التّفكيكية والنّص الأدبيّ القديم

الدكتور علي دغمان

أستاذ محاضر (أ)

جامعة الشّهيد حمّه لخضر بالوادي

مفتتح

يتأسّس هدف القراءة الحالية على المتابعة اللّصيقة لأشكال المعنى، التي يُثيرها تكرار النّصوص الشعرية، موضوع الدراسة، وذلك من خلال فحص «**العلاقة بين ما لم يُدركه المؤلف وبين ما يُسيطر عليه وما لا يُسيطر عليه من أنساق اللغة التي يستعملها**» [1]؛ فكلّ قراءة هي كتابة لما تحمله في ذاتها من أثر يُحيل على النص الكائن، كما سوف ينتشر النّص الكائن، بفعل التكرار، عبر آثار دلالية أخرى، تسمح بحضور النّص المُمكن، وعبر تطابق النصين معًا، بطريقة تدفع إلى اندماج مظهر النّص الكائن في صورة النص المُمكن، تنتج الهوية الأدبية للنّص المأمول، كذلك بانعكاس معنى أحدهما عبر شكل الآخر، والعكس، يأخذ النّص المأمول امتلاءه الحيّ، فيكون هو نفسه حقًا.

1- الحيّز النّظري

حتّى يتحقّق حضور النّص الفعلي سوف نُسلِّم، مبدئيًّا، بهويته الأولية كونه كائنًا حيًّا يتمتّع بقدرة فائقة على امتصاص، وتكرار النّصوص السابقة عبر أنسجته الحيّة لتصبح جزءًا من جيناته الوراثية، ذلك أنّ «**التكرار مثله مثل الاختلاف هو أصل كلّ ما يقبل الوجود**» [2] ممّا يُوهم بأنّ التّكرار يحدث بصفة (عشوائية)؛ بوصفه الـ(لا)نظام الذي يتجاوز نزعة الفوضى في صفة انتشار النصوص داخل أنسجة النّص المُستقبل، بقدر ما يُحدِّد اخـ(ت)ـلافه عن المبدأ ذاته، أي هيمنة النّظام الإقليدي على طريقة التّفكير التي تُنادي بها النّزعة المركزية.

وعليه سوف تقترح التّفكيكية نفسها بوصفها: **إستراتيجية Stratégie**[3] في قراءة النّصوص المكتوبة أو المسموعة أو المرئية، سواء الأدبية أو الفلسفية أو السّياسية أو التّشكيلية أو المشهدية(المسرح/ والرّقص)[...]، من أجل الانفتاح على أطُر الكتابة وتعيين آفاقها وأبعادها المعاصرة أو القديمة؛ فهي، إذًا، تُثبِت حقل اشتغالها الخاصّ وممارستها على أنّها تَجاوُز لحدود المعرفة العلمية، بمفهومها الميتافيزيقي المفترض، وبالتّالي سوف تبحث عن أفهومات أو أنظمة تحت أنقاض المركزية المُهَدَّمة من شأنها اقتراح مُخطّط يُريد إلى **"تجاوز"** مركزية الفكر المركزي، وذلك **«باتّخاذ مسافة نقدية إزاء الفكر الغربي كفكر أساس»**، وليس من طريق **"استبدال"** المخطّط الميتافيزيقي السّائد بآخر؛ لأنّه لا يسعها **«نقده باسم فكر يتقدّم بوصفه فكرًا أكثر حقيقة أو بوصفه أساسًا»** [4] وهو تفسير الالتباس الحاصل تجاه التفكيكية، التي اتُّهمت بادّعائها اقتراح مُخطّط يُريد إلى "تجاوز" أو "استبدال" المخطّط الميتافيزيقي السّائد، من دون أن تُقدِّم هذا المخطّط، أو غيره.

وبالحفر في عمق مفردة **Dé-Construction** نجد أنّ البادئة **(Dé)** تعني، **«بالمعنى الجيولوجي للكلمة أنّ هذه الطّبقات هي طبقات منسوجة ومتشابكة حيث يتعذّر الكشف عن «لحمة النّسيج» و«السّلسلة»»** [5]، وبما أنّ النّص يتعدّى التّعريف الجاهز كونه **«مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة»**[6] إلى ذلك النص الشّمولي الذي يُوَقِّعُ حدود خطاب تُنظّمه، الماهية، والمعنى، والحقيقة، والوعي، والمثالية، [...]. بمعنى أنّ صفات النّص العامّ توجد في أيّ نص، لكن لكونها، أيضًا، غائبة عنه، فلا يُمكن تصوُّر حضورها.

التّفكيكية إذاً، وتأسيسًا على هذا المفهوم، هي فعالية **"قراءة"** تستمدّ مشروعيّتها من المفاهيم التي تنتج إثر التّماهي في النّص والتّلبس بمنطقه، ومع الوقت، تُصبح بذاتها مُعرضّة لتفكيك المفاهيم التي تُبشّر بها، إذ **«كلّ قراءة إساءة قراءة»**[7]؛ بمعنى أنّها تُعيد إنتاج نفسها باستمرار. فالتفّكيكية إذًا، تُريد إلى تأسيس ممارسة قابلة للتّكرار؛ بمعنى أنّها تتأسّس على مبدأ المونتاجية، فبين الكتابة، أي مبدأ تنامي النّص الأدبي، أو تكراريّته السّابقة، وبين القراءة، أي إساءة القراءة، التي تُمثّل مبدأ تنامي نص القراءة، أو تكراريّته اللّاحقة، يتكوّن النّص المُنتَج.

وبالتّالي، ستتراوح التفكيكية بين الحيّزين الكائن، والمُمكن؛ فالأوّل تساؤل يتموقع ضمن إمكانية (كيف يُقرأ النّص؟)، الذي يُسلِّم بشرط **«معرفة الكون الذي يتحرّك داخله القارئ»**[8]؛ وهو ما ينفتح على المبدأين: الخبرة والتّماهي؛ فالخبرة تعني أنّ كلا النّصين يحتكم إلى المقولات الثّلاث: الأنطولوجية والإبستيمولوجية والإستيتيكية، وأنّه كلّما تقاربت مسافة الخبرة بين النّصين حدث انفتاح، يُفضي إلى إنتاجية نصّية، والعكس وارد، أي كلّما حدث فارق بينهما انغلق النّص على نفسه فتتعذّر القراءة، في المقابل، أو الإنتاجية النّصية، فيما يعني التّماهي أنّ القراءة التفكيكية فعالية اختراقية؛ إذ الاختراق يُحيل على الطّبقات التي تُكوِّن نسيج النّص، بقدر ما يُحيل على النّشاط العقلي الكبير، الذي يقوم به القارئ أثناء تفكيك النّص وإعادة بنائه.

كما يعني أنّ التفكيكية فعالية استشرافية،تتأسّس على التّوقّع؛ إذ القراءة إعادة تنشيط للنّص المكتوب، بمعنى أنّ فعل القراءة سيتنامى مع فعل الكتابة، بالرّغم من حدوث كليهما في زمن مختلف؛ ففعل الكتابة سابق وفعل القراءة لاحق، إلاّ أنّ الفارق نفسه مع التكراريّة التي ستحدث أثناء الفعالية التفكيكية، أي بين القراءة/ والكتابة، سيُحدِث قلْبًا، أو نوعًا من المراوحة الموقعية، تُذوَّب أو تُشوَّش أثناءها هوية القراءة والكتابة؛ فتُصبح القراءة كتابة/ وتُصبح الكتابة قراءة، في حلول نشط أشبه بـ: **«عمليّة توحّد صوفي بين النّص والقارئ تختفي فيها المسافة وهامش الخطأ»** [9]، ومنه يُمكننا أن نتوقّع إنتاجية نصّية تُعيد توقيع هوية النّص قيد الدراسة.

بينما يتجاوز المُمكن كيفيّات القراءة البسيطة، التي تحتفي بالمعنى الأدبي كأنّه فتح جديد، إلى كيفية إنتاج النص الأدبي؛ بحيث تجعل منه نصًا جديدًا يتفوّق على الأوّل، إثر محو مرجعياته، وإحلالها في الثّاني؛ وهي فعالية دورانية نشطة **«تبدأ بالأثر مُتَّجهة إلى النّص ثمّ تعود إلى الأثر وهكذا»** [10]بحيث تتطلّب، في المقابل، وقبل كلّ قراءة نقدية، لأيّ نص أدبي، أن نجعل في الحسبان، المقولات النّوعية للنّظريات: الأدبية، النقدية، والأجناسية، مع مراعاة الشّرط الوجودي لنشوء النّص الأدبي في حدّ ذاته، أي مبدأ التّجريب، الذي يُمكِّنه من توسيع

مفهومه في كلّ مرّة، وبالتّالي سيجعله مُتمرِّدًا على أعرافه الأدبية، ممّا يُحتِّم على السّؤال النقدي البحث في تاريخ النّص الأدبي بدل البحث في مفهومه.

بما أنّ التّفكيكية تُعنى بمطاردة الأثر في النّص وأثناءه وبعده ، أي البحث عن كيفية قراءة النّص/ وكتابته في آنٍ معًا، ممّا يُفضي إلى مقولة: **"إساءة القراءة"** ، التي ستدفع بقراءة/ أو قراءات جديدة إلى الظّهور، وفي كلّ قراءة جديدة إنتاجية جديدة، وهكذا. وعليه، ينبغي أن يُفعِّل النّص نزعة إثارة السّؤال لدى القارئ اللّاحق، كما ينبغي أن تتكفّلالقراءة بوظيفة اختصار الرّؤيا التي تقوم عليها الفعاليّة التّفكيكية من جهة القارئ السّابق.

2- الحيّز الإجرائي

تسعى القراءة الحالية إلى إعادة إنتاج نص شعري خبري (لابن رشيق) انطلاقًا من فعاليّته التّكوينية وهي الكتابة التي تتحدّد بمثابة ترجمة أدبية، وقبل ذلك علينا التّعريف بمعاني التّرجمة كما نتصوّرها في منظورنا النّقدي.

تُعرَّف التّرجمة بأنّها حكاية، تُقدِّم **«سردًا لحياة معيّنة»**[11] الأمر الذي يُخرِجها بمظهر مفارق؛ فهي تُوهِم بأنّها موضوع لـ (ذات)، يتحدّد في نص يحكي سيرة ذات، بينما تتعيّن بأنّها ذات بـ (بموضوع)، تتمظهر في ذات تحكي سيرة نصّ.

وبالتّالي، ستتعيّن التّرجمة بمثابة نموذج، تكون فيه الذّات مركزًا، يُظهِرها بصورة **«شبيهة بالمرآة العاكسة للصّورة»** [12] بمعنى أن تجعل نفسها حكيًا يتماهى مع طبيعة الحياة، لأجل أن يحلّ الحكي المسرود في قطاع الحياة، ممّا يجعل قابلية السّرد هي طبيعة الحياة نفسها، فتتلبّس بطابع الحياة المسرودة، أو القابلة للسّرد، بطريقة تُظهِر **«السّارد هو البطل في حكيه»**[13] كما تُظهره بمثابة البطل في الحياة.

هدف التّرجمة كتابة سيرة الذّات بنصّ، تخلق فيه عالم موازيًا؛ اخـ(ت)ـلافيًّا تسعى من خلاله إلى تصوير مثالي **«لتجربة الحياة الفردية في الوجود»** [14] عبر اجتراح لعبة التّخييل التي تقوم على إعادة بناء الذّات في الزّمن، على أنّها لن تكون هي الذّات نفسها الكائنة، إنّما هي ذات مُمكنة؛ متوقعة إذ تحكي صورتها مظهر: ما يُمكِن أن تكون عليه.

تتجاوز غاية التّرجمة تذويت النّص، من خلال تحويل الأنا إلى مركز، تنتشر منه سادية النص البنائية والدّلالية، إلى جعله تيمة تحكي الخلود وذلك بأن يُقحِم النّ(ا)ص **«في حكيه تعاليًا يتطابق معه في نهاية المطاف»** [15] الأمر الذي يُخرج النّص بمنظور مضاعف؛ فهو يتحدّد بمثابة المظهر الذي تنتشر منه هوية النّصوص اللّاحقة عبر تكراريتها غير المشروطة في الزّمن، كما يتحدّد بمثابة الصّورة التي تمنح النّصوص اللّاحقة امتلاءها الحيّ لتكون هي نفسها حقًّا.

2- 1- القراءة الأولى

كتب ابن رشيق في ''الأنموذج''النّص التّالي:

«وله [يقصد أبا إسحاق إبراهيم بن عليّ الحصري]: تآليف جيّدة في ملح الشّعر والخبر. وقد كان أخذ في عمل «طبقات الشّعراء» على رُتب الأسنان وكنتُ أصغر القوم سنًّا، فصنعتُ: [السّريع]

رِفـقًا، أبا إسْـحاقَ، بِالـعالَمِ حَصَلْتَ في أضْيَقَ مِنْ خاتَمِ
لَوْ كانَ فَضْلُ السَّبْقِ مَنْدوحَة فـضِلَ إبْـليسُ عَلى آدَمِ

فلمّا بلغه البيتان، أمسك عنه، واعتذر منه، ومات وقد سدّ عليه باب الفكرة فيه، ولم يصنع شيئًا.» [16]

يكشف نص (ابن رشيق) عن صراع أدبي يُريد إلى محو مركزيّة سابقة (الحصري)، وإحلال مركزيّة جديدة محلّها (ابن رشيق)، إذ تُثبت القراءة الأولى للنّص كيفية استغلال (ابن رشيق) للمفهوم الإيجابي للسّرقة الشّعرية، حيث أسعفه بمصادرة الفكرة/ المعنى الأوّليّ للمشروع النّقدي الذي بشَّر به (الحصري) منذ البداية، مع إضفاء بعض الرّوتوشاتالتّخييلية كالاعتراف بنيّته من خلال إفشاء نيّة أستاذه، والإكبار بنفسه إثر الإشادة بأستاذه، والإغراء بكتابة مشروعه من وراء إفساد مشروع أستاذه؛ بغية تفريغ القارئ وإعادة ملئه بمفاهيم جديدة تهدف إلى إقناعه والتّأثير فيه، وتوجيهه وفق منظورها النّقدي المُقترح:

«وقال بعض الحذّاق من المتأخّرين: من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقًا، فإن غيّر بعض اللّفظ كان سالخًا، فإن غيّر بعض المعنى ليُخفيه أو قَلَبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه.»[17]

الأمر الذي سهّل حلول الذّات: (ابن رشيق) محلّ(الحصري)، وذلك لم يتأتّ إلاّ بمحو/ أو تغييب الثّاني بـ (فعل) القوّة؛ وهو إقناع الشّاعر اللّاحق بالعدول عن مشروعه المُتمثِّل في إنشاء ''طبقات الشّعراء''، واستحضار/ أو إحلال الأوّل بـ (قوّة) الفعل؛ وهو اقتناع الشّاعر اللّاحق بأولويّة مشروعه المُتمثِّل في ''أنموذج الزّمان في شعراء القيروان''.

ثمّ من خلال إزاحة الموضوع: ''طبقات الشّعراء'' واستبداله بـ ''أنموذج الزّمان في شعراء القيروان''، وذلك بإعادة تأثيث عنوان الموضوع اللّاحق بطريقة تتجاوز/ بل تمحو عنوان الموضوع السّابق، وقد تهيّأ الأمر إثر استبدال ملصقة عنوان الحصري (طبقات)، وإحلال محلّها ملصقة اخـ(ت)ـلافية هي (أنموذج الزّمان)؛ وهو ما سيُزيح رؤيا المشروع من مكانته الضيّقة؛ وهي: الموضوعي- الذّاتي، إلى مكانته الواسعة؛ وهي: الذّاتي الموضوعي.

ذلك أنّ مشروع (الطّبقات) رؤيا موضوعية تُفضي إلى الذّاتية، بينما مشروع (الأنموذج) رؤيا ذاتية تؤول إلى الموضوعية؛ لأنّه يُقدِّم لنا تصوّره الخاصّ بما توفّر لديه من معارف وخبرات تجمع بين الشّعري والنّقدي معًا، فيما يُقدِّم لنا الحصري تصوّرًا جمعيًا مُتّفقًا عليه، أو جرت الأعراف النّقدية على ممارسته، من منظوره الخاصّ الذي يُثبِت تفوّقه الشّعري لكنه يفتقر إلى الدّراية النّقدية.

فـ (الطّبقات) ينفتح، بحسب نص ابن رشيق، على معنيين، هما:

أ- المعنى الأوّل: وهو الزّمني، إذ يتّخذ ترتيبه للشّعراء منحى تنازليًا، أي من الأكبر إلى الأصغر، يستوي في ذلك الفروقات الزّمنية الشّاسعة التي يفترضها التّنقّل بين العصور بحثًا عن شاعر أو شعراء، وكذلك الجماليات التي تختلف من شاعر إلى آخر، فضلاً عن

اختلافاتها التي تفضي إليها التحولات الأدبية للعصر أو العصور المتناوبة، كما نستشفه من نص ابن رشيق نفسه:

«[...] وقد كان أخذ في عمل «طبقات الشّعراء» على رُتب الأسنان وكنتُ أصغر القوم سنًّا، [...]»[18]

ب- المعنى الثّاني: وهو الفنّي، إذ يأخذ ترتيبه للشّعراء بحسب أعمارهم الشّعرية، مع مراعاة شرط ترتيب العصور والفروقات الجمالية التي تنشأ إثر تراوحها علاوة على التي تنتج بين الشّعراء أنفسهم [19]، ممّا يجعله بمثابة دراسة نقديّة تُكبّ على المجموع الشّعري للشّاعر، والنّظر فيه بوصفه المُحصِّلة الجمالية النّهائية التي تُعرِّف بأدبيّة الشّاعر بقدر ما تُموْضعه في مكانة تخصّه في ترتيب الطّبقات، لكنّه ترتيب يفترض موت الشّاعر؛ لأنّ موته يعني ثباترؤيته الفنّيّة، وتوقّفه عن الإنتاج الشّعري، فيُتيح بذلك الفرصة للنّاقد حتّى يتدّبر منتوجه الشّعري، وهو الذي شغل ابن رشيق كثيرًا؛ إذ تُؤجل دراسة الشّاعر الحيّ على اعتبار التّحوّل المستمرّ لرؤيته الفنّيّة مواكبة لحركة المجتمع، ومن ثمّ مواصلة إنتاجه الشّعري استجابة لحساسيّته الأدبيّة، ممّا يفترض تدرّجًا متفاوتًا في سلّم الشعريّة تبعًا لنوعيّة شعريّته نفسها، فاندفع (ابن رشيق) مُرافعًا عن نفسه:

«[...] وقد كان أخذ في عمل «طبقات الشّعراء» على رُتب الأسنان وكنتُ أصغر القوم سنًّا، [...]»[20]

- إساءة القراءة[1]

الحقيقة أنّ معنى (الطّبقات) لا ينصرف إلى أيّ من هذين المعنيين، إنّما يأخذ مكانته التي تُحدِّده من خلال التّموقع بينهما، ولا يتمّ ذلك إلاّ بعبور المعنى الأصل لكليهما إلى الـ (ما) بين بوصفه حيّزًا يتلبّس بهما ولكنّه لا يأخذ تشكيله منهما؛ كونه حضورًا وغيابًا في آنٍ معًا طالما أنّه **«لا هذا...ولا ذاك »** أو هو **«هذا... وذاك »**[21]، فيأخذ من الأوّل ترتيب الأعمار، كما يأخذ من الثّاني التّميّز الجمالي، حتّى تخرج (الطّبقات) مُرتّبة بحسب الأعمار

والتّميّز معًا، وهو الذي توجّس منه (ابن رشيق)؛ لأنّه لم يُحقِّق مكانته الشّعريّة بعد، فضلاً عن افتقاره للشّرط الفاصل؛ وهو: ''الموت''.

الأمر الذي يُؤكِّده معنى (أنموذج الزّمان) الذي اقترحه ابن رشيق في سبيل إزاحة المشروع النّقدي لأستاذه (طبقات الشّعراء) وإحلال مشروعه النّقديّ محلّه؛ وهو معنى ينقسم بدوره إلى معنيين اثنين هما:

أ- المعنى الأوّل: وهو المثال الذي يُقتدى به [22]؛ كالشّاعر الفحل، أو طريقته الشّعرية المتميّزة مثلاً.

ب- المعنى الثّاني: وهو المثال الذي يُعمل عليه الشّيء [23]؛ كالمشروع النّقدي السّابق (طبقات الشّعراء) بالنّسبة للمشروع النّقديّ اللّاحق (أنموذج الزّمان) مثلاً.

ثمّ إنّ اقتران (الأنموذج) بـ (الزّمان) يُقرّبه من المثال المطلق؛ لما ينطوي عليه من معنى مضاعف يجمع بين الشّعراء المتميّزين بشخصيّاتهم الأدبيّة، وطرائقهم الشّعرية الفذّة في زمان ابن رشيق لا قبله ولا بعده، ممّا يُخرج (الأنموذج) بمظهر شخصي يجتهد في تضخيم صورة الشّاعر (ابن رشيق) من خلال تعدّد صور الشّعراء لـ: «يشعر بأنّه مُكرَّر بشكل طبيعي »[24]، وتضخيم طريقته الشّعرية عبر تكرار الطّرائق الشّعرية للشّعراء المذكورين في (الأنموذج) ليشعر بأنّه: «ينظر باتّجاه صورته الخاصّة، ويتكلّم مع صوته الخاصّ»[25].

الأمر الذي يُظهر المعنى المضاعف، حتّى وإن بالغ في الظّهور بمنظور نرجسي يحرص على إظهار صورة (ابن رشيق) بوصفها مركزًا للعالم [26] شعره ونقده، إذ يجعل (الأنموذج) مثالاً يعكس نظرته الصّائبة للشّعر والشّعراء بدل كونه مثالاً تنعكس عبره النّظرة الصّائبة للشّعر والشّعراء؛ وذلك عبر تكرار أمثلة الشّعر والشّعراء المتميّزة والمختلفة، فيظهر المعنى المضاعف بطريقة مونتاجية تُعيد دمج المعاني الثّلاثة معًا: المثال الشّاعر، والمثال المشروع، والنّظرة النّرجسيّة، لإنتاج معنى واحد يُحيل على معنى التّماهي: حلول الذّاتي في الموضوعي، وذلك بتداخل الشّعري في النّقدي، في ضوء المعارف الجمالية

والنقدية التي يمتلكها (ابن رشيق)، حتّى تكتمل صورة مشروعه كونها رؤيا ذاتية تُفضي إلى الموضوعية.

2- 2- القراءة الثانية

يتعيّن النّص بمثابة صورة كبرى، تحكي موقف (ابن رشيق) تجاه أستاذه (الحصري)؛ وهو موقف يتمثّل في رفض (ابن رشيق) لمشروع (الحصري) الذي فكّر في إنشاء أنطولوجيا شعرية يتوازى فيها «**الأدب والأخبار كما يتوازى الشّعر والشّعراء**»[27] ممّا يُسهِم في تحديد النّص بمظهر ذاتي يحكي صورة الشّعراء بطريقة تنعكس عبر موضوع الشّعر، كما يتحدّد بمظهر موضوعي يحكي صورة الشّعر بطريقة تنعكس عبر ذات الشّعراء، الأمر الذي يجعل الصّورة مُنقسِمة على نفسها؛ إذ تتوزّع عبر صورتين جزئيّتين متكاملتين رغم معارضة إحداهما للأخرى:

«وله [يقصد أبا إسحاق إبراهيم بن عليّ الحصري]: تآليف جيّدة في ملح الشعر والخبر. وقد كان أخذ في عمل «طبقات الشّعراء» على رُتب الأسنان وكنتُ أصغر القوم سنًّا، فصنعتُ: [السريع]

....

....

فلمّا بلغه البيتان، أمسك عنه، واعتذر منه، ومات وقد سدّ عليه باب الفكرة فيه، ولم يصنع شيئًا.»[28]

حيث تتعيّن الصّورة الأولى في نص الخبر، الذي يقتصر دوره، في الفاتحة النّصّية، على فعالية (الإظهار)؛ وهي حكاية تُظهر خوف (ابن رشيق) من استحواذ (الحصري) على فكرته الأصل، التي تتّجسد في كتابة (ترجمة) تقوم بتجميع الشّعراء بحسب ترتيب السّنوات، بقدر ما تُثير مخاوفه تجاه إقصائه من التّرجمة نفسها؛ لأنّه أصغر النّاس سنًّا، فيما يقتصر دور الخبر، في الخاتمة النّصّية، على فعالية (الإضمار)؛ وهي حكاية تُضمِر رغبة (ابن

رشيق) في كتابة (ترجمة) للشّعراء، تُكمِّل مشروع (الحصري) إثر إعادة الاستحواذ على فكرته الأصل، بقدر ما تتجاوزه؛ لأنّها تعترض على فكرة ترتيب الشّعراء بحسب السنوات.

الأمر الذي يُموقع الصّورة الجزئية الثّانية ضمن مجال مُغلق، يبتدئ بنصّ الخبر، وينتهي إليه، ممّا يجعلها بمثابة السّطح الذي يتشكَّل بحسب إسقاطات الخبر المُمكنة؛ إذ كلّما أخرج الخبر بمظهر سردي، انعكست عبره صورة الشّعر ب ـ (سرد)؛ وهي حركة (العالم) بتجليّاته الواسعة كما تُصوِّرها حكاية (الحصري) من طريق (ابن رشيق)، وكلّما أخرج الخبر بمظهر نقدي، انعكست عبره صورة الشّعر ب (نقد)؛ وهي (الخاتم) بأبعاده الضيّقة كما تُصوِّرها حكاية (ابن رشيق) من طريق النّـ(ا)ص:

«.....

.....: [السريع]

رِفـقَا، أبا إسْـحاقَ، بِالـعالَمِ حَصَلْتَ في أضْيَقَ مِنْ خاتَمِ

لَوْ كانَ فَضْلُ السَّبْقِ مَنْدوحَة فَـضِلَ إبْـليسُ عَـلى آدَمِ

.....

.....»[29]

على أنّ تفشّي بقية الخبر، في فضاء النّص الشّعري، التي يُمثّلها العلم المُنتشِر في الفاتحة النّصية، سيجعله محلّ رؤية النّـ(ا)ص التي **«تُعين عينه الدّاخلية على تركيز شيء من وجوه التّجربة»**[30] بحيث تُفضي إلى تحقّق رؤيا النّص بطريقة تراوحية، تتمظهر بعين (أبي إسحاق) في الأولى؛ إذ يتوقّف وجود (العالم) بمدى اتّساع رؤية (أبي إسحاق)، كما ينعدم وجود (العالم) بمدى انحسار رؤية (أبي إسحاق)، وفي الحالتين تبقى رؤيا (أبي إسحاق) لـ (العالم) مُؤجّلة؛ لأنّها تحقّقت بمنظور تناظري، تُمثّل في رؤية (أبي إسحاق) لـ(العالم)، بينما انتشر موقفه الجمالي لـ (العالم) عبر رؤيا (ابن رشيق) النّقدية:

..... (العالَمِ) .....

بينما يتمظهر بعين (ابن رشيق) في الثّانية؛ إذ يتوقّف وجود (العالم) بمدى انحسار رؤية (ابن رشيق)، كما ينعدم وجود (العالم) بمدى اتّساع رؤية (ابن رشيق)، وفي الحالتين تبقى رؤيا (ابن رشيق) لـ(العالم) مؤجّلة؛ لأنّها تحقّقت بمنظور انعكاسي، تمثّلت في رؤيا (ابن رشيق) لـ(العالم)، بينما انتشر الموقف الجمالي لـ(العالم) عبر رؤية (أبي إسحاق) النّقدية:

.....(خاتَمِ) .....

ويتمظهر بعين النّـ(ا)ص في الثّالثة؛ حيث يتأرجح (العالم) بين فعاليتي الرّؤية، عند (أبي إسحاق)؛ وهي رؤيا انحسارية؛ لأنّها منظورة بعين (ابن رشيق)، وقد تأكّدت في الـ (خاتم)، وعند (ابن رشيق)؛ وهي رؤيا اتّساعية؛ لأنهّا منظورة بعين (أبي إسحاق)، وقد تأكّدت في (العالم):

.....(العالَمِ) ..... (خاتَمِ)

الأمر الذي يكشف عن رؤيا الخبر، التي تهدف إلى توجيه النّص؛ بحيث يكشف اعتراف (ابن رشيق) عن رغبة (الحصري) في كتابة "طبقات للشعراء"، تتحدّد بمثابة السّيرة الذّاتية بـ (شعر)، فيما يكشف عن رؤيا الشّعر، التي تتعيّن بوصفها نصًّا قابلاً للتّوجيه؛ بحيث يُفصح، اعتراض (ابن رشيق) على مشروع (الحصري)، عن رغبته هو في كتابة "أنموذج"، يتحدّد بمثابة السّيرة الشّعرية بـ(ذات).

وبالتّالي، سينفتح نص (ابن رشيق) على مشروع كتابة سيرة شعرية بمنظور نقدي، وذلك إثر توجيه الرّؤية نحو (الحصري)؛ وهو السّطح العائم الذي تنعكس عبره رؤيا (ابن رشيق)، غير أنّ (ابن رشيق) لم يكتب، في الحقيقة، سوى سيرة شعرية تنعكس عبرها سيرته هو؛ حيث يتحدّد الـ (خاتم) بمثابة الإسقاط الذي يحكي حداثة سنّه، وليس كما تَوهَّم، وأوْهَمَنا في المقابل، بأنّه سعى إلى كتابة سيرة شعرية، ينعكس عبرها منظوره النّقدي؛ حيث يتحدّد الـ (عالم) بمثابة الإسقاط الذي يحكي حداثة تجربته النّقدية.

+ إساءة القراءة(2)

الحقيقة أنّ رفض (ابن رشيق) لمشروع (الحصري)، لا يكشف عن روح المنافسة، بقدر ما ينتج عن قلق التّأثير، الذي يعني أنّ **«كلّ مريد يأخذ شيئًا معيّنًا من أستاذه»** [31]؛ وهو ما يسمح بظهور (الحصري) بمظهر المُهيمن على مخيال (ابن رشيق)؛ إذ يتحدّد حضوره في صورة تنطبق فيها سيرته الذّاتية مع سيرته الأدبية بطريقة تحكي مظهره المثالي، ممّا يُحتِّم على (ابن رشيق)، في المقابل، مقاومة إغراء الحلول، إثر رفضه لمشروع (الأستاذ)، الأمر الذي يُوهم بتناقض كليهما في الرّؤى رغم تكاملهما في آنٍ، فرؤيا (الأستاذ) تأخذ بُعْدًا اتّساعيًّا يحكي اتّساع (العالم)، بينما تُكمِّل رؤيا (المريد) رؤيا (الأستاذ) إذ تنطلق من الفكرة نفسها، غير أنّها تُناقضها باتّخاذها بُعْدًا خطّيًّا يحكي انحسار (الخاتم)، الأمر الذي يُخرج رؤيا (الأستاذ) بوصفها ترجمة تتّسم بطابع أدبي؛ إذ تتعيّن بمثابة نص ذاتي بمظهر موضوعي، بينما تتخرّج رؤيا (المريد) بوصفها ترجمة تتميّز بطابع نقدي؛ إذ تتعيّن بمثابة نص موضوعي بمظهر ذاتي، وبالتالي فكلاهما هدّد بتقويض مشروع الآخر، ممّا أسهم في اعتراف (ابن رشيق) بمشروعه الخفيّ؛ وهو مشروع نقدي شمولي، تندرج أنطولوجيا الشّعرية ضمنه.

ينفتح قلق التّأثير على دورانية نشطة، تتولّد إثر تواشج فعالية دينامية، نظرًا لكثافة حضورها، وتوتّر أثرها، على مستوى سطح النّص، تُعيد تشكيل النص بصورة البنية داخل البنية، التي تأخذ أبعادها بحسب إسقاطات حركة السّياق؛ إذ تتعيّن في الأوّل بمظهر الخبر داخل الخبر، الذي يُخرج النص بمظهر موضوعي، يُعيد تمثيل حركة انتقال النّص بفعل (القوّة) من رؤيا إلى أخرى[31]؛ وهي انحراف النّص من حكاية السّيرة الأدبيّة لـ (الحصري) إلى حكاية السّيرة الذّاتية لـ (ابن رشيق)، فيما تتعيّن في الثّاني بمظهر الشّعر داخل الشّعر، الذي يُخرج النّص بمظهر ذاتي، يُعيد تمثيل حركة خروج النّص بقوّة (الفعل) من بنية إلى أخرى[32]؛ وهي انقطاع النّص من حكاية السّيرة الذّاتية لـ (الحصري) إلى حكاية السّيرة الأدبيّة لـ (ابن رشيق)، وهكذا تتعيّن هوية النّص، إثر **«تملّك العلاقة الجدلية بين الذّاتي والموضوعي»**[33] بحيث يغدوبمثابة النّموذج الذي يتمكّن، إثر الاستحواذ على مشروع

الأستاذ، وتجاوزه في آنٍ، من نحت حدود مشروعه، المُتمثِّلة في موضوعيّة الخبر، إلى توقيع هويّته الأدبية، المُتمثِّلة في ذاتية الشّعر.

على أنّأبعاد قلق التّأثير سوف نأخذ قيمها بحسب تكراريّة الفعاليّة، أي بحسب تمثّلات السّطح العائم، ودرجات تنوّعها، واختلافها، الذي يعكسه، وينعكس عبره:

(أبـو إسْحـاقَ)... و... (الـعالَـمُ)	**(أبو إسْحاقَ)... و... الـ(خـاتَمُ)**
(ابـن رشـيق)... و... الـ(خاتَمُ)	**(ابـن رشـيق)... و... (الـعالَـمُ)**
(النّـ(ا)ص)... و... (أبو إسحاق)	**(النـ(ا)ص)... و... (ابن رشيق)**
(النّـ(ا)ص)... و... الـ(خـاتَـمُ)	**(النـ(ا)ص)... و... (الـعـالَـمُ)**

وعليه، سوف يتلبّس النّص، في كلّ مرّة، بهويّة السّطح العائم الذي ينعكس عبره، وهو العلم، وبالتّالي سوف ينكتب، في كلّ مرّة، بحسب قيم السّطح نفسها:

أ ـ صورة بحكاية ؛ تنفتح على المُخطّط النّقدي، يقوم الذّاتي بتوجيه الموضوعي؛ «**إذ يُفترض أن يكون الشّعر سابقًا على الخبر وإن جاء في نهايته**»[34]، الذي يُحدِّد محاولة (أبي إسحاق) في كتابة السّيرة الذّاتية لشّعراء زمانه؛ كما يكشف عن موقف يُثبِت ذاتية (ابن رشيق) تجاه (العالِم) تنعكس عبر صورة (الحصري)؛ وهي الكنية (أبي إسحاق)، يتعيّن بوصفه رؤيا نقدية ب(شعر).

ب ـ حكاية بصورة ؛ تنفتح على التّطبيق النقدي، يقوم الموضوعي بتوجيه الذّاتي؛ لأنّ الخبر «**قد أحكم قبضته على الشّعر، حتّى غيّر مجراه وجعله قولاً غير دالٍّ بنفسه، وإنّما هو مُحتاج إلى الخبر لكي تنكشف لنا حقيقة أمره**»[35]، الذي يُحدِّد محاولة (ابن رشيق) من أجل الاستحواذ على مشروع (أبي إسحاق)؛ وهو موقف يُثبِت موضوعية (ابن رشيق) تجاه (العالَم) تنعكس عبر صورة (الشّعراء)؛ وهي صورة الـ (خاتم)؛ وهو: رؤيا شعرية ب(نقد).

ج- رؤيا؛ توجيه النّـ(ا)ص لكلّ من الذّاتي والموضوعي معًا، بغية كتابة سيرة شعرية، تتجاوز منطق السّيرة الذّاتية، إلى الكتابة عبر السّيرة الذّاتية، أي انطلاقًا من الذّات وانتهاء

بالموضوع، كفعالية التّأرجح؛ تأرجح الكتابة بين الذّاتين: (أبي إسحاق) و(ابن رشيق)، وبين الموضوعين: (ابن رشيق) و(أبي إسحاق).

وفي الأخير يُمكننا القول بأنّ التّفكيكية قد أعادت تشكيل أفق النّص التّراثي بطريقة اخـ(ت)ـلافية؛ وذلك بالتّركيز على الجدل القائم بين: "المريد/ وشيخه "، و "الذّاتي/ والموضوعي"، و "الخبر/ والشّعر "، بحثًا عن علائق من شأنها توسيع دلالات النّص، وقد أفضت القراءة إلى نتائج لعلّ أبرزها:

ـ كشف الجدل بين المريد وشيخه عن صراع خفيّ، قد تجاوز مرحلة الصّراع من أجل تصدّر التّجربة الشّعرية أو النّقدية أو تبنّي مشروع تعليمي يُخصّهما جميعًا، إلى الصّراع من أجل افتكاك الحقّ في تولّي مركزية العلم؛ فيغدو المريد عقب إزاحة شيخه من الطّريق مصدر التّجربة الشّعرية والنّقدية وقطبها، إذ يجعل (الأنموذج) مثالاً يعكس نظرته الصّائبة للشّعر والشّعراء بدل كونه مثالاً تنعكس عبره النّظرة الصّائبة للشّعر والشّعراء.

ـكما أفصح الجدل القائم بين الذّاتي/ والموضوعي عن صراع للرّؤيا يتوزّع الطّرفين؛ فرؤيا (الحصري) ضيّقة؛ لأنّها تبدأ موضوعية ثمّ تنتهي ذاتية، عكس الرّؤيا الواسعة (لابن رشيق) التي تبدأ ذاتية ثمّ تنتهي موضوعية؛ نظرًا لاكتمال التّجربة الشّعرية والنّقدية لدى الثّاني، واقتصارها على الشّعرية دون النّقدية لدى الأوّل.

ـبينما انفتح الجدل بين الخبر/ والشّعر على إكمال أحدهما لما يفتقر إليه الآخر، بما يقترحه كلاهما من أعراف تعدّل مظهر الآخر كالإيهام والتّأثير والتّوجيه التي تولّدت عن مؤشّرات بالغ في إظهارها كلا النّصّين، وهي: الاعتراف والإكبار والإغراء، فيخرج النّص من ضيق الذّاتية إلى واسع الموضوعية، ويغدو مثالاً يُحتذى في الطّريقتين: الشّعرية والنّقدية معًا.

- مراجع الورقة البحثية

1) -Jacques Derrida, ***De la grammatologie***, Minuit, paris, 1969.

2) -————————, ***La voix et le phénomène***, PUF, France, 1967.

3)- ***Lepetit Larousse illustré 1984***, librairie Larousse, Paris, 1980.

4)- جياني ڤاتيمو، ***نهاية الحداثة: الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)***، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دراسات فكرية «37»، دمشق- سوريا، (د.ط)،1998م.

5)- محمد شوقي الزين، ***تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر*** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002م.

6)-ج.ب. براون، ج بول، ***تحليل الخطاب*** ، ترجمة: محمد الزليطني، ومنير التركي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت).

7)-عبد العزيز حمودة،***المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك*** ، سلسلة عالم المعرفة، عدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ط 1، ذو الحجة 1418هـ - إبريل/نسيان 1998م.

8) -Umberto Eco, ***Les limites de l'interprétation***, Essais, Paris, 2005.

9)- عبد الله الغدامي، ***الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية (قراءة نموذجية لنموذج إنساني معاصر)*** ، النادي الأدبي الثقافي، جدّة - المملكة العربية السعودية، ط 1، 1405هـ - 1988م.

10)-ج. هيو سيلفرمان، ***نصيات بين الهرمينيوطيقا والتفكيكية***، ترجمة: علي حاكم صالح، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002م.

11)- عبد القادر الشاوي، ***الكتابة والوجود : السيرة الذاتية في المغرب*** ، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2000م.

12) - Gérard Genette, ***Figures III***,coll. "Tel quel", Éd du Seille, France, 1996.

13) فيليب لوجون، ***السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي*** ، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994م.

14)- ابن رشيق، ***أنموذج الزمان في شعراء القيروان*** ، تجمعه وحققه: محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر- تونس، الدار الجزائرية للكتاب- الجزائر، (د.ط)، 1406هـ- 1986م.

15)-ـــــــــــ، ***العمدة في محاسن الشعر، وآدابه*** ، ونقده، حققه وفصله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت- لبنان، ط5، 1401هـ- 1981م، ج2.

16)- محمد التونجي، ***المعجم المفصل في الأدب***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1419هـ- 1999م.

17)- Jacques Derrida, ***Positions***, Minuit, Paris, 1972.

18)- أحمد مختار عمر، ***معجم اللغة العربية المعاصرة*** ، عالم الكتب، نشر. توزيع. طباعة، القاهرة- مصر، ط1، 1429هـ- 2008م، ج1.

19)- غاستون باشلار، ***شاعرية أحلام اليقظة (عالم شاعرية التأملات الشاردة)*** ، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 1411هـ- 1991م.

20)- عبد السلام المسدي، ***«علم الأدب ومنزلته بين العلوم في تراثنا »***، مجلة الحياة الثقافية، تونس، 1991م، ع 62.

21)- إحسان عبّاس، ***فنّ السيرة*** ، دار صادر- بيروت، دار الشروق- عمان، ط 1، 1996م.

22) -Harold Bloom, ***The anxiety of influence: A theory of poetry***, Oxford university press, Inc. New York, 2nd Edition, 1997.

23)- سعد الدين كليب، ***وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)*** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 1997م.

24)- محمد القاضي،***الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)*** ، كلية الآداب، منوبة- تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م.

- الهوامش

1) -Jacques Derrida, ***De la grammatologie***, Minuit, paris, 1969, p158.

2) -Jacques Derrida, ***La voix et le phénomène***, PUF, France, 1967, p98.

3)-الإستراتيجية تعني: فن التسيير لمجموعة من الإمكانات بغية الوصول إلى هدف ما- وهي: فن التنسيق بين مختلف القوى: العسكرية والسياسية والاقتصادية والفكرية، ودمجها في فعل واحد يؤسس لخط سير المعارضة أو استعدادات الدفاع لشعب معين أو دولة ما. ينظر:

- ***Lepetit Larousse illustré 1984***, librairie Larousse, Paris, 1980, (Stéréotomie), p959.

4)- جياني ڤاتيمو، ***نهاية الحداثة: الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)***، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دراسات فكرية «37»، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1998م، ص4.

5)- محمد شوقي الزين، ***تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر*** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002م، ص190.

6)-ج.ب. براون، ج بول، ***تحليل الخطاب*** ، ترجمة: محمد الزليطني، ومنير التركي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت)، ص19.

7)-عبد العزيز حمودة،***المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك*** ، سلسلة عالم المعرفة، عدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ط 1، ذو الحجة 1418هـ - إبريل/نسيان 1998م، ص391.

8) -Umberto Eco, ***Les limites de l'interprétation***, Essais, Paris, 2005, p86.

9)-عبد العزيز حمودة،***المرجع السابق***، ص313.

10)- عبد الله الغدامي، ***الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية (قراءة نموذجية لنموذج إنساني معاصر)*** ، النادي الأدبي الثقافي، جدّة - المملكة العربية السعودية، ط 1، 1405هـ - 1988م، ص54.

11)-ج. هيو سيلفرمان، ***نصيات بين الهرمينيوطيقا والتفكيكية***، ترجمة: علي حاكم صالح، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 2002م، ص139.

12)- عبد القادر الشاوي، ***الكتابة والوجود : السيرة الذاتية في المغرب*** ، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2000م، ص12.

13) - Gérard Genette, ***Figures III***,coll. "Tel quel", Éd du Seille, France, 1996, p253.

14)- عبد القادر الشاوي، ***المرجع السابق***، ص6.

15) فيليب لوجون، ***السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي*** ، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994م، ص26.

16)- ابن رشيق، ***أنموذج الزمان في شعراء القيروان*** ، تجمعه وحققه: محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر- تونس، الدار الجزائرية للكتاب- الجزائر، (د.ط)، 1406هـ- 1986م، ص48- 49.

17)-ـــــــــــ، ***العمدة في محاسن الشعر، وآدابه*** ، ونقده، حققه وفصله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت- لبنان، ط5، 1401هـ- 1981م، 2/ 281.

18)- ابن رشيق، ***أنموذج الزمان***، ص48.

19)- محمد التونجي، ***المعجم المفصل في الأدب***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1419هـ- 1999م، ص600- 601.

20)- ابن رشيق، ***المرجع السابق***، ص48.

21)- Jacques Derrida, ***Positions***, Minuit, Paris, 1972, p43.

22)- أحمد مختار عمر، ***معجم اللغة العربية المعاصرة*** ، عالم الكتب، نشر. توزيع. طباعة، القاهرة- مصر، ط1، 1429هـ- 2008م، مادة (أ.نم.و.ذ.ج)، 1/ 133.

23)- ***م.ن***، ص.ن.

24)- غاستون باشلار، ***شاعرية أحلام اليقظة (عالم شاعرية التأملات الشاردة)*** ، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 1411هـ- 1991م، ص44.

25)- ***م.ن***، ص.ن.

26)- ***م.ن***، ص47.

27)- عبد السلام المسدي، ***«علم الأدب ومنزلته بين العلوم في تراثنا »***، مجلة الحياة الثقافية، تونس، 1991م، ع 62، ص6.

28)- ابن رشيق، ***المرجع السابق***، ص48- 49.

29)- ***م.ن***، ص.ن.

30)- إحسان عبّاس، ***فنّ السيرة*** ، دار صادر- بيروت، دار الشروق- عمان، ط 1، 1996م، ص9.

31) -Harold Bloom, ***The anxiety of influence: A theory of poetry***, Oxford university press, Inc. New York, 2nd Edition, 1997, p6.

32) -***Ibid***, p19.

33) - ***Ibid***، p91.

34)- سعد الدين كليب، ***وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)*** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 1997م، ص98.

35)- محمد القاضي،***الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)***، كلية الآداب، منوبة- تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م، ص546.

36)- ***م.ن***، ص576.