et Méthode*, op. cit., p. 90.

لمنحاه الهايدغري عبر إعادة توظيف مصطلح الفهم المسبق précompréhension كما صاغه أستاذه. فإذا كان هايدغر يعتبر أن المشكل الهرمينوسي يقود إلى مشكلة الفهم، فإن غادامير سوف يعتبر المسألة مرتبطة بالمقابل بالتحرير من العوائق الأنطولوجية لمفهوم الموضوعية، ذلك أن هذا الأمر هو وحده القابل لتأكيد مصداقية تاريخ الفهم.

إن عملية الفهم الحق صراع مستمر ضد كل أنواع التصورات المسبقة الخاطئة التي لم تختبر نفسها في العالم؛ ومن ثمَّ فهي امتلاك فعلي للنص ودعوة له كي يمنح معناه للمؤول، بوصفه ذاتًا ساهرة على وجود النص. هكذا يغدو الفهم المسبق بنية أحكام مسبقة préjugés تكون شرطًا أساسًا للفهم لدى غادامير الذي يعتبر أن الحكم المسبق لا يعني مطلقًا الحكم الخاطئ، وإنما هو مفهوم قابل لتلقي تقويم سلبي أو إيجابي. إن هذا المفهوم هو المقابل المجالي لكلمة «الحرية». وحين يتم إرساء هذا التصور القبلي، فإن ذلك لا يكون إلا انطلاقًا من قراءة أولية للنص تتحكم بشكل أو بآخر في عملية التأويل. فإحياء مفهوم «الحكم المسبق» يأتي تأكيدًا لحاجة التجربة التأويلية إلى أحكام مسبقة صائبة ومشروعة، تسهم بشكل مباشر في بلورة حركة الفهم والتأويل: «الفهم — كما يقول غادامير — هو أولًا التفاهم حول الشيء، ثم ثانيًا استخراج رأي الآخر بما هو كذلك وفهمه. وهكذا، فإن أول شرط من بين الشروط الهرمينوسية يظلُّ هو الفهم المسبق، الذي يتولَّد من التعامل مع الشيء نفسه.»[٢٠]

إذا كان الفهم يفترض عملًا سابقًا عليه يشكل توافقًا أنطولوجيًّا وتاريخيًّا مع النص-الآخر، فإن كل علاقة بالنص (خاصة إذا كان نصًّا تراثيًّا) تفترض خلق وضعية هرمينوسية ينصهر فيها أفقان:

- أفق المؤول المرتبط بحاضره التاريخي والمتحرك فيه، وهو أفق تلعب فيه الآراء المسبقة دورًا مركزيًّا؛ ومن ثمَّ طابعه الإشكالي باعتباره بؤرة توتر وصراع.
- أفق الماضي الذي يمنح للأفق السابق وجوده، وهو يتشكل من مجموع الأسئلة التي يطرحها التراث عبر النص.

[٢٠] نفسه، ص١٢٤-١٢٥.

يؤسس الانصهار الضروري بين الأفقَين الفهمَ،[٢١] الذي يستدعي بدوره انصهارًا آخر ووحدة داخلية أخرى بين الفهم والتأويل تمكِّن من تجاوز تراتبيتها أو علِّية أحدهما، أو انفصالهما الممكن؛ فالتأويل ليس فعلًا ينضاف مؤقتًا إلى الفهم. إن الفهم هو دومًا تأويل. من هنا فالتأويل هو الشكل المعلن للفهم.[٢٢]

لقد نظرت الهرمينوسيا الكلاسيكية لثلاث عمليات منفصلة ومتتابعة هي الفهم والتأويل والتطبيق؛ لذا فإن وحدة هذه الخطوات أساس وجودها الفعلي كممارسة هيرمينوسية متناسقة؛ بحيث إن تراتبية زمنية أو عملية غائية تتحكم فيها يمكن أن تحول التأويل إلى عملية تعليمية مدرسية؛ فالفهم والفهم المسبق إمساك ضروري بموضوع التأويل. إنهما يشكلان العملية الإدراكية المباشرة للموضوع. أما التأويل فهو العملية التي تجسد هذه السيرورة وتمنحها شكلها وصيغتها. بيد أن هذه العلاقة لا تفترض أي طغيان مطلق لذاتية المؤول، ذلك أن هذا الأخير ينتمي إلى النص، أي إن معنى هذا الأخير هو الذي يستعيده المؤول باعتباره ذاتًا رهينة بتحققها كمؤول بممارسة علاقة هرمينوسية مع النص ذات أفق مزدوج. هكذا يظل فعل التأويل مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالنص. ولأن النص لا يمكنه أن يمنح معناه مباشرة عبر عملية الفهم وحدها، فإنه يستدعي بالضرورة عمل التأويل؛ لهذا يعتبر غادامير أن التأويل متضمَّن في الفهم بحيث لا ينفصل الأول عن الثاني بتاتًا، ذلك أن الفهم يمثل الأفق الذي يمنح لمقصدية نص ما قيمتها.[٢٣] ففهم نص ما يعني أولًا وقبل كل شيء تطبيقه على أنفسنا وإدراك طابعه الأحادي، بالرغم من كونه يمنح نفسه كل مرة بصورة مختلفة، ويُفهم بطرق مغايرة.[٢٤]

يرتبط الفهم والتأويل بالنص، لأن المكتوب، خلافًا للشفهي هو الشكل الذي يمكن أن يكون معاصرًا للمؤول. فبالكتابة يكتسب النص إمكان الانفصال عن أصله وفعل

---

[٢١] يؤكد ريكور على جدة هذا الطرح وأصالته بقوله: «نحن ندين لغادامير بهذه الفكرة الخصبة القائلة بأن التواصل بين وعيَين يختلفان في موقعهما يتم بفضل انصهار أفقهما، أي بتقاطع مقصدَيهما حول البعيد والمنفتح.» P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, op. cit., p. 23.

[٢٢] H. R. Jauss, Pour une hetméneutique littéraire, op. cit., p. 14.

[٢٣] غادامير، المرجع المذكور، ص٢٤٣.

[٢٤] نفسه، ص٢٤١؛ وانظر كذلك: غادامير، «اللغة أنموذج لبلوغ الوعي التأويلي»، العرب والفكر العالمي، ع٣، ١٩٨٨م، ص١٠.

خلقه وتشكله. إنه استمرار الذاكرة التي يغدو بها التراث جزءًا من عالمنا الخاص؛ من ثمَّ يغدو المكتوب طريق نقل الهرمينوسيا إلى عموميتها الكونية. فمهمة التأويل تكمن إذن في وجوب حمل النص إلى اللغة. انطلاقًا من ذلك، فالارتباط الجوهري بين الجانب اللغوي والتأويلي يوضح بجلاء أن طموح كل تأويل إلى الحقيقة لا يخضع أبدًا للنسبية. بيد أن هذا الطموح لا يعني أبدًا أن ثمة تأويلًا صائبًا في ذاته؛ لأن ذلك سيكون مثالًا فارغًا من أي فكر ويتجاهل حقيقة التراث. فكل تأويل مطالب بالتلاؤم مع الوضعية الهرمينوسية التي ينتمي إليها. وهذا ما يفسر كون المفاهيم التأويلية التي تبلور الفهم منذورة أساسًا إلى الانمحاء أمام ما تحمله إلى اللغة بفعل التأويل. وهنا بالضبط تكمن المفارقة، ذلك أن تأويلًا ما لا يكون صائبًا إلا باستعداده للانمحاء والغياب التام.[٢٥] وهذا لا يتم إلا في التأويل ذي الطابع اللغوي لكونه أرقى أشكال التأويل وشكله الخاص بامتياز.

هذا التوكيد الأخير يجعل فكر غادامير وتصوره للتأويل والفهم يفلت من النقد السجالي الذي مورس عليه، وبالأخص من قبل هيرش الذي اعتبر تعامل هذا المفكر مع الماضي، عبر التمازج والانصهار بين أفقي الذات والموضوع، وهمًا وخطأً تاريخيًّا historicist fallacy.[٢٦] فبما أن هيرش يتصور أن تأويل النص لا يخضع لتغير موقع المؤول، وإنما لأحادية التماثل مع مقصد المؤلف، فإن موقف غادامير، ومن قبله «أستاذه هايدغر» (كما يحلو لهيرش القول)، هو ضرب من النزعة النسبية التي تحول دون تحديد وثبات أحادية التأويل.

من موقع لآخر يعلق سونغ T. K. Seung على هذا التصور بقوله: «إن الادعاء بأن كل تأويل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمؤول يمكن تسميته نسبية سياقية.»[٢٧] وذلك في إطار إشارته إلى تلاقح الأفق التاريخي للنص التراثي مع الأفق الراهن للذات المؤولة؛ لذلك يلجأ سونغ، بنوع من المكر النقدي، إلى تطبيق المقولة نفسها على فكر غادامير ليخلص إلى أن نظرية غادمير إذا كانت حقيقية، فإن حقيقتها الخاصة هي فقط حقيقة تاريخية مرحلية.[٢٨] وكأن الحقيقة التي ينادي بها هذا الأخير ليست سوى بعث للمطلق الهيجيلي

---

[٢٥] اللهم، حسب علمنا، إلا ما ساهمنا في ترجمته وراجعناه ونشر بعنوان: «دفاعًا عن المؤلف» في مجلة **مكناسة**، ع٧، ١٩٩٣م.

[٢٦] D. E. Hirsch, *The Aims of Interpretation*, op. cit., p. 39.

[٢٧] T. K. Seung, *Structuralism and Hermeneutics*, op. cit., p. 204.

[٢٨] المرجع نفسه، ص٥٠٢.

المثالي. إن الطابع السجالي لكتابات سونغ، ومن قبله هيرش، يدفع بهما إلى محاربة التأويل الفينومينولوجي بأدواته نفسها، وعبر فهم خاطئ لما يطرحه هذا المنظور. أليس الانصهار الذي يتحدث عنه غادامير ربطًا لحقيقة النص باللقاء بين النص والمؤول؟ وبالرغم من أن مفهوم الحقيقة ظل دائمًا مفهومًا قيميًّا يتعرض للنقد في الفكر الغربي المعاصر، فإن الموقع الذي يحتله المؤول من العملية التأويلية برمتها يجعل الحقيقة (حقيقة التأويل) تاريخية؛ إذ هي ترتبط بالحاضر بوصفه مفهومًا مركزيًّا في الخلفية الفلسفية الهايدغرية لغادامير.

إن الدرس الذي تركه لنا غادامير في هذا المجال هو أن عمومية المسألة التأويلية وكونيتها لا تلغي مع ذلك تميز التأويل النصي الذي يفترض تواصلًا معينًا بين الذات النصية والذات المؤولة، ويفترض من ثمَّ وحدة صميمة بين الفهم والتأويل.

المعنى الأصل ومرجعية المؤلف

بالمقابل، كيف يمكن الحدُّ من عمومية وكونية التأويل مع الحفاظ على ضرورته؟ وكيف يتمُّ بناء هذه الضرورة نظريًّا ومعرفيًّا عبر الانتقال من مقدرة المؤول على إنتاج معنى النص إلى البحث عن المعنى الأصل، معنى المؤلف ومقاصده؟

لن نتطرق هنا لموقع المؤلف في النظريات النقدية السوسيولوجية والسيكولوجية والبيوغرافية، ولمركزيته في التناول النقدي في هذه التوجهات، بحيث يخضع فيها النص لمحددات خارجية، تنبني على مبدأ الواقع الموضوعي أو مبدأ اللاوعي أو جوهرية الذات المؤلفة. بل سنعمد إلى إثارة هذه القضية من خلال تصور معاصر غير معروف لدى القارئ العربي هو تصور دافيد هيرش D. E. Hirsch نظرًا لخاصيته النقدية والمعرفية، من جهة، ولطابعها السجالي الحجاجي من جهة ثانية؛ فكتابات هيرش، التي ظلَّت مجهولة في النقد الأدبي الفرنسي والعربي معًا.[٢٩] تكتسب أصالتها من كونها تحاول التنظير لمفهوم لمؤلف من موقع معرفي معاصر، وبأدوات راهنة ووفق موقف عقلاني منطقي، وهو موقف يتجاوز بكثير موقف اللانسونية واللانسونية الجديدة في فرنسا،

[٢٩] اللهم، حسب علمنا، إلا ما ساهمنا في ترجمته وراجعناه ونشر بعنوان: «دفاعًا عن المؤلف» في مجلة **مكناسة**، ع٧، ١٩٩٣م.

والتي حظيت من قبل رولان بارث في الستينيات بإفحام نقدي موفق. ومع أن موقف هيرش من النقد الجديد في أمريكا يذكرنا بموقف بيكار في فرنسا من النقد البنيوي (الذي كان آنذاك يسمى النقد الجديد في فرنسا)، فإن التصور النظري الذي يبلوره هيرش أبعد من أن يقارن بالنقد البيوغرافي (أو تاريخ الأدب) الذي كان يمارسه النقد الجامعي في فرنسا. إن أصول هذا التصور توجد — بالرغم من أن المؤلف لا يصرح بذلك البتة — في الهرمينوسيا الألمانية، وبالأخص في منظورها للمعنى الأصل ومعنى المؤلف. أما الخصم اللدود لهيرش، كما ألمحنا لذلك سابقًا، فليس غير هايدغر ومن حذا حذوه، وبشكل سجالي مبالغ فيه يجعل منه أصل الأزمة النقدية وإقصاء المؤلف من حقل الدراسة الأدبية.[٣٠]

إن النقطة المركزية التي يختار هيرش الانطلاق منها هي «الدفاع عن المؤلف»، وذلك عبر تحليل وتفنيد مجموع القواعد التي ينطلق منها النقاد والبنيويون، ومعهم كل التصورات النقدية المرتكزة على ما يسميه هذا الناقد بـ «نظرية الاستقلال الدلالي» للنص، والتي تقود في نظره إلى نوع من الشكلية الأكاديمية، تنادي بعدم وجاهة المؤلف authorial irrelevance، وترمي به خارج العملية النقدية برمتها. يرتبط الطابع الشكلي لهذه التصورات في نظر هيرش باعتبار النص كيانًا ملتبس المعنى والدلالة، ويفترض من ثمَّ قراءات وتأويلات متعددة. فمن خصائص هذا المنزع دراسة النص العجائبي بطريقة عجائبية، والنص الأسطوري بطريقة أسطورية. وهو ما يعني نفي إمكان وجود تأويل وحيد لكل النصوص، ويمتلك صلاحية موضوعية: لقد تم بالمرة طرد المؤلف ونفيه، باعتباره المحدد للمعنى النصي، لكن تبيَّن، شيئًا فشيئًا، أن ليس هناك من مبدأ قمين بتوجيه صلاحية تأويل ما. من هذا المنظور يعتبر هيرش المؤلف المحدد الأوحد للمعنى النصي ولصلاحية التأويل وصوابه؛ بذلك فمهمة الفعل التأويلي تكمن في إعادة بناء هذا المعنى الأصل الذي تقف وراءه ذات مبدعة مجردة وأولية، بحيث يكتسب النص مشروعية وجوده ومعناه من وجودها خلفه. إن هذا يعني أن «الديمقراطية السديمية للقراءات»[٣١] لا تروم سوى اغتيال المؤلف واستيلاء القارئ على عدد وافر من المؤلفين يتوفر كل واحد منهم، حسب هيرش، على السلطة نفسها التي كانت للمؤلف.

---

٣٠ F. Linterecchia, *After New Criticism*, Univ. of Chicago Press, 1980, p. 258.

٣١ D. E. Hirsch, *Validity in Interprétation*, op. cit., p. 5.

ضدًّا على هذه التعددية التي تمنح للقارئ حق إبداع معنى النص، والتي سيسميها هيرش لاحقًا منظورية،[٣٢] يعتبر أن معنى المؤلف ليس من إنتاج نشاط القارئ وأن النص في أحاديته لا يخضع لنزوات القارئ، وإنما يتطلب الاستجابة الفريدة والعامة نفسها من كل القراء. هذه الأحادية النصية المتناغمة والمتراصة تفترض بالضرورة سلطة معنوية كبرى وراءها نابعة من إرادة المؤلف ومقصده. وبما أن هيرش ينتمي إلى هيرمينوسيا عامة قابلة لتناول كل النصوص، من دون تمييز في الجنس أو السجل اللغوي، فإنه يبحث لذلك عن صياغة دقيقة لنظريته في معنى المؤلف والمقصدية النصية، سيرًا على خطى شليرماخر وديلثي في هذا المجال، وبانتقائية واضحة في التعامل مع تعاليمها؛ ذلك أن ما يهم هيرش منهما هو المستوى المنهجي والإبستمولوجي وأطروحة المعنى الأصل للمؤلف؛ فمنطلق هيرش هنا، يحيل بصورة مباشرة على الهرمينوسيا الرومانسية في صورتها الخاصة لدى شليرماخلر. ومع أنه لا يأخذ بها حرفيًّا فإنه يعتقد بتاريخية الفعل التأويلي، أي بانطلاق المؤول من المجال اللغوي المشترك للمؤلف وجمهوره الأصل، كما دعا لذلك شليرماخر. فلا يمكن لنص ما حسب هذا التصور، أن يقول راهنًا ما لم يقُله أصلًا في صورته التاريخية الأولى.[٣٣] وهنا يكمن الاختبار الأخلاقي القيمي الذي يتمثله هيرش تمثُّلًا واضحًا في منظوره للتأويل، والذي تُمنح بمقتضاه الأولوية للمعنى «الأفضل» باعتباره المعنى الأكثر شرعية وصلاحية من الناحية التأويلية، بالرغم من النقاش الذي قد تثيره مسألة الأفضلية هذه.

إن مهمة التأويل تغدو، وفقًا لذلك، إعادة تجريب وعيش للمعنى الأصل للنص؛ بحيث يبني المؤول الشروط الأولى للتواصل النصي ليقترب من التأويل الصائب المتماشي مع مقاصد المؤلف ومبتغياته الدلالية.[٣٤] من ثمَّ، يمكن القول بأن أفق القراءة هو المعنى الأصل. أما النص فلا أفق له. بل إن أفق القراءة يغدو هنا — مقارنة مع أطروحة غادامير — أفقًا ارتداديًّا يسعى إلى التماهي مع صورة المؤلف الضائعة في ثنايا نصه، والتي تبتغي سنَّ مَعين وحيد للنص قابل لأن يظل محافظًا على هُويته ووجوده بشكل لا تاريخي. وقد أحس هيرش بهذا المشكل فحاول حلَّه بالتمييز بين المؤلف الواقعي

---

[٣٢] E. D. Hirsch, *The Aims of Interprétation*, op. cit., p. 9.

[٣٣] المرجع نفسه، ص٧١.

[٣٤] T. K. Seung, *Structuralism and Hermeneutics*, op. cit., p. 199.

باعتباره ذاتًا تاريخية، والمتكلم في النص بوصفه محددًا للمعنى النصي (اللغوي): «ليست الذات المتكلمة، مع ذلك، مطابقة لذاتية المؤلف بوصفه شخصًا متحددًا تاريخيًّا، بل إنها تقابل مظهرًا محددًا وخاصًّا من الذاتية الكلية للمؤلف: إنها، إن شئنا القول، تلك الحصة من المؤلف التي تخصص المعنى اللغوي في النص وتحدده.»[٣٥] هذه الازدواجية في ذات المؤلف ليست سوى تعبيرٍ عن ثنائيات أخرى سوف نتطرَّق لها في حينها، يلجأ إليها هذا الناقد لإضفاء طابع منطقي عقلاني على حجاجه وتحليله؛ ومن ثمَّ على صلاحية التأويل الذي يكشف عن معنى المؤلف وأحادية النص والقراءة. من هذه الثنائيات ما يتعلق بالفهم والتقويم والتأويل والنقد، وما يتعلق بالدور المركزي للمعنى والدلالة في هذا التحليل في بناء صلاحية التأويل وجوهرية معنى المؤلف. إن المعنى تبعًا لذلك مسألة وعي وليس قضية تركيبات لغوية، وكل وعي يحيل بالضرورة إلى الشخص، والأشخاص الذين يتضمنهم هما المؤلف والقارئ. وتستهدف هذه العملية الاستدلالية المبنية على أولوية الوعي على الوجود، التأكيد على العلاقة الجوهرية التي تربط بين الوعي وقصدية المعنى والتي يرتكز فيها هيرش، بشكل اختزالي، على المقولة الفينومينولوجية للوعي والمقصدية، بيد أنه لا يتحمل ما يقتضيه ذلك من كون كل وعي هو وعي بشيء ما، وأن المقصدية هي تحويل ومنح الظواهر المعنى الذي كانت تفتقد إليه فيما قبل.

ليس ثمَّة من شك في أن الحديث عن المعنى لا يمكن إلا أن يثير، بشكل أو بآخر، إحدى القضايا الفينومينولوجية الأساسية. وحين يتم البحث في المعنى تغدو غائية اللغة (والنص الأدبي) تعبيرًا.[٣٦] إن هذا يعني أن أولوية المعنى التي يتحدث عنها هيرش تجد أصلها في مفهوم المقصدية لدى هوسرل؛ لذا فمهمة الخطاب، أي خطاب، تكمن في تحقيق فعل التعبير من حيث هو إرادة قول أو مقصدية: «... إننا نعني بالمقصدية، كما يقول هوسرل، تلك الخاصية التي تجعل من المعيشات «وعيًا بشيء ما»؛ فالمقصدية هي التي تطبع الوعي، في معناه القوي، وتسمح له في الوقت نفسه بالتعامل مع حركة المعيش باعتباره حركة للوعي، وباعتبار هذا الأخير وحدة لوعي محدد.»[٣٧] يتبدَّى إذن أن المقصدية هي أولًا فعل وعلاقة ذاتية توجه نظرها نحو «موضوع» ما، سواء كان حاضرًا أو غائبًا

---

[٣٥] هيرش، **الصلاحية في التأويل**، م. م، ص١٤٣.

[٣٦] J. Derrida, *Marges de la philosophie*, op. cit., p. 188.

[٣٧] E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 113.

أو ماضيًا أو واقعيًّا أو متخيلًا: فالوعي بالأشياء لا يتم فقط عبر الإدراك، وإنما أيضًا في الذكريات والاستحضارات الشبيهة بالتذكر، وأيضًا في تداعي الصور.[٣٨]

يمكن القول بأن المتخيل الأدبي يخضع بدوره لتشكيل، يكون معناه القصدي النابع من «أنا متعالية» أساس تشكله ذاك؛ فالانتقال من مجال الوعي، واللغة عمومًا، إلى مجال العمل الأدبي انتقال يبرر لدى هيرش بحرصه الكبير على العمومية النظرية لتصوره من ناحية، ومن بنائه لذاك التصور العام على مقدمات مستقاة من المجال المنطقي واللغوي، من ناحية ثانية. يتبدَّى الأساس اللغوي ذو الأصل الهوسرلي في ثنائية المعنى والدلالة، والتي سوف تبلورها بشكل مغاير الوضعية المنطقية، خاصة مع الفيلسوف الألماني فريج.

فبعد أن طابق هيرش في كتابه الأول بين المعنى (عمومًا) والمعنى النصي الأصل، عاد في كتابه الثاني «**مرامي التأويل**» إلى اعتبار المعنى بكل بساطة ما يكون على النص تمثيله؛ فالمعنى دائمًا معنًى لمؤول معين. وهكذا أصبح المعنى لا يرتبط زمنًا وتاريخًا وضرورة بالأصل (المؤلف). أما الدلالة فيحددها باعتبارها معنًى يحيل على شيء غيره (وهو ما يعرف في اللسانيات بالمرجع). هكذا يكون المعنى مبدأ ثبات في التأويل، فيما تعانق الدلالة مبدأ التغيير والتحويل. يقول هيرش موضحًا علاقة المؤول بهذه الثنائية: «في الحالة الأولى، يمكن للعمل النقدي أن يتوجه أولًا نحو معنى العمل، وفي الحالة الثانية يتجه نحو إدراك دلالته أخذًا بعين الاعتبار هذا السياق أو ذاك، لكن مَعين الدلالة يؤكد أن بناءً أوليًّا للمعنى قد تم القيام به، ثم يقوم معين المعنى باكتشاف علاقة يمكن القول بأنها علاقة دلالة. هاتان الوظيفتان أو هذان الهدفان متمايزان، بيد أنهما لا يخضعان أبدًا للانفصال في التحليل الأدبي.»[٣٩] ينتمي المعنى إذن إلى مقصدية المؤلف، وهو يحيل إلى هذا الوجود الشخصي والعام للذات المتكلمة في تلافيف اللغة. إنه النص مجردًا من كل علاقة سياقية تاريخية، ومخصوصًا بانتمائه الخالص إلى مصدره، أي إلى الوعي الذي ينبع منه. وسواء تطابق المعنى مع مقصدية المؤلف أم لم يتطابق، فإن المعنى يكمن فيما يربط المؤلف بالنص، وهما معًا بالمؤول.

انطلاقًا من هذه الثنائية التي تقيم توازنًا بين المؤلف والمؤول، وتجعل هذا الأخير خاضعًا لسلطة المعنى حتى وهو يتشبث بالدلالة، تتأسس ثنائية الفهم / التقويم. يتعارض

---

[٣٨] E. Fink, *De la phénoménologie*, op. cit., p. 164.

[٣٩] هيرش، **الصلاحية في التأويل**، م. م، ص١٤١.

الفهم باعتباره إدراكًا وبناءً للمعنى اللفظي للمؤلف مع التقويم الذي يشكل مجموعة الأحكام الوضعية المعيارية التي يعيِّن بها المؤول النص. وإذا كان اهتمام هيرش، في كتابه الأول قد انصب على العلاقة بين المعنى وصلاحية التأويل وصوابه، فإنه في كتابه الثاني، وبعد أن أضفى طابع النسبة على سلطة المؤلف على معنى النص، بدأ يهتم بعلاقة الدلالة بالتأويل والتقويم.[٤٠] فإذا كان الفهم يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنص، فإن التقويم يغدو مجمل الأحكام التي تجد مبررها في النص.

في المسير نفسه، يميز هيرش بين التأويل والنقد. فإذا كان الأول يتصل بالمعنى الأصل ويختص به خارج كل تقويم، فلأنه إعادة بناء للنمط الخصوصي أو النوع الداخلي الذي يشكل إرادة المؤلف في صياغة معناه النصي. أما النقد فهو الفعل الذي يمكننا من معرفة ما إذا كان النص قابلًا أو غير قابل للتقويم في حدود معينة؛ فالتأويل بهذا المعنى محايث أما النقد فبرانيته تكمن في خلق مسافة تقويمية مع الفكر المؤلف ومعناه النصي.[٤١]

يتبدَّى إذن ما يرتبط بالدلالة والنقد والتقويم يعيش نوعًا من الحرية إزاء معنى المؤلف ومقاصده. إن هذه الحرية ليست سوى المسافة الضرورية القابلة لإنتاج تقويم ونقد ملائمَين يحققان للنص وجوده الفعلي، الحقيقي والصائب. وتلك الملاءمة هي الصورة المطلوبة لتحقق صلاحية التأويل، باعتبارها نتيجة للتطابق المفترض بين القراءة والمعنى الأولي. ومع أن هيرش راجع الكثير من مواقفه في كتابه **مرامي التأويل**، غير أن الأساس المعياري والأخلاقي الذي انطلقت منه نظريته في التأويل لم يتغير جوهريًّا. لم يعُد مقصد المؤلف المعيار الوحيد الممكن للتأويل، لكنه ظل يلح على ضرورة احترام المعنى الأصل وأخذه بعين الاعتبار. وظل المؤلف يحظى بالقوة المحدِّدة للمعنى النصي نفسها. وإذا كان صواب التأويل لم يعُد لصيقًا لصوقًا ضروريًّا بمعنى المؤلف، فلأنه لم يعُد معيارًا خارجيًّا بل اندمج في عملية الفهم نظرًا وعملًا.

إن الإشكالات النظرية والمنهجية التي يطرحها هذا التصور، والتي ظل يطرحها البحث في موقع المؤلف من العمل الإبداعي الفني، هي التي دفعت بمنظرين كثيرين إلى البحث عن حل نظري ونصي للمسألة، حتى تنحل معها مشكلة المعنى النصي وشروط التأويل النصي وحدوده. فبما أن الذات المتكلمة تنفصل إجرائيًّا عن المؤلف بوصفه ذاتًا

---

[٤٠] هيرش، **مرامي التأويل**، م. م، ص٨٠.

[٤١] هيرش، **الصلاحية في التأويل**، م. م، ص١٤٦.

واقعية وتاريخية، اقترح الباحث الإنجليزي واين بوث — وفي مرحلة سابقة على كتابات هيرش — مفهوم المؤلف الضمني، باعتباره أنا ثانية للمؤلف. فحتى لو تعلق الأمر برواية لا يتم فيها تمثيل أي سارد، فهي تقترح صورة ضمنية لمؤلف مختفٍ في الكواليس، يأخذ صفة مخرج ومحرك للدمى، أو صفة إله غير مبالٍ بمصير مخلوقاته. هذا المؤلف الضمني يكون على الدوام مخالفًا للإنسان الواقعي، وهو، في الآن ذاته الذي يقوم فيه بخلق العمل الأدبي، ويقوم بخلق نسخة أو صورة أكبر عن نفسه.[٤٢] هذا المقترح شبه السحري هو الذي حل إشكالات كثيرة كان قد انتبه إليها مفكرون آخرون من قبل، من غير أن يمنحوها صفة مفاهيمية وإجرائية محددة. وهو الذي سيكون في أصل صيغ أخرى في السيميائيات والسرديات، كمفهوم المؤلف المجرد الذي اقترحه جاب لينتفلت في مقابل المؤلف الواقعي.

يخصص جاب لينتفلت Jaap Lintvelt القول، معطِّلا إلى حد كبير مفهوم المؤلف؛ فالمؤلف الضمني لا يمكنه، في رأيه، أن يتدخل بصورة مباشرة في عمله الأدبي كذات متلفظة. إنه يستطيع فقط التخفِّي وراء الخطاب الأيديولوجي الخيالي، وفي هذه الحال يكون الراوي هو الذي يعلن عن نفسه تلفظيًّا، ويعين المؤلف الضمني.[٤٣] وحين يثير هيرش الفرق بين الذات المتكلمة في النص والمؤلف المرجعي، فكأنه يحيل على ما يسمِّيه منظرو التلفظ أو تداولية الخطاب بذات التلفظ. بيد أن هؤلاء يبدون تحفظهم الشديد حين يتعلق الأمر بالنص الأدبي التخييلي الذي يتجاوز الجملة الملفوظة، في الحديث عن ذات الخطاب أو الكلام.[٤٤] والحقيقة أن مقترح هيرش ذاك يؤدي إلى تطابق عسفي بين الشفهي والمكتوب، كان غادامير قد حذر منه، وإلى منح الحظوة للشفهي على طريقة شليرماخر. والحال أن هذه العلاقة المباشرة التي تربط بين الذات المتكلمة بكلامها الخاص تختفي حين يحل النص محل الكلام؛ ليتم تعويضه بعلاقة معقدة تجمع بين المؤلف وبين النص؛ وهي علاقة تسمح لنا بالقول بأن المؤلف يتم تأسيسه من قِبل النص، وأنه يسكن داخل الفضاء الدلالي الذي تخطُّه الكتابة وتنسجه؛ فالنص هو المكان الذي يحضر فيه

---

[٤٢] Booth et al., *Poétique du récit*, op. cit., pp. 92–93.

[٤٣] J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, op. cit., p. 25.

[٤٤] انظر بهذا الصدد الموقف المتميز لـ: C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation*, op. cit., pp. 176–177.

المؤلف. إن التباعد الذي يخلقه النص نفسه مع مؤلفه ينبئ عن مجموع المشاكل التي نواجهها، والمتعلقة بالعلاقة بين التفسير والتأويل.

يبدو أن الاختلاف بين التصورات الفلسفية المحضة (كما لدى بول ريكو) والسيميائيات التأويلية (أمبرتو إيكو) قد تقلَّص بشكل كبير، خاصة في النظر إلى قضايا شائكة من قبيل المؤلف وموقعه من نصه التخييلي؛ فوجهة نظر إيكو تسير في الاتجاه نفسه الذي خطه لنفسه بول ريكور، مع خاصيات تحليلية بلورها انطلاقًا من مفهومه للتعاون النصي بين القارئ والمؤلف / النص. فإذا كان المؤلف يتبدى في الخطابات ذات الوظيفية المرجعية عبر آثاره النحوية التي تعينه كذات مرجعية، فإنه يحضر في النصوص التخييلية مثله في ذلك مثل المرسل إليه كدور عاملي للملفوظ: «ففي هذه الحالة يظهر المؤلف فقط: (١) كأسلوب قابل للتعرف عليه، قد يكون لغة خاصة به ذات طابع نصي لها علاقة بالمتن، أو بالحقبة التاريخية التي ينتمي إليها النص. (٢) باعتباره وضعية عاملية (أنا – ذات الملفوظ). (٣) أو بوصفه حالة تكلمية (أقسم – ثمة ذات تقوم بفعل القسم) وفاعل للقوة التكميلية، يدين محفل التلفظ، أو باعتباره تدخلًا لذات غريبة عن الملفوظ، لكنها حاضرة بشكل ما في النسيج الأوسع للنص ...».[٤٥]

إن هذا التحديد لأنماط حضور المؤلف في النص هو ما يجعل منه، إلى جانب القارئ، استراتيجية نصية قابلة لإقامة ترابطات دلالية. ويقوم المؤلف الواقعي، باعتباره ذات التلفُّظ النصي، بصياغة افتراض قارئ أنموذج. وبما أنه يترجم هذه الفرضية إلى استراتيجية خاصة به، فإنه يقوم برسم ملامحه باعتباره ذات الملفوظ أي نمطًا للفعل النصي يشتغل بوصفه استراتيجية. وبين استراتيجية المؤلف واستراتيجية القارئ يتم تعاون نصي لا يستهدف تحيين مقاصد الذات الإمبيريقية للتلفظ، وإنما المقاصد الموجودة افتراضًا في النص (الملفوظ)؛ فالتعاون ظاهرة تتحقَّق بين استراتيجيتَين خطابيتَين لا بين ذاتيتَين فرديتَين. أو بعبارة أخرى، فإن العلاقة بين النص والقارئ لا تقبل المقارنة أبدًا بعلاقة الذات بالموضوع في عملية الإدراك مثلًا، ذلك أن موقع القارئ موقع نشيط ومتحرك وديناميِ؛ لذا فإن النص التخييلي، بخلاف النص المرجعي، يتم إعادة خلقه كموضوع وتكوينه من حيث هو كذلك بعيدًا عن لحظة وشرط تكونه ومرجعيته.[٤٦]

---

[٤٥] U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., pp. 75-76.

[٤٦] المرجع نفسه، ص٧٧.

إذا كان الأمر كذلك، فإن مشكلة النص، كما يتبدَّى ذلك واضحًا، لا ترتبط بالمؤلف الواقعي بقدر ما تتصل بصور لغوية وتنظيمية في النص؛ لأن المؤلف، تبعًا لذلك، يغدو حضورًا قصديًّا يعلن عنه النص ويكوِّن شكله الدلالي واللغوي لدى القارئ؛ وبذلك فهو يتحوَّل إلى مكون من ضمن مكونات عديدة ومعقدة تكون أبعد من أن تتحول إلى مرجعية في المعنى، أو أن تحدد مصير النص في القراءة والتلقي.

إبستمولوجيا النص

يبدو أن التأويل في عموميته يحول الكون إلى نص، وأن التأويل المبني على معنى المؤلف يحول النص إلى مجرد بوتقة لإبداع المؤلف في طابعه المتعالي والماهوي؛ بيد أن التأويل، سواء في هذا المجال أو ذاك، يظل يطرح على الدوام التساؤل عن هُوية النص ومفهوم الأدب. هذا التساؤل يربط على الأخص من الناحية المعرفية والمنهجية بالتحولات النقدية والأزمات التي تواجه الممارسة الأدبية. فبعد أن استنفدت البنيوية انغلاقها حول النص وغائيته الذاتية واستقلاله عن كل مرجعية خارجية، أصبح من الضروري إعادة النظر في مفهوم النص انطلاقًا من وجهة أو وجهات النظر الجديدة المرتكزة على مفهوم التأويل. هذا ما قامت به مدرسة كونسطنس في ألمانيا، انطلاقًا من خلفية فينومينولوجية واضحة حيث تمَّت بلورة تصور جديد للقراءة[٤٧] وللنص،[٤٨] ومعها لمفهوم التأويل الأدبي.

بيد أن ثمة اتجاهًا نحو إعطاء القضايا الإبستمولوجية حظها من الحضور في البحث الأدبي؛ ذلك أن الأدب يندرج بدوره في سياق الإنتاج المعرفي العام الذي يمارس عبره الكائن ذاته، وينفتح من خلاله على الرمزي ويمنح عبره نفسه للآخر. يقول الباحث الفرنسي كلود ريشلر C. Reichler محاولًا تحسيس النقاد بضرورة الانفتاح على الأسئلة العامة الشاملة للممارسة الأدبية الفكرية: «إن ما ينقص الدراسات الأدبية اليوم، لن نجده ببساطة في الفيلولوجيا، وإنما في مجال إبستمولوجيا التمثُّلات représentation.»[٤٩] فحسب هذه الإبستمولوجيا، لا يعيش الإنسان في عالمه المحيط بطريقة مباشرة، وإنما عبر علاقات

---

[٤٧] نجد ذلك بالأخصِّ لدى ياوس في كتابه: *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

[٤٨] يمكن القول بأن كتاب إيزر «فعل القراءة» يركز بالأساس على بناء مفهوم نقدي للنص أكثر منه للمتلقي.

[٤٩] C. Reichler et al., *L'Interprétation des textes*, Minuit, Paris, 1989, pp. 50–89.

توسطية، إذ بين الإنسان والعالم تشتغل مجموعة من الخطاطات تتباين في مقدار تعقدها وبساطتها. من هنا فإن التجربة الإنسانية تأخذ ضرورتها من خلال هذه التوسُّطات التي تصوغ له عالم وتبنيه.

تترابط التمثيلات إذن ويتم إنتاجها وفق صيغ محكمة، تشكل بتعبير ريشلر تصويغات modélisations أولية للمعرفة؛ وهي تنقسم إلى ثلاثة أنماط: النمط التحليلي والنمط الرمزي ونمط الممارسة. في هذا المضمار تكون التأويلات ذلك الفعل الذي يهتم بتحقيق ذات فردية أو جمالية للصورة التمثيلية للعالم.[٥٠] إن التأويل، تبعًا لذلك، تمثيل من الدرجة الثانية، بل إنه يشكل معنى تمثيل معين باعتبار هذا الأخير نتاجًا لإدراك تقوم به ذات معينة في وضعية ما؛ فالتأويل يقوم بإعلان العلاقة الراهنة التي تُقيمها الذات مع تمثيلاتها.

ينطلق ريشلر من هذه الخلفية النظرية العامَّة للأدب، باعتباره تأويلًا رمزيًّا مثله في ذلك مثل الأسطورة بوصفها تأويلًا جماعيًّا لعالم خاضع لعملية التصويغ. بيد أن الاختلاف بين الأدبي والأسطوري يظل قائمًا بالرغم مما يربط بينهما من ناحية الموضوعات والتركيب: فالنصوص التي نسميها أدبية هي تأويلات رمزية جماعية، ولها وظيفة ذات خصوصية متفردة تتمثل في تمكين الذات من تأويل التصويغات نفسها باللغة. أما التعريف بالمحاكاة والتعريفات الحديثة بالانعكاس الذاتي، فإنها تدخل في هذا التصور وتندمج فيه من غير أي تناقض.

إن الأدب باعتباره تمثيلًا من الدرجة الثانية يقوم بالربط بين البعد الإدراكي والبعد الاستبدالي؛ ليكون بذلك سندًا لمنظور ذاتي يمنح من خلاله الناس معنًى لوضعيتهم وللعالم بممارستهم الأدبية. وبهذا يدخل الأدب-التأويل إلى مجال المعرفة عالمًا من التمثيلات التصويرية والمتخيلة. وبما أن الخطاب الأدبي يتعامل بشكل مباشر مع اللغة، فإن هذه الأخيرة تلعب دورًا جوهريًّا في مجال الفعل الأدبي. بيد أن النص الأدبي، لكي يحقق أدبيته، لا يقتصر على تأويل المصوغات اللغوية، ذلك أن بإمكانه، باعتباره مؤولًا، أن يتجاوزها إلى مصوغات أخرى من غير أن يحدَّ ذلك من طابعه الأدبي.[٥١]

---

[٥٠] المرجع نفسه، ص١٠٥.

[٥١] المرجع نفسه، ص١١١.

يبدو إذن أن مشروع ريشلر يكمن في البحث عن الموقع الذي يحتله الأدب ضمن المجال الإبستمولوجي العام للتصورات والتمثيلات. وهذا هو ما يدفعه إلى اعتبار الأدب نفسه تأويلًا، مقتربًا بذلك من التصورات التي تطرَّقنا لها في مبحث عمومية التأويل، وباحثًا عن التأويل بوصفه ظاهرة تتجاوز الممارسة النقدية الخاصة بالمكتوب الأدبي، لكن التساؤل الذي يطرح نفسه علينا الآن هو: إذا كان الأمر كذلك، فما هي وضعية الخطاب النقدي باعتباره خطابًا ميتانصيًّا، أي خطابًا على نص؟

خلال حديث ريشلر عن الأسطورة (باعتبارها أصل العمل الأدبي)، يعتبر أننا إذا نظرنا إليها بوصفها تأويلًا رمزيًّا جماعيًّا للتمثيلات المشتركة، فإن عالم الإثنولوجيا يقوم بتحليل هذا التأويل الرمزي. قياسًا على هذا الاعتبار، يمكننا النظر إلى الخطاب النقدي والنظري الذي يأخذ له موضوعا الكتابة الأدبية عملًا تأويليًّا تحليليًّا، وكلتا الصفتَين تدخلان ضمن الأنماط الثلاثة للتمثيلات التي يؤكد ريشلر على ترابطها وانفتاحها الواحد تجاه الآخر.[٥٢] إن تصورًا من قبيل هذا، وهو يؤكد عمومية التأويل واختراقه للممارسات التمثيلية، يفصح عن أصله البورسي بشكل واضح. ولعل مفهوم المؤول لدى ش. س. بورس هو الذي يقود إلى «لاتناهي» العملية السيميائية؛ فكل علاقة تؤول علامة أخرى بشكل مطرد، وبهذا يغدو كل متأول لعلامة ما بدوره علامة ليخضع هو نفسه للتأويل، لكن أهم عنصر في هذا البناء الذي يقترحه ريشلر هو مفهوم عالم التمثيلات الذي يكمن دوره الفعال في رفع اللبس عن مفهوم المرجع، وليضمن بذلك الطابع التصوري والذهني والمتخيل لعلاقة النص بالعالم وبالواقعي والمحسوس. إضافة إلى ذلك، يقدم هذا التصور صيغة جديدة ومعاصرة للتفكير في الإبداع الأدبي، وفقًا لمعطيات التأويل. إنه مثله في ذلك مثل هوسرل، يمنح للتخيل دور الخلق والإبداع بعيدًا عن سلطة الواقع العيني.

في المنحى نفسه، لكن هذه المرة من منطلق لساني ومعرفي، يعتبر جان مولينو أن العمل الأدبي ينتمي ضرورة إلى المجال الرمزي؛ فالعلوم الإنسانية تتناول موضوعات رمزية لأن كل ما ينتمي للإنسان ذو طابع قصدي وقيمي موضوعاتي. فلا هوة، حسب هذا المنظور، بين اللغة الأدبية واللغة التواصلية؛ فاللغة ذات طابع تمثيلي ورمزي وهي ليست خاضعةً تمام الخضوع لوظيفتها التواصلية والتداولية؛[٥٣] من ثمَّ يغدو التواصل

---

[٥٢] نفسه، ص١٠٣.

[٥٣] J. Molino, “Interpréter”, in *L’interprétation des textes*, op. cit., p. 191.

اللغوي والأدبي مجالًا لاستراتيجيات معقدة ومتعددة الدلالة، تتماشى مع الفعل الرمزي عمومًا. هكذا يصبح المنتَج الرمزي ذا أبعاد ثلاثة: البعد المادي المتعلق بالأعمال الأدبية، والبعد الإنشائي poïétique، ثم البعد الجمالي للتلقِّي.

إن وجود سيميولوجيا حقة تهتم بالدراسة العلمية للرمزي لن يتم، حسب جان مولينو، إلا انطلاقًا من النظرية البورسية ومفهومها للمتأول. وستكون مهمة هذه السيميولوجيا (ومعها العلوم الإنسانية الأخرى) هي تحديد موقع الرمزي وتنظيمه والتحكم فيه بغية دراسته وتحليله. بيد أن سيميولوجيا من هذا النوع لا يمكنها الوجود بدون انبثاق الرمز.[٥٤] إلا أن تساؤلنا الملحَّ هنا هو: ما الذي يجعل سيميائيًّا من قبيل أمبرتو إيكو، ينطلق من الإرث البورسي، يرمي بالرمزي (أو ما يسميه بالنمط الرمزي) خارج التناول السيميائي؟ إن تساؤلنا هذا يضع اليد على اتساع مفهوم الرمز والتباس مكوناته وخصوبتها، بحيث إن تصور إيكو له يربطه بالمفهوم الكلاسيكي الذي ترعرع في حضن المقدس والتفسير الديني، بينما يفهمه مولينو في دلالاته المعاصرة العامة.

يبلور مولينو تصوره للنص باعتباره تكوينًا هجينًا لم تأخذه النظريات الشعرية بعين الاعتبار؛ لأنه لا يتطلَّب علمًا وحيدًا فحسب، وإنما تضافر علوم متعددة لا تتخذ من اللسانيات أنموذجها النظري والمعرفي. إن ما يتبدى هنا هو التناضد المركب للنصوص، فهي لا تشكل وحدة أو نسقًا متجانسًا مطالبًا بالتلاؤم مع معنًى محدد، وإنما هي مجموعة مركبة من المعطيات تنتمي إلى شرائح مختلفة بدورها.[٥٥] فنص هذه صورته يكون ذا مدًى «أنطولوجي»؛ إذ إنه انبثاق لكائنات وعلاقات متعددة؛ من ثمَّ، فالنص لا ينقسم إلى دلالة حرفية وأخرى مجازية أو رمزية، وإنما هو أنموذج منظم يتطلب البناء. تأسيسًا على ذلك، يغدو النص بناءً نجميًّا وعبارة عن ثريا ولا يمكن حصر السنن المكونة له. أما التأويل فإنه يغدو متصلًا بهذا الطابع اللامتحدد (لكن المنظم) للنص، فإن مولينو يبني مشروعيته على أمرَين: الطابع الرمزي للنص واللغة والفعل الإنساني عامة، ودلالة النص الأدبي وطابعه المركب الهجين. ومع أنه يقترح الإنشائية فرعًا علميًّا لدراسة الدلالات المرتبطة بالإنتاج الأدبي، فإنه يقرُّ منذ البدء بأن استراتيجية الصنعة والتلقي لا يمكن أن تستخدم كمعايير للتأويل.[٥٦] من خلال هذا النفي نجد أنفسنا أمام نص معزول

---

[٥٤] المرجع نفسه، ص٨٣.

[٥٥] جان مولينو، المرجع المذكور آنفًا، ص٤٤.

[٥٦] نفسه، ص٤٩.

يمكننا من إطلاقية ممكنة للعمل التأويلي، لكن هل يعني هذا أن التأويل لا متناهٍ وبدون حدود كابحة له؟ المؤول الحر حرية كاملة بحيث يتم تضعيفه هنا بشخصية جديدة هي شخصية المحلل، وتكمن مهمة هذا الأخير في القيام بالتقويمات اللازمة لتفادي الانزلاقات الممكنة للمؤول.

التأويل بوصفه تخييلًا

يمكننا الآن الانتقال إلى مجال للتأويل أكثر تخصيصًا؛ ففي منحًى هرمينوسي أدبي وسردي بالتحديد يقترح الناقد الأمريكي ناعومي سكور N. Schor عنوانًا انعكاسيًّا ذا طرافةٍ تنمُّ عن المغامرات النظرية للنقد الأمريكي وعشقه للعب والغرابة: إنه التخييل fiction بوصفه تأويلًا والتأويل بوصفه تخييلًا. وإذا كان هذا الطرح الانعكاسي سهل البناء، بل إذا كنا لا نستغرب الشق الأول من هذه الأطروحة لأن نيتشه وهايدغر وغادامير، وإلى حدٍّ ما ريكور وريشلر، اعتبروا قبله أن التخييل، والعمل الأدبي بخاصة، هو تأويل للوجود وللتمثيلات الناجمة عنه، فإننا مع ذلك نتوجس من أن تحاذي تلك الانعكاسية الطوطولوجيا.

لكن بعيدًا عن موقف سوزان سونتاغ الشهير المعادي للتأويل (لاعتبارها إياه منحصرًا في عملية الترجمة) يعتبر ناعومي سكور أن ثمة نصوصًا تدعو كلية للتأويل، وتتطلَّبه كضرورة قصوى كنصوص كافكا مثلًا.[٥٧] وإذا كان التصور البنيوي لا يعارض التأويل كلية، وإنما يدعو من الناحية الاستراتيجية إلى التركيز على العمل الوصفي للنص، فإن موقف سكور ينطلق من النص ليعلن الضرورة التأويلية: «إن التأويل للنص ليس فعلًا يقع على التخييل، بل هو فعل يتم في التخييل. هكذا تغدو كل معاداة للتأويل عبارة عن موقف هش لأنه سيكون مرادفًا لرفض حصة كبرى من الأعمال التخييلية (الحديثة) التي يتعلق وجودها بجلاءٍ وملحاحيةٍ بعملية التأويل، بانفتاحه وحدوده وبضرورته والحرمان منه أيضًا.»[٥٨] يغدو التأويل في هذا السياق ضرورة واجبة. تبعًا لذلك يقترح سكور وجوب التمييز بين نمطَين من المؤولين: الناقد التأويلي الذي يسميه مؤولًا، والشخصية التأويلية

[٥٧] M. Brinker, “Fiction as interprétation, interpretation as fiction”, op. cit., p. 176.

[٥٨] المرجع نفسه، ص١٦٧.

التي يسميها مُتأوِّلًا interprétant. يقوم المؤول والمتأول بنشاط مزدوج، فالتأويل يقع، من الناحية التراتبية، فوق المروي له أو القارئ الضمني لأنه لا يحتمل ولا يقبل الفعل أو البناء النظري، بل يتساكن مع الراوي بضمير المتكلم أو البطل الرئيسي للعمل التخييلي. إن تماهي المؤول مع صورته المرآوية المتمثلة في المتأول يجعل من الصعب على المؤول تجاوز هذه العلاقة النرجسية، والحفاظ على مسافة ضرورية بين المتأول ووجوده الخاص. بيد أن وجود المتأول في الروايات والنصوص السردية ليس عامًّا. فثمة روايات ذات شخصيات «محايدة» أو «بريئة»، وهو الشيء الذي يمنح للشخصيات الثانوية مهمة التأويل؛ لأن وظيفة المتأول تكمن بالأساس في توضيح الاستراتيجية التأويلية للنص؛ فمن خلال وجود المتأول يحاول المؤلف أن يسرَّ للمؤول بأشياء تخص التأويل، وعلى المؤول أن يحسن الإنصات وتسجيل ما يتوصل به.[٥٩]

بين النص والقارئ ثمة مجموعة من الروابط تشكل في نهاية المطاف شرطًا أساسًا من شروط التأويل. إن التأويل يصبح في هذا الإطار جزءًا من التعليمات التأويلية التي توجه بها استراتيجية المؤلف قراءة وتلقي النص، وهو من ثمَّ ينتمي، حصرًا، للتعليمات المحايثة للنص لا لتلك التي تربط بين النص واللغة والمعارف العامة. بل إن النص، وهو يوكل مهمة النشاط التأويلي للشخصية الرئيسية أو الثانوية، مؤسسًا بذلك الضرورة التأويلية في صلبه كما نجد ذلك لدى كافكا أو هنري جيمس، يخلق استراتيجية تأويلية في النص ليردفها بتوقُّعية معينة لقارئه، وذلك عبر نسج خطوط وتصورات تأويلية من حق القارئ أن يرفضها، لكنه مطالب بالانتباه لدورها في صياغة المعنى النصي؛ فالشخصية التأويلية تسهل البحث عن السؤال الذي جاء النص للإجابة عليه، وتساهم في توضيح بنية السؤال والجواب التي ينهض عليها النص والبناء التأويلي معًا.[٦٠] بَيْد أن النص لا يتضمن استراتيجية تأويلية نابعة من الشخصية فحسب، وإنما أيضًا من الموضوعات التي يبلورها ونوعية التشاكلات isotopies التي يصوغها لبناء معناه.[٦١] فإذا كان العمل الأدبي والحكائي ينبني على موضوعات ظاهرة وأخرى ضمنية، فإن هذه الأخيرة تتطلَّب من قبل المؤول عملية إعادة تنظيم منسقة القصد منها تحويل صورة النص الأصلية.

---

[٥٩] نفسه، ص١٦٩.

[٦٠] R. Jauss, *Pour une Herméneutique littéraire*, op. cit., p. 15.

[٦١] F. Rastier, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 87.

أما الموضوعات الظاهرة فإنها، بطابعها المرجعي الواضح، تتطلَّب تأويلات حذرة تحدُّ من حريتها الكبرى المعطيات المرجعية اللغوية وتلك التي يبنيها النص الحكائي.[٦٢] إن بنية الموضوع نفسها وصياغته النصية الجديدة هي التي تفسر بصورة واضحة كيف يتم بناء العالم التخييلي، انطلاقًا من عملية تأويل دقيقة ينزاح عبرها بشكل لا رجعة فيه عن التمثلات الذهنية ومرجعيتها الواقعية.

[٦٢] M. Brinker, “Thème et interprétation”, in *Poétique* N° 64, op. cit., p. 438.

الفصل الخامس

الجسد: من الذاكرة الرمزية إلى المتخيل

لا شيء من الحياة النفسية يضيع، ولا شيء تكوَّن يختفي. فكل شيء يتم الاحتفاظ بهذا الشكل أو ذاك، وقد يعود إلى الظهور في بعض الحالات والظروف.

S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, PUF, 1973, p. II

نحن لا نعرف بالضبط ما يحدث حين نحلم: فليس من المستحيل أن نكون في السماء أو الجحيم، أو أن نكون ربما في ما سمَّاه شكسبير «الشيء الذي أنا هو»، وقد نكون نحن أنفسنا أو نكون الآلهة ... وفي الكواليس لا تكون الصورة هي المهمة، وإنما (...) الانطباع الذي تختلقه الأحلام ... ويكون الحلم بذلك أكثر الأنشطة الجمالية عراقة، وتكمن غرابته في كونه ذا طابع مأساوي.

J. L. Borgès, *Conférences*, Folio-Essai, 1988. pp. 38–44–46

تمهيد: الكتابة والتحليل النفسي

١

إذا كان للنقد العربي المعاصر من مكبوت منهجي ومعرفي، فإنه بالضبط التحليل النفسي؛ فلقد جرب هذا النقد الطرائق الشخصية والتذوقية الانطباعية، ومعطيات المنهج الاجتماعي سواء في صيغته الماركسية أو السوسيولوجية، ومال مؤخرًا إلى التحليل الأسطوري سواء في صورته لدى ميريسيا إلياد أو جلبير دوران، لكنه لم يقترب من التحليل النفسي إلا نادرًا وبشكل اختزالي، كما عودتنا على ذلك كتابات جورج طرابيشي بالأساس. وإذا كانت

بعض مقترحات كارل يونغ قد وجدت لدى هذا الناقد العربي أو ذاك بعضًا من مصداقية التوظيف، فإن التحليلات الفرويدية قد لقيت من المقاومة ما جعلها خارج مدار الأدب، بل خارج مدار البحث في العلوم الإنسانية عمومًا.

لذا يحق لنا التساؤل: هل يتعلق الأمر بتجاهل أم بتخوف من مفاهيم تبدو غامضة، وتتطلَّب الاشتغال التأويلي كاللاوعي والحلم وغيرهما؟

لقد نجم هذا الحذر، المبالغ فيه أحيانًا، في نظرنا، عن الحصار المعرفي الذي أثارته تصورات فرويد عن الجنس بالأساس. والحال أن الفرويدية لا تعود فقط لنظرية الجنس، كما أن التحليل لا يمكن اختزاله فحسب في الفرويدية؛ فعلى هامشها نمت توجهات نفسانية ذات أهمية بالغة وأقرب إلى معطيات الثقافة العربية، لم تثر بدورها إلا اهتمامات انتقائية عابرة لدى المثقفين العرب. وإذا كان بعض رواد النقد البنيوي الذين وسموا الثقافة العربية المعاصرة، بالأخص منهم رولان بارث، قد أدمج مبكرًا معطيات التحليل النفسي في مفهومه للكتابة والنص، فإن الباحث العربي لم ينتبه لهذه التعددية المنهجية، مكتفيًا في الغالب بالتصور التقني لتحليل النص الأدبي، أو بالتصور النظري المبتسر للكتابة.

مع ذلك يلزمنا الاعتراف بأن التحليل النفسي لم يجد له موطنًا فعليًّا في مجال النظرية والتحليل الأدبيَّين في الغرب، وبصورة منهجية لا تثير الكثير من الجدل، إلا مع تبلور نظرية نفسانية للتحليل لها خصوصيتها الأدبية، في أواخر القرن الماضي. إن تطوُّر هذه النظرية غدا رهينًا بتطور آليات التحليل الأدبي، التي لم تعُد تقبل باختزال النصوص التخييلية في ترسانة المناهج الإنسانية.

من هذا المنظور، أصبح من الضروري تجاوز التجاهل الذي مُورِس لحد الآن تجاه التحليل النفسي، ومنحه موقعه الأدبي انطلاقًا من عددٍ من الضرورات.

(١) أن يكون النص موضع التحليل متطلبًا جزئيًّا أو كليًّا للتناول النفساني.

(٢) أن يتمَّ التمييز المنهجي بين النص، بوصفه كتابة لها منطق اشتغالها وقواعدية تخييلتها، والكائن الإنساني؛ فالنص لعبة شكل ودلالات، والمعنى فيه خاضع لصيغ القول.

(٣) أن يتم إدماج المعطيات النفسانية في تصور عام للنص والكتابة التخييلية؛ بحيث لا تغدو إجرائيتها المفاهيمية مجرد استعمال عارض.

(٤) أن يغدو المنظور التأويلي النفساني منسجمًا ومتناغمًا مع مفهوم التأويل في تعدديته.

٢

قبل أن يتجه محمد برادة إلى مجال الرواية والنقد الأدبي كان معروفًا بكتاباته القصصية. ومع أن كتاباته هذه[١] قد صيغت بطابع أيديولوجي واضح، فإن تميزه الخاص بين القصاصين المغاربة في العقد السبيعيني قد تجلى واضحًا في لغته القصصية، وكذا في المنفلتات الإبداعية التخييلية التي أفرزتها هذه التجربة الحكائية، والتي يمكن القول بأن النصوص الروائية اللاحقة التي سوف يصدرها محمد برادة تدين لها بالكثير.[٢]

من هذا المنظور، يمكن اعتبار قصة **سلخ الجلد** نصًّا خصوصيًّا في مسار كتابة تغلب عليها الخطاطية الحكائية، والمقصدية القيمية والأيديولوجية في البناء التخييلي. إنها حكاية تمتح من الرصيد الذاتي والثقافي بالمغرب، سواء باللغة العربية أو الفرنسية؛ فالطابع السيري الذاتي كان في أصل هذه الكتابة، وأفضل النصوص الحكائية التي أنتجها الكتاب المغاربة باللغتَين عبارة عن سير ذاتية روائية.

إن هذه السمة تضفي على قصة **سلخ الجلد**، بصيغتها الحكائية وبنوع الموضوعات التي تطرقها، خاصية حكائية تخييلية تتطلب التساؤل النظري والنقدي عن نوعية الصياغة التي تتناول بها موضوعة الجسد، من العنوان إلى الوقع الجمالي الذي تخلفه في القراءة.

من ناحية أخرى، تقترح هذه القصة لنفسها مسيرًا حكائيًّا ودلاليًّا نفسانيًّا psychanalytique يذكر بشكل واضح بالكتابة الإكلينيكية وبمذكرات المحللين النفسانيين. فعلى غرار رواية **غراديفا** للكتاب الاسكندنافي ينسن Jensen[٣] (التي اتخذها فرويد موضوعًا لتحليل الحلم والهذيان) تطرح قصة سلخ الجلد المشكل الشخصي في بعده النفسي الواعي واللاواعي، وتبني مسيرها الحكائي على محاولة البحث عن أغواره. إنها ترسم المنحى الإشكالي للشخصية وتسعى إلى البحث بطريقة أشبه بالبساط التحليلي divan عن بواعثه الغائرة في الذاكرة الطفولية. بهذا المعنى تنفتح القصة (كما فيما بعد رواية **لعبة النسيان**) على المقصد النفساني في طابعه التحليلي، وتقتضيه كمنظور قمين

---

[١] المجموعة في: سلخ الجلد، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩م.

[٢] نعني بذلك: لعبة النسيان والضوء الهارب، ومثل صيف لن يتكرر، وامرأة النسيان ...

[٣] S. Freud, *Rêves et délires dans la Gradiva de Jensen*, Gallimard–Idées, Paris, 1971.

بالمساهمة في خلقها واستجلاء مكوناتها الدلالية والسردية. إن هذه الخصيصة البنائية هي ما سيدفع بنا إلى استحياء معطيات التحليل النفسي، خاصة منها تلك التي برهنت الدراسات التحليلية الأدبية[٤] على خصوبتها وملاءمتها النظرية والنصية، إلى التعامل معها في بعدَيها البنائي والموضوعاتي.

بيد أنه إذا كانت ««غراديفا» قصة تحليل نفسي»،[٥] تحكي عن اللعبة الهذيانية وعن حلها بطريقة روائية حديثة، وعن المشكلات العصابية لنوربير في علاقته بزُوي (موضوع استيهاماته)، فإن «سلخ الجلد» قصة مأزق علائقي يقترح فقط طريق الحل لا الحل بكامله. إن طابعها الأدبي يتغلَّب، من ثمَّ، على خاصيتها النفسانية. وهذا ما يجعلنا نطرح هنا خصوصية علاقة النفساني بالأدبي من خلال مفهومَي النص والمؤلف/الشخصية. لقد أكدت سارة كوفمان S. Koffman، في نقدها لتعامل فرويد مع نص ينسن على أن دراسة أكثر تفصيلًا وأكثر أمانة للنص تمكِّن من تأويل أعمق وأخصب.[٦] كما أن جان بلامان-نويل Bellemin-Noël في تعرضه للرواية نفسها قد «سعى إلى إبراز اهتمام أكثر بالخصوصية الأدبية، التي تتطلَّب لا وعي القارئ وتحركه وتدفعه إلى التدخل.»[٧]

إن تحليلًا من قبيل هذا يتطلَّب معرفة كافية بما يشكل خصوصية النص الأدبي من جهة، وبقواعد التحليل النفسي وخلفياته النظرية من جهة أخرى، حتى لا يتم اختزال النص الأدبي إلى عنصر خارجي عنه، وحتى لا يتم التطابق بين المؤلف، وهو موضوع علم النفس التقليدي والتحليل الفرويدي، والنص الأدبي. بيد «أن القراءات تطرح بوضوح أن الأمر يتعلَّق بالغوص عبر القراءة إلى المحافل التي أثرت على انتظام الكلمات والجمل والموتيفات، أو الصور التي يتضمَّنها النص. بل إن هذا المصطلح يمكنه أن يعني أننا بإمكاننا النزول إلى ما يمكن تسميته بـ «ما قبل فرويد».»[٨] على هذا النحو، يغدو النص مستقلًّا بذاته عن عوالم مؤلفه ولا يبيح أي خلط بينهما، بل يتم اعتبار علاقتهما علاقة تناظر؛ لهذا فإن استدعاء وتوظيف الممكنات التي تتيحها النظرية التحليلية يمكِّننا، من

---

[٤] Jean Bellemin-Noël, *Vers l'Inconscient du texte*, op. cit.

[٥] كما يبين ذلك فرويد في المرجع المذكور.

[٦] Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, PUF. Coll. Q.S.J, p. 104.

[٧] المرجع نفسه، ص٩.

[٨] Jean Bellemin-Noël, *Vers l'Inconscient du texte*, op. cit., pp. 8-9.

ناحية، من خرق الصمت الذي يمارس عليها في العالم العربي والتأكيد على ضرورة تجاوز التحاليل الخطابية التي تحول الفرويدية إلى جهاز عسفي، من ناحية ثانية،[٩] قصد محاولة الوقوف على الخصوبة النظرية والتأويلية التي تمكِّننا منها المقاربة النفسانية الحذرة واليقظة، للنصوص التي تستدعي منظورًا تأويليًّا من هذا النمط؛ لذا، ولكي يُرفع أي لبس في هذا المجال، فإن القول بلا وعي النص ليس مطابقة بين النص والإنسان، بقدر ما هو تأكيد على أن التناظر الذي تحدثنا عنه بينهما لا يلغي مع ذلك كون النص يختزل ذاكرته ولا شعوره في بنائه اللغوي. النص لا واجهة له ولا خلفية، فكل شيء يقدم فيه بالأهمية نفسها، على المساحة والسطح نفسه. والفضاء الذي تتم الكتابة عليه يأخذ في هذا المضمار وظيفة رمزية: إذ ينبغي عليه أن يكون مسطحًا.[١٠]

إن جسد النص يشكل قدره بالشكل نفسه الذي يشكل جسد الإنسان قدره، حسب المقولة الفرويدية المشهورة. وبهذا المعنى نتمكن من تحويل الاهتمام التأويلي من المؤلف إلى النص، والإنصات إلى الآثار التي تنتجها الكتابة. بهذا الشرط فقط يمكننا الحديث عن رغبة الراوي[١١] باعتبارها إحدى الصور الأساس المكونة للنص الحكائي التي تعمل على إنتاج النص، وتحديد مكوناته الخبرية والدلالية وتنظيم صورته الحكائية. كما يغدو بمكنتنا، انطلاقًا من المنظور نفسه، تحليل الأحلام والاستيهامات باعتبارها ذات طبيعة أدبية وتشتغل في النص السردي وفق قوانين نصية ذات بعد لا واعٍ.

من الضروري إقامة سياج معين حول النص يحميه ويحمي القراءة من أي تجاوز إسقاطي له نحو الخارج، ذلك أن داخل النص يحمل في صميمه كل التجاوزات الممكنة، والقطائع اللاواعية التي تتطلب التحليل والقراءة. على هذا النحو يكون التعامل النفساني مع النص الحكائي بلورة للمعنى الكامن فيه، لا بحثًا عن معنى أصل يؤبد خارجية المقصدية الدلالية، وتجاوبًا مع الطابع الاختلافي للكتابة الأدبية في تحكيمها لهُوية التطابق الذي تدعو إليه التأويلات النفسانية الكلاسيكية، بل وتثمينًا للمتخيل الأدبي الذي تصوغه اللغة واللعبة الأسلوبية التي تؤسسه. بيد أن هذا التعامل لا يمكنه أن يتم إلا ضمن منظور تحليلي أدبي يحافظ للتحليل الحكائي على خصوصية مقاربته.

---

[٩] مثلًا: جورج طرابيشي، وانظر على سبيل التمثيل: **شرق وغرب رجولة وأنوثة**، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٧م.

[١٠] Bellemin-Noël, op. cit., pp. 63-64.

[١١] Bellemin-Noël, op. cit., pp. 63-64.

الحلم المؤسس وصياغة المعنى النصي

من السماء إلى الأرض، إلى الذاكرة الطفولية وتداعياتها، ومن بياض الطائرة إلى بياض المرأة، إلى بياض جثة العمة، وكذا من هونغ كونغ إلى المغرب، تنسج قصة «سلخ الجلد» سلسلة من التفاعلات المركبة حول علاقة محكومة باستحالة مأساوية وموسومة بقدرية اللاوعي، وبالآثار الواعية للتجربة المنطبعة على صفحة الجسد. إن محمد برادة يضع القارئ هنا أمام وضعية حكائية انفجارية تقود معطياتها إلى استبطان خلفياتها العميقة ومساءلة الاستيهامات التي تتمظهر عبرها.

ينفتح النص على مشهد حلم ذي مسحة عنيفة: «معلقة في الهواء بدون أعمدة أو ركائز، القبب شامخة متلاحمة، رءوسها المسنونة تستطيل لتخترق جليد السحب الرصاصية. بيضاء ناصعة البياض. بدون نوافذ ولا مصاريع. كتلة متراصَّة تلف في بطء فتصيبه بالدوار، وهو ينظر إليها من القاع. واقف على غير قدمَين وسط هوَّة رمادية يغمر السحاب محيطًا لها تفترضه العين ولا تميزه، ينقلب اللون حليبيًّا-قهويًّا. عريان يرتجف. عيناه معلقتان صوب القبب السابحة. شعر رأسه وصدره وحوضه يقشعر. أداته الجنسية متقلصة تكاد لا تبين. يحملق. ينظر. تتراخى الأجفان. يغمض العينَين. يشعر الآن أنه معلق من أجفانه وأشفاره بخيط جد رقيق يشدُّه إلى قاعدة القبب، ومن تحته تلسعه شفرات الحلاقة متصاعدة نحو الحوض. يضع يدَيه تحت السرَّة ويصرخ فيما تتحرَّك كتلة القبب البيضاء بسرعة أكبر نحو شمال أو جنوب لا يعيه.

تقترب الطائرة من طوكيو، لا من مطار هونغ كونغ. الطائرة فعلًا اقتربت ولحظة ملامسة الأرض أصبحت جد وشيكة. راح يكدُّ دماغه بحثًا عن صورة يشبه بها هذه اللحظة. استقر رأيه أخيرًا على صورة الطائر الفارد جناحَيه المنحدر نحو المياه النائمة ... يطول الانحدار ويتقارب الجسدان دون أن يحدث التلامس. لحظة معلقة في الأبدية. أيقظته هزة العجلتَين، وهما تحطَّان على الأرض، من سرحانه ...» (ص٤٢-٤٣).

يبدأ النص إذن، وبشكلٍ مباشر، بعالم حلم أشبه بالكابوس في لحظة توجد فيها الشخصية المركزية على متن طائرة تستعدُّ للنزول في المطار. ولا يخفى أن وضعية طيران كهذه، يوجد فيها المرء معلقًا بين السماء والأرض، تشكل بذاتها وضعية حلم أو هي على الأقل يمكن أن تكون استدعاء له. بَيد أن المثير في هذا الحلم هو كونه من الناحية النصية حلم يقظة يصرح السارد بطبيعته تلك (أيقظته هزَّة العجلتَين من سرحانه) وفي

الآن نفسه حلم منام من حيث بنيته وطبيعة الصور التي يشكلها. فإذا كان حلم اليقظة عبارة عن نوع من التحليق خارج الذات وخارج الزمن الحاضر[١٢] فإن طابعه المستقبلي ذاك هو الذي يجعل من حلم يقظة ما ذا طبيعة استيهامية: إن الاستيهام، بالشكل الذي نجده في حلم اليقظة، هو التصوير الحكائي الراهن لأداة استيهامية لا واعية. وهو يقدم نفسه كسيناريو يبلور ويطور جملة بسيطة توجد فيها الذات في حالة تواصل دينامي مع الأشياء المختلفة التي يتوجه إليها برغبته.[١٣]

يلعب حلم اليقظة في صورته الاستيهامية على الرغبات التي لم يتم تحقيقها، ويمكِّن من ثمَّ من رفع الكبت وتصحيح مسار الواقع الذي لا يوفر الإشباع الكامل للرغبة. من هنا فإن ما يربط بينهما يقارب التطابق.[١٤] أما الحلم المنامي فإنه الوسيلة التي يتم من خلالها بث ردود الفعل اللاواعية إلى الوعي، والغرائز العفوية إلى السطح.[١٥] بيد أن الحلم، إذا كان مرآة اللاوعي وحلم اليقظة سيناريوها يمكن من رفع حواجز الكبت والارتباط المتخيل بموضوع الرغبة، فإن هنالك من الأحلام يستثمر ما يسميه فرويد برواسب اليقظة.[١٦] وهو الشيء الذي يدفعنا إلى التقليل من تلك المفارقة التي يقيمها باشلار فينومينولوجيًّا بين الحلم المنامي وحلم اليقظة؛ لأغراض تتصل بالحرية الخيالية شبه الإرادية التي يتميز بها حلم اليقظة، والتأكيد على الارتباط الضروري في الحالتَين معًا باللاوعي وتمظهراته الرمزية والتصويرية.

انطلاقًا مما سبق، ومن الهجانة التي يظهر بها الحلم في القصة، يمكن القول بأن الحرية التي يُصاغ بها الحلم في النص الأدبي تمنحه خصوصيةً لا تقبل الاختزال من التقسيم النفساني، كما وضحنا معالمه العامة؛ لذا من اللازم هنا تحديد هذا الحلم باعتباره حلمًا تخييليًّا يخضع للمقصديات الواعية واللاواعية للعمل الأدبي ولطبيعته التركيبية والدلالية؛[١٧] من ثمَّ فإن غياب الذات المرجعية التي يمكن أن يندرج الحلم في

---

[١٢] G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 8.

[١٣] Bellemin-Noël, *Psychanalyse* …, op. cit., p. 39.

[١٤] Ch. Huchet, "La Grammaire du phantasme littéraire", in *Poétique* 68, Seuil, Paris, 1986, p. 479.

[١٥] C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Folio-Essais, 1964, p. 115.

[١٦] S. Freud, *le Rêves et son interprétation*, op. cit., p. 37.

[١٧] Grimaud, "La Rhétorique du rêve" in *Poétique* 33, op. cit., p. 94.

«حقيقتها» الواقعية، يحول هذا الحلم إلى ابتداع من صنع الروابط الدالة والنصية التي تمكن من قراءته؛ فهو يشكل، بصورة ما، ذاكرة النص التي يمثلها في مجال آخر، تبعًا لمنطق هو منطق النص ذاته؛ فالرغبات التي يمررها هي رغبات النص والغرائز التي يكشف عنها هي غرائزه.

هذا الطابع الخصوصي للحلم الأدبي يتبدَّى جليًّا في هذه القصة، ذلك أن تفحص ما تقدم يدفعنا إما إلى افتراض وجود تناقض بين الحلم بتركيبته ومضامينه، وبين لغة السارد التي تؤطر الحلم في سياقه الحكائي، أو البحث عن تفسير لذلك التناقض في الجوهر النصي الذي يقوم عليه الحلم الأدبي من حيث هو كذلك. من ناحية أخرى، تتأكد الصلاحية المنطقية للافتراض الثاني في كون الحلم نفسه لا يتم الكشف عنه إلا باللغة وعبرها، مما يمكننا من التمييز في الحلم بين نص الحلم (اللغوي) الذي يصوغه الحالم لفظًا ويحكيه، وبين ما يطبع الصيغتَين بفارق يلزم الانتباه له. ولعل هذا الطابع اللغوي الحكائي هو ما دفع ببرنار نويل إلى تعميم التطابق بين الحلم والنص: «إن نص كل حلم ليست له وضعية مغايرة لباقي النصوص، ولا يختلف البتة عن السياق أو السياقات التي يندرج فيها ... فقط نحن نتكلَّم هنا عن اللاوعي بصيغة أكثر علانية. ثانيًا إن الحلم (عامة، وفي أي مكان) هو نص ككل النصوص الأخرى. فكل (ال) نص هو حلم.»[١٨] وما دام النص، تبعًا لذلك، لا يختلف عن الحلم ولا يباين خِصِّيصته الرمزية والتصويرية، فهذا يعني أن تأويل النص ليس مغايرًا في الجوهر لتأويل الحلم. إن استنتاجنا هذا يجد في الحقيقة أصله في ذلك الاكتشاف الذي قام به بنفنست في تناوله الأحلام لدى فرويد، والذي توصل من خلاله إلى الطابع البلاغي لذلك التحليل، لكن فضيلة المطابقة التي يقوم بها ب. نويل تكمن أساسًا في منح المشروعية الكاملة للتحليل النفسي للأدب، مع الحفاظ على الخصوصيات التخييلية لذاك العمل. من جهتنا، نطرح التساؤل التالي، الذي يبدو أن ب. نويل تغافل عنه، لما يكتسبه من خطورة تتعلَّق بوضع مشروعية الناقد النفساني موضع تساؤل: ألا يؤدي ذلك التحديد إلى إضفاء طابع تخييلي على نص الناقد نفسه، ثم ألا يغدو التحليل النفسي للنص الأدبي لعبة نقدية ضد صرامة ما راكمت تجربة التحليل النفسي طيلة عقود من الزمن؟

[١٨] Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, op. cit., p. 59.

إن وضعية الحلم الأدبي تكشف إذن عن تعقده وحربائيته. فخضوعه للسياق النصي يطرح مع ذلك طبيعة علاقته بالحلم الواقعي. هذا الأخير، كما هو معلوم، مشحون بالدلالات المصيرية بالنسبة للفرد؛ لذا، هل يفقد الحلم الأدبي هذا الزخم؟ يتبدى واضحًا، تبعًا للمسير النظري الذي انتهجناه إلى حد الآن، أن الحلم الأدبي في تخييليته تلك يظل مشحونًا بمقدار دلالات الحلم الواقعي؛[١٩] غير أن هذا الإطلاق إذا كان قابلًا للسريان على النص يطرح إشكالًا في مستوى التأويل.

من المعروف أن هناك الكثير من الأحلام لا يمكن تأويلها إلا بمساعدة الحالم الذي يمكِّن الطبيب من التداعيات الضرورية والسياقات التي يتطلبها التفسير، مما يسهل تفحص كل مظهر من مظاهر الحلم على حدة؛[٢٠] لذا فإن حضور الذات الحالمة في الحلم الواقعي أساس للعملية التفسيرية. أما في النص الأدبي، فإن السياق النصي يكون ناجزًا ومكتملًا سلفًا، بحيث يصعب في حالة كهذه الغوصُ في التفاصيل، واستنطاق مدلولاتها في غيبة الإيضاحات الإضافية.

تبعًا لذلك يكون الحلم الذي يتصدَّر القصة حلمًا أدبيًّا يختلط فيه الاستيهام بالعلامات اللاواعية ذات الطبيعة المنامية، ويتداخل فيه الواقعي بالمتخيل؛ بحيث يغدو الواقعي متخيلًا والجسد روحًا والروح جسدًا، في صور تشكيلية سنعمل على تتبع المسارات الدلالية التي تخطها في جسم النص. إنه حلم يؤسس الحكاية بكاملها ويشكل منطلقها ونواتها في آنٍ واحد. من هنا تأتي الأهمية التي يكتسبها في توجيه القصة وتأطير مكوناتها.

تتموقع الشخصية في الحلم خارج الطائرة السابحة في الفضاء. إنها توجد مكانيًّا بين الطائرة والقبب المسننة. فلا هي في الطائرة ولا هي على الأرض. إنها في هذه الوضعية المعلقة تغدو كائنًا متخيلًا يشبه الرجل المعلق في الهواء الذي تحدث عنه ابن سينا، أو الشخصيات المجنحة، من ملائكة وعفاريت، التي تخرق قانون الجاذبية. بيد أن هذه الوضعية الفضائية إذا كانت تشير إلى موقع ثالث غير عادي ويتسم بالعجائبية، فإن المثير فيها هو وجود الشخصية في موقع وسط يتسم بالخطورة. وهذا ما يحيل على الطابع الكابوسي الذي تمنحه لها القصة بفعل التوزيع والانشطار من جهة، واللاتحدُّد الفضائي

[١٩] Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p. 115.

[٢٠] G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 115.

من جهة ثانية، لكن المثير أكثر هنا هو عراء الشخصية وخوفها المريع اللذان يصبغان هذا الحلم بطابع الرعب والمأساوية.

يشكِّل العراء هنا الصورة الأصلية للإنسان وبدائيته الجسيمة التي تمكنه من التطابق مع ذاته، خارج كل معطًى اجتماعي. إنه الإنسان في حرْفيته، بل في خاصيته الأسطورية؛[٢١] لذلك فإن طفوه في الهواء وسط الهوة الرمادية يؤشر في بعد أول على ذلك التطابق بين لون الإنسان (وهو الرمادي)،[٢٢] وبين مصيره الفضائي (الهوة). يعتبر التوسط في بعده الرمزي نقطة تقاطعٍ بين الأرضي والسماوي لونًا ومكانًا، إلا أنه في بعدٍ ثانٍ يثير الطابع المأساوي لهذه المفارقة بين السماوي والأرضي،[٢٣] أي بين المدينة والطائرة البيضاء. وهي مأساوية يغدو الجسد ضحيتها الأولى وهدفًا سافرًا لعنفها. من ناحية ثالثة يشكل العراء وضعية جسدية بدائية تجرد الجسد من بشرته الثانية التي تربطه بعالم المدينة. إنه جسد يعيش ولادة ثانية وهو في الآن نفسه قابل للصلب؛ لذا فإن الخوف من الصلب والإخصاء يتبرَّر هنا بالعلاقة مع الرعب الذي تثيره في الشخصية داخل الحلم وضعيتها الفضائية تلك، ووجودها بين دوار الطائرة والقبب المسننة.

تمكننا هذه الصور المتوالدة التي ينتجها الحلم من الإمساك بحالة إشكالية ذات بعد دموي وسلطوي، تعود بالذات إلى حالة من الرعب الطفولي. أليس النص الأدبي كما يتصوره التحليل نصًّا يتجذَّر في انفعالات وعواطف الطفولة، وينفصل عنها كي يحولها بشكل أفضل إلى موضوع جمالي؟ فالطفولة هي نفسها نص مفقود تكتبه الذاكرة عبر تحويله إلى نسخة مزورة من نفسه.[٢٤] هكذا يبني الحلم عالمًا ثنائيًّا يجد الجسد الحرفي نفسه محاصرًا فيه. إنها ثنائية لا لقاء بين أطرافها، بحيث تشكل المحرك الدينامي للدلالات النصية عبر التعارض بين الرجل والمرأة والأبيض والأسود والشمال والجنوب، خالقة بذلك بعدًا رمزيًّا وأيديولوجيًّا سوف تبلوره الحكاية بشكل تدريجي.

---

[٢١] يعتبر ج. ب. فالابريكا أن الحلم يتشكل كقصة أسطورية: J. P. Valaberga, *Phantasme, mythe, corps et sens*, op. cit., p. 24.

[٢٢] J. Chevalier et al., *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 86.

[٢٣] J. Ch. Huchet, “La Grammaire du phantasme littéraire”, op. cit., p. 475.

[٢٤] J. P. Valabrega, op. cit., p. 8.

وهذا بالضبط هو ما يفسر استيهام الإخصاء الذي تنهض عليه العلاقة مع المرأة. بصدد هذا المفهوم انظر: Bellemin-Noël, *Vers l’inconscient du texte*, op. cit., p. 20.

حرية الجسد بين الاستيهامي والرمزي

إذا كان الحلم قد مكن الشخصية من الخروج من الطائرة لتعيش لحظتها الحالمة بعيدةً عنها، فذلك ليتم الكشف المبكر عن عنصر أساسي ينبني عليه النص بكامله: البياض الناصع. إن البياض الناصع للطائرة يبدو مفارقًا لما عداه، أي لذلك التمازج اللوني الذي يميِّز جسد الشخصية وفضاء المدينة ومعهما لون السماء. وكأن الشخصية بذلك تنسلخ عن الطائرة لتعاين لونها وتعاليها، من جهة، ولتخلق مسافة وجودية ضرورية معها، من جهة أخرى.

على هذا النحو يتبلور الانزياح المجازي من الطائرة إلى المرأة، ومن الحلم إلى تفسيره. ويغدو ذلك اللقاء المستحيل بين الطائرة والأرض وبين الفارد جناحَيه والمياه النائمة، الصورة المنبئة باستحالة اللقاء بين جسدَي الرجل والمرأة اللذَين التقيا في الطائرة، فكان لونها والحلم الذي يتم فيها قدرًا لهما: «لكنه وهو ينظر إليها تنزع آخر قطعة من ثيابها، بهت أمام بياض جسدها: جسد أبيض، ناصع البياض، تقول حديث الطلي، يقول سمكة منزوعة القشرة والجلد. سرت قشعريرة في جسده، تكهرب. طارت الخمرة. غمره صحو دافن (...).

تقترب منه تداعب صدغَيه، تمص حلمة صدره، وهو لا يكاد يشعر. بعد جهد حرك يده ليمسد شعرها ثم مررها على جسدها. لسعه البياض ...» (ص٤٧).

إن علاقة المماثلة بين المرأة والطائرة، كما تتبدى في صورتها المعجمية في النص يمكن اعتبارها النواة الدلالية والبلاغية الأولى التي يبني عليها النص مسيره الحكائي؛ من ثمَّ فالمفارقة المتحكمة في علاقة الطائرة بالأرض، وفي وضعية الرجل المعلقة بين السماء والأرض، تمتدُّ لتشمل علاقة الشخصيتَين. وبهذا المعنى يمكن القول بأن حكاية الشخصية تغدو معلقة بين السماء والأرض؛ بحيث تصير بشكل ما محاكاة لحكاية الحلم.

يتم تحديد الهوية اللونية للطائرة والمرأة بالطريقة التركيبية نفسها. تؤكد تلك الصيغة على الدهشة المشتركة التي تحسها الشخصية إزاء نصاعة اللون المميز للمرأة والطائرة. وهي دهشة تمررها إدراكيًّا الشخصية، وإن كان السارد هو الذي يمنحها شرعيتها السردية. إنها في الحقيقة دهشة بلاغية بحيث يتم تحرير القدرة البلاغية للسارد؛ لكي يعمد عبر التشبيه إلى إضفاء طابع خارق وأسطوري على تلك الخاصية اللونية.

تتعامل الشخصية بالإحساس نفسه مع البياض، سواء في الحلم أو في اليقظة. فإذا كان البياض في الحلم حالةً شبيهة بالخوف من الإخصاء الذي يمثله القبب المسنونة، فإنه

هنا يغدو خطرًا متصلًا مباشرًا بالمرأة وبياض بشرتها. من هنا يكتسب الجسد الأبيض للمرأة بعدًا إخصائيًّا يستحيل معه جسد الرجل إلى جثة تعطلت رغبتها؛ بحيث يتبدَّى ذلك في تعطل الرغبة وانطواء العضو التناسلي. وتتناظر لسعات القبب المسنونة مع لسعات البياض الجسدي؛ ليفسر الحلم بذلك ما سوف تنبئ عنه العلاقة الجنسية الموقوفة. إن المرأة تغدو هنا امرأة قضيبية phallique. وهنا بالضبط يشتغل الاستيهام كما يوضح ذلك ج. ب. فلابريكا Valabrega: «الذكر عضو من أعضاء الجسد. وهو ليس عضوًا كباقي الأعضاء وليس أي عضو: إنه عضو الاختلاف الأولي المزامن للولادة، أما القضيب Phallus فهو استيهام ورمز (...) نعم توجد في نظام اللاوعي استيهامات ورموز قبلية تحظى فيما بينها بروابط دقيقة. إضافة على ذلك فإن مجموع الذكر-القضيب يظهر لدى الكائن في غيابه عن الامتلاك. هذا هو ما يجعل الرجل يمتلك الذكر والمرأة هي القضيب.»[٢٥]

يغدو الطابع الأسطوري للحلم محددًا للعلاقة المأزومة بين الرجل والمرأة، ويتحول الرمزي (البياض) إلى كابح للرغبة الجنسية الممكنة بينهما. إنه يخضعها لقدرية القطيعة التي تأسس على نحو مطلق في نهاية الحلم، بل في بنائه الثنائي بكامله. يتبدَّى هذا الترابط في البنية المعجمية للنص بكاملها عبر تواتر صفة البياض، وتحولها إلى فضاء إحساسي مشحون بالانفصال: «حركاته لا تترجم فعلًا ما يقول. شيء ما **يحبس العفريت داخل القمقم** ولو أن الجنس استيقظ في نهاية الأمر، ولو أن الجسد تمدد فوق الجسد فإن شيئًا ما يكبل حركاته، ويعوقه عن الوصول إلى الإيقاع المنطلق. لحظة الشهوة جللتها غلالة بيضاء. قال في نفسه: لقد ضاجعت الموت» (ص٤٧).

إذا كان البياض لونًا ساميًا وأصيلًا في الإنسان، فإن هذه الخاصية الأسطورية لا تمنع مع ذلك انبثاق دلالات رمزية يبدو أن النص القصصي يبلورها، ويسير في اتجاههها ويلامس بعضًا من عناصرها؛ فالأبيض، باعتباره لونًا مطلقًا، يدل تارة على الغياب وأخرى على مجموع الألوان. إنه لون ذو قيمة حدية، ويشير إلى الانتقال من مقام إلى آخر ومن كينونة إلى أخرى، ومن هنا موقعه الرمزي الوسيط بين الغياب والحضور. ففي كل فكر رمزي يسبق الموت الحياة، وكل ولادة تشكل انبعاثًا. انطلاقًا من ذلك يكون الأبيض بدئيًّا لون الموت والحداد.[٢٦]

---

[٢٥] J. Chevalier et al.; *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 12.

[٢٦] «وقال عمر بن الخطاب: إذا تم بياض المرأة في حسن شعرها فقد تم حسنها. وقالت عائشة: البياض شطر الحسن.» ابن حجلة التلمساني، **ديوان الصبابة**، مرجع مذكور، ص٥٦.

تمكن الدلالات الرمزية المرتبطة بالبياض من تعليق التواصل بين الرجل والمرأة، ويغدو البياض بذلك مؤشرًا على غياب الشهوة وغياب دعامتها الجسدية. وهو تعليق يشير بصورة واضحة إلى استحالة اللقاء بين الطائرة والأرض، في طابعه الأبدي. ولا يسعف تكرار المحاولة من تجاوز هذا العجز الجسدي عن التواصل الجنسي. بيد أن التكرار ذاك يمكِّن من تلمس العناصر الأولى التي تثوي وراء اللاتواصل والكشف عن القيم الواعية واللاواعية التي توجهه. إن الأمر يبدو للوهلة الأولى عبارة عن اختلاف مطلق ووحشي يترجم وعيًا شقيًّا يتسرب إلى مكامن الذات، ويعطل اشتغال الغريزي والطبيعي فيها؛ لذا فإن الصمت الذي لف المحاولة الأولى ظل يغلف لدى القارئ تلك الخلفية التي لا يسعف غير الحلم المثبت في بداية النص من استيضاحها، لكن بمجرد ما يثبت ذاك العجز للمرة الثانية، ينطرح السؤال وتتحمَّل اللغة الحوارية (بوصفها تعويضًا مؤقتًا عن التواصل الجسدي) مسئولية الكشف عن مسببات العطالة: «في هذه المرة أيضًا صعق لبياض جسدها، وخفت الحماس والاندفاع، تقلصت الشهوة، لم يكن صعبًا عليها أن تلاحظ ذلك.

– أنتِ بيضاء أكثر من اللازم.

– آه نسيت أنك إفريقي ... لا يعجبك بياضي؟

– بياضك يذهلني، يثلجني ... أجده غير عادي.

ضحكتها لا تذيب تراجيدية اللحظة.

– أطلي جسدي بالسواد؟

– آه لو تستطيعين» (ص٤٦).

المرأة ذات الجسد الأبيض الناصع كيان مختلف اختلافًا جذريًّا. إنها بلونها ذاك، وهي تحيل إلى الموت ومن ثم إلى الانبعاث، تأخذ إضافة إلى هذا الطابع الرمزي بعدًا مقدسًا وتصطبغ بصبغة المحرم. وباعتبارها امرأةً مؤجلة، فإنها تفقد كل طابع إنسي، دنيوي أو أرضي لتغوص في دلالات يختلط فيها الرمزي بالأيديولوجي القيمي. إن النص وهو يلحُّ على صفة البياض تلك يستثير، بشكل أو بآخر، صورة الحور العين اللواتي يستحيل مضاجعتهن في الدنيا، واللواتي يتميَّزن ببياض ناصع يحيل إلى الحظوة اللونية والرمزية التي يتمتع بها سواء في قيمتها الجمالية[٢٧] أو في بُعدها الديني الرمزي. لنقرأ

[٢٧] السلمي القرطبي، **كتاب وصف الفردوس**، مرجع مذكور، ص٧٢. هذا الطابع القدسي للبياض يحوله في لا وعي النص إلى منبع للرهبة، خاصة وأن ازدواج القدسي، كما حللناه سابقًا، يتضمَّن عنصرَي الرغبة والرهبة معًا.

مثلًا هذا الحديث المتصل بصفة الحور: «إن المرأة من الحور العين لتلبس سبعين حلةً فيبدو مخ ساقها من وراء لحمها وعظمها وحللها، كما يبدو الشراب الأحمر في الزجاجة البيضاء.»[٢٨] إن هذا الافتراض يتخذ من جانبنا طابعًا تركيبيًّا، ذلك أن له ما يبرره نصيًّا، وهو يتوالد مع الصور التي يعجُّ بها النص، بحيث يتم استدراجه ولو بشكل ضمني إلى هذا المجال. فتماثل المرأة والطائرة يجعلها كائنًا علويًّا مجنحًا يعيش في عالم مفارق لا يلامس الأرض؛ لهذا فهي تُشحن بدلالات لا تنفي أبدًا البناء الثنائي للقصة بل تعضده، وتحيل المرأة إلى كائن مرغوب فيه رغبة الإنسان في الحور العين وفي بياض جسدهن الناصع، ورهبته منهن في غير سياقهن العلوي، لطابعهن الخارق والمرعب. إن المقدس ينم عن إحساس وتعامل يتسم باللَّبس والغموض. بيد أن هذا الانفتاح الفجائي تجاه المتخيل ليس سوى الفرشة السفلى للاختلاف المضاعف الذي يحفر الهوة بين الآخر (المرأة الأوروبية؟) وبين الأنا؛ فاللون يشير هنا أيضًا إلى اختلافات قيمية تميز بين اللون الداكن الإفريقي واللون الأبيض الناصع الأوروبي.

لكن النص لا يكتفي بهذه الفرشة السطحية التي يعلنها النص حواريًّا. إنه ينزلق لمعنًى طفولي يؤكد خصوبة الحلم، تتم بمقتضاه المماثلة بين المرأة في حاضرها الإشكالي وجسد العمة في فضاء الطفولة، ويتم تأكيد ارتباط الأبيض بمعنى الموت والجثة الأنثوية:

«عمري ألف عام. يخيل إليَّ أن عمري ألف عام. ولكن ما أراه الآن يذهلني. في البدء، بدئي كان النهد. نهد أبيض، الشعر هالة سوداء تضاعف من بياضه، هذا الجسد أعرفه. لم أضاجعه، يتحدد بلا حراك، عيناه مطبقتان، كنت في الرابعة، في الخامسة ... كل مَن في البيت الكبير يبكي، رجالًا ونساءً، بكيت بدوري، حملَتني الخادمة واقتربت من الغرفة المقفلة، أرادت أن تتخلَّص مني. فتحت باب الغرفة ثم وضعتني على العتبة، انقطع صراخي، خطوتُ نحو خشبة المغسل الذي تتمدد فوقه عمتي، كانت بلا حراك، كنت أعبدها، في ذهول اقتربت ووضعت يدي على نهدها، كان باردًا وجد أبيض، امتدَّت يدٌ فاختطفتني» (ص٥٠–٥١).

المرأة في قصة «سلخ الجلد» موضوع الحلم واليقظة؛ وهي من ثمَّ تتشكَّل من الآني ومن الذاكرة الطفولية. أما لون البشرة، الذي كان فيما سبق لون الطائرة، فهو الثابت الموضوعاتي الذي يمكِّن من هجرة الدلالات، عبر الاستدعاء السريري الذي تمارسه المرأة

[٢٨] كما هو الأمر في غراديفا ينسن؛ حيث تقوم زووي بعلاج نوربير من هذيانه واستيهاماته.

البيضاء على الرجل. إن المرأة تغدو هنا مضمون الذاكرة والباعث على استحضارها، بحيث تقوم بوظيفة واصلة تفسيرية بين مبتدأ القصة ومنتهاها. فبافتراض المرأة «لشذوذ» الرجل تعمد إلى القيام بدور المحلل النفسي[٢٩] وتستدعيه إلى حصة سريرية، وكأنها بذلك تستدرجه إلى نوع من الارتداد إلى الذات، أي البحث عن التطابق بين الرغبة والجسد وبين أنوثتها ورجولته، وإلى تجاوز المعوقات المثبطة للشهوة. هكذا تتحوَّل المرأة، بعد أن كانت محور المفارقة الوجودية التي تعيشها شخصية الرجل، إلى مصدر لحلها، أو على الأقل إلى حافز على حلها، من خلال استبطان جذورها اللاشعورية والكشف عنها. وبما أن الكثير من المرضى النفسيين يقعون في حب أطبائهم[٣٠] عبر التعاطف الحاصل بينهما، الذي يتحول إلى إسقاط، فإن ما يقترحه النص هو أن تكون المرأة مصدرًا للنداء والعلاج في الآن نفسه.

عبر هذا التسلسل تنهض المماثلة بين البياض الجسدي للمرأة، وبياض نهد جثة العمة كمماثلة تكوينية، يشكل فيها بياض الجثة مصدرًا لما يمكن تسميته بلغة تقنية نفسانية عصابًا هوسيًّا. إلا أن هذا المصدر يبدو لنا من الوجهة التحليلية إشكاليًّا. لماذا جسد العمة بالذات؟ ولماذا بالتالي نهدها؟ أليست العمة (شقيقة الأب) صورة (أبوية) للأم؟ أوَليس نهدها، هنا، بدلًا لثدي الأم؟ ثم، أليس هذا النهد الأبيض، كما يعبر عن ذلك الراوي، بدايته الخاصة، أي بدء مشكلة الذاتية؟

هذه التساؤلات تمكننا من العودة بدورنا إلى بدء القصة لنعتبر، مع بونتاليس Pontalis، أن الحلم الذي يفتح النص به مغامرته هو الحلم من أجل الأم، أي من أجل إدامة العلاقة المستحيلة معها؛ لأن الحلم، كل حلم، يحيل بهذا الشكل أو ذاك إلى جسد الأم: «الحلم، كما يرى بونتاليس، هو أولًا محاولة تأبيد الاتحاد المستحيل مع الأم، والحفاظ على كلية لا تقبل الانقسام، والتحرك في فضاء سابق على الزمن.»[٣١] فالعلاقة بين الطفل والأم (أو صورها الرمزية أو البديلة) هي أولًا وقبل كل شيء، علاقة جسدية يتم من خلالها تعرف الطفل على جسده عبر الشحنات العاطفية التي تمر من هذا إلى ذاك؛ من ثمَّ فإن الثدي يمثل الممر الأساس لتلك العلاقة في كل أبعادها الشعورية واللاشعورية؛ فالحرية

---

[٢٩] C. G. Jung, *Dialectrique du moi et de l'inconscient*, Folio/essais, Paris, 1964, p. 29.

[٣٠] J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, op. cit., p. 27.

[٣١] D. Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, op. cit., pp. 69-70.

والاستمرار اللذان يطبعان امتلاك الطفل للثدي الأمومي، والحليب والعاطفة اللذان يتمتع بهما من خلاله يجعلان من الثدي موضوعًا جزئيًّا وشاملًا في الآن نفسه، كما يوفران له الإشباع والنمو الجسدي اللذَين تصاحبهما راحة نفسية وجسدية كبيرة؛ فعبر هذا الترابط بين الطفل وحلمة الثدي، يتوصَّل الرضيع بالمحفزات الجسدية الأولى التي تشكل لديه ما يسمى في التحليل النفسي بالأنا الجسدية القبلية pré-moi corporel: «إن فائض التحفيز الأمومي، يفجر سطح الجسد الطفولي بالمثيرات المكثفة (كيفًا) والمتنوعة (كمًّا)؛ لذا فإن إحدى الصور الأولى التي يكونها الطفل عن جسده هي تلك المتمثلة في مساحة جلدية مشتركة بينه وبين أمه (...)، وهي مساحة متلقية للكثير من المثيرات، يحاول بنيانه النفسي المتكوِّن أن يجد خطواته في خضمها وينظمها، لا في نسق وحيد وإنما في أنساق محلية وفئوية متنوعة.»[٣٢] تتكوَّن الهُوية الجسدية للكائن، إذن، في غمار هذه العلاقة، وتتخلخل في غيابها أو نقصانها. وهذا بالضبط هو ما يفسر الموقع الذي يحتله الجسد الأمومي في اللاوعي الإبداعي، وفي صياغة الكيان الشخصي.

إن مرور هذه العلاقة بالحساسية الجسدية، ودور هذه الأخيرة المرتكزة في التوازن النفسي للكائن، هو ما يجعل د. أنزيو يقترح تسمية الأنا الجسدية المبكرة أنا بشرة moi-peau،[٣٣] باعتبارها أنا ناتجة عن التحفيز الكبير الذي يكون الطفل موضوعه، والذي يجعله يكتسب أنا مبكرة لها ارتباط عميق بالغلاف الجلدي للجسد. هذا الاقتراح يكتسب خصوصيته بشكل واضح، في تحليل قصة «سلخ الجلد» التي تتخذ فيها المعطيات اللاواعية مظاهر جسدية جلدية، وتأخذ فيها البشرة والطفولة البعيدة وظيفة رمزية؛ فالأنا الجسدية غلاف للمكونات الحساسة في الجسم، وحاجز خامٍ للاستقلال الداخلي والهُوية الشخصية. من ناحية أخرى، تقوم تلك الأنا البشرة بتصفية المبادلات بين الداخل والخارج. إنها مساحة تسجل عليها المثيرات، وهي بذلك أنموذج من نماذج الطرس.

يمكِّننا تحليلٌ كهذا من أن نتبيَّن كيفية الانتقال الحكائي والرمزي من الدلالات النصية الظاهرة إلى موضوعية الكتابة، ذلك أن الكتابة تشكِّل في هذا النص المجال الذي يكشف عن التخلخل الذاتي النفسي للشخصية، وعن إمكانات تجاوزه.

---

[٣٢] المرجع نفسه، ص٧١.

[٣٣] المرجع نفسه، ص٢٥٩.

صورة الأم والتأويل النفساني

أمام الدهشة التي تغزو «البطل» إزاء جسد المرأة يتمنى — بناءً على اقتراح ساخر من قِبلها — أن يكون لونها أسود. إن استيهامًا كهذا يمكِّن الشخصية، ولو على مستوى التخيُّل، من تحديد موطن المشكل الذي يعاني منه ويقف عائقًا في وجه تواصله مع المرأة، لكنه من ناحية أخرى يُبين عن الطريقة التي يتعامل بها معها. إنه يرمي بالمصدر خارج الذات ويسقطه على الآخر. فالعالم الواقعي للهُواسي يرشح كلية باستيهامه، والاستيهام لا يوجد في ذهنه الذي يكتسب بهذه الطريقة براءته. إنه في الأشياء، والأشياء هي التي تخفيه، ذلك أن كل إنسان يعتقد أن الواقع الخارجي يوجد في ذاته. يقوم الهُواسي بالمراهنة على الواقعية الفكرية لمحدثه؛ لذا فهو يقول لنا: ليس هذا استيهامي، الواقع هو الذي يوجد على هذه الصورة.[٣٤]

يحيا الهواسي إذن بشكلٍ مأساوي، ولا يعترف بانفصاله عن العالم، بحيث يُنقَل استيهام البياض من الذات إلى الآخر، ويتم بذلك الحجب المؤقت للمسببات الذاتية للمعضلة التواصلية. إنه يطالب الآخر بالانفصال عن جلدته كي يستحق قبوله في الدائرة العاطفية للذات. بيد أن هذه البرانية التي تضيفها الشخصية الهواسية في «سلخ الجلد» على استيهامها تخلق وضعية جديدة تحفز المرأة على العمل على ردِّه إلى ذاته، كي يكشف في ثناياها عن مبررات الإسقاط الذي يمارسه عليها. وعبر هذه العملية ذات الطابع الإرجاعي إلى الذات يتوصَّل القارئ، ومعه الشخصية، إلى أن لكل عنصرٍ خارجي (منامي أو «واقعي») مقابله الجواني. بهذا المعنى يمكن القول بأن النص يشخص (بالمعنى النفساني) مسار الاستيهام الهوسي عبر عملية قلب للإسقاط الذي تمارسه الشخصية (الرجل)، أي بردِّ البراني الجواني والحاضر إلى الماضي. آنذاك تكشف تداعيات وأحلام السريرة عن أن الانسلاخ عن الذات ليس سوى مجاز للرغبة في العودة إلى الحضن الأمومي: «حلمت بالنهود التي كنت ألمسها وأنا طفل صحبة أمي في الحمام، حلمت بالساحرة تصعق نظراتها الطيور والأناسي والأسلاك، حلمت بما لا يحلم به أحد: سلخت جلدي، تبخر جسدي، عدت نطفة في رحم بكر، آه لو يصدق الحلم» (ص٥٠).

---

[٣٤] J. Chevalier et al., *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 773.

ومع أن هذه الصورة الحلمية تأتي في سياق شبه خرافي، فإن خصيصتها التعيينية والرمزية تفصح عن البعد الذي ستتخذه في النص صورة ملامسة جسد العمَّة، باعتبارها بدلًا من أبدال صورة الأم في لا وعي الشخصية. هكذا تغدو صورة سلخ الجلد مرتبطة ليس فقط بالمرأة البيضاء البشرة، التي يعجز البطل عن التواصل الجنسي معها، وإنما أيضًا وأساسًا بصورة الأم. فإذا كانت الأم هي التي تفتح، كما رأينا، للطفل مجال اكتساب أناه الجسدية المبكرة التي تجعله يرتبط جسديًّا بها، فإن عملية سلخ الجلد، بوصفها استيهامًا، تشير إلى ذلك المنزع الكامن لدى الشخصية إلى العودة إلى ما قبل تكون تلك الأنا المبكرة، أي إلى مرحلة ولادة جديدة يمكنه من خلالها إعادة بناء الوجود الذاتي عبر علاقة أكثر تجذُّرًا وحميمية مع الأم. بالمقابل تؤكد الصورة التي تمنحها الشخصية جسد المرأة (سمكة منزوعة القشرة والجلد) على هذه الرغبة في الولادة الجديدة؛ فالسمكة تشير، في طبيعتها المائية إلى الخصوبة وإلى «الولادة والتواتر الحولي».[٣٥]

هكذا تبدو الصور المجازية والرمزية التي تتصل اتصالًا وثيقًا باستيهام(ات) الشخصية، وكأنها تصبُّ في القدرة النفسية لهذه العلاقة المفارقة والمأساوية بين الذات والعالم (الآخر)؛ لذلك فإن العودة إلى رحم الأم رغبة تشكل امتدادًا «منطقيًّا» لصورة المرأة–السمكة بوصفها كائنًا بلوعًا،[٣٦] ويمثل الابتلاع رمزيًّا الفضاء القابل للاحتواء، بيد أن «الابتلاع لا يحطم المبلوع بقدر ما يثمنه ويمنحه طابعًا مقدسًا.»[٣٧]

إن هذا التواشج والتبادل بين المرأة الأجنبية والأم والسمكة، هو ما يجعلنا نفترض مرة أخرى أن المرأة ذات الجسد الأبيض ليست سوى الصورة الحاضرة للأم التي لم يستطع الرجل أن يتعرف عليها، كما لم يستطع نوربير أن يتعرَّف في «غراديفا» على الفتاة ويطابق بين صورتها الاستيهامية وصورتها الفعلية. هذا بالضبط ما يقع لشخصيتها في «سلخ الجلد»؛ إذ إن تدخُّل صورة الأم يقطع كل إمكان للتواصل. أما غياب الأم فإنه يترجَم في النص باستبدالها، في الذاكرة الطفولية، بصورة العمة التي تبدو لنا

---

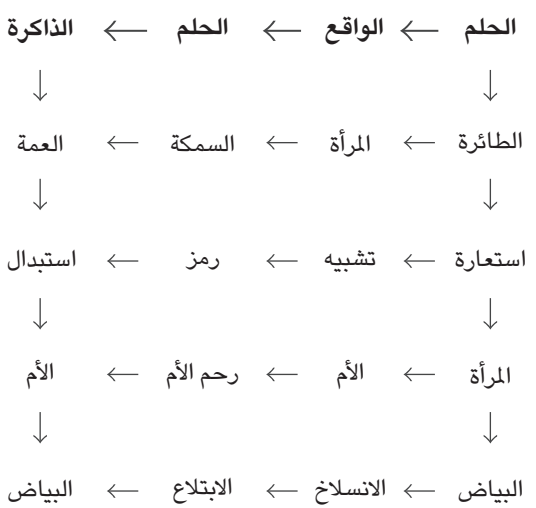
[٣٥] G. Duraud, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 234.

[٣٦] المرجع نفسه، ص٢٣٤.

[٣٧] توضح ج. كريستيفا هذا التعالق البيِّن الظاهر والتكويني بما يلي: «إن القراءة تعني ترك العملية المعجمية–التركيبية–الدلالية لفك الرموز وإعادة المرور من المراحل التي قطعها في تكوينه وإنتاجه.» *La Révolution poétique*, op. cit., p. 98.

صورة أنثوية مركبة: فهي تغيِّب الأم من الذاكرة (ومن النص) وتواريها خلف العمة؛ وهي، من ثمَّ، تستحضر الصورة الأنثوية الرمزية والحنان الأمومي، بين الذكر الأبوي والقضيب الأمومي كما أشرنا إلى ذلك فيما قبل. وهي مزاوجة تمكِّن، نصيًّا، من إزاحة ذاك التعارض القاصم بين صورة الأب وصورة الأم، ومنحه إمكانًا جديدًا للكتابة، في مجتمع تخضع فيه العلاقات اللاواعية لسجل مغاير للسجل الذي يمتح من التحليل النفسي معطياته. وما تأكيدنا على هذا الاختلاف سوى دعوة إلى تعامل حذر مع تلك المعطيات، وتكييفها مع البناءات الرمزية والأنثربولوجية للمجتمعات العربية الإسلامية في خصوصيتها.

هكذا إذن تتبلور الصورة العامة للنص، من خلال الحلقة المركزية التي تحتلُّها المرأة الأجنبية في السلسلة التي تقترح تشخيصها الانزلاقات الكنائية والمجازية للرموز، في هذه الخطاطة التالية.



علاقة تفسيرية

الأسهم الأفقية: النص الظاهر phéno-texte
الأسهم العمودية: النص التكويني géno-texte

إن حديثنا عن النص الظاهر والنص التكويني ليس تأكيدًا لثنائية تعارضية بقدر ما هو حديث عن مستويات نصية، أو بعبارة أوضح استعادة رحلة؛[٣٨] ومن ثمَّ، فإن التعامل النفساني مع النص يفرض هذه الاستعادة ويوجه نظر القرَّاء إلى الإحالات التي يفترضها ويبني عليها مسيره التأويلي. هذا ما يؤكده كريزينسكي بقوله: «من اللازم علينا الاعتراف بأن البنيات السردية ومعها البنيات الخطابية للرواية تكتسب طابعًا هجينًا للغاية. إنها تتحدث عن شيء آخر غير نفسها. هذا الشيء الآخر هو حقل ميتامرجعي قائم سلفًا وذو طابع إكراهي. إن العلاقة بين السيميائيات النصية والتحليل النفسي ستكون إذن ذات صبغة تحديد نفسي وجسدي مطلق للغوي أو النصي. وهذا التحديد يتضمَّن اللاوعي والكبت و«قدر الغرائز».»[٣٩]

من ثمَّ فإن التمثيلات الجسدية والنفسية، والعلامات النصية تتفاعل لتخلق شبكة من الدلالات التي يحيل البعض منها إلى الآخر. وما التحديد الذي يتحدث عنه الباحث هنا سوى تأكيد على البلورة النصية للمسير التكويني الذي يحدد العلامات النصية؛ فالنص الظاهر عبارة عن سلسلة من الانتقالات التركيبية والمعجمية التي يشكلها الحكي، والتي تمكِّن قراءتها من استجلاء نوعية ما تخفيه وما تظهره.

إن الاكتفاء بالنص في قصة «سلخ الجلد» يقودنا إلى التأويل الأيديولوجي له، وللعلامات التي يشتغل عليها (البياض/السواد، الشرق/الغرب ...)، وهو تأويل تمكننا منه طبيعة المرحلة التي كتبت فيها القصة، والسمة الغالبة على قصص المجموعة التي تتضمَّن هذا النص. إلا أن الصفات الخصوصية التي تكتسبها هذه القصة، بالمقارنة مع القصص الأخرى للمجموعة القصصية، تدفعنا إلى القول بأن الصفة الأيديولوجية والقيمية الطاغية عليها تتخذ هنا بعدًا آخر؛ فبالرغم من أن الهُوية التي تفصح عنها المرأة البيضاء تحيل إلى موضوعة الغرب، كما شاعت في الكثير من الكتابات القصصية والروائية المغربية والعربية، فإن الثنائية التي تقوم على الهُوية اللونية والجسدية للشخصيات، وهي تثير مشكلة التواصل الحضاري والثقافي والتاريخي بين الشمال والجنوب، تطرحها بشكل ذاتي؛ فمحمد برادة يعمد هنا إلى التذويت المتخيل للتجربة الجماعية،[٤٠] أي إنه ينمح بعدًا

---

[٣٨] W. Krysinski, *Carrefour des signes*, op. cit., p. 166.

[٣٩] المرجع نفسه، ص٣٤٧.

[٤٠] N. Schor, “Fiction as interpretation, interpretation as fiction”, op. cit., p. 176.

ذاتيًّا ونفسانيًّا للمشكل القيمي الفيزيولوجي، وينظر له من زاوية جسدية، بحيث تخترق العلاقة مع الآخر المعطيات الثقافية لتسكن في التواصل الجسدي المستحيل والممكن. إن ما يتم تسريده هنا هو الذات والموضوع، والإشارة الغرائزية للذات التي تبحث دائمًا عن السنن الملائمة لرسالتها، تنهض هنا على الإشارة الأيديولوجية. وهو ما يخلق توترًا واضحًا بين الحكائي والخطابي، خاصة في القسم الثاني من القصة؛ ففي هذا القسم تأخذ المرأة دور الطبيب المثير لتداعيات الطفولة، ويأخذ الرجل مقام الراوي ليتداخل بذلك الحكائي بالخطابي (تعليقات الراوي واختلاقاته).

فإذا كان جسد العمة يؤسِّس من الناحية التكوينية عموم النص، فإن الحلم يؤسسه نصيًّا، فيما تشكل المرأة الفضاء الفاعل الذي يُمحْوِر اللاتواصل واستدعاء الماضي الطفولي وتحويل المعضلة الذاتية إلى معضلة قابلة للحل؛ فعبرها يتم الانتقال من العلامة-الشخصية إلى المحفز التأويلي. وبهذا فهي تلعب هنا دورَين: الدور النصي الدلالي كشخصية من شخصيات النص، والدور النصي التأويلي الذي تقوم بمقتضاه بإعادة بناء الشخصية الذكورية في النص، ودفعها دفعًا مطردًا إلى إعادة قراءة معضلتها عبر حكي ذاكرتها الغارقة في أحضان الطفولة.

لكن من يقوم بالتأويل هنا؟ وأين يتم التأويل؟

إن استراتيجية النص تتمثَّل هنا في تأثيث فضاء الحكاية بمجموعة من العناصر الغامضة والمتلبسة والغريبة التي يحولها النص إلى عناصر رمزية، تتحدد فاعليتها الحكائية في إحالتها على صور أخرى تتطلَّب الإبانة. بهذا المعنى يشتغل البياض والطائرة والعمة كعلاماتٍ سردية في النص تساهم في بناء صيرورته الحدثية، وتفجر من جانب آخر مدلولات رمزية موازية تتحكم في النص وتستدعي التأويل.

تشكل المرأة في «سلخ الجلد» ذاتًا للتأويل وموضوعًا له ومحفزًا عليه؛ فهي موضوع للتأويل بالنسبة للبطل؛ لأن انقطاع العلاقة بينهما يؤدي إلى طرح السؤال حول هُويتها. بيد أن ما يمارسه البطل عليها هو نوع من التحويل الذي يصل حد التأويل الاستعمالي الذي تترجمه رغبته في أن تصير سوداء، عبر محاولة تطويعها كلية لمقصدية الذات وعدم احترام اختلافها ووجودها الجسدي الأنطولوجي الخاص. إلا أنها ما تلبث أن تغدو محفزًا للتأويل لدى البطل، وذلك عبر توسيع وعيه واكتشاف النشاط التأويلي الذي سيمكنه من عبور فضاء تواصلي معين.

يتبلور هذا الفعل التأويلي عبر عمليتَين تنطبعان بطابع الكشف والبحث عن التفسير الحدثي أكثر من انطباعهما بالنشاطية التأويلية المتميزة؛ فالمرأة تستدرج البطل إلى نوع

من التداعي الذي يمكِّنها من النبش في آثار الذاكرة الطفولية. وهي بذلك تعيِّن له وجهة حل المشكلة الذاتية. إنها لا تقوم بالقراءة التحليلية والتأويلية لتلك المعطيات بقدر ما تضع البطل في موضوع وسياق وتحليلي وتأويلي ملائم. وكأنها بذلك تتواطأ مع القارئ لتكشف له بالملموس عن المكامن المتحكمة في الوضعية الإشكالية للبطل، وتستدعيه (هو البطل) إلى إعادة قراءة النص بعيون جديدة.

يستجيب البطل إذن، عبر الفعل الحكائي الذي يقوم به، إلى هذه الوضعية الحكائية التأويلية التي سوف تجعل مسير القراءة مشروطًا بالعودة إلى كل ما تقدم، لتسليط الأضواء عليه من جديد انطلاقًا من المعطيات الجديدة المتوفرة. إن النشاط التأويلي في قصة محمد برادة يظل في حدوده الأولية. فهو يهيئ الشروط الممكنة التي تسهم في القراءة من غير أن تتم ممارستها بشكل مباشر في النص. بل إن التأويل النصي هنا يتبدى عبر ما يُمنح لنا من علامات طفولية. بهذا المعنى لا يمكننا الحديث عن شخصية تأويلية مكتملة المعالم كما لدى كافكا أو جويس.[٤١]

إن ما يحدث بشكل دقيق هو أن الأزمة التواصلية التي تعيشها الشخصيات تدفعها إلى تحويل الصيغة الحكائية للنص، عبر الإمساك بناصية الحدث وناصية الذات القصصية؛ ذلك أن الأزمة والارتجاج اللذَين تعيشهما الشخصية المركزية يحددان التمكن من القصة وتحركها، فتغدو القصة، وهي تمتزج بذاك التحرك، نمطًا لتنظيم الأحداث في منظورٍ ثنائي: حكائي وتوليدي.[٤٢]

يتمُّ توليد الدلالات من خلال العملية الحكائية التي تخضع لها الشخصية المركزية من قبل المرأة، وهي التي تمكن من خلق النص التكويني الذي تحدثنا عنه آنفًا، وتفسير المعطيات السردية بمعطيات سردية وخطابية أخرى تأتي على لسان البطل الذي تحول إلى راوٍ. من هنا فإن الراوي الشخصية يغدو مطالبًا باتخاذ كل الإجراءات التأويلية التي تمكنه من تفسير غرابة تصرفاته. أما المرآة فإن مهمتها تنحصر في العملية التوليدية التي يغدو الحدث القصصي بمقتضاها قابلًا للفهم.

---

[٤١] كريزنسكي، المرجع المذكور، ص١٦٦.

[٤٢] Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967, p. 63.

التأويل والكتابة

يفصح نص «سلخ الجلد» عن بناء دلالي مزدوج يدعونا إلى التساؤل عن خصوصيته الأدبية. إن أدبية النص هنا تتجاوز بكثير مدلولاته النفسانية؛ ومن ثمَّ فإن مقصده يظل محددًا لمقصده النفساني فيما يخص هويته الأدبية، وإن ظلت المقصدية النفسانية محددة لبنيته الدلالية.

انطلاقًا من هذا المنظور قد تتعامل النصوص الأدبية مع موضوعة الكتابة من مناحٍ ثلاثة:

(١) فالنص الحكائي هو دائمًا حكاية لمسار كتابته، أو بلغة أخرى مرآة يرى فيها مسار تكونه؛ وبذلك فكل عمل أدبي يفصح عن مراحل تبلوره كنص.

(٢) كثيرة هي النصوص التي تأخذ موضوعة الكتابة في كليتها أو جزئيتها مجالًا لها. بهذا المعنى يمكن الحديث مع ر. صبري R. Sabry عن النص الذي يتحدث عن مناصه paratexte.[٤٣] إنها نصوص مرآوية ونرجسية تحكي الكاتب أو عبر تدخلات الراوي الميتانصية، أو عبر التأمل النصي في مواد الكتابة كالورقة والقلم والقصيدة والرواية ... وما إلى ذلك.

(٣) بالمقابل قد تتسرب موضوعة الكتابة إلى نص ما بصورة ضمنية في الغالب، وعبر اشتغال المكونات الرمزية للنص بحيث تتكون صور ودلالات تعيِّن انبثاق موضوع الكتابة وهاجسها بملحاحية في العمل الأدبي. وهذا النمط من الحضور هو الذي يهمنا تحليله هنا في قصة محمد برادة.

لنستعد الآن ذلك الترابط بين بياض المرأة والسرير العلاجي divan؛ لنؤكد على أن ارتباط ذاك اللون بالحلم الجسدي وبالأحلام التي يستدعيها التداعي السريري يحيل منذ البدء إلى موضوعة الكتابة. فتحت عنوان الورقة والديوان (أليست كلمة divan مستوحاة من كلمة ديوان العربية[٤٤] التي تعني، من ضمن ما تعنيه، القول الشعري؟)، كتب ب. نويل متحدثًا عن العلاقة بين الجسد والكتابة والديوان: «بالنسبة للنظرة التحليلية، ألَا

[٤٣] R. Sabry, "Quand le texte parle de son paratexte", in *Poétique* 76, 1967, p. 63.

[٤٤] A. Khatibi, *Par-dessus l'épaule*, Aubier, Paris, 1987, p. 8.

تغرس الظاهرة الإنسانية بكاملها جذورها في الجسدي وفي العالم الحاضر للإحساسات، وفي العلاقات الحيوية مع الغير؟ فمن وجهة نظر استعمالية محضة ترتبط أصالة الكتابة، وفي معناها اللازم، بالكتابة كفعل متعدٍّ أي كفعل محسوس في تخطيط نص ما على مساحة بكر، وعمومًا تخطيطه على مساحة بيضاء (...). في هذا يمكن رهان الكتابة؛ فهو لا يكمن في إعادة إنتاج مضمون ما أو إحساس ما، وإنما في تقليد اشتغال معين، أعني تحقيق تسجيل رغبة ما على الجسد وبالجسد، الذي يكون هو نفسه في حالة سيرورته نفْسًا psyché (...)؛ فالمحللون النفسانيون يتحدثون منذ بضع سنوات عن الشاشة البيضاء «شاشة الحلم» التي تعرض على سطحه بشرة الثدي المغذي الذي ربما يشكِّل الإدراك الأول والعمق القار والذي لا ينسى أبدًا. تلكمْ هي ربما صفحة الورقة، وعلى هذه الورقة تنكتب خربشات وحروف الرغبة، بدءًا من التصوير الفاحش حتى سلسلة المفاهيم المجردة.»[٤٥]

إن تأويلًا من قبيل هذا يمكننا من تتبع عملية الكتابة باعتبار تجليها غوصًا في اللحمة الجسدية للذات، عبر شاشة الحلم والارتباط العميق بالأم. بهذا تكون الرغبة في الأم محدِّدة للحلم ولهذه العلاقة التي يقيمها السرير التحليلي بين استحالتها وآثارها اللاواعية المنغرسة في أعماق الذاكرة الذاتية، لكن إذا كان بلامان نويل يتحدث عن الكتابة كتحقق لهذه الرغبة، وتسجيلها على الصفحة البيضاء، فكيف يمكن تأويل تلك العلاقة التي يُقيمها بطل القصة بين الكتابة وبياض الجسد؟

تتبدَّى تلك العلاقة الإشكالية في الشكل المزدوج الذي تمنح به نفسها للقراءة؛ فهي فعل متحقق وغير متحقِّق في الآن نفسه. فبما أن الصفحة البيضاء تتماهى هنا مع الجسد (جسد المرأة الأجنبية الأبيض)، فإن الحديث عن علاقة إشكالية بالكتابة يغدو أمرًا منطقيًّا. إن استحالة الكتابة هنا لا تطرح نفسها ببساطة، إنها تظل موزعة بين الرغبة الذاتية والاستحالة الفعلية النابعة من الذاكرة الطفولية؛ فالعجز الذي يعاني منه البطل أمام الجسد الأبيض يُحيل هنا على إشكالية الكتابة باعتبارها نكاحًا معنويًّا (بعبارة ابن عربي)، تتجاذبه العلاقة مع الأم والعلاقة مع المرأة، لكن، ومن ناحية أخرى، تعتبر هذه الصفحة البيضاء (المرأة والممرضة والطبيبة المعالجة) نوعًا من العلاج التطبيبي. إنها الشاشة البيضاء التي يتمُّ عليها عرض أحلام البطل وكوابيسه ومكبوتاته الأموية. فالمرأة

[٤٥] J. Bellemin-Noël, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., pp. 53–55.

تغدو من هذه الزاوية المعادل الرمزي لعملية الكتابة، أولًا لأنها تتطابق مع الصفحة البيضاء، وثانيًا لأنها توجه البطل إلى حصة سريرية، خاصة وأن التحليل النفسي يماثل بين تلك الحصة والكتابة: «أحدهم، وهو متمدد على السرير، يتحدث على الآخر، والآخر يكتب وهو جالس إلى طاولته لأجل (أو باتجاه) الغائب. الأول يترك نفسه ينقاد لموجة عارمة من الانطباعات، والآخر «يتخير كلماته». الأول يستهدف «واقعًا» معيَّنًا، نابعًا من ماضيه الذي قد لا يمل من تكراره، والثاني يتابع في مستقبله تخييلًا سوف ينتهي إلى خطاب مغلق.»[٤٦] إن هذا التماثل بين الكتابة والسرير العلاجي لا يختلف إلا في الوجهة التي يأخذها كلٌّ منهما؛ لذا يمكن القول، وقد توفر في القصة التي ندرسها الإمكانات معًا، أن الحديث السريري هو الذي يمكن من تحرير عملية الكتابة من انحباسها وتوفير شرط تحققها، أي تحقق التواصل الممكن بين الأم والمرأة الكتابة، فإن التداعي السريري قد كشف عن المصدر الحابس للتواصل الجسدي كمعادل رمزي للكتابة؛ لهذا فإن الكتابة، كل كتابة، لا تتحقق إلا عبر القتل الرمزي لصورة ما لتحرُّر الجسد والذات من العوائق التي تحول دون ممارسته لسوائهما؛ ذلك أن القطيعة مع الأمومي، لدى الكاتب أكثر منه لدى الإنسان العادي، قد تكون شكلًا من أشكال المحافظة على حضوره.[٤٧] بيد أن هذه القطيعة التي كان من الضروري أن تتمَّ عبر الاسترجاع السريري، لا تتم إلا عبر الدور العلاجي الذي تقوم به المرأة البيضاء كمجاز نصي لورقة الكتابة.

لنقرأ الرغبة في تلك القطيعة، كما يعبِّر عنها البطل في المقطع التالي: «أحبو داخل القبو، أجسام هلامية، الطحلب يعوق خطواتي، أتلفَّت إلى الوراء فلا أرى نورًا يشعُّ، الظلمة الزمهريرية في ثنايا العينَين والمخ، جلدي يهترئ، ينسلخ في بطءٍ فتنتصب الألياف عارية صارخة. يا أحلامًا لم أحلمها بعد، هل تدفنين بياضك تحت ركام الذكريات؟» (ص٥١).

ولنتساءل نحن بدورنا: أليس قبو الذكريات الطفولية مدادًا مخصبًا لبياض الورقة، بآثاره المخزونة في عمق اللاوعي؟ إن ما يقوم به السارد هنا هو البحث في غمار الذاكرة عن إمكانية تجاوز الالتباس، بين بياض جسد العمة وبياض جسد المرأة التي يرغب فيها وبياض الورقة. هذا البحث يجد تبريره في كون تلك الذاكرة هي كتابة نفسية.[٤٨] في هذا

---

[٤٦] المرجع نفسه، ص٥٧.

[٤٧] د. أنزيو، مرجع مذكور، ص٦٨.

[٤٨] J. Derrida, *L'Ecriture et la différence*, op. cit., p. 310.

السياق ليس الانسلاخ سوى تلك الرغبة في التحول، وفي خلق القطيعة مع الجسد الأول الذي يشكل نداؤه عبر الذاكرة والحنين إليه العائق الذي يكبت عملية الكتابة. هنا بالضبط يتبدى أن أفضل طريقة لتحرير المكبوت تتمثَّل في الانفصال عن الأم؛ بغية الحفاظ على وجودها جنبًا إلى جنب مع الكتابة والمرأة البيضاء، وتجاوز الصراع الذي تختزنه الذات نحو إعادة بناء جديدة للهُوية الجسدية.

الذاكرة وبناء الموضوع الحكائي

يقوم بناء النص الحكائي على انتقالات موازية للتحولات الدلالية المتسلسلة التي حاولنا مقاربتها؛ فهو يبدأ بضمير الغائب، ليحكي الراوي تجربة لا تخصه سردًا ولا منظورًا؛ ذلك أن المعلومات السردية كلها تمرُّ عبر الشخصية وإدراكاتها وإحساساتها ورغباتها. ثم ينتقل إلى ضمير المخاطب في مقطع نثبته هنا لتحليل أبعاده الحكائية والدلالية في النص: «طعم الحانات يصبح ألذَّ في مثل هذه اللقاءات. الآخر يقتحم خلوتك، يضعك أمام أسئلة جديدة. تقول كل شيء يمكنه أن ينتظره. لنكشف المزيد من المعيش وليكون الهضم آخر المطاف» (ص٤٨). هذا المقطع اليتيم حكائيًّا يقع في لحظة فاصلة بين الصداقة والخلوة الإيروسية المرتقبة؛ لذلك فإنه يؤشر دلاليًّا على اللامتوقع. إنه حوار مع الذات يدخل فيه الراوي في تجاوب مع الشخصية، دائمًا من منظورها الشخصي. وكأنه بذلك يحذر من توقعات العلاقة مع المرأة التي تعرفت عليها الشخصية في الطائرة. فكل لقاء مع المرأة يواجه فيه الرجل حالة شبيهة باختبار الحقيقة[٤٩] تتأكد فيه رجولته أو تخيب، حسب تحقق اللذة أو عدم تحققها، لكن مهما كانت رغبة الرجل فلا شيء يؤكد له قبليًّا تحققها الجسدي؛ فالخيبة الممكنة يظل شبحها مهددًا في الأفق.

يأخذ هذا الخوف الأصلي من المرأة في النص صفة انفصام سردي. بيد أن الانتقال من الحكي الغائب إلى الحكي بضمير المتكلم هو من جهة أخرى وضع للذات في مواجهة مع آخرها، ذلك الذي يوجد فيها ويعلن عن غيابه (الأم، المرأة)؛ إذ كل علاقة حب هي علاقة غيرية وتقترض بالتالي خطابًا. إنها نوع من الانفصام النرجسي والتوحد الممكن الذي يسكن فيه الواحد إلى الآخر بصورة إشكالية.

[٤٩] P. Aulagnier-Spairani, "La Féminité", in *Poétique* 72, 1987, p. 65.

لكن بمجرد ما تعلن العلاقة عن استحالتها المؤقتة، وتفصح عن الهوية التي تفصل الرغبة عن التحقق، تغدو الشخصية البطلة المأزومة قائمة بالحكي. إن هذا الانتقال التدريجي من الحكي «الموضوعي» إلى الحكي «الذاتي» يأتي في لحظة سردية دلالية يتم فيها تعيين موطن الخلل في الذات لا في الآخر. إنه يتزامن أيضًا مع لحظة الاستشفاء السريري الذي يفترض حديث الشخصية عن ماضيها واستدعائها التوليدي لمكونات لا وعيها، وكأن استعادة الشخصية للفعل السردي يسعفها في تحقيق التطابق مع ذاتها، ومع ماضيها الذي يتحكم بشكل أو بآخر في وضعيتها الراهنة. إن هذا يعني أيضًا أن اختيار ضمير سردي في وضعية حكائية معينة يؤدي إلى اختيارات دلالية خاصة في النص.[٥٠] كما أن هذا يحيلنا إلى الطابع شبه الموضوعاتي للحكي بضمير الغائب، وإلى الطابع الذاتي السيكولوجي والاستبطاني للحكي بضمير المتكلم.

يعمد الفعل والتنظيم الحكائي للنص إذن إلى خلق حالة من التطابق بين الشخصية والقول الهادف إلى استرجاع الطفولة وأحداثها، مؤكدًا بذلك أن اكتشاف الخلل في الذاكرة الطفولية لا يمكن أن تحكيه إلا الشخصية نفسها. وبهذا، تنبني الثنائية السردية على التعارض بين الحكي الذاكري (ضمير المتكلم) والحكي الحاضر (ضمير الغائب والمخاطب)؛ فحكي الطفولة لا يمكن أن يتم إلا بإحساسات ولغة ذلك الذي يحكيها ويكون قد عاشها.

إن هذا البناء الخصوصي في قصة «سلخ الجلد»، يفصح عن توظيف للتقنيات الحكائية لغايات ذات طابع موضوعاتي.[٥١] كما أن هذا التعدد الصوتي للحكاية يغدو إيقاعًا حكائيًّا متناظرًا مع الإيقاع الحدثي وتبدلاته؛ لهذا يغدو ذاك الانتقال والتبدُّل من هذا الضمير إلى ذاك تمكينًا للقارئ والنص من تتبع الالتباسات التي تطبعه؛ من ثمَّ فإن نصوصًا من قبيل هذه عادة ما يرفض فيها الراوي الإمساك المطلق بناصية السرد، تعبيرًا منه عن رفض أحادية المعنى النصي، وعن الانفتاح على النشاط التأويلي للقارئ.

٥٠ M. Glowinski, “Sur le roman à la première personne”, in *Poétique* 72, op. cit., p. 497.

٥١ P. Ifri, “Focalisation et récit autobiographique”, in *Poétique* 72, op. cit., p. 492.

الفصل السادس

الجسد والغرابة ومدارات السخرية

تمهيد

للجسد متخيله، أو بالأحرى متخيلاته الخاصة المتصلة بتكوينه، والمتمحورة حول سواء أو عدم سواء مكوناته الظاهرة؛ لذا فإن التلقي الرمزي والاجتماعي للجمال وللعاهة الجسدية يستمدُّ مقوماته من الإرث الرمزي والمتخيل الذي ينسج حول الدلالة التداولية للجسد؛ فإذا كانت معايير الجمال ذات خاصيات واقعية ومتخيلة تضمن الاستهلاك الواقعي والمتخيل للجسد الذكوري والأنثوي، في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي، وتفتحه نحو معناه الاجتماعي والجمالي، فإن النقصان الجسدي قد شكل منذ القدم المادة الأساسية للمتخيل والقدسي في تجلياتهما المتعددة. وإذا كان لنا هنا أن نميز بين الكمال الجسدي والجمال — باعتبار الثاني قيمة مفكرًا فيها — فإن من اللازم علينا بالمقابل التمييز بين القبح والعاهة؛ فالقبح خروج عادي عن مقاييس الجمال وقيمه التي تم التواضع عليها في فترة معينة، أما العاهة فإنها ترمي بالجسد في صلب الاختلاف، وتشمله بقدر كبير من التوجس والحيطة والخرافات والأساطير.

تكفي الإطلالة السريعة على سجل المتخيل العالمي للتأكد من الصبغة الخاصة التي تميز العميان والعرجان والبرصان والحولان ... في الذهنية الجماعية، والقيم المختلفة والمتناقضة التي تلتصق بهم. لنقرأ من معجم الرموز هذه الفقرة: «حين لا يكون أسياد النار والحدادة ذوي رجل واحدة فإنهم يكونون عرجانًا، وذلك في كل الميثولوجيات تقريبًا. إن هذه العاهة تجعلهم ينتمون للآحاد، مع كل الالتباسات التي تفترضها هذه الكلمة، أي كونها تعني المقدس اليمين والمقدس الشمال والإلهي والشيطاني؛ ففقدان هؤلاء لكمالهم

الجسدي يعتبر في الغالب الثمن الذي يؤدونه مقابل معارفهم الخارقة والقوة التي تمنحهم إياها.»[١] «... والعرج علامة الضعف وعدم الاكتمال واللاتوازن؛ ففي الأساطير والخرافات والحكايات يقترح البطل الأعرج حولًا يمكنه أن يتمظهر عبر نهاية رحلة وإعلان سفر جديد؛ فالأعرج يشير إلى الشمس الغاربة أو إلى الشمس بداية ونهاية السنة ... فإذا كانت القدم رمزًا للنفس والروح، فإن عاهة في الرجل أو في المشية تفصح عن ضعف أو وهن في النفس.»[٢]

إن هذا الطابع المقدس والرمزي للعرج يتأكَّد في ترابطه مع العمى والعور[٣] وغيرها من الخصائص الجسدية التي استثمرت بصورة عميقة في المتخيل العالمي، في منحًى يتأكد فيه تواشج الدلالات الإيجابية والسلبية للعاهة الجسدية؛ فلقد تعودنا على هذه الانقلابات الدلالية التي، وهي لا تحرم السوي من أفضليته الاجتماعية الواعية، لا تسلب بالمقابل من المختلف أحقيته في مراتب الرمز والقداسة؛ فقد كان العرب يسمون أبناءهم بأسماء سلبية درءً للعاهة عنهم وحفظًا لهم من التشوه الطارئ (الخنساء مثلًا).[٤] وكذلك ظل أهالي المدن العتيقة في المغرب، وإلى وقت قريب، يسمون عبيدهم بأسماء السعادة والبركة تيمنًا بها. كما أن الكتابات العربية الكلاسيكية وبالأخص ما جاء لدى الجاحظ، تؤكد على أن العرب كانت تقبل إن لم تكن تفخر بذوي العاهات. ولنقتطف هنا من مصنَّفه المخصص لذوي العاهات بعض ما يسند مسيرنا التحليلي هذا: «والعُرْج — أبقاك الله — والعُمْي الأشرف أكثر ... إن جماعة فيهم كانوا يبلغون مع العرج ما لا يبلغه عامة الأصحاء، ومع العمي ما لا يدركه أكثر البصراء ... وقد فخروا بالعمي وذلك كثير، واحتجوا بالعرج وذلك غير قليل ... وإذا كان الأعرابي يعتريه البرص فيجعله زيادة في الجمال ودليلًا على المجد، فما ظنُّك بقوله في العرج والعمي، وهما لا يُستقذران ولا يُتقزز منهما ولا يعديان ولا يُظن ذلك بهما، ولا ينقصان من تدبير، ولا يمنعان من سؤدد،

---

[١] J. Chevalier et al., *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 136.

[٢] *Les Structures anthropologique de l'imaginaire*, op. cit., p. 101.

[٣] «عين الأعمى رمز للتبصر.» J. Chevalier et al., op. cit., p. 138.

[٤] حسين الحاج حسن، **الأسطورة عند العرب في الجاهلية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م، ص٤٤.

وهذا المعنى ذكره شاعر قرشي حين عدَّد أسماء من عمي من أشرفهم فقال في كلمة له:

(...)

داء كريم فلا عدوى فتحذره فالحمد لله ذي الآلاء والمنن

... وقال أبو طالب بن عبد المطلب ... وعيره بعض نسائه بالعرج:

قالت عرجت فقد عرجت فما الذي أنكرت من جلدي وحسن فعالي

... وذكر يسار بن رافع الليثي عرج أوفى بن مواءلة بعد أن اكتهل، وكان صديقًا له:

رأيت أوفى بعيد الشيب من كثب في الدار يمشي على رجل من الخشب
جعلت للعرج مجدًا لم يكن لهمُ وللقصار مقالًا آخر الحقب.»[٥]

إن هذه الوضعية الملتبسة للنقص الجسدي تجعله يتوافق بشكل ما مع الالتباس الذي يميز المقدس، ويكتسب من ثمَّ ازدواجًا قيميًّا يمنحه صورة اجتماعية متوزعة بين القبول والرفض، والإقصاء والإعلاء، والقداسة والشيطانية؛ لذا فإن مصنف الجاحظ يمتح قيمته من الطابع العقلاني والتاريخي الذي يضفيه اجتماعيًّا وقيميًّا على ذوي العاهات، ويستهدف من خلاله خلخلة التسليم السائد بوضاعة النقص الجسدي؛ وذلك من خلال موروث العرب أنفسهم، الشعري والاجتماعي.

بيد أن التخييل الحديث إذا كان يستثمر هذا الجانب الإيجابي الذي يتم تصريفه بشكل كبير في الثقافة الشعبية والمتخيل الجماعي، فإنه من الناحية السردية يتعامل معه كواقعة حدثية مركبة، لها منطق تسلسلها ومفارقاتها الرمزية؛ وكأن إثارة الشخصية ذات العاهة تستدعي مباشرة ذلك الزخم الذي تحبل به الذاكرة الرمزية، والمعطيات المترسخة في الممارسة الاجتماعية.

---

[٥] **الجاحظ، البرصان والعرجان والعميان والجولان**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١م، ص٧، ٨، ٩، ١٨، ١٩.

في هذا السياق الحكائي والرمزي، تندرج إحدى أهم قصص الكاتب والروائي المغربي مبارك ربيع: «زينة»[٦] سواء من حيث استحضارها الجزئي لهذا المتخيل، أو من حيث التركيب الخصوصي له فنيًّا وجماليًّا، وصياغته بعيدًا عن النبرة الواقعية التي تميزت بها كتابات قصصية في الموضوع نفسه.

الاسم والمفارقة الجسدية

على غرار أبي طالب بن عبد المطلب الذي يتحدث عنه الجاحظ، يعيش حدان، بطل قصة «زينة» وضعية يغدو فيها مظهره مصدرًا للتعيير؛ ومن ثمَّ مصدرًا لمشكلات تواصلية ووجودية. إن تعدُّد المفارقات وغور المسافة الفاصلة بينه وبين موضوع رغبته يجعل من قصة «زينة» حكاية رغبة مستحيلة. بَيد أن الاستحالة هنا تستفاد من موقع المعنى الذي يتوصل إليه القارئ، أما وعي الشخصية فإن الاستحالة بالنسبة له تظل ذات طابع افتراضي ولحظي فقط، منفذها إلى التحقق الخيال والوهم والاستيهام والعناد الذاتي؛ فبين الأعوج وبنت قريته زينة علاقة لا متوازنة ينظر إليها الأول بمنظار الرغبة وترمي بها المرأة في أقصى مفاوز اللامبالاة. وثمَّة تكمن خصوصية الحبكة القصصية وزخمها.

يبدأ النص بمناجاة ذاتية تؤسس للحظة الحاسمة في القصة: «والله العظيم الواحد يقتل رأسه أحسن. والله العظيم، لكن الواحد يخاف زينة تقول عليه «مشخشخ الرأس يا حدان الأعوج» ولا يتزوجها أبدًا. وهل من ذنبه، والكمال لله، إن كان أعوج (شوية من التحت وشوية من الفوق) وكان إلى ذلك قد تعلق بها، وألهمه حبها أن يسميها زينة، بينما بقية خلق الله في البلدة تناديها باسمها الحقيقي: عربية بنت الفقيه سي ناصر؟» (ص٩٤).

إنه مونولوج متوتر وقلق، مليء بالتساؤلات والتنقل بين القرارات، يفصح عن وضعية تناقضية يتوزع فيها حدان بين وضعيته الجسدية «الشاذة» من جهة، وتعلقه بزينة من جهة أخرى، ووضعية البؤس الانتحارية التي يتخبَّط فيها، من جهة ثالثة؛ ذلك أن هذا التعلق الأعمى والولع العميق ذوا بعدَين: إنها حالة محفزة على الانتحار لرفض الفتاة لحدان، وهي من ناحية أخرى حافز على التشبث بالبقاء على أمل الزواج منها يومًا ما.

---

[٦] مبارك ربيع، **دم ودخان**، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، ١٩٧٥م.

ينبثق اللقب الذي يلتصق بحدان من بين شفاه الشخصية موضوع حبه. إنه اسم جديد ينضاف إلى اسمه القديم ويحجبه؛ ففي الاسم الأصل تنطبع الشخصية بطابع حدي يغدو معه وجودها أقرب إلى الانمحاء. إن حدان بهذا المعنى، كائن على حافة النسيان، أو هو بالأحرى يوجد في الفاصل بين الكائن الإنساني والكائنات غير الإنسانية. أما اللقب الذي يلتصق به فيأتي ليعين فيه ما يميزه عن الغير السواء (وبالتالي ما يحدُّ بينه وبين الآخرين) وكون هذا الاسم الجديد يلفظ من قبل زينة (وهو بدوره لقب لها) يحول الاسم إلى ملفوظ يتجاوز وظيفة التعيين[٧] التي يقوم بها عادة بقصد الإقصاء والتهميش.[٨] أما المقصدية التي تخضع لها هذه العملية، فهي ترتبط بالمتلفظ (زينة)، باعتبارها توجد في موقع وموضوع عشق الشخصية حدان.

يتم تمرير اللقب إلى القارئ عبر خطاب منقول على لسان الشخصية موضوع التسمية (حدان)، ومن هذا المنظار يكتسب اللقب دلالة جديدة في علاقته بحامله الموجه له. وهذا ما يعني أن حدان يقبل بعاهته وقد تم صوغها لقبًا مميزًا له يحجب إلى حدٍّ ما اسمه الأصل. إنه يعيشها ويقبلها بشكل مزدوج: بوصفها سمة جسدية محسوسة، وبوصفها خطابًا تعيينيًّا. بل إن هذا ما يعني بأن الدلالة التحقيرية والتنابزية لا تأخذ هنا الصدارة، وأن المضمون التعييني (في نظر حدان) هو الذي يهمه في خطاب زينة[٩] باعتبار أنه يصرُّ على تأويله كذلك خدمة لاستراتيجيته العشقية.

يغدو اللقب هنا صفة اجتماعية؛ فزينة لا تكتفي بمحو الاسم الأصل حدان، إنها تولد سلسلة من الألقاب التي تتصف كلها بصفة التحقير والتهميش؛ فهي ترد عليه حين يناديها بزينة: «ما صبحت عليك يالأعوج المنحوس» (ص٥١)، وحين يكرِّر نداءه تُجيبه: «يقطع زينك يا بو موكة الأعوج يا ...» (ص٥٢). ثم حين يحرق كوخه في نهاية المطاف: «سر في حالك يا منحوس، يا أعوج، يا بو نوالة محروقة» (ص٥٣). تلتصق هذه

---

[٧] تنطلق جاكلين سوبلي من كون عملية القلب في المجتمع العربي الوسيط كانت تهدف إلى حجب الاسم الأصلي وصيانته: J. Sublet, *Le Voile du nom, essai sur le nom propre arabe*, P.U.F, 1991, p. 192 et supra.

[٨] نشير هنا أيضًا إلى أن لقب حدَّان يحيل إلى لقب حديدان في الحكايات الشعبية. بَيد أن حدان يبدو هنا صورة مخالفة لحديدان الحرامي، المقابل في الحكاية الشعبية لجحا.

[٩] انظر بصدد الاسم العلم الدراسة القيمة لـ: J. Molino, "Le Nom propre dans le langage", in: *Langages*, 66, 1982, p. 6.

الصفة اللقبية بحدان إذن إلى درجة أن الفقيه الورع نفسه كاد أن يتلفظ بها، وينابز حدان بلقبه خلافًا لما نهى عنه النص القرآني: «أطلقها ... قل يا حدان الـ...» (ص٥٤). بل إن الراوي نفسه يأخذ تلك الصفة اللقبية ميزة اسمية سردية تعيينية لحدان، ويحولها إلى سَنَن نصي وقيمي متداخلًا بذلك مع المنظور الذي تنطلق منه الشخصيات الأخرى: «وطلب الفقيه اسمها، ولم يكن من ذنب حدان الأعوج أن تلعثم لسانه ...» (ص٤٩).

وبالفعل، فإن استقراء الصفات والألقاب الأخرى التي تطلقها الفتاة في وجه حدان تنضاف إلى العرج، لتغدو عناصر تكميلية للبورتريه الذي يجعل من حدان كائنًا ذا عاهة، منحوسًا ومصدرًا للتطيُّر وكائنًا هامشيًّا خارج نطاق المجتمع (بو نوالة). إن تواتر هذه الصفات والتصاقها بالشخصية يحولها إلى بناء رمزي مأساوي حامل لكل الشرور الممكنة، وإلى شخصية هامشية اجتماعيًّا وجسديًّا؛ بحيث يحيل كل تواصل ممكن معها إلى وضعية ساخرة.

إن الشذوذ الجسماني بهذا المعنى يشكل النواة التي تفرز الدلالة الأساسية المولدة للمعاني المرتبطة بتكوين الشخصية؛ فهي تمكِّن هذه الأخيرة من طباعها[١٠] وتمنح لقدرية المظهر الجسدي صبغته المشخَّصة في كل المستويات. ذلك هو ما يوضحه فرانسوا شيرباز F. Chirpaz بقوله: «إنني مشدود بصورة حميمة إلى جسدي للقيام بالفعل أو الإنصات، أو لإدراك ما حولي والتعبير عن نفسي، إلى درجة يشكل فيها جسدي قدري. إنه يشكل قدري من حيث إن جماله وقوته النسبيَّين يمنحاني مرتبتي بين الآخرين، وإن المرض والتعب يشكلان عائقًا أمامي، لكن أيضًا، وبصورة أعمق؛ لأنه يشكل مظهري. إن هذا الكيان وهذا الواقع البدني هو وجهي ...»؛[١١] فالمظهر الجسدي في كيانه الحركي مدخل الكائن إلى الوجود في صبغته الشخصية والاجتماعية، ذلك أن شرط الإنسان قبل أن يكون كائنًا اجتماعيًّا أو تاريخيًّا هو شرط جسدي؛ من ثمَّ فإن الوجود النصي لحدان في صورته الجسدية التخييلية تلك، يغدو محدِّدًا لسيرة الحكاية وصيرورتها، ونحن لن ننتظر منه أن يكون، تبعًا لذلك، زير نساء بعاهة جسمانية. إن «غرابة» الصورة

---

[١٠] T. Todorov, O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil/ Points, Paris, 1972, p. 314.

[١١] F. Chirpaz, *Le Corps*, op. cit., p. 102.

الجسدية تكون بهذا الشكل أو ذاك مدخلًا لعلاقة مأساوية بين حدان وزينة، مما يجعل ولعه بها ولعًا أحادي الجانب، موسومًا بالهامشية والغرابة، ومحكومًا بالمفارقة بين الرغبة والواقع. بل إن هذه المفارقة الجسدية الموجِّهة للعلاقة بين الشخصيات والتي تؤسس مسارات الدلالة والتأويل في النص، هي التي تبرر، قِيميًّا، عدوانية الفتاة والعناد التأويلي الإيجابي لحدان. إلا أن لحدان وعيَه الخاصَّ بصورته الجسدية[١٢] وبمظهره الفيزيقي؛ فلقد أوضحنا أن مجرد نقله لخطاب زينة حرفيًّا، بكامل عنفه، يشكِّل اعترافًا وقبولًا بعاهته بوصفها خطابًا، ورفضه مع ذلك لأن تكون عائقًا أمام ممارسة حريته الذاتية في المحبة.

إنه لا يعير اهتمامًا «للبنية التحتية البيولوجية الواقعية لجسده»،[١٣] بل إنه يقوم بالتخفيف من حدة غرابة صورته الجسدية الخارجية لدى الآخرين، ويعتبر اختلافه عنهم اختلافًا طفيفًا قابلًا للانمحاء: «وهل من ذنبه — والكمال لله — إن كان أعوج (شوية من التحت وشوية من الفوق) ...» (ص٤٩).

هذا الطابع التعميمي للتخفيف من «تشوه الصورة الجسدية»، يوجه البناء النصي وجهة محددة مطبوعة بتوازٍ مزدوج: بين خطاب حدان وخطاب زينة وبين منظوره ومنظورها، وهو الأمر الذي يمنح للنص نبرة ساخرة في علاقة حدان بذاته وبالآخر: أفليسَت السخرية تنبني على مفارقة، أدناها أن تكون الشخصية في موقع دونية (وعيًا وفعلًا) في علاقتها بالآخرين وبذاتها؟[١٤] لكن حدان بالمقابل يفصح عن قَبوله لجسده كما هو، بحيث يخلق هذا القبول لديه إمكانية الاستمرار في التعلق بزينة في الشروط الحالية لوجوده الذاتي؛ إذ إن قبول المرء بجسده واقتناعه بنفسه ككائن بدني يعتبر الشرط الأول للتوازن الفردي. وهذا التوازن يدفع بالشخصية إلى نفي الغرابة والاختلاف الجذري عن نفسها في علاقتها بالآخرين؛ فعلى غرار المعوق الذي فقد أحد أعضائه، يعتبر حدان نفسه جسدًا كباقي الأجساد؛ إذ إن الفاقد لعضو ما يرفض أن يقبل أو يقتنع بفقدانه، فيعوضه من ثمَّ بعضو يعرف لدى علماء النفس بالعضو الشبح. إن

---

[١٢] P. Schilder, *L'Image du corps*, op. cit., p. 35.

[١٣] شيرباز، المرجع المذكور آنفًا، ص٩٩.

[١٤] وهي دونية تمكن الصراع من أخذ وجهتَين: إما مأساوية أو مضحكة؛ إذ إن اللاتكافؤ مصدر المفارقات الساخرة. انظر: Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil/Point, 1970, p. 16.

حدان في وضعه الجسدي ذاك، الذي لا يفصح النص عن خصائصه الدقيقة، يمتلك صورة إيجابية إلى هذا الحد أو ذاك عن نفسه، ولا يعتبر تشوهه الجسدي مشكلة عائقة لتواصله مع محيطه المباشر. فبعد أن عيرت زينة حدان بالبومة المعششة في كوخه وقام بطردها منه، أي بعد أن حاول أن يزيح عن نفسه لقبًا جديدًا، يقوم بمناجاة نفسه: «الآن، لا يبقى لزينة شيء تقوله، إلا أنه أعوج. وهذا شيء يسلِّم به» (ص٥٣). إن هذا التسليم يدلُّ على أن مشكلة حدان التواصلية لا تكمن في صورته الجسدية بقدر ما تكمن في تلقِّي الآخر لها؛ فهو حين يفكِّر في الانتحار يفكر به كرد فعل على رفض الفتاة له، لا كرفض لوضعه الجسدي المباشر. هكذا تبدو العلاقات المتحكمة في النص علاقة اختلاف وتوتر بين الشخصيتَين لا بين حدان ونفسه. فمع أن الفتاة موضوع الرغبة والولع، لا تأخذ بعين الاعتبار إلا مظهر حدَّان، تبعًا للقاعدة الفينومينولوجية: الآخر بالنسبة لي هو جسده، فإن ذلك لا يخلق لدى الشخصية ألمًا نفسيًّا ناتجًا عن حساسية ما،[١٥] بالمقدار نفسه الذي تخلفه لديه الألقاب الأخرى ذات الطابع الاجتماعي النفسي كالحمق والنحس والفقر؛ وكأن حدان يعي كامل الوعي مضمون ذاك المثل الشعبي المغربي المشهور الذي يعني قدرة الغنى على حجب التشوه الجسدي والعاهة.

إن خروج حدان من هامشيته لا يمكن في منظوره إلا بتغيير صورته الاجتماعية، عبر التوصُّل إلى الزواج بتلك الفتاة التي تشكل بالنسبة له مدخله المباشر والضروري إلى صلب المجتمع؛ فعلاقة العشق التي توجه أفعال الشخصية تحول الفتاة إلى موضوع قيمي لا مناص منه، وإلى موضوع اجتماعي ضروري للتوازن الفردي، وإلَّا غاصت الشخصية في اللامبالاة التامة واللامعنى؛ لذا فإن ذاك الموضوع يغير من علاقة حدان بذاته الشخصية، ففي كل ارتباط ولع إعادة تنظيم للشخصية تحت تأثير التحكُّم الذي يمارسه نزوع مهيمن ووحيد في الذات.[١٦] وبما أن الشخصية المحورية للقصة لم يعُد لها من همٍّ في الوجود غير إرضاء الآخر وتحقيق رغباته سبيلًا إلى إقامة العلاقة معه، فإنها أصبحت مستعدَّة لتغيير كل ما يمكن تغييره حتى لو أدى ذلك إلى مراكمة العوائق وتعميق الهوَّة التواصلية، وفي نهاية المطاف إلى إنتاج وضعية ساخرة في العلاقات والنص

[١٥] عن الألم الجسدي والنفسي، انظر: G.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, op. cit., p. 55.

[١٦] A. Rony, *Les Passions*, PUF, Col. Que Sais-je? 1963, p. 13.

معًا. وهو ما سيحدث لحدان حين سيحرق كوخه وهو يحاول طرد البومة منه، مضيفًا بذلك لسلسلة ألقابه لقبًا جديدًا، ومُفاقمًا الوضعية المأساوية التي يعيشها.

إن حدان شخصية تملك الرغبة والإرادة والقدرة على الفعل، بَيد أنها لا تملك الوعي الكافي بذاتها، ولا المهارة الضرورية لتحقيق برنامجها الحكائي؛ ومن ثمَّ تنبثق المفارقة الضرورية لإنتاج الساخر، بل من المنتهى تبدأ لعبة الحلم والتخييل.

الاسم والعشق ومدارات المتخيل

لا يملك حدان صورة فوتوغرافية لمحبوبته كي يتأملها؛ فهي معه دائمًا في البلدة يستطيع مقابلتها متى شاء، بل هو لا يستطيع أن يبدل صورتها المحسوسة بصورة أخرى. إن طقسه الوحيد يتمثَّل في إسباغه عليها اسمًا جديدًا من اختياره هو، يعبر به عن جمالها في تصوره ويتمتع بمناداتها به. يغدو هذا الاسم اللقب (زينة = حسناء) المفتاح السحري لهذه العلاقة، فقد اصطنعه حدان ليدل على مدى تعلُّقه بجمالها، فغدا بذلك اسمًا غزليًّا يغني عن الكلمات الحلوة المعسولة التي تتطلَّبها تقنية الغواية. إن حدان لا يتلفَّظ بأي كلمة غزلية في حق الفتاة؛ فكامل خطابه الغرامي يُختزل في هذا الاسم العجيب. من هنا لا يمكننا الحديث عن خطاب أو نص للعشق يحتاج إلى دراسة سيميائية من النوع الذي يقترحه غريماس مثلًا؛[١٧] فحتى حين ينطلق لسان المحب في المناجاة، فإن ذلك الخطاب لا يشكل في الحقيقة سوى الرد غير المباشر على خطاب الفتاة وعنفها اللغوي المدمر للتواصل العاشق.

يغدو اسم زينة في كثافته الدلالية والرمزية تلك محور الخطاب العاشق الموجه لموضوع الرغبة. وبهذا المعنى فقط يمكن اعتباره اسمًا سحريًّا، ذلك أن الحديث عن هذا الجانب السحري الأولي ليس قط من باب المجاز، أو على سبيل إضفاء طابع مفارق على العشق؛[١٨] إنه يأخذ واقعيته لدى البطل في واقعية تأثيره. فالاسم الجديد سبيل التملك الشخصي للفتاة بعيدًا عن الاسم المتواضع عليه في القرية (عربية بنت سي ناصر) وتغيير

---

[١٧] A. J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 64 et supra.

[١٨] عن تشبيه الكلام بالسحر، انظر: الحصري، **زهر الآداب**، تحقيق زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ب. ت، ج١، ص٤٢.

اسمها عزل لها عن واقعية كيانها الاجتماعي بغية الاستفراد بها. هكذا يلعب اسم زينة وظيفتَين دلاليتَين في النص الحكائي: فهو يعيِّن جمالها وحسنها ملاحتها لا بشكل ظرفي وإنما باستمرار، وهو من جهة ثانية يعمِّدها بالعشق الذي يكنُّه لها حدان؛ إذ إن وجود الفتاة رهين في هذه الحالة بالولادة الجديدة العاشقة التي يضفيها عليها الاسم الجديد.

وما دام العاشق يحمل عشقه في جسده، فإن الاسم يشكِّل الصورة الأولية التي تتبدَّى فيها المعشوقة، وكأن حدان اكتشف الطرق التي يمكنه من خلالها إضفاء المشروعية الكاملة على عشقه، أعني إضفاء الطابع المثالي على المعشوقة باسم يدل على مدى جمالها. ولأن الجمال مدخل رئيس إلى العشق، فإن زينة تغدو المرأة الجميلة بامتياز، بل إطلاقًا. إن الاسم يغدو هنا أشبه بشفرة سرية تخترق الشفافية الاجتماعية، وتدعو إلى علاقة سرية بين الشخصيتَين بل تستدعيها بدورها. والحقيقة أن هامشية حدان تتضاعف وتتفاقم بهذا الامتلاك الرمزي الاسمي للمرأة، ذلك أن هذا الأمر يعلن عن التباس عملية الحب من جهة، ويختزلها ويصرح بها ويوصلها من جهة ثانية في الآن نفسه، وهو من ناحية ثالثة يعبِّر عن رفض إشكالي للدخول في تجربة عشق من بابها الرئيس. بيد أن المدلول الجوهري لهذه الوضعية الإشكالية يكمن بالأساس في كون كل تجربة عشق هامشية في الجوهر.

لذلك، وبما أن هذا الطابع السحري الأولي الذي يمنحه الاسم لحدان يظل فاعلًا في اتجاه وحيد، فإن حدان لا يكتفي بذلك، بل يلجأ إلى فعل سحري «حقيقي» يتم هذه المرة بواسطة شخصية لها المؤهلات الفعلية لذلك؛ لتحقيق الامتلاك الفعلي للفتاة: «وتوجه إلى والدها الفقيه في مسيده لا خاطبًا راغبًا، فما هو بالمعتوه — وإن قالوا عنه ذلك — بل طالبًا كتابة حرز من يدي سي ناصر المباركة لجلب محبوبته، مقدمًا مقابل ذلك حضانة بيض دافئة اقتلعها من تحت الدجاجة الوحيدة لوالدته العجوز: ويعني يا أمه، يا فاهمة يا عارفة ويا غاضبة عليه، ولدك العجوز قادر يصبر على زينة؟» (ص٤٩).

إن عنف العشق الذي يكنُّه حدان لزينة يذكِّرنا هنا بالأدبيات العربية في هذا المضمار،[١٩] ويؤكد صبغة الجنون التي يصبغ بها العاشق أفعاله بعيدًا عن كل اعتبار

[١٩] بالأخص كتاب السراج، **مصارع العشاق**، الذي يحبل بالأمثلة الدالة على انصراف العاشق لأكثر الأفعال عنفًا، كالذبول والنحول الجسدي، والموت حزنًا وحسرةً على فراق المحبوب. ويمكن الرجوع في السياق نفسه لابن أبي حجلة التلمساني، **ديوان الصبابة**، مرجع مذكور، ص٩٩ وما يليها.

اجتماعي أو عائلي. وما دام كل عشق غير متوازن يكون خطرًا على صاحبه، فإن دوامه لا يمكنه في هذه الحالة سوى أن يلتجئ إلى مجال المتخيل؛ لذلك فإن ارتياد حدان لمضمار السحر يروم هنا التعبير عن الاستحالة «الواقعية» وتحويلها إلى الإمكان الخيالي. أما العلاقة الأكيدة بين الخيال والسحر، فليس أفضل ما يعبر عنها ما كتبه سارتر: «إن فعل الخيال ... فعل سحري؛ إنه دعاء موجه إلى استظهار الموضوع الذي يفكر فيه المرء، والشيء الذي يشتهيه بشكل يمكنه معه امتلاكه. ففي هذا الفعل يوجد دائمًا شيء ما خطر وطفولي، ورفض لأخذ المسافة والصعوبات بعين الاعتبار.»[٢٠]

عبر الفعل السحري، في انفتاحاته التخييلية والمتخيلة تدخل الشخصية العاشقة في علاقة متخيلة مع موضوعها. إنها علاقة ذات طابع متخيل بالرغم من أن عِلَّة كل فعل سحري تكمن في «تحقيق تغير معين في الحالة»؛ إذ «السحر فن التحولات».[٢١] ومع أن مهمة السحر وجوهره لا يمكن تصورهما إلا في الأثر الذي يخلقه، فإن مهمة النص القصصي لا تكمن في المتابعة الوصفية للفعل وأثره الواقعي، وإنما في اقتراح ممكنات تجلي هذا الفعل، والشروط الحدثية الحكائية التي تستدعيه؛ لذا فإن قصة «زينة»، في تركيزها على البناء الساخر للحبكة، تدعونا إلى الاهتمام بعملية اللجوء إلى الفعل السحري، لا ابتغاءً لتحويله لمجرى الحكي، وإنما لتوكيد سلسلة من الإحباطات التي يعيشها البطل من جهة، ولوضع هذه العملية في سياق يكون فيه الفقيه أقرب شخصية سلطوية للفتاة (أبوها)، هنا بالضبط تكمن القيمة الفنية والسياقية لهذا الفعل السحري في النص الحكائي.

يتفاعل المتخيل والسحري إذن في وظيفتهما، ذلك أن المهمة الأساس للمتخيل تكمن في نفي الواقعي بغية إعادة تشكيله. من هنا يكون المتخيل واقعًا جديدًا خاضعًا للبناء والتكوين[٢٢] وفقًا لمقصديات معينة. إن الخيال والمتخيل مؤسِّسان بهذا المعنى لكل فعل سحري، بحيث يكون السحر طقسًا من طقوس المتخيل تتبلور فيه صوره ورموزه بشكل مشخص، وفي أوضاع فردية وجماعية بالغة الخصوصية. يتمثَّل كل فعل سحري حسب مارسيل ماوس في الأثر الذي يخلقه، إما بجعل كائنات حية أو أشياء معينة في

---

[٢٠] J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard-Idées, Paris, 3e éd. 1980; p. 240.

[٢١] نفسه، الصفحة نفسها.

[٢٢] M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, op. cit., p. 54.

حالة تنتج عنها بالضرورة الحتمية أفعال أو أعراض أو ظواهر معينة، أو بإخراجها من وضعية سيئة ما،[٢٣] تبعًا لذلك يمكن القول بأن حدان يلجأ إلى الفقيه ويطلب منه كتابة رُقية له؛ بغية الخروج من وضعية تواصلية مأزومة مع الفتاة لم تسعفه فيها إمكاناته الذاتية، «فالمحبة والعشق والتهيج هي الأحاسيس والعواطف التي غالبًا ما يأتي الناس لطلبها من الساحر.»[٢٤] أما الفقيه فإنه يشكل وسيط العملية السحرية؛ إذ هو شخصية متعددة الوظائف، وهو صاحب البركة التي تخول له إنجاز كرامات سحرية. إن هذا التعدد الوظيفي تتراكب فيه الوظيفة الدينية والسحرية وتتباينان،[٢٥] فرجل الدين يملك هنا قدرات خارقة في تحويل الأشياء وتغييرها، مما يجعله في نظر الآخرين وليًّا من أولياء الله الصالحين ذوي البركة. هذا التداخل بين الديني والسحري هو ما يؤكده مارسيل ماوس، باعتباره أن النصوص المقدسة والأشياء الدينية يمكنها أن تتحول إلى أشياء سحرية، فالكتب المقدسة كالتوراة والقرآن قد وفرت لغالبية البشر من الأدعية والرقيات والتعازيم الكثير.[٢٦]

وبما أن الأولياء ذوو كرامات «سحرية» (بالمعنى العام للكلمة)، فإن دعواتهم ورقياتهم المسبوكة لهذا الغرض تستهدف بدورها خَلْق اتصال بين الكائنات فيما بينها وفيما بينها وبين الأشياء؛ ومن ثمَّ تحقيق تغيُّرات لها آثار فعالة على الوضعية الأصلية، يشاء منطق النص القصصي في نزوعه نحو تعقيد وضعية الشخصيات القصصية أن يكون الفقيه الذي يتجه إليه حدان، لاستجذاب حب الفتاة، هو بالضبط أبوها. وهنا يتدخَّل عامل الخوف من بطلان العمل السحري، إذ يكفي أن يعلم الأب (ووسيط الفعل السحري) بنية حدان ومقاصده لكي ينقلب كل شيء ضده: الأب والفعل السحري؛ لذلك حين يطلب الفقيه منه إعطاءه اسم المعشوقة يكتفي هذا الأخير بالحرف الأول من اسمها الحقيقي، الذي يعود هنا للظهور كشرط لازم لسريان مفعول العمل السحري: «وطلب

---

[٢٣] J.-P. Sarte, *L'Imaginaire*, op. cit., pp. 348 et 360.

[٢٤] Mauss, *Sociologie et anthropologie*, op. cit., p. 54.

[٢٥] E. Doutté, *Magie et religion en Afrique du Nord*, Maisonneuve/P. Geuthner, 1984. p. 25.

[٢٦] بضع سنوات بعد نشر هذا الكتاب، ترجمنا كتابًا مثيرًا ومرجعيًّا عن علاقة الدين بالسحر لأحد تلامذة ماوس. انظر: إدمون دوتي، **السحر والدين في شمال إفريقيا**، منشورات مرسم، الرباط، ٢٠٠٧م. وقد صدرت طبعات أخرى لهذه الترجمة صدرت عن دور نشر أخرى.

الفقيه اسمها، ولم يكن من ذنب حدان الأعوج أن تلعثم لسانه ولم يفصح؛ فليس هو بالأحمق رغم ما يصفونه به. أيو؟ ويعني يقول له يا سيدي الفقيه سي ناصر اكتب لي لزينتك تبغيني وتموت عليَّ. ولم يكن من ذنبه أن الفقيه الأريب تخلَّى عن شرطه في ضرورة معرفة اسم صاحبته التي سيكتب الحرز لجلبها، مكتفيًا بطلب الحرف الأول من اسمها فقط» (ص٤٩).

«– حرفها الأول يا سيدي الفقيه يا مبروك الحرف يا سي ناصر …

– اطلقها … قل يا حدان قل الله يرضى عليك.

– عين … حرفها الأول عين يا سيدي الفقيه» (ص٤٩–٥٠).

للفعل السحري قوانينه، فحتى حين يتعلق الأمر برُقية أو «حرز» مكتوب، فإنه يتطلب مادة يتم من خلالها اختراق كيان الشخص المسحور، أي مادة تتصل به (التراب الذي وطئه أو خصلة من شعره وما إلى ذلك). ففي السحر ينتمي الكل الوجودي إلى الأجزاء المكونة له والعكس صحيح وارد أيضًا؛ ذلك أن كل ما ينتمي بهذا الشكل أو ذاك لكيان المحبوب أو لمظهره الجسدي، يصلح أداة وسيطة للتأثير عليه، أما الاسم فإنه يعين هنا مادية الكيان المحبوب بشكل رمزي، إنه صورته الدالَّة المكتوبة على الرقية.[٢٧]

أما الاكتفاء فقط بالحرف الأول لاسم المحبوبة، فيمكن تأويله هنا بطريقتَين:

(١) أن الوضعية التي يوجد فيها حدان وضعية محرجة وصعبة؛ فهو يطلب من الأب الفقيه أن يقدم له — بغير علمه — بنته على طابق سحري من ذهب. وبما أن القرية لا توجد بها إلا فتاة واحدة اسمها الحقيقي عربية بنت السي ناصر، فإن الأمر يغدو أقرب إلى الاستحالة منه إلى الإمكان؛ لذا كان الاكتفاء بالحرف الأول من جانب حدان، خروجًا من إحراج الوضعية التي يوجد فيها، وكذا استغلالًا للإمكانات السحرية للفقيه الوحيد الموجود بالقرية. أما من جانب الفقيه فالأمر يمكن فهمه كاستخفاف بهذا الكائن الأعرج الأهوج الذي يتجرَّأ على الحب، لكن وبما أنه يؤدي «ثمن الفعل السحري» مثله مثل الآخرين، فإنه يملك الحق في التعاطي له.

(٢) أما من ناحية أخرى، وبما أن الأمر يتعلَّق بنصٍّ أدبي لا بنص إثنوغرافي، فإن القصة تكف عن الوصف الدقيق والواقعي للعملية السحرية لتكتفي بمدلولاتها الأثرية؛

[٢٧] إدمون دوتي، المرجع المذكور، حيث يخصص فصلًا كاملًا للسحر المبني على النصوص المقدسة والحروف وأسماء الله.

فالأثر المنتظَر من تلك العملية في المقصدية النصية — خلافًا لمقصدية حدان — ليس تحقيق التواصل بين حدان وزينة، وإنما تعميق الهوة بينهما؛ لذا يلجأ النص إلى الخرق الجزئي لمقتضيات العمل السحري ليبني عليه حدثًا ساخرًا جديدًا يبعد الفقيه عن الشك في نوايا حدان، ويدفعه إلى التأويل الساخر لما يتلفظ به. بيد أن هناك دلالة أخرى تتبدَّى في اختزال اسم الفتاة إلى حرفه الأول: فحدان في عدم اعترافه بالاسم الحقيقي لزينة يرمز له بحرف هو في الآن نفسه اسم عضو الرؤية (عين)، وبهذا الشكل لا يخون حدان التزامه بالاسم المتخيل الذي يعتبر رابطته الرمزية بالفتاة. إنه من جهة أخرى يعين العضو المادي الذي يمكن أن يشكل الجزء أو الشيء الذي يتطلَّبه الفعل السحري؛ كما أنه يعين المكان الذي يتم فيه اللقاء بالمحبوبة (عين الماء). هذه الدلالات في تشابكها وتمازجها تكشف للقراءة عن وضعية حدان التي يخفيها عن فطنة الفقيه. إن الأمر يتعلق هنا بتواصل ملغوم وباستراتيجية للخفاء والتجلي.

وبين ريبة الفقيه والعمل التأويلي الذي يقوم به لخطاب «البطل»، يأخذ النص مساره الساخر ويعمق مكوناته الدلالية والسردية: «وهل من ذنب حدان أن ذهن الفقيه تيقَّن من صاحبته خطأً أو صوابًا، بمجرد تلعثم حدان عن ذكر اسمها أو عند ذكر حرفها الأول؟ وهل من ذنب الفقيه أنه تابع منطقًا عاديًّا وتوصل إلى صاحبة صاحبه على النحو التالي: حدان الأعوج غير قادر على التلفظ باسم صاحبته وحرفها الأول عين، وخلقته المعروفة، كل ذلك يؤدي إلى أنها الكافرة بالله التي لا يذكر اسمها ... بسم الله الرحمن الرحيم» (ص٤٩).

يفهم حدان من قلق الفقيه وغضبه أنه أدرك حقيقة ما يرغب في إخفائه، بينما يؤول الفقيه الأمر على أنه عشق حدان للجنية التي يبدأ اسمها بحرف العين (عيشة قنديشة). إننا نقف هنا على ما يجعل الفقيه نفسه يخضع في تصوره للعلاقات الإنسانية، للمظهر الجسدي مثله في ذلك مثل زينة، وعلى ما يجعله يتخذ موقفًا خاصًّا من حدان يرمي به في أقصى أنحاء الهامشية والغرابة، أي في مجال العجيب والغريب.[٢٨] وليس هذا الموقف في حد ذاته مثيرًا للاستغراب، ذلك أن الترابط بين الجنون والعشق وحب

[٢٨] M. Arkoun et al., *L'Etrange et le merveilleux dans l'Islam*, Ed. J. A., Paris, 1978.

الجن ذو جذور لسانية ومتخيلة في الذهنية العربية العالمة منها والشعبية؛ فلقد روى النيسابوري عن المنقري قوله: «سمعت الأصمعي يقول لقد أكثر الناس في العشق، فما سمعت بأوجز ولا أجمل من قول أنشدتنا بعض نساء العرب وسئلت عن العشق فقالت داء وجنون.[٢٩]

وقول أحدهم:

أيها العاذلون لا تعذلوني وانظروا حسن وجهها تعذروني
وانظروا هل ترون أحسن منها إن رأيتم شبيهها فاعذلوني
في جنون الهوى وما بي جنون وجنون الهوى جنون الجنون.»[٣٠]

وبما أن الجن والجنون من جذر لغوي واحد، فإن هذا يبرِّر على الأقل في ذاكرة اللغة ما شاع لدى العرب من أخبار تقول بزواج الإنس بالجن والسعلاة، كما ورد ذلك مثلًا لدى الجاحظ والمسعودي[٣١] ومن مصنَّفات خاصة بطبائع الجن ونوع معاشرتها للإنس كهواتف الجنان لخرائطي وآكام المرجان في أحكام الجان للشبلي. يقول الشبلي في نقاشه لإمكانية التناكح بين الجن والإنس، واستبعاد ذلك من الناحية الشرعية (بعد الاستشهاد بالرأي المؤيد لذلك): «والجن ليسوا من أنفسنا فلم يُجعل منهم أزواج لنا، فلا يكونون لنا أزواجًا لفوات المقصود من حل النكاح من بني آدم وهو سكون أحد الزوجَين للآخر ... فالمانع الشرعي حينئذٍ من جواز النكاح بين الإنس والجن عدم سكون أحد الزوجَين إلى الآخر، إلا أن يكون عن عشق وهوًى متَّبع من الإنس والجن، فيكون إقدام الإنس على نكاح الجنية للخوف على نفسه.»[٣٢]

---

[٢٩] النيسابوري، **عقلاء المجانين**، دار الكتب العلمية، بيروت، ب. ت، ص٢٧.

[٣٠] المرجع نفسه، الصفحة نفسها؛ الجاحظ، **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، ج٦، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨م.

[٣١] الشبلي، **آكام المرجان في أحكام الجان**، تحقيق محمد إبراهيم الجمل، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٨٧–٨٨. وغرضنا من سوق هذا النقاش الشرعي هو تبيان الفوارق بين المتخيل الشعبي والصورة الفقهية التي يأخذها هذا الموضوع، وكذا تقاطعاتهما.

[٣٢] Westermarck, *Survivances païennes dans la civilisation mahométaine*, Payot, Paris, 1935.

هذا الواقع الإكراهي أو النابع من العشق الذي يترابط فيه الجنون أو المس بعشق الجن والتعلق بهم، هو الذي تتأطَّر ضمنه مقبولية هذه العلاقة في المحيط المتخيل للمجتمع المغربي[٣٣] كما يستثمرها نص زينة هنا.

إن انزلاق النص في بنائه الحدثي من الرقية القابلة لاستجذاب الفتاة واستمالة قلبها، إلى الرقية الصالحة لاستمالة عيشة قنديشة، ينبع دلاليًّا من الوضعية الجسدية والاجتماعية لحدان، وسياقيًّا من النشاط التأويلي الذي يقوم به الفقيه تجاه تلك الوضعية الجسدية، وتستُّر حدان على اسم المحبوبة؛ وهذا الأمر يجعل من النشاط التأويلي للشخصية نشاطًا مسيرًا للصيغة الحدثية والدلالية للنص؛ بحيث يعمل على تحويل مساره وتطوير سلسلة المفارقات المؤطرة للساخر.

الجسد والسخرية والتأويل

يميز الباحثون القلائل الذين نظروا للسخرية الأدبية بين السخرية اللغوية المتمثلة في ربط مقطع دالٍّ بين مستويَين دلاليَّين مختلفَين، وبين السخرية المقامية التي تصف بالمقابل بصورة حرفية وضعية مرجعية يتمُّ إدراكها هي نفسها كوضعية ساخرة، باعتبارها تحتوي على تناقضٍ داخلي ما.[٣٤] تنتمي الصيغة الأولى للسخرية إلى السجل البلاغي؛ ولذلك فهي تعتمد عملية القلب الدلالي؛ فالسخرية لا يمكن تعريفها بغير التناقض بين ما يقوله المتكلم وما يقصد إليه (أي ما يفترض فيه أن يبلغه)؛ من ثمَّ يكون اعتماد السخرية اللغوية على الفاصل الدلالي بين ظاهر القول ومضمره ذا بعدٍ دلالي وتداولي في الآن نفسه، وفي هذا تكمن خصوصية السخرية اللغوية، مما يجعل منها شكلًا خاصًّا من اللبس أو ازدواج المعنى.[٣٥] إن هذا التحديد هو الذي يشدُّ ظاهرة السخرية إلى بنية الازدواج الدلالي ومقصد المتكلم من جهة، وإلى النشاط التأويلي من جهة ثانية؛ فالأمر يتعلَّق هنا بما يمكن تسميته عقْدًا للخطاب وحلًّا له، وَفْق معطيات يكون فيها للمُضْمر حصة الأسد.

---

[٣٣] C. Kerbrat-Orecchioni, “L’ironie comme trope”, op. cit, pp. 117 et 118.

[٣٤] Groupe Mu, “Ironique et iconique”, in *Poétique* 36, 1978, p. 427.

[٣٥] B. Allemann, “De l’ironie en tant que principe littéraire”, in: *Poétique* 36, op. cit., pp. 335-390.

وما دامت السخرية اللغوية لا تتمتَّع إلا بحدٍّ أدنى من الشفافية، فإنها لا تتوفر إلا على إشارات لغوية نادرة، تسمح للمتلقي أو المخاطب بالوقوف عليها والتعرف على مؤدياتها؛ ومن ثمَّ حل عقده. هذه الإشارات يمكن تصنيفها إلى أنماطٍ ثلاثة:

(١) إشارات موازية للغة كالنبرة والحركات[٣٦] والغمزة، وكل الإشارات الجسدية المصاحبة للخطاب.

(٢) إشارات مَساقية cotextuelles، وهي ذات طابع حاسم في التعرف على مواطن السخرية، وقد تأخذ صفة تعليق ميتالغوي، أو صفة مصوغ تبعيدي كالمزدوجتَين أو كلمات مثل «هكذا»، «من المفروض» أو «من المنتظر»، أو توكيدات من قبيل «طبعًا» وغيرها.

(٣) المقام contexte باعتباره مجموعَ المعطيات المتنافرة التي تتضمَّن المحيط السياقي القابل للملاحظة، ونمط الخطاب وطبيعة فاعلي القول وثقافتهم الخاصة وأهليتهم الأيديولوجية، أي كافة العوامل القابلة لأن تساعد المتلقي على إدراك السخرية اللفظية وحلها. تبعًا لذلك، فإن التوصل إلى إدراك السخرية في طابعها البلاغي يتطلَّب حسابًا تأويليًّا يتم بهذا القدر أو ذاك من التعقد، باعتبار أن إدراك هذا النوع من السخرية خاضع في معظمه للصدفة،[٣٧] ولا يخضع لمعايير ثابتة.

إن هذا الطابع الملتبس للسخرية هو ما يجعل مياهها العكرة تأخذ صورة مغايرة إلى حدٍّ ما في النص الأدبي؛ فالسخرية الأدبية قريبة في طابعها وخصائصها من السخرية المساقية؛ لأنها تستخدم عمومًا صيغة القلب، إلا في القليل النادر؛[٣٨] من ثمَّ تتبدَّى حدود التعريف اللساني البلاغي حين يتعلَّق الأمر بنص يتجاوز إطار الخطاب والجملة اللسانيَّين: «إن تحديد موقع السخرية في مقاطع نصية أكثر طولًا من الجملة يفصح باعتراف الجميع عن مشاكل عويصة، وهو ما يجعل هذا النمط من الدراسات صعبًا إن لم يكن إطلاقًا في عداد المستحيل. ثمَّة معايير (تركيبية ودلالية وحكائية) قابلة للتحليل وقائمة في صلب النص نفسه؛ بحيث إنها تمنح للقارئ — انطلاقًا من خرقها — دلائل

---

[٣٦] Orecchioni, “De l’ironie comme trope”, op. cit., pp. 117 et 118.

[٣٧] Linda Hutcheon, “Ironie, satire, parodie”, in *Poétique* 46, 1981, pp. 137–140.

[٣٨] وفيه تقول: «السخرية الأدبية لا يمكن أن تقتصر على سخرية الجمل.» B. Allemann op. cit., p. 39.

تقويم ساخر، خاصة حين تتجاور هذه الخروق أو تتكرَّر.» هذه المعايير التركيبية والدلالية والحكائية يصعب تحديدها باعتبار أن السخرية، من حيث هي كذلك، لا أصل لها؛ فأولى الكتابات الروائية الغربية كانت ساخرة (دون كيشوت لسيرفانتيس)، إلا أن ما تخرقه هذه الكتابة هو نسق من الأعراف الدلالية (قيم الفروسية)، مع ذلك فإن تحديد هذه الصعوبات الأولية في نظرنا يتمثَّل:

تركيبيًّا: في التوالي المنطقي والعِلِّي للملفوظات الحكائية. بيد أن كل خرق لهذا التسلسل ليس بالضرورة ساخرًا؛ لذا يمكن القول بأن استخدام التكرار والقلب يساهم بشكل كبير في توضيح الأثر الساخر.

دلاليًّا: بخلق مفارقات غير متوازنة بين الشخصيات أو العوامل عمومًا. والقاعدة هنا هي تكافؤ الصراع وضرورة الحل. أما السخرية الأدبية فإنها لا تعرف مخرجًا أو حلًّا للصراع والتوتر بين الشخصيات وسياقاتها العلائقية. فإذا كانت القاعدة هي التوصل إلى الوئام، فإن السخرية تنبني على المفارقة والمسافة بين الرغبة والواقع، سواء كانت منتجة للمأساوي أم للمُضحك.

حكائيًّا: تتمثَّل القاعدة في توالي الأحداث وانسجامها ووضوح مقاصدها. أما السخرية فإنها تشكِّل تكسيرًا لذلك عبر التركيز على التفرعات، ومنحها طابعًا ذا بعدَين على الأقل وملتبسًا في غالب الأحوال. من ناحية أخرى يمكن لتتابع الأحداث وترابطها أن يتخلَّى عن مبدأ السببية، وأن يأخذ طابعًا متنافرًا وغير متوازن.

إن هذه المقترحات لا يمكنها أن تأخذ أهميتها الفعلية إلا في التحليل النصي، وفي استقراء عينة من النصوص الممثلة لتجربة السخرية الأدبية؛ لذا سوف نعمد إلى تتبع العناصر الأكثر قوةً في صياغة السخرية في نصنا هذا، تاركين لعمومية التصور أن يشكل خلفية ممكنة للتحليل والتأويل.

إضافة إلى عملية الخرق هذه، يمكن اعتبار التكرار إحدى العلامات المميزة التي تمنح للنص بعدًا ساخرًا. فبما أن كل تكرار ذو بعدٍ إيقاعي[٣٩] منتج للاختلاف والمختلف،[٤٠] فهو يمنح لمكونات النص كثافة معينة تشير للنشاط التأويلي للقارئ وإلى مواطن السخرية؛ ومن ثمَّ يمكن الحديث عن تكرار ساخر. أما المقام بمفهومه العام فإنه

---

[٣٩] Y. Lotman, *la Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 16.

[٤٠] Gille Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 335.

يوظف الأمارات المَساقية، ويكون بذلك محدِّدًا في الوقوف على مواطن السخرية، وكذا في التعرف على نبرتها، خاصة وأن طبيعة وجودها النصي والأدبي تختلف عن السخرية المباشرة (أي اللفظية) المبنية على القلب الدلالي؛ لأنه ينهض على الخفاء والاحتجاب.

انطلاقًا من هذه المحدِّدات، يمكن القول بأن السخرية في قصة زينة تتشكَّل في صورتَين أساسيتَين:

الأولى: سخرية حكائية تتصل بالطريقة التي يتعامل بها الراوي مع أقوال بطله وخواطره وأفعاله. وهي تتبدَّى من خلال استحواذ الراوي على كلام الشخصية وتكراره على طول النص، مشكلًا بذلك ما يمكن تسميته إيقاعًا ساخرًا: «وهل من ذنبه — والكمال لله — إن كان أعوج؟» (ص٤٩).

«ولم يكن من ذنب حدان الأعوج أن تلعثم لسانه ولم يفصح (الصفحة نفسها).»

«ولم يكن من ذنبه أن الفقيه الأريب تخلَّى عن شرطه في ضرورة معرفة اسم صاحبته التي سيكتب الحرز كي يجلبها.»

«وهل من ذنب حدان أن ذهن الفقيه تيقَّن من صاحبته خطأً أو صوابًا، بمجرد تلعثم حدان عند ذكر اسمها؟» (ص٥٠).

«وهل من ذنبه إن كانت النوالة يحيط بها حاجز الصبار المشوك من عهد جده وأن جاءت بوم الشؤم موكة الحاجبة ...» (ص٥١).

إن تواتر هذه الصيغة بهذا الشكل الإيقاعي (المتناوب مع مناجاة حدان لنفسه) يصعِّد من النبرة الساخرة التي يصبغ بها السارد النص؛ من ثم فإن هذه اللامبالاة التي تعبر عن السلوك الذي ينهجه حدان تتمثَّل في صورة يتداخل معها — في هذا التعبير شبه المسكوك — صوت الراوي بصوت الشخصية. إن هذا التداخل يعبر عن نوع من التطابق شبه الحيادي الذي يجعل الراوي يبدو وكأنه لا يتحكم في مصير الشخصية، ولا ينتقد تصرفاتها بل يكتفي بسرد يوهمنا بطابعه الموضوعي. يمكن ذاك الإيهام من خلق مسافة وهمية بين الراوي والشخصية تتضمَّن في مضمرها علاقة قرب وتنظيم وتوجيه وتعليق وتقويم، تشكل في مجملها وظائف تمكن الراوي من الإمساك التام بمصير البطل، والتدخل في مسير أفعاله لإنتاج اللحظة الساخرة لغة ودلالة.

أما الثانية فسخرية ذات صبغة دلالية حدثية كامنة في صلب النظام التطوري للنص؛ بحيث يكون على القارئ استكشافها وإدراك مواطن انبثاقها وتشكلها. وهذا الجانب هو الذي سنوليه كامل العناية التحليلية لما له من بعدٍ تأويلي واضح. وإذا كانت

تلك النغمة القدرية التي نلمسها في علاقة الصوت الحكائي بالشخصية، محددة لمقاصد حدان وأفعاله، فإن تلك النغمة تغدو ملازمة لكامل تحركاته وتؤدي بها على الدوام إلى فشل ذريع تتصاعد معه قدَرية المصير الشخصي لحدان، وهو يحاول تقليص المسافة الفاصلة بينه وبين زينة. والحقيقة أن حدان، كما لمسنا ذلك في مناجاته لنفسه، يؤمن بتلك القدَرية من غير أن يستسلم لها. هذه المفارقة الأولى تساهم بشكل جلي في خلق الشروط التي ستتولَّد عنها المواقف الساخرة في النص؛ بل يمكن اعتبار هذه المفارقة علاقة ساخرة بين السارد والشخصية، من جهة، وبين حدان وشخصيته نفسها. وانطلاقًا من هذا المبتدأ الساخر تتبرَّر مسيرة السلسلة الساخرة في النص.

تستبين هذه السلسلة في حلقتَين أساسيتَين: في علاقة حدان بذاته وفي علاقته بالفقيه؛ فلكي يطرد حدان البوم عن كوخه، وينزع عن نفسه الصفة القدحية التي أطلقتها عليه زينة: «وضع له أنشوطة واصطاده. وبلغ به التدبير منتهاه عندما صب حدان من قارورة الغاز على الطائر المنتفض الثائر، وأشعل وقيدة وهو ما يزال ممسكًا بشريط الدوم والطائر قد بدأ يلتهب أمامه ...» (ص٥٣). إن هذا الحكي الساخر الذي يقود الدلالة القصصية في وجهتَين متنافرتَين يكشف، من جهة، عن المقصدية الساخرة للراوي، وعن بلاهة الشخصية التي تجعلها دون القارئ نباهة، مما ينتج عنه النوع الأدبي الساخر.[٤١] وهو ما يكشف من جهة أخرى عن ترابط السردي والدلالي لخلق ما يمكن تسميته بالأسلوب الساخر في الحكي القصصي.

ومع استرسال الحكي، تتبدَّى تلك القدرية في مأساة جديدة يتواشج في صياغتها الإيقاع السردي (اللازمة ذات النبرة القدرية) والتهديم الذاتي للآمال من قِبل حدان: «هو ما ذنبه إن كان الشريط احترق وانقطع من يده، وطار طائر الشؤم نصف دورة ملتهبًا في الفلك، وحط بناره على شاشية النوالة، وولدك حدان المسكين يضرب وجهه ويستغيث: ناري يا مي على نوالتي حرقتها بيدي ...» (ص٥٤).

لكن، ما الذي تستهدفه السخرية هنا؟ فإذا كان للسخرية من هدف محدَّد فلأنها لا بد أن تكون سخرية أو تهكمًا من شيء ما أو وضعية أو شخص ما. إن هذا يعني أن علاقة الشخصية الرئيسية بنفسها مرتبطة بشكل واضح بالعملية الحكائية وصيغتها

[٤١] Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 16.

التنظيمية، وأن هذا التنظيم يتحكَّم بشكل واضح في إنتاج الدلالة الحدثية. السخرية هنا هي بناء دلالي خضع للقلب، واستراتيجية تقويمية تفترض موقفًا للمؤلف الذي يقوم بَعْقد encodage النص نفسه؛ وهو موقف يمكِّن القارئ من أن يغدو مفكِّكًا للسنن décodeur فيتمكن بذلك من تأويل النص وتقويمه وهو بصدد قراءته.

هذه الاستراتيجية التقويمية هي التي تمكن القارئ من إدراك الوضعية الهامشية شبه القدرية لحدَّان التي تكبل وجوده الشخصي والاجتماعي، والتي يتضافر في تعقيدها الذات والآخرون. إن الجدلية الساخرة التي تجد جذورها في الأنموذج الرومانسي الألماني للسخرية، الذي لا زال يحافظ على إجرائيته، هي التي تمنحنا إمكان الربط بين السخرية كمبدأ أدبي والوضعيات الانتقالية؛ فالسخرية ظاهرة تكتسي أهميتها من كونها محددة بلحظات الانتقال، وفي ارتباطها بالحدود الفاصلة بين الأحداث والظواهر؛ وهي بذلك لا تتحقَّق إلا في وضعيات يمكن تسميتها وضعيات وسطية يسود فيها التردُّد وعدم التحدُّد والحسم. إنها تتحقَّق بالفعل في ذلك الصراع الدونكيشوتي الذي تقوم به الشخصية ضد العوائق التي تحول بينها وبين تحقيق رغباتها في عالم منحط القيم.

هذا الطابع الساخر الذاتي للشخصية هو الذي يدفع بها إلى مراكمة المغامرات ذات النتيجة المعكوسة، والتي تزيد الوضعية تأزمًا ومأساوية؛ من ثمَّ فالمسافة الساخرة التي يخلقها القارئ مع نص الراوي ونص الشخصية، تشكل استجابة مرآوية للمسافة الحكائية التي تفصل الشخصية الراغبة عن موضوع رغبتها؛ لذا فإن ذاك التأزُّم المبالغ فيه يعتبر مؤشرًا هامًّا للقارئ يتمكَّن من خلاله من الوقوف على تعاكس مسير الشخصية مع طموحاتها. إن الأمر هنا بشكل واضح بسخرية ذات علامات نصية يسعف السياق الثقافي في تجلية معطياتها.

وإذا كانت علاقة الراوي بالشخصية، وهذه الأخيرة بنفسها، علاقة ساخرة حكائيًّا وحدثيًّا، فإن علاقة الشخصية حدان بالفقيه، وإن اعتمدَت على السخرية اللغوية القائمة على القلب والتكرار، فإنها في طابعها العام سخرية مقامية ومساقية؛ فهي سخرية دقيقة ومبطَّنة في النص لا تسعفنا الأمارات النصية في اكتشافها، وهي سخرية متحجِّبة لا تخونها أي شفافية، وتعتمد فيها القراءة التأويلية على السياق الثقافي المشترك، بين ما يفصح عنه النص وما تختزنه ذاكرة المتلقي في الكشف عن التناقضات التي تبزغ

بين الملفوظ الحكائي والمعطيات التي يسميها أمبرتو إيكو بالموسوعة.[٤٢] إن دقَّتها تتمثَّل أساسًا في صيغتها الغامضة والملتبسة؛ بحيث إن السياق النصي يتم برمجته للتوافق مع السياق العام الخارج-نصي، لكي يختلط مساران للسخرية يضطر معه المتلقي إلى الاستقراء العفوي للاضطرابات والانتقالات؛ لكي يتمكن بالصدفة من العثور على موطن الساخر؛ وذلك لأن السخرية، بوصفها ظاهرة، تستجيب في خصوصيتها لنوع من الحدس وللفهم المسبق، بل أيضًا لحاسة سادسة وحس مشترك دائم اليقظة لدى المتلقي، وليس بمستطاع أي دليل عقلاني أن يوضحها.[٤٣]

تتغلغل السخرية في علاقة الفقيه بحدان بدءًا من اللحظة التي يعتقد فيها الفقيه بأن حدان لا يمكن إلا أن يكون مسكونًا بالجن: «وليس من ذنب الفقيه (...) أنه توصل باسم صاحبة صاحبه على النحو التالي: حدان الأعوج غير قادرٍ حتى على التلفُّظ باسم صاحبته، وحرفها الأول عين، وخلقته المعرفة، كل ذلك يؤدي إلى أنها الكافرة بالله التي لا يذكر اسمها ... باسم الله الرحمن الرحيم» (ص٥١).

تقودنا الاستراتيجية النصية المبنية على اللبس وازدواج الدلالة إلى تأويلَين ممكنَين: تأويل الشخصية النصية (الفقيه)، وتأويل القارئ؛ الأول مهمته الكشف عن المرأة المقصودة بهذا الحرف اليتيم (عين)، والثاني مهمته الكشف عما تبين للشخصية، ولم ترغب في الإفصاح عنه بشكل واضح ومباشر للشخصية التي تحاورها (حدان)؛ لذا فإن ما سوف يكتبه الفقيه لن يكون رقية لاستجلاب محبوبة ما، وإنما رقية لطرد الجنية (عيشة قنديشة) التي يعتقد أنها قد سكنت حدان. وبما أن العادة جرَت أن يرتبط المسكون بالجن بالصراع، فإن الفقيه يمارس تأويلًا متسرعًا الهدف منه خلق شروط الوضعية الساخرة المبنية على المفارقة بين مقاصد الشخصيتَين. ومع ذلك، ومع أن طقوس طرد الجن تكون عادة عبارة عن تقنيات لا تتدخَّل فيها الكتابة إلا في النادر، فإن هذه الأخيرة تستعمل أيضًا في «طرد الحب من خاطر المحب»،[٤٤] ذلك أن الكتابة مشهورة بفضائلها السحرية.[٤٥] وهذا ما يدل على أن مقصدية الفقيه لم تكن السخرية

---

[٤٢] U. Eco, *Lector in Fabula*, op. cit., p. 44.

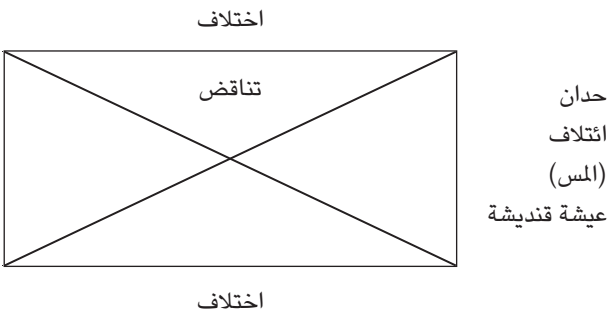
[٤٣] B. Allemann, op. cit., p. 315.

[٤٤] E. Doutté, Magie et religion ..., op. cit., pp. 223-224.

[٤٥] المرجع نفسه، ص١٥١.

من حدان، لكنها سخرية قائمة على تواطؤ معطيات نابعة من المظهر الجسدي ومن المتخيل المرتبط بذلك. إنها سخرية غير واعية؛ ومن ثمَّ غير لفظية لأنها سخرية نصية مركبة.

تتأسَّس هذه الوضعية على مفارقاتٍ يمكن ترسيمها بالشكل التالي:[٤٦]



يشكل المحور العمودي محور التآلف بامتياز، أي إنه، بمعنًى ما وخاصة من وجهة نظر الفقيه، مولِّد للعلاقة الاعتباطية التي ترتبط بين حدان والجنية؛ بذلك يغدو محور التآلف مميزًا بين عالَمين: عالم الألفة والواقعية، وعالم الغرابة واللامعقول والهامشية والجنون. إن هذا الاختلاف الناتج عن التآلف بين الفقيه وابنته يكون للتوِّ منتجًا لقسمة لا رجعة فيها بين عالم حدان (الذي لا يصلح لمصاحبة غير الجن) وبين عالم الإنس ذوي الطابع السوي اجتماعًا وجسديًّا؛ لذا يمكن القول بأن التأويل الذي يقوم به الفقيه، كما حددناه سابقًا، يشكل المدخل الحاسم لا إلى إنتاج الأثر الساخر في النص لدى المتلقي فحسب، وإنما أساسًا إلى خلق ثنائية علائقية بين المعقول والمتخيل. وهو بهذا ينفي عن حدان أي إمكان لحبه لزينة، لكن إذا كان اختلاف بين العالَمين اختلافًا ذا طابع اجتماعي وقيمي وعاطفي وجسدي، فإن الاختلافَ بين عيشة قنديشة، الكائن الخرافي، وبين زينة، اختلافٌ في الطبيعة، بيد أنه لا ينفي مع ذلك أنهما ترتبطان برغبة حدان كما يتصورها هو وكما يتصورها الفقيه له. إن ما يربط بينهما، بالمقابل، هو علاقة

[٤٦] مع ما يوحي به هذا الترسيم من شبه بالمربع السيميائي الغريماسي المشهور؛ فهو لا يماثله إلا شكلًا.

استبدالية تقوم في جوهرها على الموروث المتخيل في هذا المضمار؛ ذلك أن تزاوج الإنس والجن[٤٧] ليس، في نهاية المطاف، سوى عملية استبدال لا تنفي أبدًا قدرة الجن على التصور والتشكل في الهيئة الإنسانية في الحرف الأول من الاسمَين، كما وضحنا ذلك سابقًا. فما يتم استبداله هنا هو موضوع الفعل السحري، بحيث تأخذ الجنية مكان المرأة والمتخيل مكان الواقعي، ويغدو العمل السحري تبعًا لذلك عملية طرد للجن بعد أن كان عملًا لاستجلاب حب كائن إنساني. ينتج عن عملية الاستبدال هذه، بوصفها صورة من صور القلب، سخرية لا واعية يمسك القارئ بها باستنفاره، لما يسميه غادامير فهمًا مسبقًا، أي مجموع الشروط الفكرية والثقافية والذهنية المحددة للتلقي.[٤٨] وبذا يكون هذا التأويل المضاعف عبارةً عن كلية هرمينوسية يعي فيها القارئ الطابع النصي الموجه لتأويل الفقيه، ويطلق العنان لحريته التأويلية ذات البعد الثقافي.

من استيهام السحر إلى أحلام اليقظة

يستجيب حدان لما يخال أن محبوبته المفترضة تطالبه به، أو لنقُل إنه بذلك يسعى إلى أن ينزع عنه كل الصفات السلبية التي تقوم كل مرة بإلصاقها به؛ فهو يعمد، من ضمن ما يعمد إليه، إلى طرد البوم عن كوخه. ثم يحدث أن تتحسن علاقة زينة به، فيعتقد أن مردَّ ذلك إلى أثر الرقية وبركة الفقيه. بيد أن احتراق الكوخ (باعتباره موطنه ومسكن كينونته) يضعه أمام حدوده الذاتية وأمام مخرج وحيد متبقٍّ بين يدَيه:

«الواحد يقتل رأسه أحسن، وما يسمع في الصباح: سر في حالك يا منحوس، يا أعوج يا بو نوالة محروقة. ويعني ما ذنبه إن كان لا يملك في الحال لا قصبة ولا شتلة تبن، ولا حتى ما يذبح للناس ويجمعهم ويبنون له نوالة جديدة؟ وما ذنبه إن كان عليه أكثر من أي وقت مضى أن يحسن استخدام عقله وتدبيره، حتى يصبح في يوم من الأيام

[٤٧] هناك، كما يرى الجاحظ، علاقة وطيدة بين الجنية والمرأة في المتخيَّل العربي: «وهم إذا رأوا المرأة حديدة الطرف والذهن، سريعة الحركة، ممشوقة ممحصة (أي بريئة من الترهل) قالوا سعلاة» (**الحيوان**، ج٦، م. م، ص١٦٠). وعن زواج الإنس من السعلاة، يقول: «وذكر أبو زيد عنهم أن رجلًا منهم تزوج السعلاة، وأنها كانت عنده زمانًا ولدت منه، حتى رأت ذات ليلة برقًا على بلاد السعالى فطارت إليهن» (المرجع نفسه، ص١٩٧).

[٤٨] H. G. Gadamer, *Vérite et méthode*, op. cit., 109.

في طريق زينة، عربية بنت الفقيه سي ناصر. ويتخلخل قربها بقامتها المديدة، وبوجهه الأحمر ويترنَّم:

– صباحك يا زينة.

وتمشي مجيبة: صباحك يا عز الرجال ... الله عليك يا نوالة جديدة» (ص٥٤).

إن احتراق النوالة التي كانت تشكل المسكن والمستقر الاجتماعي لحدان، يمثِّل لديه العلامة الأخيرة على ضياع ما كان يمكن أن يربط بينه وبين الآخرين. إنه يعني الطرد النهائي خارج فضاء القرية بمبادلاته الواقعية والرمزية. من جهة أخرى، يؤكد هذا الأمر صلاحية الصفات التي تلصقها زينة به و«واقعيتها»؛ لذلك، وبما أن السحر وحده لا يُعدُّ كافيًا لترجمة الرغبة إلى تحقيق، فإن حدان يلجأ إلى حلم اليقظة، لكن لا ليغير من صورته، وإنما فقط ليستكمل عملية الحب؛ فحلم اليقظة هنا يشخص راحة الكائن وهناءه. والحالم وحلم اليقظة يدخلان جسدًا وروحًا في جوهر متخيل السعادة. فعبر هذه الفسحة المتخيلة، التي تشكل استمرارًا منطقيًّا لمتخيل السحر، يستعيد حدان كوخه، وكأن الأمر يتعلَّق بكوخ جديد لا بحل مشكلة أكثر عمقًا.

وبما أن حلم اليقظة،[٤٩] بخلاف الحلم الليلي،[٥٠] لا يتصل اتصالًا وثيقًا باللاشعور، وإنما يكون تحكم الوعي فيه حاسمًا، فإن وظيفته تتمثَّل أساسًا في تحطيم مقتضيات الواقعي لإعطاء طبقة اللاواقعي حقها في التأثير الحياتي. هكذا، وبهذه الطريقة، تفتح الشخصية نفسها مجددًا على إمكانية العلاقة مع موضوع رغبتها وعشقها، ناسية أو متناسية أن الشروط القديمة لم تعمل إلا على إبعادها عنه. إن الوضعية الساخرة تتبدَّى هنا في فقدان حدان لذاكرته، وتجاهل المسير الذي أدى به إلى الوضعية الحالية؛ لذلك فإن حلم اليقظة لا يعمل هنا إلا على رسم معالم حلقة مفرغة، لن يتمكَّن البطل من الخروج منها أبدًا. إنه حلم يقظة ساخر، أي استيهامي، بما أنه لا يُجاوز في شيء المعطيات التي كانت موجودة قبلًا بل يؤبدها، ولا يعمل على تجاوز تلك الرغبة التي تحطَّمت بين إمكان التحقُّق والوهم.

---

[٤٩] G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 11.

[٥٠] يركز فرويد على الدور الذي يلعبه الحلم في بناء الشخص، ويعتبره الطريق الملكي إلى اللاوعي: M. Grimaud, “Rhétorique du rêve”, in *Poétique* 33, 1979, p. 96.

إن الدائرية التي يفضي إليها حلم اليقظة تؤكد منطق التكرار الذي تنبني عليه كل وضعية ساخرة؛ فالعودة إلى المنطلق تعني، في ما تعنيه، تأبيد وضعية الشخصية وتمتين علاقة الانفصال مع موضوع الرغبة؛ ومن ثمَّ تكرار وهم التجربة في غياب شروط تحقُّقها. وفي ذلك تكمن مأساوية السخرية في هذا النص الحكائي الذي يبني شكله الفني والحكائي على ما تقتضيه مفارقاتها.

يقوم النص القصصي موضوع التحليل، وكما وقفنا على ذلك عن كثب، على بناءَين تركيبيَّين متداخلَين يتم عبرها صياغة الموضوعة التي يقوم عليها الحكي، ومن خلال ذلك تكوين الصورة البنائية للكتابة الحكائية. يتعلَّق الأمر هنا بما يلي:

(١) البناء الدائري، وهو يتجلَّى بالأساس في تعميق خيبة الشخصية الرئيسية وردها إلى موقعها البدئي عمليًّا وحدثيًّا، وفي الآن نفسه فتح دائرة السخرية على منطلقات جديدة تقوم على وعي الشخصية بمصيرها.

(٢) يقوم ذاك الانفتاح نفسه على البناء المتوازي الذي ينهجه النص في تكوُّن الشخصية والفعل الحكائيَّين. إن ما نعنيه بالتوازي هنا هو المفارقة أو المسافة بين رغبة البطل ونتاج فعله؛ فالتوازي يكون بين زينة وحدان من جهة، وبينه وبين مطامحه الذاتية في العشق والتآلف مع محيطه.

هذان البناءان، أو التقنيتان المتداخلتان، يمنحان لقصة زينة شكلًا محكمًا يذكرنا بالكتابة القصصية لدى يوسف إدريس في صنعتها وإحكامها للمعنى القصصي والمبني الحكائي؛ من ثم فالسخرية هنا تنبني، كما توضَّح ذلك، على فعل تأويل خاطئ متبادل بين الشخصيات: فحدان يظن أنه بتماديه في سلسلة أفعاله سيرضي زينة، والفقيه يعتقد أن حدان مسكون بجنية اسمها عيشة قنديشة، وحدان يعتقد بدوره أن فعل السحر قد أعطى أُكله ... هذا التواشج بين الدلالي والتركيبي يتم بمقتضاه تحرير الدلالة الحكائية لصالح الفعل التأويلي المقصود للراوي، والبحث التأويلي والتفسيري الإدراكي للقارئ. بيد أن موقع جسد حدان هنا له دور كبير في تأسيس الدلالات الساخرة والمتخيل، ومعها الفعل التأويلي الذي يسم النص بميسم الحركية والتفاعل بين الشحنات الدلالية المشكلة لبرنامج حدان، وتلك المشكلة لمسير التحولات الحكائية للنص.

ملحق

زينة

مبارك ربيع

والله العظيم ... الواحد يقتل رأسه أحسن. والله العظيم، لكن الواحد يخاف زينة تقول عليه «مشخشخ[1] الرأس، يا حدان الأعوج.» ولا يتزوجها أبدًا. هل من ذنبه، والكمال لله، إن كان أعوج (شوية من التحت، شوية من الفوق)، وكان إلى ذلك قد تعلَّق بها وألهمه حبه أن يسميها زينة، بينما بقية خلق الله في البلدة تناديها باسمها الحقيقي: عربية بنت الفقيه السي ناصر.

وتوجَّه إلى والدها الفقيه في مسيده.[2] لا خاطبًا راغبًا، فما هو بالمعتوه — وإن قالوا عنه ذلك — بل طالبًا كتابة حرز من يد سي ناصر المباركة لجلب محبوبته. مقدمًا مقابل ذلك حضانة بيض دافئة، اقتلعها من تحت الدجاجة الوحيدة لوالدته العجوز.

ويعني يا أمه، يا فاهمة يا عارفة، ويا غاضبة عليه، ولدك الأعوج قادر يصبر على زينة؟

وطلب الفقيه اسمها، ولم يكن من ذنب حدان أن تلعثم لسانه ولم يفصح، فليس هو بالأحمق رغم ما يصفونه به. «أيوه؟ ويعني، يقول له، سيدي الفقيه سي ناصر اكتب لي، لزينتك تبغيني، وتموت علي؟»

---

[1] مهشَّم.

[2] الكُتَّاب أو المدرسة القرآنية.

ولم يكن من ذنبه أن الفقيه الأريب تخلَّى عن شرطه في ضرورة معرفة اسم صاحبته التي سيكتب الحرز لجلبها، مكتفيًا بطلب الحرف الأول من اسمها فقط.

– حرفها الأول، حرفها الأول يا سيدي الفقيه، يا مبروك الحرف يا سي ناصر …

– أطلقها … قل يا حدان الـ… قل الله يرضى عليك.

– عين … حرفها الأول عين، يا سيدي الفقيه …

وكتب الفقيه الحرف، وتوقف محملقًا في الورق والخط كما لو اكتشف شيئًا غريبًا … عرفها؟ يا رب تحفظ … كيف يعرف بنته من حرفها الأول؟ ورنا الفقيه إلى سحنة حدان المتجهمة المتخوفة وعنقه المائلة كثيرًا إلى اليسار في جلسته المهزوزة المتحفزة للفرار … وبدا كيان الفقيه يهتزُّ ببعض العنف … ويْلك يا حدان الأعوج اهرب في حالك … الفقيه عرفها … واستعاد الفقيه هدوءه متغلِّبًا على انفعاله بمجهود ظاهر، وتفل حواليه مستعيذًا بالله وببركة آية الكرسي والعرش واللوح المحفوظ … وأمسك بحدان المتحفز يجلسه:

– اقعد يا ولدي، اقعد.

وقرأ عليه آية الكرسي من جديد، وانبسطت أساريره فانبسط حدان أيضًا … فرحتك يا حدان … الفقيه عرف وقبل … وتمتم الفقيه:

الله عليه … الكافرة بالله سكنتك!

وهل من ذنب حدان أن ذهن الفقيه تيقَّن من صاحبته خطأً أو صوابًا بمجرد تلعثم حدان عند ذكر اسمها، أو عند ذكر حرفها الأول؟ وهل من ذنب الفقيه أنه تابع منطقًا عاديًّا وتوصل إلى صاحبة صاحبه على النحو التالي: حدان الأعوج غير قادرٍ حتى على التلفُّظ باسم صاحبته وحرفها الأول عين، وخلقته المعروفة، كل ذلك يؤدي إلى أنها الكافرة بالله، التي لا يذكر اسمها … بسم الله الرحمن الرحيم.

وتاهت عنق حدان، ومالت بالحرز المربوط إليها بخيط صوفي أسود، ونط إلى جانبها وهي عائدة من الساقية: صباحك يا … زينة.

وأجفلت من مفاجأته: ما صبحت عليك يا الأعوج المنحوس …

وتخلخلَت قامته المديدة، فاقدة ما منحت من توازن ضعيف، ولكنه لم يسقط على الأرض … «عيب يا زينة، عيب عليك» وهل من ذنبه أنه أحبك؟ وأنه أعوج وأنت قويمة وأنه ولد فاطنة العجوز يسكن معها في نوالة[٣] واحدة ويملكان بقرة يربطانها إلى الدرقة

[٣] كوخ.

الكبيرة، وستضع بعد شهرَين ويكثر عندها السمن واللبن ... ودجاجة حرمها بيضها وتركها نافرة في غيظ من أجلك ... وأنت يا زينة بنت السي ناصر، داركم تجلب الخير، وفي نية حدان المسكين أنه ببركة حرز أبيكِ يكون عريسك.

وتخلخل حدان كالثمل بجانبها وهو يبتسم: الحرز في العنق، والمحبة في القلب، والصبر مفتاح الفرج.

– زينة.

– يقطع زينك، يا بوموكة[٤] العوج يا ...

والله العظيم الواحد يموت أحسن، يقتل رأسه و... صافي.[٥]

وهل من ذنبه إن كانت النوالة يحيط بها حاجز الصبار المشوِّك من عهد جده، وأن جاءت بوم الشؤم، موكة الحاجبة، وأعجبها المكان واختارت أن تمسي فيه وتصبح، مواجهة النوالة.

– والله العظيم، موكة الحاجبة هذه إما بي ... أو بها.

وجال ببصره في الفضاء، دائرًا حول نفسه، متابعًا نقطة داكنة تبتعد في الجو حتى إذا غابت عنه، ضرب كفًّا بكف، كمن ينفض يده من مهمة شاقة. وقبل أن يدخل حدان نوالته مبتهجًا ليستريح رنا على فجوة ظاهرة ناشزة في سور الصبار المتراص، كأنها رمية مدفع في صرح قلعة مشيدة.

ويعني، يا أمه يا فاطمة يا عارفة، الواحد قادر يسمع من زينة تقول له: يا بو موكة؟

والصبار سيمتد دون شك ليسد الفجوة، المهم أن طائر الشؤم فقد مكانه الأثير ليبحث عن مكان آخر بعيد. والواحد يمكن أن يقطع كل شيء حتى رأسه، وحتى تغيب عليه عين موكة.

– صباحك يا زينة.

وتخلخل ينط إلى جانبها وهي في طريقها المعهود.

– أنت، ثاني؟

الحرز في العنق، والمحبة في القلب، والصبر عاقبته حميدة.

---

[٤] بومة.

[٥] والسلام.

– ثاني أنا، يا زينة.
– كيف حالها أمك فاطنة المسكينة؟
فرحتك يا حدان، شفت؟
– كلنا بخير يا زينة ... موكة مشت ... جريت عليها مرة واحدة.
وماست بقدها متضاحكة، كالمبتهجة بما أنجز.
شفت يا حدان؟ شفت أنت يا أمه يا فهمة؟
– زينة أعطني القلة.
من أين لك ذلاقة اللسان هذه وحسن التصرف؟ الله لا يحرق فيك عظم يا يد السي ناصر.

ولم يكن من ذنبه أنه تخلخل كالمعتاد، وفقد توازنه، وتدفق شيء من ماء القلة عليه وعلى زينة قبل أن تستردها منه متضاحكة: خليها على رأسي أنا يا حدان.

شفت اللطف يا حدان؟ أسمعت أحلى صوتًا وأطيب ريحًا؟

وهل من ذنبه أن يعود منشرحًا مبتهجًا، ليجد طائر الشؤم عاد ليحط على قمة النوالة فوق الفوق، يعني الشاشية،[٦] وتجمد حدان أمام مشهد البوم الساكن.

ويعني؟ يا أمه يا خوافة يا قائلة: خلِّ عليك المخلوق يا حدان، وقل له أنا معك بالشرع ... أنتِ عارفة ولدك يقدر يسمع زينة تقول له يا بو نوالة معششة موكة فوق شاشيتها؟

ولم يكن من ذنبه أن أحسن عقله التدبير والتقدير هذه المرة، وانبطح حدان على بطنه داخل النوالة وعينه على شريط من الدوم أمسك طرفه بيده، بعد أن جعله يتسلَّق النوالة ويتلوَّى على شاشيتها في أنشوطة محكمة، حتى إذا عاد الطائر وربض حيث أحب، جذب الشريط ولواه مرارًا وخرج إلى الفضاء، وإذا البوم يتخبَّط أمامه في حركات عشوائية. وبلغ التدبير منتهاه عندما صب حدان من قارورة الغاز على الطائر المنتفض الثائر، وأشعل وقيدة[٧] وهو ما يزال ممسكًا بشريط الدوم والطائر قد بدأ يلتهب أمامه.

الآن لم يبقَ لزينة شيء تقوله، إلا أنه أعوج وهذا يسلم به. والله العظيم الواحد يقتل رأسه أحسن، يعني يا أمه يا مولولة يا غاضبة، هو ما ذنبه إن كان الشريط احترق،

[٦] رأس وقمة الكوخ. والشاشية أصلًا طاقية ريفية للوقاية من حر الشمس.
[٧] عود ثقاب.

وانقطع من يده، وطار طائر الشؤم نصف دورة من يده ملتهبًا في الفلك، وحط بناره على شاشية النوالة، وولدك حدان المسكين يضرب وجهه ويستغيث: ناري ناري، يا أمي على نوالتي حرقتها بيدي! الواحد يقتل رأسه أحسن، وما يسمع من زينة إذا في الصباح: سرْ في حالك يا منحوس، يا أعوج، يا بو نوالة محروقة.

ويعني ما ذنبه هو إن كان لا يملك في الحال لا قصبة ولا نبتة، ولا ما يذبح للناس ويجمعهم ويبنون له نوالة جديدة؟ وما ذنبه إن كان عليه، الآن أكثر من أي وقت مضى، إن حسن استخدام عقله وتدبيره حتى يصبح في يوم من الأيام في طريق زينة، عربية بنت الفقيه ناصر، ويتخلخل جنبها بقامته المديدة، وبوجهه الأحمر ويترنم: صباحك يا زينة ...

وتميس مجيبة ...

– صباحك يا عز الرجال ... الله عليك يا نوالة جديدة!

سلخ الجلد

محمد برادة

معلَّقة في الهواء بدون أعمدة أو ركائز. القبب شامخة متلاحمة. رءوسها المسنونة تخترق جليد السحب الرصاصية. بيضاء ناصعة البياض. بدون نوافذ ولا مصاريع. كتلة متراصة تلف في بطءٍ فتصيبه بالدوار، وهو ينظر إليها من القاع، واقف على غير قدمَين وسط هوَّة رمادية، يغمر السحاب محيطًا لها تفترضه العين ولا تميزه، فينقلب اللون قهويًّا–حليبيًّا. عريان يرتجف. عيناه معلقتان صوب القبب السابحة. شعر رأسه وصدره وساقَيه وحوضه يقشعر. أداته الجنسية متقلصة تكاد لا تبين. يحملق. ينظر. تتراخى الأجفان. يغمض العينَين. يشعر الآن أنه مشدود من أجفانه وأشفاره بخيط جد رقيق يشدُّه على قاعدة القبب، ومن حوله تلسعه شفرات الحلاقة متصاعدة نحو الحوض. يضع يدَيه تحت السرة ويصرخ، فيما تتحرك القبب بسرعة نحو شمال أو جنوب لا يعنيه.

تقترب الطائرة من طوكيو، لا من مطار هونغ كونغ، الطائرة فعلًا اقتربت، ولحظة ملامسة الأرض أصبحت جد وشيكة. راح يكدُّ دماغه بحثًا عن صورة يشبه بها هذه اللحظة. استقر رأيه أخيرًا على صورة الطائر فاردًا جناحَيه المنحدر نحو المياه في الأبدية.

أيقظته هزَّة العجلتَين، وهما تحطان على الأرض، من سرحانه. استدار مبتسمًا نحو جارته واشتغل الخيال المتعب من وطأة الممارسة والزمن.

وإذا فهم جيدًا، إذا فهمتْ جيدًا، سيمكنهما أن يتعاشرا فوق هذه الأرض الغريبة. ولمَ لا؟ أجابت ضاحكة.

في المساء فقط وهما يجوسان عبر شوارع المدينة المتلألئة المكتظَّة، تنبَّه إلى أنه لم يحترم الوعد الذي قطعه على نفسه بأن يتحرَّر من كل القيود، لينطلق وحيدًا يكتشف مدينة طالما داعبت خياله، ولينسج من الواقع المعيش شريطًا اختزنته ذاكرته في لحظات أحلام اليقظة المقتحمة.

كان يمنِّي النفس بالتسكع أمام الواجهات وعبر الأزقة الضيقة والواسعة، ويجولان داخل المواخير والحانات، ومحادثة العقلاء والحمقى والمعتوهين، ومجالسة الأفاقين والدجالين وكل من يحمل شارة أو لا يحملها ... كل من يصادفه في طريقه ... انطلاقًا وراء أسرار لا تزيدها الملامح المستديرة المتشابكة إلا غموضًا وانغلاقًا. أول مرة عشق هذا الجزء من العالم حين كان يشاهد شريطًا سينمائيًّا تجري بعض أحداثه في هونغ كونغ: البطل المنهك المنسوف من الداخل يتجوَّل عبر الأزقة الآهلة بالمؤسسات ... الوجوه المستديرة تلاحقه في ابتسامات يتنافى أدبها مع الغرض، وهو في حيرته وتبدده لا يعرف ما يفعل. يتوقف عند واحدة، يمزق قميصها وحاملة النهدَين ويدعك صدرها بعنف ناظرًا إلى وجهها المبتسم دائمًا ... تستنفد الحركة جاذبيتها فيتوقف ويمد لها ورقة مالية.

لا وعيه تغمره صور من هذه المناطق. حتى الذين يحلمون بالصين الحمراء والفيتنام المتلهبة لا يستبعدون وقفات عند هونغ كونغ وطوكيو إذا أمكن. شيء طبيعي إذا أردنا التبرير. وحتى بدون تبرير. لو صدق حدسه: الإنسان في هذه المناطق شيء ثانٍ، يبهرك بحركاته، بردود فعله، بفلسفته وطرائق مواجهته للتحديات. «لأنه يتصرَّف على شاكلة الطبيعة، يصعب عليه أن يكون متصنعًا.» قال كونفوشيوس ... كم من الأجيال مرت قبل أن يثبت «ماو» عكس ذلك: لأننا كبشر، فإننا نذيب التصنع ونعيد للإنسان حريته وتلقائيته.

– لماذا هونغ كونغ وليس بكين؟

– لعلها محطة لازمة ... وقد تكون كل الطرق مؤدية إلى بكين؟

عادت إلى الضحك كأنما لتدفع حرجًا متخيلًا من سؤالها.

– سؤالي لا معنى له ... أنت تعرف جيدًا أن معظم شبابنا في أوروبا تحجُّ قلوبهم مرة إلى بقاع الصين. أنا لست ماوتسية، ولا يضايقني وجود الصين ما دامت حياتي

مصونة؟ أنا قضيت طفولة تعسة ولم أتمم دراستي، منذ الثامنة عشرة أصبحت محظية لأحد الأثرياء. نفحني مالًا اشتريت به منزلًا وافترقنا بعد أن بلغت الثلاثين. أعمل سكرتيرة وأتوجس خيفة من المستقبل. أريد أن أتمتع ولكن الحياة لم تعُد سهلة كما كانت. شباب اليوم يخيفونني بعشقهم للعنف في كل المجالات.

طعم الحانات يصبح ألذَّ في مثل هذه اللقاءات الأخيرة يقتحم خلوتك. يضعفك أمام أسئلة جديدة. تتنازعك الرغائب والغرائز. تقول كل شيء يمكنه أن ينتظر. لتكتشف المزيد من المعيش وليكن الهضم لآخر المطاف ...

الثالثة صباحًا وهما عائدان يدقان بحذاءَيهما الأزقة الغافية، أحس أن وحدتهما الطافية بعد جولة في مدينة مسحورة (أنهما يريدانها كذلك قبل زيارتها) لن يخفف من وطأتها سوى التحام الجسدَين. فتح نافذة غرفته دون أن يضغط على زر النور، والقمر المتلألئ في طريقه إلى المغيب ينير السرير، لكنه وهو ينظر إليها تنزع آخر قطعة من ثيابها، بهت أمام بياض جسدها: جسد أبيض، ناصع البياض. تقول جدار حديث الطلي، تقول سمكة منزوعة القشر والجلد. سرت قشعريرة في جسده. تكهرب طارت الخمرة. غمره صحو دافق. ينظر إليها في بلاهة، في اندهاش، عيناه تحدقان وكأنهما خرجتا من محجرَيهما. منذ لحظة فقط كان يقول لها: أيتها الباريسية الجميلة ستهبينني الليلة دفئًا جديدًا. الآن هو مسمر في مكانه وهي متضايقة من نظراته البلهاء التي تطوف بجسدها من الرأس إلى القدمَين.

– ما لك؟ لم تضاجع امرأة من قبل؟

– بلى. ألف امرأة منذ الرابعة عشرة من عمري.

– إذن ماذا؟

– لست أدري.

تقترب منه. تداعب صدغَيه وعنقه. تمص حلمة صدره، وهو لا يكاد يشعر. بعد جهد حرَّك يده ليمسد شعرها ثم مررها على جسدها. لسعه البياض.

– لعلك متعب؟

– أبدًا. أنا أشتهيكِ قبل أن أولد.

حركاته لا تترجم فعلًا ما يقول. شيء ما يحبس العفريت داخل القمقم، ولو أن الجنس استيقظ في نهاية الأمر، ولو أن الجسد تمدَّد فوق الجسد، فإن شيئًا ما يكبل حركاته ويعوقه عن الوصول إلى الإيقاع المنطلق.

لحظة الشهوة جللتها غلالة بيضاء. قال في نفسه: لقد ضاجعت الموت.

بعد سبعة أشهر كانت الطائرة تحمله إلى باريس. راح يستعيد لقاءه مع ذات الجسد الأبيض، وراح ذهنه يبحث عن صورته لتلامس العجلتَين مع الأرض، فلم يجد غير صورة الطائر الفارد جناحَيه المنحدر صوب المياه النائمة. قال لها ضاحكًا في الهاتف: يظهر أن الحج إلى باريس أكثر جاذبية من الحج إلى بكين.

– هذا يسعدني ... متى أراك؟

رقصا حتى مطلع الفجر، تحدثنا في كل شيء ... العالم يدور، نحن على العكس نتغير لأسرع مما تظنين، أقصد الأعماق، السطح. هل فهمت؟ التغيير عملية لا تتجزَّأ. هل تدركين ذلك؟ نستطيب الصورة التي كونها الآخرون هنا، نتصامم عن اللحظات الجديدة، عن التحولات.

– الكسل؟ الجبن؟ نقص في الإرادة؟

– لا أحب أن تتفلسفي بهذه الطريقة، أنتِ تكرهين العنف، وهذا يمنعكِ من أن تري كيف يمكن أن تتخلخل الملصقات على جباهنا، أفواهنا وأجسامنا.

في هذه المرة أيضًا صعق لبياض جسدها، وخفت الحماس والاندفاع. تقلَّصت الشهوة، لم يكن صعبًا عليها أن تلاحظ.

– أنتِ بيضاء أكثر من اللازم.

– آه، نسيت أنك إفريقي ... لا يعجبك بياضي؟

– بياضك يذهلني، يثلجني ... أجده غير عادي.

ضحكتها لا تذيب تراجيدية اللحظة.

– أطلي جسدي بالسواد؟

– آه لو تستطيعين.

– أنت مريض لا شك. تعال ننام.

مريض أنا. جئت إليك من تحلل النفوس، تسبر أغوار الخبايا والكوامن، تبدد العقد والطلاسم ... تعيد للكيان توازنه، تحرره من حباله المستورة، تطلق نوازعه المكبوتة. كل القرابين أحملها لو تعلم، من أين الطريق إلى معبدك يا ملكًا لم يتوجه صولجان؟

– من هنا، تمدد فوق الأريكة، تحللْ من ربطة عنقك، ضعْ رجلَيك أينما شئت، دخنْ إذا أردت. تنفسْ بعمق ثم حدثني عن كل ما يمر بخاطرك، اقتنص أي لحظة تشاء وانطلق. لا تنسق أقوالك ولا تفرض رقابة على ما تقول. أنت الآن في رحاب الكينونة الكثيفة، في رحاب الشعر الممزق لكل الحجب. اصهل أيها الجواد الذي صدئ صوته.

– أقول لك عن حلمي، أروي لك أحلامي؟ شاهدتها منذ وُلدت ... هي نفسها تتكرَّر، ينحس الزمن في قارورتها. تتمخَّض كل يوم، من فك إسارها؟

حلمت بالنعمان يختال عجبًا في قصر الخورنق، وبالجواري يسُطْنَ الأسياد الذين يفسدون في الأرض دون السماء، وبالليلة الخمسمائة من حكايا شهرزاد، حلمت ببشار يصبُّ الخل في الزيت، وبالمعري يضحك مجلجلًا من الشقاوة والنعمى، وبالصعاليك يذبحون أجساد التجار فلا يسيل منها دم بل قار، وبالقرامطة يتنادون لأكل الزيتون فوق جبل الطور. حلمت بكاهنة البربرية تضاجع إدريس الأول، وبعقبة بن نافع يقبل فرسه في اشتياق، وبأحمد موسى يقفز من القبر إلى قمة الجبل. حلمت بالضبع يأكل السبع فلا يسعه بطنه، وبالجيش العرمرم تدفنه رياح سافية. حلمت بالمسيح يبعث مارلين من قبرها فتهتف له كل الحناجر. حلمت بأرتال الأطفال المشردين يصوبون البنادق، وبالنار تلتهم الأخضر واليابس، وبالساذجين يطلبون سقيا البهيمة والعباد. حلمت بالأزواج ينتحرون، وبالموتى يستيقظون، حلمت بالربيع قبل الشتاء، وبالنهد قبل الثغر، وبالجحيم يسكنه الولدان المخلدون، وبالأعاصير يشربها الفنجان. حلمت بالشيطان، بأجسام كل المومسات وغير المومسات اللاتي ضاجعتهن، حلمت بالنهود التي كنت ألمسها وأنا طفل صحبة أمي في الحمام، حلمت بالساحرة تصعق نظراتُها الطيور والأناسي والأسماك، حلمت بما لا يحلم به أحد: سلخت جلدي، تبخر جسدي عدت نطفة في رحم بكر، آه لو يصدق الحلم.

– حاول أن تغادر عالم الأحلام إلى المعيش، فتِّش في زوايا ذاكرتك المهملة لتستعيد لحظة التماس بينك وبين العالم ... على مهلك، تنفس بعمق، فكل الوقت أمامنا.

– كل الوقت خلفنا.

– أنت ترتعش، حبات العرق ترشح على جبينك، عيناك تغيمتا، لا تقلق، اقتنص ما يتراءى لك، فك حبسة لسانك، اصهل أيها الجواد الذي صدئ صوته.

– عمري ألف عام، يخيل لي أن عمري ألف عام، ولكن ما أراه الآن يذهلني. في البدء، بدئي كان النهد. نهد أبيض، جسد عارٍ أبيض، الشعر هالة سوداء تضاعف من بياضه، هذا الجسد أعرفه. لم أضاجعه، يتمددٍ بلا حراك، عيناه مطبقتان، كنت في الرابعة، في الخامسة ... كل من في البيت الكبير يبكي والصغير يبكي رجالًا ونساءً، بكيت بدوري، حملتني الخادمة واقتربت من الغرفة المغلقة، أرادت أن تتخلص مني، فتحت باب الغرفة ثم وضعتني على العتبة، انقطع صراخي. خطوت نحو خشبة المغسل الذي تتمدَّد فوقه

عمتي، كانت بلا حَراك، كنت أعبدها، في ذهول اقتربت ووضعت يدي على نهدها، كان باردًا وجد أبيض، امتدَّت يدٌ فاختطفَتني.

نصاعة صورة الجسد الأبيض الميت، الآن، أصبح عندي من كل الذكريات، يمتلئ ذهني بكل الذكريات والتفاصيل، حتى العنكبوت فوق الرتاج، لن أنساها إلى آخر لحظة أتنفس فيها على الأرض، أو بين طبقات الغمام.

أبوح داخل القبو فوق أجسام هلامية، الطحلب يعوق خطواتي، أتلفت إلى الوراء فلا أرى نورًا يشع، الظلمة الزمهريرية في ثنايا العينَين والمخ، جلدي يهترئ، ينسلخ في بطء، فتنتصب الألياف عارية صارخة.

يا لأحلامها بعد، هل تدفنين بياضك تحت ركام الذكريات؟

هنـــداوي