الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

الكتابة والاختلاف في "رواية النخاس" لـ"صلاح الدين بوجاه "

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: السرديات العربية

إعداد الطالبة: نجاح منصوري

إشراف الدكتورة: صليحة سبقاق

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
نوال آقطي	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
صليحة سبقاق	أستاذ محاضر –أ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
عبد القادر رحيم	أستاذ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
فيصل الأحمر	أستاذ	جامعة بومرداس	عضوا مناقشا
سهيلة بن عمر	أستاذ محاضر–أ	جامعة الوادي	عضوا مناقشا
وليد خضور	أستاذ محاضر–أ	جامعة برج بوعريريج	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان واعتراف

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من لا يشكر الناس لا يشكر الله "

شكر خاص و كبير لأستاذتي المشرفة "صليحة سبقاق" على الثقة العظيمة والإرشاد الجميل.

شكر ثان لأستاذي المشرف"عبد الرحمن تبرماسين " على الصبر الجميل و المرافقة الجليلة.

شكر ثالث للمرحوم وصاحب الفضل الأديب التونسي الراحل "صلاح الدين بوجاه."

اعتراف

إلى البعيد هناك في عاصمة الضباب"لندن " الكاتب /الشاعر / الناقد الجزائري "أزراج عمر"كل العرفان.

لهم جميعا الشكر و العرفان والاعتراف.

مقـدمــة

مقدمة:

تعد "الكتابة" أحد المفاهيم الحديثة التي أطرت المسارات النقدية المتجددة التي اعتمدتها كأيقونة بحث عن جماليات الأدب بعيدا عن التصنيفات الموروثة من النقد الحديث، حيث شكلت معطاً جديدًا انبنت عليه الرؤى الجامعة التي حاولت النظر إلى التجربة الإنسانية الإبداعية من منظور اختلافي وهذا بعد التحولات المعرفية والفلسفية والاجتماعية التي أصابت الآداب والفنون وانغلقت بذلك الرؤيا الجامعة التي جزأت الذات المبدعة إلى ذوات مخصوصة فمنها الذات الشاعرة والذات الروائية والذات النقدية وغيرها .

وانطلاقا من هذه الرؤية المخصوصة لمفهوم الكتابة ينفتح السؤال عن الدلالة التي يكتسيها الحد الثاني من إشكالية هذا البحث وهو الاختلاف الذي يعد الرؤية الموازية التي تطرحها الذات الكاتبة على نفسها لتحقق مبدأ الاختلاف القائم على التمايز بين الذات العربية في مواجهتها لإشكالية الآخر ومساءلة الذات المتشضية التي تعيش في عولمة اكتسحت الوجود الخاص بها .

و**إشكالية** بحثنا تتلخص في: كيف نظر النقاد والشعراء والروائيون والقصاص للكتابة الأدبية؟ ما دلالات الكتابة والاختلاف؟ هل حد الكتابة يستند إلى حد الرواية وما الدور الذي يتخذه القارئ في انفتاح الفضاء المغلق للرواية؟ كيف تجلت اختلافية الكتابة في "رواية النخاس"؟ كيف تجلى الاختلاف التفكيكي في "رواية النخاس"؟

إن محاولة البحث عن مدلول نهائي لمفهومي الكتابة و الاختلاف استدعى السؤال عن الأفق الجمالي الذي كان السبب الأساس لاختيارنا لهذا الموضوع، فكانت جدة الموضوع وإشكالاته المعرفية والفلسفية من الدواعي الأساسية لهذا الاختيار الذي ينضاف إليه دواع أخرى منها:

- الرغبة في البحث عن عوالم روائية جديدة .
- ندرة الدراسات التي تناولت الظاهرة .

- التعريف والتعرف على الأدب في تونس والانفتاح على المعطيات الجديدة التي يطرحها هذا الأدب المختلف شكلا ومضمونا.
- معرفة الرؤيا الكونية التي يحملها الكاتب "صلاح الدين بوجاه" للكتابة وللاختلاف وللواقع التونسي والعربي في مواجهة العولمة.
- إبراز القيم المرتحلة بين ضفتي المتوسط .

أما **الأهداف** المرجوة من هذا البحث نذكر منها:

- التعريف بالكتابة والكتابة الإبداعية على الخصوص وتمايزاتها إضافة إلى التعريف بإشكالاتها المعرفية والفلسفية.
- التعريف بمبدأ الاختلاف بتعدد أنواعه وتجلياته المعرفية والفلسفية.
- إثراء المكتبة بموضوع نادر قلما تناوله الباحثون في الجزائر .

أما **المنهج** الذي اتبعته فهو إستراتيجية التفكيك التي هي إستراتجية ظهرت في بداية الستينيات لتحليل النصوص الفلسفية وواضعها هو الفيلسوف الفرنسي جزائري الأصل " جاك دريدا" والممارسون لهذه الإستراتيجية يسعون إلى تفكيك البنيات المؤطرة للنص وذلك بهدف إثبات أن المفاهيم الأساسية للنص قائمة على علاقات التضاد والتعارض والبحث عن دوال لا نهائية غير مصرح بها ومسكوت عنها مع دوال غائبة وقد سعت هاته الإستراتيجية إلى تقويض النص واستبداله بإجراء عماليات تشريحية للنص، إضافة إلى الاستعانة بالمنهج السيميائي في الجزء الأخير من تفكيك الرواية.

قسمت بحثي هذا إلى ثلاثة أبواب، استفتحتها بمقدمة ومدخل حمل عنوان: الكتابة، الاختلاف، الرواية، جدلية الإفراد وأقانيم الجمع.

الباب الأول وسمته بـ: مفهوم الكتابة والحدود التجنيس المعرفي/ الفلسفي.

وضم فصلين، الفصل الأول حمل عنوان: حدود التجنيس المعرفي للكتابة، وفيه تناولنا مفهوم الكتابة لغة واصطلاحا، وانتقلنا إلى مفهوم الكتابة عند النقاد و الشعراء و القصاصين والروائيين.

أما الفصل الثاني فقد حمل عنوان: حدود التجنيس الفلسفي للكتابة، وتناولنا فيه أولا: مفهوم الكتابة/ الفارماكون، وثانيا: مفهوم الكتابة /المكمل، ثالثا: مفهوم الكتابة/ الأثر عند "جاك دريدا".

وجاء الباب الثاني بعنوان: مفهوم الاختلاف و حدود التجنيس المعرفي/الفلسفي، وفيه حددنا حدود التجنيس المعرفي للاختلاف في الفصل الأول، ثم انتقلنا لتحديد مفهوم الاختلاف لغة واصطلاحا، و أفردنا مفهوم الاختلاف عند كل من "جيل دولوز"، و" جاك دريدا" في الفصل الثاني.

أما الباب الثالث فوسمناه: بإستراتيجية الكتابة والاختلاف في رواية "النخاس" "لصلاح الدين بوجاه"، حيث قسمناه إلى فصلين، الفصل الأول تناولنا فيه إستراتيجية الكتابة في "رواية النخاس" "لصلاح الدين بوجاه"، حيث ضم الأقانيم الثلاثة الآتية: ماقبل التمركز الكتابي، التمركز الكتابي / هوامش الكتابة في "رواية النخاس" "لصلاح الدين بوجاه"، لا نهائية الكتابة/ لا نهائية الدلالة في "رواية النخاس" "لصلاح الدين بوجاه".

الفصل الثاني عالجنا فيه إستراتيجية الاختلاف في "رواية النخاس" "لصلاح الدين بوجاه"، حيث ضم هذا الفصل ثلاثة أقانيم، الأقنوم الأول حمل عنوان: الاختلاف المتوسطي في "رواية النخاس" "لصلاح الدين بوجاه"، بينما الأقنوم الثاني وسمناه بالاختلاف الجنساني في "رواية النخاس" "لصلاح الدين بوجاه"، وجاء الأقنوم الثالث تحت عنوان الاختلاف الحضاري في "رواية النخاس"" لصلاح الدين بوجاه".

وأخيرا ذيلت بحثي بخاتمة أجملت فيها كل النتائج التي توصل إليها البحث.

واعتمدت في بحثي على عدة **مصادر ومراجع** أهمها:

- بالإضافة إلى كتب "جاك دريدا"، وهي: "الكتابة والاختلاف"، "صيدلية أفلاطون"، "في علم الكتابة"، "هوامش الفلسفة"، "مواقع حوارات مع جاك دريدا"، "إستراتيجية تفكيك الميتافيزيقا".
- "الاختلاف والتكرار" لجيل دولوز.

بالإضافة إلى عدة مراجع تناولت مفهوم الكتابة مثل:

- "الكتابة في الدرجة الصفر" "لرولان بارت".

-" الحق في الشعر" و " بيان الكتابة" "لمحمد بنيس".

- "فاتحة لنهايات القرن"، و "ها أنت أيها الوقت"، "سيرة ثقافية شعرية" ، و " الثابت والمتحول" بحث في الإبداع والإتباع عند العرب (صدمة الحداثة) لـ" أدونيس".

- "المتوسط و العالم المتوسطي" لـ " فرنان بروديل" .

وغيرها من المصادر والمراجع.

أما **الصعوبات** التي واجهتها في أعداد هذا البحث، كانت نتيجة لجدة الموضوع وندرة المصادر والمراجع المتخصصة التي تحدثت عن موضوعي الكتابة والاختلاف، وكذا المراجع المتخصصة بالمنهج التفكيكي فكان عسيرا التحصل عليها في الوقت المناسب.

أخيرا وقبل أن أختم هذه المقدمة لا بد من تقديم واجب **الاعتراف** والفضل إلى أستاذيّ الفاضلين، البروفيسور "عبد الرحمن تبرماسين" الذي كان نعم الأستاذ الناصح والموجه، والأستاذة المشرفة الدكتورة "صليحة سبقاق" على تبنيها هذا البحث.

و نسأل الله التوفيق والسداد وأن يجعل عملي هذا خالصا لوجهه الكريم، فهو على كل شيء قدير وبالإجابة جدير فهو نعم المولى ونعم النصير.

مدخل:

الكتابة والاختلاف والرواية، جدلية الإفراد وأقانيم الجمع.

تشكل الكتابة، والاختلاف، والرواية، أنهارا معرفية، وحوامل جمالية، ومساحات دلالية، وبناءات متاهية مركبة، تضيء الروابط المخفية للمسارات الإفرادية لكل مصطلح على حده؛ فالمصطلحات الآنفة الذكر تنفتح وتنقبض على شساعة التفكير وتعددية المعرفة، وتراتبية المقاصد؛ فالكتابة تتفرد وتتجمع رؤاها على حواف التجنيس المعرفي/ الفلسفي/الأدبي؛ أما الاختلاف فيأخذ موقعه الجدلي/البينيّ/ الحواريّ فيسائل، ويُجادل، ويتفاعل مع بنى التعدد الماهوي/ الوجودي للأنا والآخر؛ أما الرواية فهي حاضنةٌ لمختلف الممكنات الفلسفية والتغيرات الأدبية، والتناقضات المفاهيمية، وهذا ضمن المسار المعرفي، والمنطق الجدلي الإفرادي.(*)

إن الكتابة، و الاختلاف، و الرواية أقانيم(**) جامعة، تهندس لتشكيل مسار جامع طابعه الإفراد، فالكتابة تُغاير الطبيعة الماهوية للاختلاف، والاختلاف يُغاير البناء المفاهيمي للرواية، وضمن حديّ " الإفراد والجمع" تنفتح المصطلحات الآنفة الذكر على الممكنات التمايزية للكتابة والاختلاف والرواية.

أضحى كل مصطلح من المصطلحات الآنف ذكرها أثرا جامعا للطاقات المعرفية المتعددة التوجهات والرؤى والحساسيات الجمالية التي تجعله متفردا ومتمايزا؛ فيحقق الاكتفاء الذاتي المصطلحي، وفي الآن ذاته تصل تلك المصطلحات وتعْقدُ الروابط الاختلافية بالمصطلحات المجاورة لها أفقيا، وضمن "الإفراد– الجمع" تُسائل الرواية الإشكالات الشكلية/

(*) جدلية الإفراد: نقصد بهذا المصطلح هو عزل كل مصطلح من المصطلحات الآتية: الشعرية، الكتابة، الاختلاف، الرواية عن الآخر والبحث عن شعريته الخاصة به، ودلالة الإفراد هنا تطابق الدلالة اللغوية «أفرد الشيء عزله، والإفراد هو انتزاع الجزء من الكل وعزله، والإفراد نتيجة التباين»، مراد وهبة، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، ط5، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص 73.

(**) أقانيم: جمع أقنوم ونقصد به كل مفهوم أو مصطلح يتركب من ثلاث مصطلحات أو مفاهيم لا تنفصل أبدا عن الأخرى ولا تؤدي الدلالة الكاملة إلا بتواجد المصطلحين الآخرين. مثل: الأقانيم في اللاهوت المسيحي، وعند الفيلسوف أفلاطون: «1/ الأقنوم الأصل وجمعه أقانيم في اللاهوت المسيحي الأقانيم ثلاثة: الأب والابن والروح القدس. 2/ عند أفلوطين أحد مبادئ العالم الثلاثة وهي: الواحد ، والعقل، والنفس الكلية». مراد وهبة: المرجع نفسه، ص80.

النسقية التي انبتت عليها، وكذا المقاييس الجمالية والدرجات اللونية المتجددة للرواية، فما مقاييسُ كتابة الرواية؟ وفي أي نطاق يمكننا تحديد جمالية الرواية؟ هل يمكن حصر جمالية الرواية في البناء الداخلي لها، أم يتعدى ذلك لمُساءلة الذات المبدعة/ الكاتبة في قصديتها وحالات جنونها الإبداعي؟

بعد المساءلة التي تجريها الرواية للكتابة، تنبثق من قلب الشك المنهجي تساؤلات جديدة عن الطبيعة الأدبية للكتابة؛ فما الحدود التي تتخطاها الكتابة لتعانق الرواية؟ وما التقاطعات المستترة بين الكتابة والرواية؟ وما دور كل من "الذات" بفروعها، و"المرجعية" بتصانيفها، و"القارئ" برؤاه، و" أحكام القيمة" بتعددها في إبراز الجوانب المحتجبة لكتابة الرواية ورواية الكتابة؟

تبرز إشكالية "الكتابة" في انفتاحها وتعددها على العطاءات الاستثنائية للفنون الأدبية، وعلى المقاربات المنهجية التي عالجت مسألة الفن الأدبي، والأدوار التي قام ويقوم بها هذا الفن في مساءلة الوجود الإنساني في انفتاحه على عصر الكتابة وانتقال الفنون من لحظات الاتصال الشفاهي إلى لحظات التدوين؛ أي: انتقال الإنسان من امتهان مهنة الكتابة إلى تثبيت الخلود الإنساني بفن الكتابة "المقدسة"؛ ومن ثمة تُسائل الكتابة عن جمالياتها الأدبية، وعن الدور الذي تلعبه نظريات الأدب ومناهج التحليل في إبراز الخصائص النوعية للأجناس الأدبية، والعلاقات التي تعقدها مع نظرية الكتابة، والخطابات الداعية لوحدة الفنون بتعدد أوجهها.

تسائل الرواية "فعل الكتابة" عبر استقصاء الحدود الجمالية له، بحيث تتقاطع دلالات وتساؤلات "الذات الكاتبة" مع " أسرار فعل الكتابة"؛ فالكتابة مدخل من مداخل النص الأدبي، وشفرة من شفراته، وسر من أسراره، فكلما كانت "الكتابة" رسما كان النص هو المرسوم، وكلما كانت حدسا شعريا كان النص الأدبي المعرفة الحاجبة لذلك الحدس.

إن إشكالية "الكتابة" من الإشكالات القارة للنقد الجديد ورؤية من رؤاه المتجددة، ولعل الرؤى الحديثة والمعاصرة هي من أرست "معالم الكتابة"، فأحدثت ذلك البون الشاسع بين كينونة الكتابة ووجودها الخطي/العلامي، وبين ماضيها المُقَعَّدِ وحاضرها المفكك ومستقبلها المُتشظي، إذ أصبحت ركنا ركينا من فضاءات النقد، وأساسًا من أساسات القراءة والتلقي.

لقد أحدث " مبدأ الكتابة" طفرة نقدية في مجال الدراسات الأدبية، والنقدية، ونقد النقد، وشكل أبرز التحديات بخصوص جدلية الكتابة/القراءة، والتخطي الذي تمارسه –الكتابة– لتتجاوز إشكالية الكاتب؛ إذ ارتحلت الكتابة في وجودها المتناهي من حد الإفراد الدلالي الذي ارتبطت به طويلا، وهو النظر إلى الكتابة كمهنة من خلال الكاتب الممتهن لها، فالكاتب يمارس حرفة الكتابة وهو محكوم بتقاليد تاريخية، وأنظمة علامية وأنساقٍ خاصة به، فيوجد وجودا تاريخيا عبر متطلبات اللحظة التاريخية التي شكلها، من خلال الجمع العضوي بين مفهوم الكاتب والكتابة «فمشكلة الكاتب في عصرنا هي تحرير الكتابة من كل المواضعات التي فرضها الأدب على نفسه في كل العصور السابقة»[1]، لقد تجسدت مشكلة الكاتب في العصور الأولى لعملية فهم الأثر الأدبي استنادا للنظريات التفسيرية السياقية التقليدية، أما حد الجمع فيطرح مسألة الكتابة كإبداع في ضوء انفصالها التدريجي عن كل المواضعات، وخاصة عن "الكاتب"، وعن " التاريخ اللغوي الأدبي"، وعن السياقات المستنبتة من العلاقة الطردية بين :

الكاتب/ الكتابة

الكاتب/ القارئ

الكتابة/ القراءة

[1]– شكري عياد، "موقف من البنيوية"، فصول ، مج1، ع2، ج1، يناير 1981، ص 192.

إن مسار "الكتابة" [التاريخي/الفلسفي/ الأدبي] المتعرج قد مثل حلما ينشده مناصرو الكتابة من النقاد، والفلاسفة، ودارسي الأدب ومنظروه فـ«ليس المهم في الكتابة أن نعلن عن (أو نمجِّد) فعل الكتابة، ولا أن نثبت ذاتا داخل اللغة. بل المهم أن نخلق مساحة تختفي الذات الكاتبة فيها باستمرار»[1]، فاختفاء الذات الكاتبة هو استحضار للمحو وللإلغاء، وتغييب للطابعِ الفردي المميَّز للكاتب، ومع هذا الغياب تتقلص الإشارات الدالة على " إمبريقية المؤلف"[2]، فتبرز التغيرات والتصدعات والفجوات والإرجاءات والممكنات لتصبح الكتابة «متصلة بالقربان، بل بقربان الحياة، أنها الآن إمحاءٌ اختياري لا يحتاج أن يكون ممثلا في كتب، لأننا نستحضرها في الوجود الخاص للكاتب»[3].

إن الوجود الفعلي/ الذاتي للكاتب هو إمحاء قصري واختياري للكتابة على اعتبارها قربانا يقدمه هذا الأخير للقراء، ومن هنا تطرح " الكتابة" في جدلية إفرادها أسئلة " الانتماء"، و" التماثل"، و " التغايرُ"، و " الانفتاح" و " الانغلاق" الذي كرسته وجوديا الذات الكاتبة وعلى مدى قرون من الإبداع؛ فلحظة الإمحاء الاختياري الذي دعى إليه " ميشيل فوكو" "Michel Foucault" بطرحه لمسألة " ما معنى مؤلف؟" "What is an auther ?" صاحبهُ تساؤل ثان قلب الموازنة السابقة وكرسها في الآن ذاته الناقد الفرنسي "رولان بارت" "Roland Barthes" في مصطلحه الشهير " موت المؤلف"، وما استتبعته لحظات " الموت كتابةً" في قيام مشروع فلسفي ينادي بـ"الميتات" [*] فلسفيا/أدبيا .

---

[1]– ميشيل فوكو، "ما معنى المؤلف"، ضمن كتاب "القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997، ص 201.

[2]– المرجع نفسه، ص203.

[3]– المرجع نفسه، ص202.

[*] الميتات: مصطلح فلسفي أدبي دال على الأفكار الداعية إلى موت الإله، موت الإنسان، موت القيم...وانتقل المصطلح إلى مجال الأدب عبر فكرة "موت المؤلف" ، وهذا ما فككه جاك دريدا في مقالته المعنونة بـ "ميتات بارت"، ضمن كتاب "الكتابة والاختلاف"، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1988م.

تنفتح "الكتابة" في دلالاتها المعرفية الموسعة على فضاءات المجهول اللامتناهي، فهي «حقيقة مزدوجة [...] تنشأ لا ريب من المجابهة، بين الكاتب ومجتمعه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية: تنشأ الكتابة من غائية اجتماعية ترمي بالكاتب- كنوع من الترحيل (الترانسفير) المأساوي- إلى المنابع الصناعية لإبداعه»[1]، ولذا فالكتابة تغاير الحقيقة المكرسة وهي ارتباطها بالمؤلف وبالمجتمع أي: باجتماعية الكتابة؛ فالكتابة ماهي إلا ارتحال سندبادي لفضاءات هوياتية أساسها الاختلاف والمغايرة بين ذات الكتابة وذات الكاتب، هذا الارتحال والسفر الشهرزادي «ليس خروجا وتيهانا وتنقلا سهلا يجر صاحبه إلى أن يسبح في فراغ لا نهائي [...] إنه خروج داخلي، وحركة مشدودة، وانفصال مرتبط، وتأصيل متجدد، وتشتت موحد واختلاف متطابق. إنه سكون بخطى كبيرة»[2]؛ فالكتابة تساؤل وجودي دائم التجدد، إنه ارتحال داخلي في الذات المبدعة، وارتجاج حياتيٌّ يجر الذات إلى سبل متناقضة، ومحفوفة بأحلام ورؤى؛ إنه تنقل مشدود الحركة وغوص إلى قاع النفس المتأزمة، وانفصال عن العالم الخارجي واتصال به في ذات الوقت عبر ما اصطلح عليه بـ"الذات الشخصية"؛ وتجديدٌ في مناطق اللغة المجهولة عبر ميراث متأصل يمتد وتتسع آفاقه فيتشكل كوحدة فراغية ميزتها التشتت؛ فالكتابة اختلافٌ ومخالفةٌ، ارتحال وإقامة، سكون حركي وحركة ساكنة، إنها فراغ ممتلئ وامتلاء فراغي، إنها حد من حدود الإختلاف.

بعد المساءلة اللامتناهية التي تعقدها للكتابة وهذا في الحد الإفرادي الأول، تمد باقي المصطلحات خيوط الإفراد للمصطلح وهو الاختلاف، فتمدّ خيوط الأفراد المصطلح الثاني وهو الاختلاف، فما هو الاختلاف؟ وما هي شعريته؟ وما الروابط والعلاقات الظاهرة والمستترة التي تُقيمها الشعرية للاختلاف؟

---

[1]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 2002، ص ص 23، 24.

[2]- عبد السلام بنعبد العالي، الكتابة بيدين، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص51.

إن حد "الاختلاف" كمصطلح ماهويٌّ ينفتح ويفتح، يمتدُّ ويتوسع بكل ما يحمله من طاقات لغوية، ومعرفية، وفلسفية إلى حدود الرواية أولا، والكتابة ثانيا؛ إذ يمثل الرابط الخفي بين المصطلحين الآنفي الذكر–الرواية، الكتابة– فما هي الجماليات التي تجعل من الاختلاف مبدأ جماليا ؟

يمثل "الاختلاف" الإطار العام الذي يعقده هذا الأخير مع الرواية وهذا حين يسائل الاختلاف الرواية عن مظاهر التمايز والتفرد والحوار الذي تمارسه الذات المبدعة مع العالم الذي تعيشه في إطار التضاد والتناقض، وكذلك التمايز في اللغة/الأسلوب/ الرؤية الفكرية بين اللغة الموروثة وخصائصها الكلاسيكية واللغة الحديثة وخصائصها الحداثية، وهذا في إطار الحد الدلالي الأول لدلالة الاختلاف؛ أما الحد الدلالي الثاني للاختلاف فقوامه طرح الرواية لإشكالية الآخر في مواجهة الأنا ضمن ثنائيتي الحوار/الصراع، ومن هنا نتسائل عن الحد الفاصل البيّنيّ الثالث بين علاقات الصراع الأحادي الجانب وبين الحوار الكونيّ المتعدد الأقطاب؟

يستدعي مفهوم "الاختلاف" الجدل الدائر عن مكانة الأنا "العربي، المتوسطي " في علاقاته مع الآخر، والإسهام في التفكير الكوني الذي يثار الآن حول مسألة "الحوار العالمي" وإسهام العرب في الجدل الحضاري القائم، وما خلفوه من إسهامات مغيبة في حضارات الأمس واليوم، وهذا ما طرحته رواية "النخاس" مدار بحثنا هذا، ومن خلالها نطرح الإشكالات الآتية: لماذا اتجه الروائي "صلاح الدين بوجاه" إلى طرح مسألة الحوار/الصراع الحضاري؟ أي رؤية مغايرة يريد الروائي إعادة تشكيلها من جديد؟ لماذا هذا الاحتفاء بقضايا البحر الأبيض المتوسط؟ هل استجابة لمداليل ومعاني مفهوم النخاسة؟ أم لأجل إرساء قوانين و قواعد التعامل بين الجيران من ضفتي المتوسط؟ أم لأجل تكريس العودة إلى الأصل سواء للشرق حضاريا أم للغرب مركزيا/تقنيًّا؟ أم لأجل التأكيد على هذا الصراع

الدامي والتاريخي والحضاري والديني والعرقي بين ضفتي المتوسط حاضرا ومستقبلا؟ أم لأجل إبراز التقارب وحق الجوار والتصالح والتعايش بين ضفتي المتوسط؟

هذه التساؤلات وغيرها ستشكل البناء الإختلافي لدلالة الاختلاف، وهذا ما سنبحثه في الدلالات المخفية لإستراتيجية الاختلاف في الرواية، وهذا بعد استقراء للمفاهيم المتاخمة لمبدأ "الاختلاف" الذي يستدعي إحاطة شاملة لأهم المصطلحات البينية الدائرة في فلكه.

إن دلالة "الاختلاف" تحتكم في وجودها المعرفي/الفلسفي إلى علاقات الظهور/ الغياب، التفرد/ التجمع، التماثل/ التغاير، فتنفتح على مصطلحات: الهوية/ الذات/ المغايرة/ الوجود/ اللاهوت وهذا في حدود الاصطلاح؛ كذلك تنفتح "دلالة الاختلاف" على الحقول المعرفية التي تتجاذبها يمنة ويسرة من حقل الفلسفة إلى حقل العلوم الإنسانية إلى حقول الإثنيات (الإستشراق/ الاستغراب) إلى حقل النقد الثقافي والمركزيات المتهاوية إلى خطابات الدين و العلم ومشاكل المواطنة/ الهجرة وغيرها.

ضمن هذا التعدد الكينوني تتشكل ملامح "الحوار الحضاري" بكل تساؤلاته وتشكلاته وإيقاعه المتواتر بين ازدهار للنزعات القومية، وتصاعد الدعوات الرافضة للآخر، واهتزاز للقيم الكونية الكبرى « فالإيقاع المتوتر والصراعي للعلاقات بين الشمال والجنوب، والشرق والغرب وما بين الانتماءات الدينية والإثنية المختلفة، وفَّر –أي هذا الإيقاع المتوتر– إمكانية تأجيج ماهو مكبوت وتنشيط الأحكام المسبقة والصور المقولبة، إضافة إلى أنه فرض أسئلة كبرى عن إمكانية وشرعية القيام بتأمل فكري متجرد حول الذات والآخر دون السقوط في شرك الانفعال والاندفاع العاطفي»[1].

[1]– محمد نور الدين أفاية، "صورة الآخر"، مجلة حكمة www.HEKMAH.org، تاريخ الاطلاع: 2015/10/13، ص 241، 242.

فشرعية "الاختلاف" وشعريته تكتسب مشروعية قيامها من الإيقاعات المتواترة بين الصور المشوهة والأحكام المسبقة والتصورات الذهنية المتوارثة، وبين الصور النمطية غير القابلة للاختزال وهذا ضمن سلسلة من التمايزات درجت الآداب والفنون استثمارها في إحداث أثر أدبي جامع.

هذه هي أهم المُساءلات التي تنشب عن دلالة "الاختلاف"، فتصبح "دلالته جدلا للغياب والظهور، ومراوحةً بين مركزية " الأنا" وهامشية "الآخر"، وضمن هذا الجدل والمراوحة ينشأ أفق الإبداع وجدل التفاعل وتباين المقاصد؛ فيصبح "الاختلاف" أقنوما جامعا لدلالات الرواية و الكتابة.

أما "دلالة الرواية" فتخترق حُجُب التقعيد اللغوي الموروث من مسارها الإشكالي المتعدد الرؤى والتصورات لتبحث في أسسها السابقة عن حدها الماهوي المتجدد في جدلية لانهائية، تنتظم كفضاء جامع لأسئلة "الإمكان/ الممكن"؛ « فالرواية اليوم – بلا منازع– مؤسِّسةٌ "لنص– جمع–" تتعدد لدُنهُ الهواتف والأجناس وضروب الخطاب فيجتذبُ إلى مجاله أفق القصيدة والمقطع الملحمي والمشهد المسرحي فضله عن محضِ السرد القصصي بمختلف سِماته وحيثياته»[1]، يُعيد هذا الاجتذاب المتعدد الصور طرح مسائل القواعد العامة للفن الروائي وجمالياته، وكذا جماليات الحداثة الأدبية التقنية الممثلة بالتجريب، وكذلك معايير انفتاح الرواية على "الميتاروائي" والتجديد المستحدث من إدماج وإعادة طرح أسئلة "الآفاق" التي تنشدها الرواية للتأكيد على "المغايرة" كمبدأ اختلافي لكل التقنيات المُهيكلة لمسار الرواية من أول ظهورها إلى حد الآن.

تقيم " دلالة الرواية" الحدود والحواجز المعنوية والجمالية وتتخطاها في انفتاح غير مسبوق لجنس أدبي مستحدث يُغاير ما سبقه من بقية الأجناس الأدبية الموروثة، ليصبح

[1]– صلاح الدين بوجاه، مقالة في الروائية، ط1، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994، ص8.

نفسه نظرية قائمة بذاتها، مُكتفية– الرواية– بحدِّها الإمكاني الهاضم لمختلف تجارب الإبداع وكذا التقعيد النظري، والمتجاوز كل قاعدة عامة أو خاصة.

من هنا تتسع آفاق الرواية وجدلياتها التصنيفية إضافة إلى تقنياتها وجمالياتها المتعددة والمتجددة دوما مع كل ثورة معرفية فلسفية/ اجتماعية/ اقتصادية إذ «يمكن أن نقول إن الرواية هي النوع الأدبي الذي يُقيم أكبر وزن لتلك القصص الإنسانية الاقتصادية والسياسية، والنفسية والاجتماعية، والعلمية والتاريخية، بل والأسطورية التي تقف خارج نطاق القانون الأدبي السائد»[1]، فالرواية فن جامع لكل ما تطرحه الإنسانية وما طرحته الثورات المعرفية، هذه الثورات تنشأ حدودًا فاصلة للأجناس الأدبية، فتزول أجناس أدبية وتترسخ أجناس أخرى في خريطة الأدب، وضمن صيرورة الإبداع والتجديد المصاحب للرواية في كل مرة يلمع نجم الرواية في سماء الإبداع الخلاق دوما، إذ تضاهي الرواية لمعان الشعر وألقهِ وآفاقه اللامتناهية في تشكيل متفرد مفتوح على جميع المُمكنات «غير محددة، في توسع متواصل، وهكذا فهي بقدرتها على الاختراع، ومزاجها النشط، وحيويتها، تشبه المجتمع الحديث حيث عرفت انطلاقتها الحاسمة»[2]، فالقدرة العجيبة "للرواية" على التغيير والتجديد الدائمين يجعلها فنًّا لا متناهيا، يخترق التقعيد والتسييج في تصور واحد، ورؤية موحدة، فالرواية عالم من عوالم مهجنةِ، تأخذ من كل فن لمعانه، تميُّزه، وتفرده؛ إذ تقتنص من فن المسرح "المشاهد" و"طرق العرض" وباقي التقنيات المشتركة بينهما، ومن فن "التاريخ" مواضيع الصيرورة التاريخية والإستعادات الاستذكارية، ومن الفلسفة طرق إبداع التصورات المتجددة، والتساؤلات الوجودية الكبرى التي يطرحها المبدع ويضمنها ويساير التغيرات الثورية مع كل مرحلة، وهذا في مزج متكامل لا ينفك عن طرح أسئلة الوحدة/ النقاء، التفكيك/ التجنيس، فـ«العمل الأدبي

---

[1]– والتر ريد، "مشكلة بويطيقا الرواية"، ضمن كتاب "القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 130.

[2]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 12.

الفني [الرواية] ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية و ذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات»[1]، هذا التعقيد والتركيب نتاج رؤية إشكالية/ جدلية/ حوارية بين الذات الكاتبة والعالم الذي تنتمي إليه والآخر الذي تتجه نحوه.

إنّ الرواية هي شكل ووسيلة للمساءلة «وإعادة صوغ إشكالية الوجود المهدد، على نحو ما عبر عن ذلك "جان غوستاف لوكليزيو" في تعريفه للرواية: تقوم الرواية على قدر من اللايقين والتساؤلات وإعادة النظر. إنها قريبة من لا اكتمال الحياة، والرواية جنس تعبيري للحاضر، إنها وصف لحالة العالم والمجتمع والذات؛ وبهذا المعنى فهي تلائم تماما عصرنا الذي هو عصر شك وعدم تيقُّن من المستقبل»[2]، فالرواية في ارتحالها الوجودي إعادة لمجريات الحياة أدبيا وثقافيا واجتماعيا واقتصاديا وحضاريا، فهي الجنس التعبيري الأكثر انسجاما مع زمن الحاضر المتجه نحو المستقبل المجهول في وصف لا متناه لحالة العالم، والمجتمع، والذات، وقراءة لمجريات الوجود الإنساني المشكوك في انسجامه واكتماله، وشكّه، ولا يقينه، فهي جنس مضادٌ لليقينيات، والمتعاليات والكماليات، التي ترسخت في رؤية متعالية للأدب والإبداع.

من هنا نطرح أسئلة الإفراد الماهوي الخاص " بدلالة الرواية"، فأين تكمن دلالة الرواية؟ وإلى أي مدى يؤثر انفتاح وانغلاق الرواية على الشعرية كمقياس أدبي نوعي؟ ما التعالقات الجمالية الجامعة والمفرقة بين دلالة الرواية ودلالة الكتابة؟

ماهي الإشكالات المعرفية/الأدبية التي تطرحها الرواية فتحدث خرقا أدبيا في دلالة الكتابة؟ وحينما تُسائل الرواية نظريات الأدب والتجنيس ما المقام الذي تأخذه الكتابة في هذا الجمع الكينوني/الجمالي؟

---

[1]– أستن وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص29.

[2]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى الصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، مايو 2011، ص40.

هذه أهم الإشكالات التي نطرحها كإطار مفاهيمي/إشكاليٍّ لمفاهيم الكتابة والاختلاف والرواية في جدلية إفرادها؛ فـ "الكتابة" تنفتح في حدها الإفرادي على إشكاليات الأجناس الأدبية والعلاقات بين الكتابة والكاتب، أما حد "الاختلاف" فينفتح على علاقات الظهور /الغياب الأدبي/الفلسفي ومعانقة لإشكاليات الحوار/الصراع الحضاري؛ وأما حد الرواية فتدخلنا متاهات البناء المتاهيّ لرواية الكتابة وكتابة الرواية.

ولاستجلاء كل هذه الإشكالات المتفردة والمنفردة سنحاول إيجاد إجابات في هذا البحث.

الباب الأول:

مفاهيم الكتابة والاختلاف

وحدود التجنيس

المعرفي/ الفلسفي.

الفصل الأول:

حدود التجنيس المعرفي للكتابة

أولاً: مفهوم الكتابة

أ- لُغَةً

وَرد مفهوم الكتابة في " لسان العرب" لابن منظور بمفهوم واحد ووحيد، اقتصر على أن" الكِتابةُ حِرْفةٌ مثل الصياغةِ و الخياطةِ؛ أي " لمن تكون لهُ حرفَةٌ، يقول ابن منظور: « والكِتابة لمن تكون لَهُ صناَعةٌ، مثل الصِّياغة و الخياطَة»".[1]

يحيلنا هذا المفهوم على أنّ الكتابةَ مهنة مثلها مثل الحِدادة و النجارةِ و الخياطة تقوم على عمليات متعددة مثل التصميم و الترتيب و الإنتاج و التركيب لمختلف القطع المتناثرة والمنفصلة ومحاولة إيجاد انسجام واتساق يمكن أن يكون في ذاتها، وهذا هو الأمر المشترك بين هاته المهن، وهذا هو الجانب المادي للكتابة أي محاولة رصْفٍ ورسمٍ ونقشٍ وخطٍ لعناصر مادية لتكوين نصٍ مُخْتَلفٍ.

فالكتابةُ صناعةٌ للكلامِ ومهنةٌ للكتَّاب المنتجين لمختلَفِ المعارف والعلومِ والمجالاتِ، وفي مختلف الميادين المعرفية؛ وقد التصق مفهوم الكتابة لغويًا بمفاهيمَ متعددة ومختلفةُ المشارب أهمها:

1/ مفهوم الكِتَابِ.

2/فعْلُ الكِتَابَة- اكْتتَبَ.

3/ المُكَتِّبُ.

4/ الكَاتِب/ فِعْلُ الاستكتاب/ الكُتَابُ/ و المكُاتَبَةُ.

بقول ابن منظور:« الكُتابُ: معروفُ [...] كَتَبَ الشيء [...] خَطّهُ»[2].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 13، ط 8، 2014، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

أي أن الكِتابَ مُؤلَفٌ مشهور ومعلوم الدلالة والوظائف ومعروفٌ ومألوفٌ للعامِ والخاصِ؛ أي هو ما تَخُطُّهُ يدُ الكاتب من رسومٍ أو نقوش أو نحوتٍ أو ما يمكن تسميته بالكتابة النقشية مثل: الكتابة المسمارية و البابلية و الكتابة الهيروغليفية والكتابة الصينية وكتابات جنوب شرق آسيا، فالكتابةُ « وهي رقومٌ باليد تدل أشكالُهَا وصورُها بالتواضُع على الألفاظ النطقية حروفا بحُرُوفٍ، وكلمات بكلماتٍ»[1] فهي كتابة مختلفة تعتمد على اليد وهي قائمة على التواضُع بين الحروف و الأَشكالِ والصور و الكلمات وهي تعبيرٌ عن ما يخالج الإنسان من تصوراتٍ.

إن الكتابَة هي تصورٌ ذهنيٌ وتعبير شِعْرِيٌ عن خوالج النفس وما قد يطرأ عليها من أحوال و ترجمتها إلى حركات ونقوش معروفة ومتفق عليها. يَسْرِدُ علينا الشاعر أبو النجم كيف أنّه أقبل على طريق مختلف، خطّتها رجلاهُ، هذا الخَطُ كُتِبَ على واحة الطريق أحرف الأبجديةِ من لامٍ و ألفٍ، بحيث أن أبو النجم قد اقتفى وسَار مَسَار " زيادٍ" في نفسِ الطريق غير المطروقةِ، وهي طريقُ الشّعْرُ أو الكتابَة كذلك من مفاهيم الكتابة مفهوم الكتابة: فـ«الكتَابُ اسم ما كُتِبَ مجموعًا و الكِتاب مصدر»[2]؛ أي هو عبارة عن جمع وترتيب وتصنيفٍ لمعارفَ ورؤى وهموم وقلق ووضعها في مجموعٍ لا يقبل الإفرادِ.

مثل القرآن الكريم فهو الكتاب الجمع لكل ما نزل من الوحي كذلك من المفاهيم الأخرى للكتابة، الكَتَبَةُ:« والكَتَبَةُ اِكتتابُكَ كِتابًا تنسُخُهُ»[3]، أي أن الكاتب يقوم بفعل الاكتتاب أي محاولَة كتابة وجمع المعارف ونسخِها نسخًا مُطابقًا للأصل دون إضافات إليه أو أي شبهِ وهذا حفاظًا على ما وُجدَ فيه، وعدم النسخ منه و لو مَعْنى من المعاني،

---

[1]– ابن خلدون عبد الرحمان، المقدمة: ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر ومن عاصرهم، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1424، 2004م ص: 602.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص 17.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وحتى آيةً يقول الله تعالى في هذا المقامِ:﴿ مَا نَنسَخۡ مِنۡ ءَايَةٍ أَوۡ نُنسِهَا نَأۡتِ بِخَيۡرٖ مِّنۡهَآ أَوۡ مِثۡلِهَآۗ أَلَمۡ تَعۡلَمۡ أَنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٌ ١٠٦﴾ [1].

جاء في تفسير لفعل النسخ أنه: « قال ابن أبي طلحة عن ابن عباس رضي الله عنهما: « ما ننسخُ من آيةٍ» ما نبدل من آية. وقال ابن جريح عن مجاهد « ما ننسخُ من آيةٍ » أي ما تمحو من آية. وقال ابن أبي نجيح عن مُجاهد «ما نَنَسخُ من آيةٍ» قال: نثبت خَطّهًا ونبدل حُكْمها»[2].

فحكم النسخ هو عدم التغيير أو التبديل أو المحْوِ حُكْمُ آيَةٍ من الآيات، كذلك النَسخ في اللغة هو محاولةُ اكتتاب فُلاَن لفلان لكتاب دون محو لكلماته أو معانيه أو إثباتٌ لأحكامه وتغيير له.

ومن معاني الكتابة أن يقول «اِكْتَتَبَ فُلانٌ فُلاَنًا أي سَأَلَهُ أن يكتب لَهُ كتابًا في حَاجَةٍ»[3]. في هذا المعنى الجديد للكتابة ننتقل من حَالِ إلى حالٍ، من حَالِ الكتابة الفردية والشخصية إلى التعبير الجماعي و الموضوعي أي انتقلنا من ما يرد على الخاطِرِ من شواغل النفس و تصورات الذهْنِ إلى حَالِ الجماَعَةِ، أي من حالةِ الاتصال المباشر بين الكاتب/ النَاسِخ/ الممْتهِن لحرفة الكتابة إلى المتلقي الجاهل بفنون ورموز وخوالج الكتابة وهذا عبر إيجاد الكاتب شخصًا يكتبُ له حاجته؛ أي الإحالَةَ على فِعْلِ الاكتتاب خاصة في المعاملات، وهذا ما يحيلنا على آية وردت فيها مفاهيم للكتابة وهي آية الدين: قال الله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيۡنٍ إِلَىٰٓ أَجَلٖ مُّسَمّٗى فَٱكۡتُبُوهُۚ وَلۡيَكۡتُب بَّيۡنَكُمۡ كَاتِبُۢ بِٱلۡعَدۡلِۚ وَلَا يَأۡبَ كَاتِبٌ أَن يَكۡتُبَ

---

[1]– سورة البقرة، الآية 106.

[2]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1426–1427هـ، 2005 م، ص 143.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، ص 18.

كَمَا عَلَّمَهُ ٱللَّهُ ۚ فَلۡيَكۡتُبۡ وَلۡيُمۡلِلِ ٱلَّذِي عَلَيۡهِ ٱلۡحَقُّ وَلۡيَتَّقِ ٱللَّهَ رَبَّهُۥ وَلَا يَبۡخَسۡ مِنۡهُ شَيۡـٔٗا ۚ فَإِن كَانَ ٱلَّذِي عَلَيۡهِ ٱلۡحَقُّ سَفِيهًا أَوۡ ضَعِيفًا أَوۡ لَا يَسۡتَطِيعُ أَن يُمِلَّ هُوَ فَلۡيُمۡلِلۡ وَلِيُّهُۥ بِٱلۡعَدۡلِ ﴿٢٨٢﴾[1].

يدعو الله تعالى في آية الدّين إلى استعمال الكتابة كوسيلة لحفظ المُعاملات بين الناس، خاصة المؤجلة وهذا حفظًا لمقدارها ومواقيت آجالها، وهذا ما يستدعي ضبط الشاهد فيها، وقول الله تعالى "فاكتبوه" أمر لحفظ المال و النفس وهذا عبر التوثيق فقد قيل أنّه ثبت في الصحيحين عن عبد الله بن عُمَرْ قال: قال رسول الله (ص):« إنا أُمَةُ لا نكتُب ولا نحسِبْ» فما دلالة الجمع بين هذا الأمر و الكتابة ؟[2].

لأن: 1- الكتابة الوسيلة الأفضَلُ لحفظِ الأشياءِ الجزئيةِ التي تحدث بين الناس.

2- الكتابَةُ تبعِدُ الشك و الريبةَ و التنازعّ بين الخلق.

3- الكتابة كالعهد توثيق لا يقبل لا الزيادةَ ولا النقصانَ و الكاتِبُ لا يمكنه التعديل أو التغيير فيه.

4- إن الكتابة تحفظ الحقوق للسفهاء و الضعفاء و المجانين من ضياع دَيْنَهُمْ.

تحمل الكتابة في جعبتها اللغوية معنى فِعْلِ الاكتتاب يقول ابن منظور:«اِكتتبَهُ: استمْلَأهُ»[3] أي أن الاكتتاب هو مُحاولَةُ لملأ الذات لمداليل بعد فراغ روحها، أو محاولة تعويض ما كتب سابقًا بكتابة جديدة، أو إضافة معانٍ ودلالات متعددة لما سبق ورودهُ؛ أي محاولة إشباعٍ لنقصٍ أو فراغ في جانب من الجوانب الحياتية.

---

[1]- سورة البقرة، الآية 282.

[2]- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص ص 305- 306- 307.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، ص 18.

« اعلم بأن الخط [الكتابة] بيانُ عن القول و الكَلاَم، كما أن القول و الكلامَ بيان كما في النفس و الضمير من المعاني، فلا بُد لكلّ منهُمَا أن يكون واضح الدلاَلَةِ».[1]

فالخط هو تعبير عن القول و الكلام وهذان يترجمان ما يَرد على النفس والضمير من المعاني المختلفة لذلك على الخط أن يكون واضحًا ومن خَلفهِ الدلالة المُراد إيصالُهَا.

إن الدلالة السابقة للكتابة تنقلنا إلى دلالة جديدة وهي التعبير عن الأشياء المستعملة في الكتابة من صحيفة أو دواة يقول ابن منظور:« الكتاب: الصحيفة، و الدواة [...]، فالكتاب ما يُكْتبه فيه، وأما الكاتب؛ الكتَابُ فمعروفانِ»[2].

إن الكتاب دالٌ على الورقَةِ التِي يُكتب فيها؛ أي المكون الرئيس للفعل المادي للكتابة والاستكتاب و الكتَبةِ، والسَند الموثوق بين الكاتب و المستكتب، والتعبير لما يكتب من أشياء وما شابهها من معارف؛ أي الارتباط الوثيق بين الوسيلة الكاتبة [الدواة] والوسيلة المكتوب عليها [الصحيفة].

فكلّ هذا يحيل على الكُتاب وصناعتهم لمختلف ظروف الكتابة سواءٌ أكانت كتابة ذاتية أم موضوعية، أو كانت تدل على الوسائل المُستعملة في فعل الكتابة، والكَاتِبُ والكِتابُ فمعروفانِ، فالأول هو الشخص الممارسُ لحرفة الكتابة، والكِتاب هو الجامِعُ لمختلَفِ المعارف و العلوم و الآراء و التصورات.

كذلك من المعاني الراسخة للكتابة المُكتِّبُ فمن هذا ؟

« قال اللحاني: المُكَتِّبُ الذي يُعَلِمُ الكتابَة»[3]؛ أي أصولها وفنونها و أسلوبها، أنّه الشخص العالِمُ العارِفُ بشؤون الخط و الرسم والنسخ؛ والمالك لمختلف الرؤى والفلسفات

---

[1]– ابن خلدون، المقدمة، المصدر السابق، ص 441.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص 18.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

و الأديان أنّه الباثُ في المتلقين روحَ الكتابة، وما تخزنُهُ من تصورات وما تحمله من خوالج النفس إلى نفوس طلبة العِلْمِ الشغوفين لفعل الكتابة، وتلقي العلومِ المختلفة المشارب.

قال الإمام "علي بن أبي طالب كَرّمَ الله وَجْهَهُ " في هذا المقامِ «أكرموا أولادكُمْ بالكتابَةِ فإنها من أهم الأمُور و أعظم السيورِ»[1]، إنها الفنُّ الذي يدخل البهجة والمرح في نفوس الأولادِ، ويُرغبُهُمْ في تحصيل العلوم، فهي مدخل من مداخل الحضارة وموكبُ لازدهار الشعوبِ، فالأولاد ورثةُ الآباء و الأجداد، لذلك فهي من أهم الأمور التي تنير القلْبَ وتشرح الصدر فـ « الخَطُ هَنْدَسَةٌ روحانية، ظهرت بآلَة جسمانية»[2] حَسْبَ رؤية الفيلسوف الإغريقي "إقليدسْ".

إنّ الخط تشكيل نورانِيٌ للروح التائهة في ملكوت الله و حركة بين برزخ الشعور والفكر، إنها فسيفساء الروح تتجلى بأداة جسمانية ألا وهي أنامل اليد التي تخُط وتهندسُ مصير الروح.

يقول "ابن منظور" في موضع آخر عن الكِتَابَة و الكاتب « وَرَجُلٌ كاتِبٌ و الجمعُ كُتابٌ وكتبةٌ وحرفتُهُ الكتابةُ»[3].

إن الرجل الكاتب يمكن أن يكون:

1/ خطاطًا نساجاً حرفته الكتابةُ العامةُ؛ أي الكتابةُ الديوانية أو السلطانية.

2/ المدبّر لشؤون العامَةِ في مملكة من الممالك.

---

[1]– محمد بن سرحان، سلسلة الخط العربي، خط الرقعة دراسة تفصيلية، دار النجاح للكتاب، الجزائر، ط1، 2009م، ص 01.

[2]– المرجع نفسه، ص 10.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص 18.

3/ المتصرف في شؤون الموظفين و الناظر في أمور حياتهمْ وفي نزاعاتِهمْ؛ فهو الممتهنُ العارفُ بفنون الكتابة لذلك احتاجت الدول إلى الكتابة، فاستعملوا الخط وطلبوا صناعته وتعلموه وتداولوه، فترقت الإجادة فيه، و استحكم وبلغ في الكوفة و البصرة رتبة من الإتقان[1].

فأصبح صناعة في أعرق مدن العلم في العالم العربي الإسلامي القديم، فارتقت بالحضارة العربية إلى أرقى الأمم قاطبةً، وقد أجاد الكتابُ و الخطاطون أيّما إجادة إلى أن وصلوا بفن الكتابة إلى مراتب السّمو والعلوُ الفكري و الفني، فالكتابُ المتأخرين قاموا بعمل كبير« اصطلحوا على وصل كلمات، بعضها ببعض، وحذف حروفِ معروفة عندهم لا يعرفها إلا أهل مصطلحهم فتستعجمُ على غيرها، وهؤلاء كتابُ دواوين السلطانِ وسجلات القضاة، كأنهم انفردوا بهذا الاصطلاح عن غيرهم لكثرة موارد الكتابة عليهم وشهرة كتاباتهم وإحاطة كثير من دونهم بمصطلحهم»[2].

أبدع هؤلاء الكتابُ كتابة خاصةً بهم تدعى بـ "أسرار الكتابة السلطانية"، إذ تحمل هذه الكتابة أسرارها فَتَكُون بمثابة الأحجية التي لا تنفك رموزها إلا لصاحبها، بحيث تكون واضحة المعاني و الدلالات على من ينتسبُ إلى إحدى هذه المِهَن وتستعجم على ما دونَهُمْ.

ومَن المعاني الأخرى للكتابة ارتباطها بالعِلْم و العَالِمِ يقول ابن منظور:« يقول ابن الأعرابي: الكاتب عندهم العَالِمُ»[3].

إن الكاتب بهذا المفهوم يدل على:

---

[1]– ابن خلدون، المقدمة، المصدر السابق، ص 438.

[2]– المصدر نفسه، ص 441.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص 18.

1/ الإنسان المالِكُ للمعرفة سواءٌ أكانت معرفة دينيةً أم دنيويةً، و في هذا المعنى نجد أنّه دلّ على رَجُلُ الدين.

2/ ويمكن أن يدل على الخطاط الذِي يمتلك وسيلة الكتابة في قوم لا يحسنونها، ولا يتقِنُونَ فنونها أو دلاَلاتِها أو ضُرُوبَهَا أو أَسَالِيبَهَا.

3/ ويمكن أن يَدُلّ على المُدَبّرِ لشؤون القبيلة أو العشيرة.

4/ ويمكن أن يدلّ على الشاعر العَالَمِ بانتصاراتِ و انهزاماتِ قبيلته، أي الناطق الرسميُّ لها.

5/ويمكن أن يَدُلّ على السفير، الناقِلِ لأوامر ونواهي الحاكم أو الملك أو أمير المؤمنين؛ والعارف بشؤون المعرفة و الكتابة و أَبْلَغُ دليل على هذا المعنى أن أمير المؤمنين قد بعث بكتابٍ إلى أهل اليمن قال فيه:«فد بعثت إليكم كاتبًا من أصحابي أي أراد عَالِمًا، يُسمى به، لأنّ الغالِبَ على مِن كان يعرف الكتابةَ؛ أي الذي ميزتُه العِلْمُ والمَعْرِفَةُ وكان الكاتب عندهم عزيزًا وفيهم قَليلاً»[1]. فما مَزيَّةُ أن يكون الكاتِبُ عندهم عزيزا وفيهمْ قليلا ؟

يمكن أن تعود المزيَّة و العزة و الندرة إلى الأسباب الآتية:

1/ أن أمة العرَبِ أُمَةٌ لا تكتِب ولا تحْسِبْ كما قال الرسول (ص)، ومن كان يملك هذه الحرفة و المَقْدِرة و العلم و المعرفة كان عزيزًا وقليلاً.

2/ أن الطابع الشفاهِيّ غلب عليهم وعلى حياتهم و على علومهم وعلى آثارهم خاصة أن هذا الطابع تجَسَّدَ جليا في مَلَكَةِ الشِّعْرِ، فكان الشاعِرُ عندهم عزيزًا و متفردًا ونَادرًا.

[1]–ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص 18.

3/ ويمكن أن يعود ذلك إلى بيئتهم التي لا تشجع على الكتابة يقول ابن خلدون في هذا المعنى « والسبب في ذلك: أَنهم أَغْرَقُ في البدْوِ و أَبْعَدُ عن العِمْران الحضري، وما يدعو إليه من الصنائع وغيرها [صناعة الكتابة] [...] حتى أن الإبل التي أعانت العَرَبَ على التوحش في الفقر و الإغراقِ في البدو، مفقودةٌ لديهم بالجملة، ومفقودة مَرَاعيها والرمال المُهيئةِ لنتاجها، ولهذا نجد أوطان العَرب وما ملكوه في الإسلام قليلُ الصنائع بالجملة»[1]، ولهذا لم تنتشر لديهم حرفة الكتابة و الكُتَّاب لذلك كان الكاتبُ عندهم عزيزًا ونادرًا.

4/ أنّهم لم يعرفوا الخطوط التي كانت منتشرة لدى أقوام غيرهم مِثل الخط المُسْنَدِ الذي كان خاصًا ومحتكرا من فئةٍ قليلة من أهل اليمَن وهذا حفاظًا على أسرارهم.

لذلك كانت الكتابة عند العرب نَادرة و الكاتب عزِيزًا.

يقول ابن خلدون:« وكان لحِمْيَرَ كتابةٌ تسمى: المُسْنَدَ. حروفها منفصلة، وكانوا يمنعون من تعلُمِهَا إلا بِإِذْنِهِمْ ومن حِمَيرَ تعلمت مُضَر الكتابةَ العربية، إلا أنهم لم يكونوا مجيدين لها شأن الصنائع إذ وقعت بالبدو، فلا تكون محكمة المذاهِب ولا مائلة إلى الإتقان و التنميق لَبَوْنٌ ما بين البدوِ و الصِناعَةِ و استغناءُ البدوِ عنها في الأكثر، فكانت كتابَةُ العَرَبِ بدويةٍ مثل كتاباتهم أو قريبا من كتاباتهم لهذا العهد» [2].

إن رأي ابن خلدون يمكن أن يكون شاملاً لمَزية الكتابة و الكاتب عن العَرب القُدامَى، ورأيًا داعِمًا لحكْمِ ابن منظور في دلالة الكاتب و الكتابة.

نستخلص مما سبق أن مفهوم الكتابة مفهوم متشَعِبٌ تتجَاذبه معانٍ كثيرة في المعاجِمِ القديمة؛ إذ دار مداره حول:

---

[1]– ابن خلدون، المقدمة، المصدر السابق، ص 421.

[2]–المصدر نفسه، ص 437.

1-صِناعَةُ / حِرفة الكتابة.

2- مفهوم الكاتب و الكُتَّابُ.

3- مفهومُ الكتبةُ أي النسخ وما يتعلق به.

4- مفهوم الاكتتاب فلانٍ وفُلاَن.

5- مفهوم الاستملاء.

6- مفهوم الأدوات المستعملة في عملية الكِتابة: الدواةُ و الصحيفة.

7- مفهوم المُكَتِّبُ: المُعَلِّمُ.

8- مفهوم الخَطِّ وعلاقته بالروحِ و النفسِ

9- مفهوم الكتابة السلطانية.

10- العَالِمُ / الكاتِبُ/ رجل الدين .

لقد اقتصر مفهوم الكتابة على مفهوم الكاتِبِ وما يكتُبهُ

وعلى: 1- الكاتِبُ المتمهِنُ لحرفةِ الكتابة.

2- الكاتب الذي يملك المعرفة و العِلْمَ.

3- العَالِمُ الذي يَعْرف الكتابة/ العلمَ/ المعرفةَ.

4- مَعَزَّةٌ ونُدرةٍ ومكانة الكاتِب في مجتمعِهِ وعشيرتِهِ.

و السؤال الذي يطرح: ما علاقة مفهوم الكتاب بالكتابة ؟

المُلاحظ أنّ الكتاب معروفٌ معجميًا كذلك من معانيه " الاسم" أي ما يُسمى به، أما الكتابة فمعناها غير معروف لغويا أي حدها مجهولٌ، وللوقوف على حدّ الكتابة سنتّجه

إلى إيجاد معانيها وحدودها في الاصطلاح، لذلك يمكن إيجاد آصرةٍ لغوية لها في ما سيأتي.

ب- مفهوم الكتابة اصطلاحًا:

إن مفهوم الكتابة عمومًا و الكتابة الأدبية خصوصا، يُمثّل قَلْبَ الإشكالية المعرفية والأدبية و الشعرية و النقدية ؛ فالكتابة مصطلَحٌ خِلاَفِيٌ بامتياز بتعدد مفاهيمه، و بتعدد الأمكنة و الأزمنة و المذاهب، بَل تَكاد تتعدد بتعَدُدِ الكُتاب و الشُعراء والرِوائيين، والفلاسفة والنُقادِ، وحتى في المدرسَة الأدبية الواحدة.

ذلك أن خصائص الفنون الأدبية في حياتها المبكرة كانت ولا تزال تتداخل فيم بينها، سواءٌ أكان من الناحية الفنيّة أم الموضوعية، تداخُلاً واسِعًا وعميقًا. ولكن هذا التداخل أخذَ يَتَغَيَّرُ ويتطَوّرُ بتطور الفنون الأدبية نفسها وعبر تاريخ الإنسان الطويل، مما جَعَل من الصعوبة على النقاد حديثا وقديما تحديد تعريف ثابت وجامع ومانع[1] لمصطلح الكتابة.

يأخذ مصطلح الكتابة كينونته من مفاهيم متشعِبَةٍ ومن مدَليل متباينة فـ «مصطلحُ الكتابة هو أحد المصطلحات الأكثر تشويشا»[2]، و الأوسَع نطاقا ومجادلَةً فمعناهُ يتجلى للوجود تارة ويتخفى للماهية تارة أخرى، فَحسب الناقد الفرنسي "رولان بارت" "Roland barthes" يشتمل هذا المصطلح على معنيين متناقضين جذريًا، وهذا راجعٌ للتطور الحاصل في فكر ونقد "رولان بارت"[3].

---

[1]- ينظر: علاق فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر – دراسة- اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 93.

[2]- جوف فانسان، الأدب عند رولان بارت، ط1، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 2004، ص 62.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ينسَابُ مفهوم الكتابة بانسياب الرؤى و الأفكار و الصور و التصورات، فبعضُهُمْ يُعَرِفها انطلاقا من طبيعتها الإبستيمولوجية، وبعضهم يُعرفهَا – الكتابة– انطلاقا من رؤيته النقدية، و البعض الآخر يُعَرِّفُهَا انطلاقًا من تجربته الشِعْرِيّة، أو القصصيّة أو الروائيّة .

هذه المفاهيم سنحاول تجلِيتها فيما سيأتي.

2–مفهوم الكتابة عند النُقاد:

إن "مفهوم الكتابة" عند " فيليب سولير"F. Soulur" يَختلِطُ مع مفهوم " النص" ومُستوياته الثلاث، وهذا ما أوردَهُ في مقالِهِ الحامل للعنوان الآتي:« مستويات سيمانتيكية لنص حديث»[1] والسؤال الذي يُطْرَح: ما هي هذه المُستويات ؟

1–المستوى الأول الطبقة السطحية: وهي الكتابة بمفهومها الشائع أي هي عبارة عن ألفاظ ومَقاطِعَ، وتعني كذلك التخطيط الغرافي [الخطي] للكلام؛ أي الكتابة الفنونيتيكية، ومن معانيها الكتابةُ التي تقرأ بوضوح وبسرعة داخل نظرية الخِطاب؛ أي: الذات و الدليل والمرجَعُ و المفهوم و الموضوع و المعنى و الحقيقة، وهذا يعني أنّها يمكن أن تكون في كل لحظةٍ مفككة وبطريقة خطية، و كأنّها موضوعٌ للتبادل.

2– المُستوى الثاني الطبقة الوسطى: وهي التناص أو ما سَمَّاهُ " سولير" بـ " الجسد المادي للنص"؛ أي: هو الإشارة التي بطريقتها يُقرأُ نص التاريخُ ويخلص له[2].

إن الكاتِبَ في نصّهِ يحمل نصوصًا أخرى لأنَّهُ لا يُكتب من جُمَلٍ أو كلماتٍ، أنّه دراسَة للغة النص في حركيتها الدائمة والتغيرات الحاصلة فيه؛ فالتناص هو رفضٌ لكل

---

[1]– أوكان عمر، مدخل لدراسة النص و السلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1994، ص 71.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تصور فرداني للنص، وهو بداية للنص/ الكتابة في الدخول في علاقة مع نصوصٍ أخرى، أي كأنّه يُمارِسُ سياسَة خاصَةً به يقول " فليب سولير":« ليس هناك نصوصٌ فيشيّة مُغْلَقَةٌ، مَبْنيَّةٌ دُفْعَةً واحِدَة ونهائيًا، أنّه يُحدد نشاط نسيج الكتُب. أنّه يَجْعَلُ الكُتُبَ تتقاطعُ فيمَا بينها وتحمِلُهَا إلى نطاق أبعد من حدودِهَا وذلك داخل نصٍ مُجَمَلٍ»[1].

تجعل الطبقة الثانية من النص أي الكتابة مَفتُوحَةً على ما يَرِد من رؤى و أفكار في ذهن الكاتب من الكتب التي اختزنتها ذاكرته؛ فالتناص يجعل من الكتب المختلفة تحمل النص إلى حدودِ لا متناهية للدلالة وتأخذ بالنص إلى أبعد حَدٍّ، فتصبح كينونتَهُ متداخلة ومتقاطعَةً وذلك كُلّهُ في نص واحدٍ.

3- المستوى الثالث الطبَقةُ العميقةِ:

وهي مضمون الكتابة وفعلها المتجلي؛ فهي فِعْلُ انتفاخُ اللغة وتمفصُلُها، وتقطيعُها، وتقويضُهَا بالطريقة التي تظهر بها دائمًا "ما قبل الكتابة" في" الكتابة" وكأنَّنا إزاء أثر داخلي لحبٍ وعشقٍ للكتابة داخل ما يسمى كتابةً؛ أي دال/ مدلولِ.

تحوي هذه الطبقة الطبقة الأولى [الكتابة كتخطيط] وعلى هذه الكتابة التي ليست حقلا مغناطيسيًا وإنما إسقاطيًا ورجعيًا[2] وهي ما سمتْه "جوليا كريستيفا" بـ " التناص" أو كما مثّلَهُ "بَول فاليريّ":" ما الليث إلا مجموعَةُ خِرافٍ مهضومَةٍ".

في ختام تفصيل "سولير " للطبقات الأساسية لبنية النص/ الكتابة، يُورد تعريفًا خاصًا للكتابة إذ يقول: إن الكتابة هي:« المدة المُخصصة التي تلعب فيها حُرِيَّة تنظيم

[1]- عمر أوكان، مدخل لدراسَةُ النص و السلطة، المرجع السابق، ص 71.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النصوص المنتجة– يعني خارج المكتبة – في اتصال مباشرٍ مع الحركة التاريخية نفسها لهذه الحركة المفككة كنصٍ»[1].

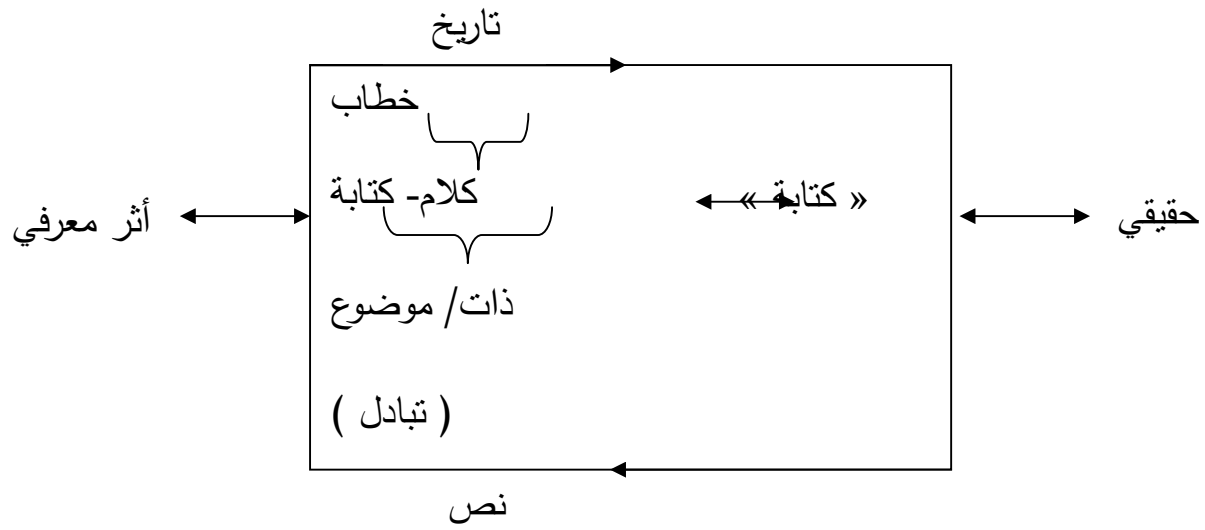
إن النص لدى "سولير" هو حريةٌ منشودةٌ تحدّهَا نصوصٌ غائبةٌ منتجة داخلها وهي تتحركُ في مَسارٍ واحد وكأننا في نفس الحركة التاريخية المفككة كنصٍ، وإنّ مجموع هذه العمليات (الكتابة، التناص، الكتابة) لا يؤسِسُ حسب "سولير" موضوعا أدبيا وإنما أثرًا Trace مَعْرِفِيًا مُخصصًا للواقعي.

يَخرج "سولير" من مقاله بنتيجتان:

1–النص المكتوب/ الكتابة هو لانهائيٌ، أنّه مكونٌ من متتالِياتٍ لا تأخذ دلالتها إلا من خلال عَلاَقاتِها.

2– نَاسِخُ وقارئُ النص مجبرانِ على أن يصبحا طرفين أساسيين في ماهية النص.

هَاتين النتيجتين شكلّها " سولير" في هذا الرَسْم[2].



[1]– عمر أوكان، المرجع السابق، ص 73.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نلحظ أن مفهوم الكتابة لدى " سولير" يلتقى مع مفهوم الكتابة عند رائد النقد الجديد في فرنسا فارسُ النص " رولان بارت Roland Barthes" .

مفهوم الكتابة عند "رولان بارت Roland Barthes" :

لقد مَر مفهوم الكتابة عند "بارت Barthes " بمراحِلَ متعددة، وهذا نتيجة لتطور التصور الخاص به، وكذلك لانتقالِهِ من مدرسة إلى أخرى، فَبَرَزَتِ الكِتابَة لديه بشكل متميز، و أضحت كمُعَادلٍ لغويٍّ لمفهوم البنية « فهو في الدرجة الصفر وفي أساطير» يعني الاستعمال الإيديولوجي و الاجتماعي للغة الأدبية: الكتابة هي وظيفةٌ، فهي الصلة القائمة بين الإبداع و المجتمع، وهي اللغة الأدبية، الأدبية التي تقبل التحويل بسبب هدفها الاجتماعي[1].

تميز مصطلح " الكتابة" في المرحلة الأولى لفكر "بارت Barthes " بمعنى أوحد هو المرادف لمصطلح " اللغة الأدبية" و الذي يعني:

الاستعمال الإيديولوجي و الاجتماعي للغة الأدبية؛ أي أن اللغة الأدبية/ الكتابة يَحُدّها حَدّ اجتماعيٌ، أي الوسط الاجتماعي الذي تنبع من خلاله كل العلامات/ اللغة وحَدٌ إيديولوجي؛ أي الأفكار التي تتلَوّنُ بها اللغة الأدبية/ الكتابة فتعبِّر عَن فكرٍ سائدٍ أو بائِدٍ مِثل الفكر الرأسمالي و الفكر الاشتراكي، فالكتابة/ اللغةُ الأدبية هي الوظيفة الجامعَةُ لمختلف الوظائف اللغوية التي تمارس فِعْلَ الوصْلِ سواءٌ أكانت في الفكر الإيديولوجي أم المجتمعي؛ فهي حَدٌ بين الإبداع باعتباره حدثًا شخصِيا وبين المجتمع باعتباره الحاضنُ للحدث الجمعي، فالكتابة/ اللغة الأدبية هي الفعل الذي يقبل خاصية التحويل، والتغيير أو التصيير أو التبديل وكل هذا لأجل الهدف المجتمعي الأسمى.

[1]– جوف فانسان، المرجع السابق، ص 62.

بعد عشرين سنة يقدم "بارت Barthes" في كتابهِ المعنون بـ "سَاد، فوريي ولايولا"* مفهوما جديدا للكتابة؛ حيث لم تعد الكتابة ضريبة للكاتب تجاه المجتمع، بل أصبحت فعلا نصيا معبّرا عن تحرر ثقافي[1].

تحوَّلَ مفهوم الكتابة لديه –"بارت Barthes "– من مفهوم إيديولوجي مجتمعي إلى مفهوم لغوي/ لساني قائم على: الانحراف الدلالي للخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإلى فِعْلٍ نَصيّ تغييري، اختراقي يستند إلى حَدَّين هما:

1/حدُّ الحُرية.

2/ حد الثقافة.

أي حرية الثقافة أو ثقافة الحرية.

الناظر إلى التحوُّل الإبستيمولوجي لمفهوم الكتابة يجد أن وظيفة الكتابة تعبر عن:

1–استعمال إيديولوجي مجتمعي.

2– أنّ الكتابة هي صلة بين الإبداع و المجتمع.

3– إنها فِعْلَ تحويل.

4– هدفها خدمة المجتمع.

و أضحت دالاً لـ: – فِعْلُ الحرية و التحرر الشخصي.

– فعل الثقافة.

* تعود هذه الاسماء الى كل من : 1– ماركيز دوساد Marquis de Sade، 2– شارلز فورييه Charles Fourier، 3– إغناتيوس دي لايولاIgnacio de loyola وهي شخصيات عرفت بكتاباتها الخارجة عن عرف الكتابة العام (الكتابة الاجتماعية، الكتابة الواقعة، الكتابة الجنسية، الكتابة اللاهوتية).

[1]– جوف، فانسان، المرجع السابق، ص 62.

لقد تخطّت الكتابة حدودَ الخدمة الاجتماعية بعدما تخلصت من التصاق مفهومها من فعل الإجبار و الهيمنة و السيطرة الذي تفرضُه وفَرَضتهُ الإيديولوجيا و المجتمع كضريبة، وأضحت الكتابة تعبيرا عن هَمٍّ شخصي وقلقٍ ذاتي نفسي، لم يعد مفهوم الدال المضخم بمفاهيم « الدخول الاجتماعي في النص [...] لم يعد– مفهوم الكتابة– يقاسُ لا بشعبية استقباله ولا بصدقِهِ في عكس الجانب الاقتصادي الذي يختزنه أو الذي يمنحه لبعض السوسيولوجيين الذين ينتظرون استقبالَهُ بشوقٍ». [1]

لقد تجاوزت الكتابة المفاهيم التقليدية خاصة ما تَعلَق بالجانب السوسيولوجي، والجانب الاقتصادي الذي يختزنه المفهوم وانتقلت إلى مفهوم جديد يقاسُ بمدى الإمكانية التي تمنحها الحريّة لِفعل الكتابة، هذا المفهوم أخذ ينسِفُ كل قواعد اللَعِب التي وضعها المجتمع أو وضعتها الإيديولوجيا أو الفلسفة وهذا عائدٌ لأغراض شتى أهمها:

استحداث فعل الانسجام و الاتساق و الاتحاد وتوحد وتجانُس وملائمة في الحركيّة التاريخية الواضحة و الجليلة لفعل الكتابة، فالكتابة هي التجاوزُ و التخطِي والتحرر، والثورة والتغيير. إنها الماء الذي ينساب من ذات الكاتب على الورق فيحدث اختلالا وخرقا وإخ(ت)لافا؛ فالكتابة هي « تفتح اللغة على تعدد المعاني، وهي تتضاعف من مستويات الدلالاتِ، فتشكل بذلك أيقونًا معبرًا عن الأسطورةِ الأدبية». [2]

إنّ الكتابة هي دال الأسطورة الأدبية بحسب الكتاب الأخير لـ" رولان بارت" إذ تدل على الشكل و التغيير الذي يحمل في طياته إشاراتٍ ورموزٍ تخرج النص/ الكتابة من فضاء المغلق إلى أرحب و أوسَع فضاءٍ ألا وهو تعدد المداليل لدال واحد، وبذلك يتخطي المعنى حواجز الدال ويصبح لدينا كتابٌ مبدعون ومستكتبون.

---

[1]– جوف، فانسان، المرجع السابق، ص 63.

[2]– المرجع السابق، ص 63.

إن الكتابة هِي فِعْلُ الحُلّمِ الذي يتضمن معنيين الأول ظاهرٌ و الآخر باطن مستترٌ، وكأننا في نظام واحد للأدب، ونظام ثانٍ ألا وهو " الكتابة" بمختلف معانيها ودلالاتها ورموزها.

إن المفهوم الجديد للكتابة عند "بارت Barthes " تجدَّد مرة أخرى في مقالِهِ المعنون "الكُتَابُ و المستكتبون" ونَلحظ هذا التَجَدّد بأنه مُخالِفٌ ومغايرٌ لمفهوم الكتابة خاصة في كتابيه السابقين: " الدرجة الصفر للكتابة"، " سَاد، فوريي لايولا " كما يذهب إلى ذلك " فاجيس"[1] ففي مقالِه الآنف الذكر نجد "بارت Barthes " يميز بين مصطلحين جديدين ألا وهما:

1-المستكتبون: وهم أشخاصٌ يكتبون من أجل:

*هدفٍ تفسيري أو تَعَلُمِيٌ وليس من أجل المتعة.

* اللغة بالنسبة لهم وسيلة للتعبير أي وِعَاءٌ يحمل الأفكار أما معنى كلامهم فهو واضح وجَلِيٌ وله معنى واحد، أي أنّ وظيفة المستكتب الأساسية هي:« أن يقول رأيَهُ في كل مناسبةٍ وبلا تأخر» بلا زيادةٍ أو نقصانٍ.

2- الكُتاب: هم على خلافٍ مع المستكتبين فهم:

*-يكتبون من أجل اللغة وفي ذاتها، وباعتبارها غاية وليست وَسيلةٍ.

*- كتابةُ الكُتّابِ تحوم حول خلقٍ جَوٍ من الضبابية وهذا عن طريق اللغةِ.

سنحاول في هذا الجدول إجلاء مختلف المعاني و الدلالات و إبراز الاختلافات بين المستكتب أي الاستكتاب و الكاتب أي الكتابة.

[1]- أوكان عمر، المرجع السابق، ص74.

أوجه الاختلاف	المستكتب/ Dicteé	الكاتب/ Auteur
الهدف/ But	تفسيري/ تَعَلّمي	اللغة في ذاتها
اللغة / Langue	وسيلة / وِعَاء	غاية
معاني الكلام/ Senses de Parole	وضع حد لضبابية العالم	خَلْقُ الضبابية
الرؤيا/Vision	قِسْ	عَرَّاف
نحو/ Grammaire	فعل متعدي	فِعْل لازم
أساليب/ Styles	–الشرح– التفسير– المعنى الواحد.	–إيحاء – المعنى المتعدد.
الكلام/ Parole	بِضَاعَةٌ منتجةٌ لمؤسسة كالجامِعَة	بضاعة مُشاعة لمؤسسة الأدب.
الإنجاز/ Réalisation	تأثير	نشاط
التعبير/ Expression	التزام	لَعِب
العلامة Signe	مدلول	دال
الأسلوب/ Style	تقرير	إيحاء
الأفكار/ Idées	تصنيف	خَلْخَلَةٌ
التلقي/ Réception	تَواصُل	لا تواصل
النتيجة/ Résultat	لا نص	نص

***مفهوم الكتابة لدى "عبد المالك مُرتاض":**

إن مفهوم الكتابة عند الناقد الجزائري "عبد المالك مُرتاض"، يختلِفُ اختلافًا جذريا لمجموع مفاهيم الكتابة عند باقي النقاد، فقد عَرّفَ الكِتابَة انطلاقا من مفهوم القراءة وكأنهما وَجْهَان لِعُمْلَةٍ واحدة[1]، مثل العلامة اللغوية « فالكتابةُ كما نَرى، ومن هذا المنظور بالذات، ليست هي، في حين إلا الأمْرَ ومنتهَاهُ إلا قراءة ما على نحوٍ ما»[2]. فالكتابة ما هي إلا بدايتها قراءة ومُنتهاها قراءة مَا؛ و الكتابة هي الطريقة أي منهج أو طريق أو مسلك من مسالك القراءة أي قراءة، لكن السؤال المطروحَ:

-ما هي كيفية هذه القراءة ؟

- كيف ستكون هذه القراءة ؟

- على أي مسلك سنتَّجه ؟

بعد ذلك ينتقل " عبد المالك مُرتاض" إلى مسائل متعددة تتعلق بـ "وصف الكتابة".

-فِعْلُ الكتابة وفاعلها أي الكاتب.

- أَنواعُ الكتابة.

يقول " عبد المالك مُرتاض" في وصف الكتابة بأنها « لا تُسَلّمُ قيادَهَا إلا لِمَن أَحْسَن التعامل معها»[3]، إنها تعبير شاعري عن ذات كاتبها أو مبدعها وعن قلقة السرمدي وأفكاره المبعثرة وأحاسيسه المتأرجحة وكأنها أرواقٌ صفراء في مهب الريح يأخذها ذات اليمين وذات الشِمال، أو كأنها فَرَسٌ جامحةٌ هَاربةٌ من لحظة اصطيادٍ، أو كأنها لحظةٌ

---

[1]- بن طرية عُمر، عبد المالك مُرتاض من خلال كتابهِ " في نظرية النقد، (متابعة لأهم المدارس النقدية والمعاصرة ورصد لنظرياتها)".

[2]- مرتاض عبد المالك، في نظرية النقد، (مُتابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر ، 2002، ص 6.

[3]- المرجع السابق، ص 6.

إشراق، أو كشفٍ في خَلْوَةٍ ذاتية، فالكتابةُ صعبةُ الميراس، جَامحَةُ الإنقياد، «إنهَا مفتاحُ المَعرفةِ الأولِ، وتعبير عما يَرِد في الضمير و الخاطر و النفس، وترجُمَانُ عمَّا في الحنَان»[1]، تفتح هذه الترجمةُ القلب لكل المعرفةِ الدنيوية و الأخروية فهي بدايةُ المعرفة ونورها الذي يتجلى كإشراقة تعبُر الضمير و الخاطر إلى ساحة القلب، فالكتابة عند "عبد المالك مُرتاض" تشير إلى مَداليل متعددة مِثل:

1/إنها أيقونة Iconicité.

2/ سمةٌ حاضِرَةٌ تنظيرًا وتطبيقا.

3/ لها أنواعٌ عدة مثل: الكتابة الواصفةُ ويدعوها بـ " كتابةُ الكتابة" أو " لغةُ اللغةَ"[2]

ينتقل الناقد " عبد المالك مُرتاض" إلى وِجْهَةٍ جديدة ومُغايرةٍ وهي "الجانب المادي" للكتابة أي ما يمكن تسميته بـ" الجانب الغرافيكي" لها، فيُعَرفها قائلا:« الكتابةُ وجودٌ قِوامُهُ رُسُومٌ سوداء، متفقٌ على نظامِهَا، وكيفيةِ استعمالها، يمثل سِماتٍ لفظيةٍ، مُتَفَقًا عليها أيضا بين مجموعَةٍ لُغويةٍ معينةٍ»[3].

نلحظ من خلال هذا التعريف التطور الحاصل و التَغَيُرَ المفاهيمي للكتابةِ؛ إذ أن هذا المفهوم يحوي العديد من الخصائص العامَة و الميزات الخاصة للكتابة الخطيةِ/ النقشيَّة. فهي:

1/ وُجُودٌ/ كينونةٌ/ هَوِيَةٌ/ ذاتٌ .

---

[1]– بن طرية عمر، المرجع السابق، ص 01.

[2]– مُرتاض، عبد المالك، المرجع السابق، ص 06.

[3]– المرجع نفسه، ص 06.

2/ عِمَادهَا رُقَومُ / أشكال/ صور سوداءٌ يُخَطُ بها على حَجَرٍ أو وَرقٍ أو جِلْدٍ أو عظامٍ.

3/ نِظامٌ متفق على معانيه وما يُقابلُها فهي تستعمَلُ كسِمَات لفظية متفقةٍ بين الجماعة اللغوية .

يحيلنا " عبد المالك مُرتاض" من خلال هذا التعريف على ما وَرَدَ عند اللغويين وعلماء العرب القُدامى مثل "ابن خلدون" الذي عرفها–الكتابة– بأنها:« رُقومٌ باليدّ تدل أشكالُهَا وصُوَرَهَا بالتواضُع على الألفاظ النُطقية حروفًا بحروف وكلمات بكلماتٍ، فصار البيانُ فيها على ما في الضمير بواسطةِ الكلام المنطقي»[1].

كذلك نجد أن هذا المفهوم للكتابة قد عرفته الأمم السالفة من إغريق ورُومَانٍ وعَرَبٍ وكل الأمم الأخرى.

يقول الناقد الروماني" كنتليان" –في هذا المقامِ هو يؤسِسُ لنظريةٍ في فِعْلِ الكتابةِ– :« وهُوَ يتناوَلُ المجازاتِ والوُجوه [...] نظرية أولى لفعل " الكتابة". والكتاب X موجه لمن يريد أن يكتب، كيف يمكن الحصول على " السهولة المسبوكة بإتقان" [...] ويُسجل كنتليان أن اليد بطيئةٌ، إذ " الفكر" و الكتابةُ لهما سُرعتانِ مختلفتان (هذا مشكلٌ سوريالي: كيف نحصل على كتابةٍ أسرعَ...من ذاتها ؟) [...] فالكتابة عليها أن تبقى مرتبطة .. ليس بالصوت، بل باليد؛ بالعضلة؛ يجب أن تتربَعَ على قُرفُصَاءٍ بطء اليد...لا مسودةٌ سريعة»[2].

---

[1]– ابن خلدون، المقدمة، المصدر السابق، ص 602.

[2]– بارت رولان، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ط1، تر: أوكان عمر، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2011، ص ص 42– 43.

نلحظ من هذا القول الشامِلِ للناقد الروماني " كنتليان" مدى التَجانُس و الترابط والتشابه في عرضِ مفهوم فِعْلِ الكتابة عنده وعند "ابن خلدونٍ" و"عند عبد المالك مُرتاض".

يُعَرِجُ " عبد المالك مُرتاض" إلى خصائص الكتابة فيحوْصلها إلى:

1-اقتناص الألفاظ 2- التماس الأفكار 3- معالجة المعاني 4- التلطف و التحسُن والمراودة. [1]

هذه بعضُ الخصائص التي تميز "الكتابة الخطية" وهي تدل على جانب من جوانب الملكة الإبداعية للكاتب؛ فالكاتب يبدأ فِعْلَ المكاتبة باقتناص الألفاظ لملائمة الأفكار التي تجولُ في نفسه، فهو يلتمس الألفاظ ومن ثمّة يُعَالِجُهَا معالجةً تامة بشيء من التلطُفِ والتَحسُنِ و المُراودةِ قال أحد الخطاطين:« إذ ما أردتَ أن تَخُطّ فَحَرّرْ نفسَكَ أولا مِن أفكارِك تمامًا ولتدع نفسَكَ على سَجِيّتِهَا، وطبيعتِكَ عَلى حُريتهَا، ثم فلتبدأ، أمّا إذا كنت تشعر بأدنى غصةٍ فَلَنْ يُوافيكَ الفَلاحُ وَلَوْ كَان شَعْرُ رِيشِتكَ مِن أرنبٍ»[2].

تحاول الكتابة الخطيّة اقتناص النفس وحريتها، و التماس الأفكار ومُراودتُهَا ومن بعد مُعَالجةِ المعاني بتحرير النفس من كل ما يُراودها من أفكار أو غصةِ وبذلك توَافيك عضلات اليد للفلاح.

بعد ذلك يُخرجنا الناقد " عبد المالك مُرتاض" من أجواء الكتابة الخطية إلى رحاب الكتابة الإبداعية الفلسفية أي إلى فِعْل الكتابة ولحظة الإشراق النوراني التي يعيشها الكاتب، فيطرح الناقد مَسَائل عدّة أهمها:

---

[1]- بن طرية عمر، المرجع السابق، ص 01.

[2]- الطيب منار، الخط بين المأمُول و الواقعُ في التعليم الابتدائي، ط1، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر، 2011، ص 62.

1- أن الألفاظ قاصرةٌ عن أداءِ معانِي النفس وما يختلجُ فيها، فالكاتب يُحاول إيجاد الأَفكارَ التي تُعَبّر عما تجول في خاطرهِ وما يتأرجَحُ في أعماقِهِ، مع ذلك «... يقول" عبد المالك مُرتاض" وإنّكَ لتراهُ يُريدُ الإفصاحَ عن أعماقِ الذات ومخبوءاتها والتعبير عن أغوارها بسِمَاتٍ بسيطة تسمى الألفاظ [...] ومع ذلك لا يسَعُه إلا أن يفعل، ليس مختارا في هذا»[1].

2- إن الكتابة لديه هي:« واجب محتُومٌ، وقدرٌ مقدورٌ على الإنسان [...] وما الكتابةُ إلا هَدّمٌ وتقويضٌ»[2].

فالنفس وما يَرِدُ عليها من أحوالٍ ومقاماتٍ ومُجاهَداتٍ ومَشاهَدَاتٍ، هي التي تجعل الْكتابةَ واجبٌ محتوم تجاه ذاتنا ورُوحِنا التي تنشدُ الخلود و البقاءَ في عالِمنا هذا، فهي قَدَرٌ مَقْدُورٌ على الإنسان الراغب في تخليد ذاته، وهذا عبر الكتابة، فما الكتابة إلا هَدّمٌ للكتابة السَابقةِ وتقويض لها؛ فالكاتبُ وهو في « مُزاولةِ قَلَقِهِ، واختبار هذا الوافد الجديد، أو هذا المجرى الذي هو طريق آخر، جاءَ هذا الشاعر ليُشيرَ إلى مُنعَرجاتِهِ، وإلى ما فيه من حلاوةٍ، يكفي أن نقبل خوض أَسْرَارِهَا، ليستلِذّ اللسانُ ما فيه مِنْ طَلاوة وماءٍ»[3].

فالكتابة هي روحٌ تجري مجرى الدم في نفس الكاتب، فتنساب كالماء على صفحة بيضاء، أو على كتابة سابقة عليها فتمحو جزءًا منها وتثبت الجزء الآخر؛ فهي تعمل على خاصة الهدم أو التقويض للوصول إلى البناء المرغوب فيه، فتحصل الروح على مستقرٍ لها يمكن أن يدعى حَلاوةً أو طلاوةً أو لذةً أو متعةً.

---

[1]- مرتاض عبد المالك، المرجع السابق، ص 08.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- بورسيف صلاح، الشعر وأُفق الكتابة، ط1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، المغرب، الجزائر، لبنان، 1435هـ- 2014، ص 19.

يطرح الناقد" عبد المالك مُرتاض" في خلاصة الأمر إشكالات عِدّةٍ حول الأدب والكتابةِ مفادها:

1-هل الأدب جريمةٌ ؟

2- هل الكتابة ممارسَةٌ شريرةٌ ؟ [1]

المُلاحظ أن الناقد قد حاول الإجابةُ عن الإشكال الأول إجابة قطعية بـ"لا" أما الإشكال الثاني فإن جوابه لم يكن قاطعًا وحادًا وإنما جوابه أخذ يتأرجح بين الممكن والكائن وما سيكون، « فربما "لا" وربما " نعم" وربما تعلو عن التصنيف الإبداعي»[2].

وفي هذا المقام نقول بأن الأدب لم يكن سابقا أو الآن جريمةً وكذلك الكتابةُ، فهي ممارسة حميدةٌ وفضائلها كثيرةٌ ودروبها واضحة، فهي نور ومشكاةٌ للإنسان في ظلمة الوحدةِ والنسيانِ، لذلك شرفها القرآن الكريم و النبي الأكرم وكذا العلَماءُ الأولون والآخرون.

فالقرآن الكريمُ جعلها شريفة لذلك دلّ عليها بمعانيها المختلفة و الدائرة حولها، فهناك العديد من الآيات الدالة [*]على ذلك.

تحث الآيات السابقة بكلّ معانيها على الكتابة وعلى المِدادِ وعلى الكلمات و على الأقلام، وعلى التسطير، والكتاب المسطور وعلى القلِم لذل قال النبي ﷺ:« عليكم بحُسْنِ الخَطّ فَإِنّهُ مِنْ مَفاتيحَ الرّزْقِ»، وقول "علي كرمّ الله وجهه":« أَكْرِموا أَوْلادكُمْ بالكتابةِ فإنّ

---

[1]- مُرتاض عبد المالك، المرجع السابق، ص 09

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[*]-الآية 07 من سورة الأنعام،الآية 104 من سورة الكهف،الآية 26 من سورة لقمان،الآية 53 من سورة الطور،الآية 01- 02 من سورة الطور،الآية 01 من سورة القلم،الآية 03-04 من سورة العلق.

الكتابةَ مِن أهم الأمورِ وأعْظَمِ السرورِ»، وكذلك قول "العَالِم عبد الحميد الكَاتِب": «... أجيدوا الخطّ، فإنّه حِلْيّةُ كُتُبِكُمْ»[1].

الملاحظ أنّ هذه الأقوال في عمومِهَا دَالَةٌ على فضيلة الكتابة وشرفَهَا، ونُبْلَهَا، فهي مفتاح من مفاتيح الرزق، وكرَمُ من كراماتِ الإله لعباده، وشَرَفٌ لكل من أجاد ويجيدَ الخط الكتابة، فهو جمال روحيّ و نفَسٌ نورانيٌ، ومِرْآةٌ عاكسةٌ للصفاءِ « إن الشرط الأساسِيّ لقدرة فنان الخطّ على الإنتاج هو درجةٌ عاليةٌ مِن الشفافية و الصفاء الروحي»[2].

وهذا الصفاء هو الذي يجعلها من أُمّهاتِ الصنائع كما يرى ذلك العلامة "ابن خلدون" يقول في هذا المقام:« اعلم: أن الصنائع في النوع الإنساني كثيرةٌ [...] فأما الضروري فكالفلاحة [...] و أما الشريفة بالموضوع فكالتوليد و الكتابة و الوراقة [...] وأما الكتابةُ وما يتبعها من الوِراقةِ؛ فهي حافظة على الإنسان حاجته و مقيّدةٌ لها عن النسيانِ، ومبلّغةٌ ضمائر النفسِ إلى البعيد الغائِب، ومُخَلّدةٌ نتائج الأفكار والعلوم في الصُّحف، ورافعة رتب الوجود للمعاني»[3].

نلحظ من هذا القول أن العلامة "ابن خلدون" قد أبرز سبب شرفَ الكتابة وفضلها وعدَّد في ميزاتها وجعلها من الصنائع الكثيرة و الشريفة بالموضوع، فأتبعها إلى صناعةِ الطبّ والتوليد، ورفعها إلى درجة الفضل؛ فهي الحافظةُ لحاجات ورغائب وأرواح الناس من النِسيانِ، ومخلدةٌ لما نتج من أفكار العلماء وتصورات الفلاسِفة وعُلومِ الأقدمين في الصحف الأولى، ورافِعةُ المقاماتِ و الوجود إلى المعاني المزكاةِ.

---

[1]– الطيب منار، المرجع السابق، ص 6.

[2]– المرجع نفسه، ص 63.

[3]– ابن خلدون، المصدر السابق، ص 423.

فشرف الكتابة جاء على نقضِ شيطنة العلوم كالسحر و الطلسمات وعلم أسرار الحروف فكلها علومُ وصنائع لا شرف فيها ولا فضائل لها حسب العلامة "ابن خلدون".

***مفهوم الكتابة " عند الناقد" " محمد بنيس".**

تَجَلَى مفهوم " الكتابة" عند الناقد المغربي " محمد بنيس" في مختلفِ كتُبِهِ النقدية أو مقالاتِهِ أو مقدماتِهِ الشعرية، و تجلى هذا المفهومُ بصورة واضحةٍ في مقالِهِ " بيان الكتابة" المنشور في مجلة " الثقافة الجديدة" العدد 19 سنة 1981 [1] وهو مفهومٌ متعدد المشاربِ خاصة أنّه مفهومٌ غرافيكي (Graphistique) يرتبط بالاشتغال الفضائي للنص على جسد الصفحة البيضاء.

ومشربٌ آخر قوامهُ: إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، ومشرب ثالث يحدد دخول القارئ في مسرح الكتابة.

ينتظم البيان الذي اقترحَهُ الناقد " محمد بنيس" في ثلاثة حدود، هذه الحدود حاول الناقِد إسقاطها على وضعيّة الشعر في المغرب الأقصى وكذا على الشعر في العالم العربي، فالشعر/ الكتابة أخذت سُنةَ الأجداد وهي عدم الاهتمام بها وطغيانُ الشِعْر على الكتابة فـ« سنّة الشعر في المغربِ هي الإنشاد، وتلك سُنّتُه في عمومِ العالم العربي» [2].

تطغى هذه السُنة المنفكة وتطغى على كل السُنن الأخرى فكرست مبادئ سَار عليها المغرب و العالم العربي بأكمله وهو مبدأ الشفاهةِ؛ المبدأ أخذ بالممارسة الفعلية فأثّر سلبا على باقي المظاهر وخاصة على الكتابة، بحيث نجد أن هذا المبدأ الأول ينبغي تقويضُهُ أولا وهذا للدخول إلى حَالَةِ الكتابة.

---

[1]– بن خليفة مشري، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، دار حامد للنشر و التوزيع، 1432هـ– 2011، ص 202.

[2]– المرجع نفسه، ص 205.

يستلزم هذا الدخول امتلاك فعاليات جديدة، ورؤى متفردةٍ وأفكار خلاقة فمن حق الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية أن يتجدد ويتفرد ويتعدد؛ فَلَمْ« يستطع – الشعر المغربي– طوال حياته أن يمتلك فاعلية الإبداع؛ أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترقُ المغلقَ المستبد، إلا في حدود مساحة مغفلَة إلى الآن [...] وها هو الآن مُبْعَدٌ عن القراءة [...] وقد تحول إلى مادة متحفيَّةٍ [...] إلا كإبداع، ولكن كوثائق شبه رسمية»[1].

لم يستطع الشعر المغربي الحديث طوال تاريخه الأدبي الإقامة خارج الحدود المرسومة له، فهو لم يمتلك القدرة السحرية على التخطي و التجاوز و المغايرة للمغلق والمستبد والثابت و المعلن إلا في حدودٍ ناشئةٍ، كذلك من الأسباب الأساسية لإقامته الدائمة في الماضي هو عدم قدرته على استيعاب مفهوم " القراءة" بمختلف أنواعِهَا وخاصة النقدية منها، والتي تسمح للشعر بالانتقال من حَالِ الإتباعِ و التقليد إلى حالِ الإبداع و التجديد.

يتبنى الناقد " محمد بنيس" في مقالِهِ هذا، مفهوم الكتابة بمعناها الواسع بدلا من مفهوم " الشعر المعاصِرِ"[2]؛ فَيعتبرها – الكتابة– نَفْيٌ وتَجَاوُزٌ وتخطٍ للمألوفِ و السَائد والمكرور والمستهلكِ، كذلك هي تَجَاوزٌ لمفهومِ الأشكال الأدبية، فنجد أن الناقد « ومَعَهُ أيضًا كانت مسألَةُ الأشكال الشعرية مِن صُلْب عَمَلِ الشعراءِ من أعضاء المجلةِ، وفي مقدمتها مشروعُ « الكتابة» الذي صدَر عَنْهُ عَدَدٌ خاص يُوضِحُ التجربة الشعرية، التي أقدمنا عليها»[3].

---

[1]– بن خليفة مشري، المرجع السابق، ص 205.

[2]– المرجع نفسه، ص 206.

[3]– بنيس محمد، ط1، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 151.

هذه الخطوة الجريئة التي ابتدأها نقاد وشعراءٌ كانت المفتاح لحداثةِ الشِعْرِ وتطوره وتجدّدُهِ وتخطيهِ للعقد و القواعد التي كبّلتْهُ طِوالَ تاريخِهِ المعاصر، وهي مُحاولَةٌ لكتابةِ شِعْرٍ بمفهومِ كتابيّ، أي ما يُسَمَى بـ الكِتابةِ الخَطيّة– البصريةِ – أي: الاشتغَالَ اللانهائي للفَضَاءِ الخطّي؛ حيث جمعت هذه التجربة الفريدة من نوعها ثُلّةً من المبدعين المغاربة والنقاد الرائين لمستقبل أفْضَل للكتابة في المغرب وهم:

1–عبد الله راجع.

2– أحمد بلبداوي.

3– محمد بنيس. [1]

حاول هؤلاء المبدعون كتابة قصيدة « بصريةٍ بالخط المغاربي، وكان العدد " 19" يشمُل " بيانُ الكتابة" الذي كتبته، ومناقشاتِ ونصوصًا على هامش البيانِ ومختارات لابن عربي عن " الكتابة" ومنتخباتٍ من الخط المغربي*»[2].

حَاوَل هذا العدد من مجلة " الثقافة الجديدة" رسمَ معالم جديدة للشعر المغاربي، وفقَ رؤيةٍ حداثيةٍ متميزّةٍ، تجمع بين ماضٍ رائع وعريقِ وأخاذٍ، يتشكل من مُنتخبات من الخط المغاربي، هذا الخط الـ« مُشتق من الخط الكوفي القديم، و أقدم ما وُجِدَ منه يرجع إلى ما قبل سنة ثلاثمائة للهجرة»[3]، وحاضر ومستقبل يدعم هذا التوجه وهو جعل الكتابة الفضاء الأشمل و الأوسع ليضمّ كل الأفكار الجديدة، والتصورات المعاصرة، والبناءات

---

[1]– بنيس محمد، المرجع السابق، ص 151.

* لقد تضمن العدد منتخبات من الخط المغربي الذي هو الخط الممتد على رقعة مايعرف تاريخيا بالمغرب الإسلامي الذي هو بلدان شمال إفريقيا بدءًا بليبيا ، تونس، الجزائر، وصولا للمغرب الأقصى. ينظر الملحق رقم (3) : التشكيل البصري لقصائد محمد بنيس بالخط المغاربي، ينظر: محمد جودات، في العروض والشكل البصري – قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ/2011م، من ص132 إلى 149.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– الطيب منار، المرجع السابق، ص 39.

الشعرية، والممرات المجهولة، وكل ما هو متخيّل وقيمٌ وهذا عبر المشروع الحداثي المعنون بالكتابة؛ فالكتابة بحسب " محمد بنيس" هي « مشروعٌ جماعيٌ، تعيد النظر في الجمالِي، الاجتماعي، التاريخي، السياسي، ثورةٌ محتملَة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملةِ أيضًا، لابد للكتابة في المغرب من مغادرة الإطار الضيّق، وتسافر بعيدًا بخصوصيتها، علقتها وفرقها ...» [1].

إن الكتابة بهذا المفهوم ثورة فكرية وفلسفية تُقَوضُ ما بُنيَ من أفكار مسبقةٍ، ورؤى تقليديةٍ وسياساتِ، وتعيد بناءها من جديد في قالب اجتماعي أولاً ثم الانتقال مرة ثانية إلى إعادة النظر في كلّ ما يحيط بالوعي الشعري الذاتي للكاتب من كل ما هو سياسي، تاريخي، اجتماعي، وجماليٌ.

إنها بذرةٌ لمشروعٍ جماعي تؤسِسُهُ كتاباتُ النقادِ، وشعرُ الشعراء، وكتابة الكتّاب، وتذوُّق القراء؛ فتغادر الكتابة مهجعها الضيق إلى أفقها الرَّحبْ حيث السفر اللانهائي نحو المجهول.

إن الكتابة تأسيسٌ لمرحلةٍ تاريخية جديدةٍ بعد طول انتظار و شوقٍ وعزلةٍ ونكدٍ وشرٍ مُضْنٍ، فنحن « نكتُبُ ونهاجرُ في الكتابةِ، التي هي وطننا لا ننتظِرُ أحدًا سيأتي يومًا يقول: كانوا هنا»[2]، فبهذا ننتقل من الوطن و الهجرة إلى حَدّ جديد من حدود الكتابة، وهي الصياغة الحرةُ لقوانين جديدة، لكتابة تنشُدُ الخُلُودَ في هذه الأزمنةِ المتقاطِعةِ، المتجاوبةِ شكلاً والمُتجَافية مضمونًا، تكون من خلالها الكتابة حَقًا مشتركا بين المبدع والقارئ، فكلما كانت الفكرةُ جديدة، منفتحة على شجرة نسب الكتابة وعلى حركيّتها ولا نهائيتها، تكون القواعِدُ بذلك بمثابةِ المغامرة التي لا بداية لها ولا نهاية.

---

[1]– بن خليفة مشري، المرجع السابق، ص 206.

[2]– بنيس محمد، الحق في الشعر، المرجع السابق، ص 158.

فقوانين الكتابة عند " محمد بنيس"[1] هي:

1-**القاعدةُ الأولى: الكتابة نَفْيٌ لِكُلِ سلطةٍ،** سواءٌ أكانت سُلْطة زمن أَم سلطة مكان، سلطُة داخلية أم خارجية، بهذا المعنى الكتابة هي فِعْلٌ خلاقٌ دائم البحث عن الحرية فهو سؤال لا ينتهي ليبدأ أو لا يبدأ لكي ينتهي.

2- **القاعدةُ الثانية: النقد أساسُ الإبداع،** أنّه كَسْرٌ للقناعات و المسلماتِ وهو مرتكز لكل كلام وسلطة لذا عليه أن يلاحق الإبداع وأن يُخَربَ الذاكرة كآلة مُتسلطةٍ.

3- **القاعدة الثالثة: لا كتابة خارج التجربة و الممارسة،** إنّها على النقيض من نقد اللغة و المجتمع و الذاتِ، فالكتابةُ تتجسد من خلال التجربة و الممارساتُ قبل أي بعد آخر من أبعاد الإبداع؛ فالتجربة والممارسة اختراقٌ للزمن وللمكان و «وهكذا تبتعد الكتابة عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم، وتلتصق بالملموس والمحسوس».[2]

4- **القاعدة الرابعة: لا معنى للنقد و التجربة و الممارسة؛** فالكتابةُ دعوة إلى التحرر من كل ما يحيط بها، فهي لَعِبٌ وحَرَكَةٌ وتَغَيْيرٌ و خُرُوجٌ عن الثابت، إنها مثل « شكل الحمم البركانيةِ التي يقذفُها بُركانُ التجربة»[3] وممارسةٌ واعيةٌ ولا وَاعيةٌ لقلق وَجَوديٌ؛ فالكتابةُ « ليست لِبَاسّا للتجربةِ أو إناءٌ لها، وإنما هُو جسدُها وصورتها»[4]؛ فالكتابة جسدٌ منهَكٌ مِن أثرِ التجربةِ وصورةٌ للممارسةِ التحررية داخل النَصِ وخارجه، فهي احتفال واحتفاءٌ جماعي لرؤية مغايرةٍ للأشياء و للإنسان.

---

[1]- بنيس محمد، حداثة السؤال، ص 206.

[2]- المرجع نفسه، ص 207.

[3]- أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة ثقافية شعرية، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نلحظ أن مفهوم الكتابة عند " محمد بنيس" أخذ بالتطور و التغير من مفهوم أدبي / شِعْرِي نقدي/ إلى مفهوم خَطّي، غْرافيكي؛ هذا المفهوم قوامه الاحتفاء الواضح بـ " العناصر" الخطية مثل:

1-الخط.

2- الفراغ.

3- الأبيض و الأسود.

4- الألوان.

احتفى الناقد بهذه العناصر في مجملها أيّما احتفاءٍ؛ حيث يقول:« إن الكتابة دعوةٌ إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعِهِ لبنيةٍ مغايرة [...] إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان [...] تؤكد الكتابة على صناعتها وماديتها»[1].

تدعو الكتابة قارئها إلى تلمُّس خطِّها المتعرِّج بين بياض اللحظة و سَوَادِ التجربة؛ فتتزيَّن كلوحة مزركشةٍ بألوان الألعاب فالكتابة لعِبٌ، إنّها ممارسة على فراغ سرمدي تؤسِسُ من خلالِهِ الذّات كينونتها؛ فالخط عند بنيس يمارسُ سلطتَهُ على فراغ الورقة على انكباب الذاتِ، فيتدخل « لردعِ المتعالياتِ من أصوليّة وانغلاق دائري، واستهلاكٍ، تتحرر يَدك، عينُكَ، أعضاؤكَ، كل الاتجاهات تصبح ممكنة ... » [2].

فهو يحرر عقل الكاتب من خلفياته القديمة وتصوراته التقليدية الجاهزة، فينقلَهُ من حوضِ دائري مغلق إلى فضاء متعرج منفتح، ومن ثمَّة تحرر معه كل أعضائِهِ من يَدّ تخطُ قدرها الموسومَ، وعَينِ تملأ شبكيتها بلذة لا متناهية، إنّها لذّةُ الجَسَدِ، لحظة الولادة الخلاقة للكتابة القصيدة/ الرواية.

---

[1]- بن خليفة مشري، المرجع السابق، ص 208.

[2]- المرجع نفسه، ص 208.

فالخَطّ روحٌ ترفرف فتنتَقلُ « النّص من المعنى إلى ما بعد المعنى»[1]، لذلك يرى "بنيس" أنّه من الأجدرَ و الأجدى استعادةُ الخطِ المغاربي الذي انزاح عن فضاء العين بفعل الزمن و الخط المشرقي، الذي هيمن على ساحة الخطوط في المغرب العربي الإسلامي –تونس، ليبيا، الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا– كل هذه البلدان اعتمدت في كتاباتها على الخط المشرقي، الذي دام فترة طويلة من الزمن ولذلك يقول الناقد " محمد بنيس" إنّه « حان الوقت لمنح النص ابتهاجه، [...] عودة الخط المغاربي تتنصّل من كل قطيعة مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية، ولا مع الممارسات الخطية خارج العالم العربي»[2].

هذه العودةُ هي استعادة لجماليتنا المسلوبة وفَرحِنَا اللامتناهي للنّص الذي يُعْلِن حداثتهُ وفرادته ولمعانَهُ على واقع الممارسَةِ الجمالية الخطية للعالم العربي. ف « في الشِعر ... ما تبقَّى هو مجرد آثار، أو رسوم بيد، دَرَسَتْ خطوطها، أو أوشكت أن تُمْحى بفعل الريح التي لا تفتأ تُخفي أثر العابر، وتنكث وجوده»[3].

فالشِعْر هو آثار الأولين و الغابرين، وأشكالٌ و رسومٌ ونقوشٌ زخرفية، وسلطة قائمة لا تزول بزوال الجبال، أو بفعل عوامِلِ الطبيعةِ؛ فهي الموروث الحضاريُ الذي كان له الحضور المستمر عبر العصور، وهي أثارُ الغابرينَ ووجود الإنسان الذي تجسد نقشا على الحجر أو الجلْدِ.

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– المرجع نفسه، ص 208– 209.

[3]– بوسريف صلاح، الشعر وأفق الكتابة، المرجع السابق، ص 28.

هذه هي دلالة الكتابة المرسومة الذي ابتدعها G. Apollinaire ونشرها سنة 1918 في عَمَلِهِ Les Calligrammes[1]، وهي اعتبار لمكوناتها المتعددة، ومن ورائها مصطلحُ القصيدة البصرية، أو قصيدة السواد و البياض.

هذه هي الكتابة الخطية " البصرية" عند " محمد بنيس" أما الكتابة كشعر فيعرفها بأنها:

1-نَارٌ تضيءُ في جسدنا المُنْهَكِ و المُتْعَبِ من تكرار الخطابات، وتَتَكَوّنُ وتتنفسُ من هواءِ عَذاباتِنا.

2- الكِتابَةِ منشأُها الطريق الأخرى غير المطروقَةِ المحفوفَةُ بالمجاهيل و التي لا تعلن عنها الكِتابة.

3- اللمْعَةِ المنبثقة في لمح البَصَرِ [...] و المُجَاهَدَةُ التي تتطلَبُهَا القصيدة، وهي أسَاسًا مقاوَمةٌ يوميَةٌ لما ينقِلُنَا من خِطَاباتٍ[2].

ثالثا: مفهوم الكتابة عند الشعراء:

تشق الكتابة بمفاهيمها المتعددة الأطر المألوفة والمكرورة والمعتادة للبحث عن ماهيتها المعرفية ووجودها الفلسفي واختلافها الشعري عبر مسار معرفي متعدد وفلسفي متفرد عند فئة الشعراء، هذا المسار المختلف اختلافا عضويا/ وجوديًا عائد أولا إلى: رؤى الشعراء الحالمة ومرجعياتهم الطفولية، وثانيا: إلى إيديولوجياتهم الفكرية المتباينة وتصوراتهم المميزة شكلا ومضمونا لفعل الكتابة، ومصاحباتها، وعوائقها، وإشكاليات وجودها وآثارها على النفس/ الذات المتفردة وقِيَّمِها الخالدة اللامتناهية.

---

[1]- خرفي محمد الصالح،، فضاء النص نص الفضاء، " دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر"، قصص، ط 02، منشورات آرتيستيك، 2007، ص 107.

[2]- محمد بنيس، الحق في الشعر، المرجع السابق، ص 13.

إنّ حدّ الكتابة عند الشعراء بحر لا متناهٍ من الأسرار المستترة والدلالات المتناثرة والمتشعبة، والتصورات الحالمة المختلفة، والمشاعر المضطربة، هذه التصورات والدلالات المعرفية والجمالية يمكن إعادة تشكيلها ضمن الحدود والمنطلقات الآتي ذكرها:

تمثل الكتابة كحد متكون من ثلاثة أقانيم/ مفاهيم مُعطى كَوْنيٌّ / وُجوُديٌّ/ وشَجَريٌّ*، يتجلى بصفة عامة ضمن رؤى اختلافية عند شعراء العالم كافة وشعراء الحداثة العربية بصفة خاصة، أمثال: بدر شاكر السيّاب، نازك الملائكة – خليل حاوي– عبد المعطي حجازي– نزار قباني– صلاح عبد الصبور– عبد الوهاب البياتي– أدونيس وآخرون.

تشكل الأقانيم الثلاثة الآنف ذكرها حلقات معرفية شاملة، تجمع المتفرق والمتباين والمغاير من المفاهيم المتداخلة لتصور الكتابة كحالة جامعة لـ:

1– نشأة وخلق القصيدة من عدمٍ؛ أي لحظة خلق القصيدة ولحظات تشكلها ولحظات ما قبل وما بعد لحظة التشكل/ التكون، وهذا ما يشتمل عليه الأقنوم الأول الذي ارتأينا أن يُدْرَس بداخله: الحالة الشعرية بكل انفعالاتها وظروفها وأحوالها وصولا إلى مراحل بروز الخلق الجنيني للقصيدة/ الكتابة وصولا إلى آخر مرحلة "الكتابة والنشر" و التي يمكن تسميتها بمرحلة " ما بعد الكتابة".

كل هذه المفاهيم الغامضة والمتشعبة يمكن دعوتها بـ :" سِيَرِ التجربة الشعرية" أو " الخلق الأدبي" أو " التصور الداخلي" لتشكل القصيدة/ الكتابة، وهذا كله يمكن جمعه في مفهوم " التجربة الشعرية" كمصطلح جامع لمختلف التصورات والرؤى للشعراء وهذا بحسب كل شاعر وحالته الخلاقة ومفاهيمه المتشعبة.

*التشجير: هو كناية عن تعدد الرؤى والتصورات المفسرة لمفهوم الكتابة؛ أي أن مفهوم الكتابة كالغابة متعددة الأشجار وكل شجرة هي مفهوم خاص للشعراء على اختلاف تكوينهم المعرفي، الفلسفي، الحياتي، أي حساسيتهم المتميزة.

فالأقنوم الأول محاولة لاستقصاء مفهوم "الشعر" وحالات خلقه، والمصاحبات النفسية والوجدانية والعقلية لتفسيره، وبحث عن سرّ العملية الإبداعية فـ « نظرية الشعر عملية تجريدية، تحاول تجاوز كل التجارب الفردية في بناء نظري محكم، له صفة الإطلاق»[1]، هذه الصفة الخاصة والمتفردة تدعونا إلى هتك السرِّ المخفي للشعر المخلد، لإيجاد نقاط جامعة بين مختلف تجارب الشعراء، وإجابة عن الإشكالات " متى يكتب الشاعر ؟" و "كيف يكتب؟" و " كيف تتشكل القصيدة وما مراحلها؟" "هل هناك طقوس خاصة لكتابة الشعر؟" "ولمن يكتب الشاعر، لنفسه أم للقارئ أم للنقاد؟" "أم لهم جميعا؟" وهذا لتشكل لنا بناء محكما يمكن له أن يتجاوز المفاهيم المتفرقة لحالة فعل الكتابة/ القصيدة.

أما الأقنوم الثاني الذي عنوناه بـ "مفهوم الكتابة بوصفها خارجًا" فقد خصصناه للبحث عن التداخلات المعرفية، والأفكار التفسيرية حول العملية التنظيرية للشعر، ومهمة النقد في تفسير وتعليل وتأويل عملية تشكل الشعر/ الكتابة، وخصوصيات الكتابة الشعرية، بالإضافة إلى المفاهيم المتزاوجة للكتابة بصفتها "سيرة" سواء أكانت شعرية أم ذاتية أم ثقافية؛ بحيث نلحظ التداخل الاصطلاحي/ المفاهيمي بين مفهوم الشعر/الكتابة والتنظير المعرفي للنقد التابع للشعر، وبذلك يتخطى الشعراء حدود الشعر ليخوضوا غمار عملية النقد «فالنقد بوصفه لغة ثانية، كتابة على كتابة، ولغة على لغة [...] لايستطيع أن ينطلق إلا من إشكاليات اللغة الأولى، أي من النص نفسه»[2].

إذ تختلط بذلك رؤى الشعراء بين إبداع الشعر وخلقه من العدم، ورؤى النقاد الذين يحاولون استقصاء خطى الشعراء وفرض معايير نقدية، وقواعد أسلوبية لا يحيد عنها

---

[1]– عز الدين إسماعيل، " مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين"، مجلة فصول، مج 01، ع: 04، 1981، ص 49.

[2]– إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، ط01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1982، ص 11.

الشعر والشعراء، وبين ظاهرة "الشعراء النقاد" الذين تحولوا من قول الشعر إلى ممارسة النقد، وبين الذين زاوجوا بين المُوهِبَتَينِ [إبداع الشعر/ النقد الشعري]، فتارة تجد الشعراء يفسرون عملية الخلق وما يصاحبها من مصاحبات الإبداع وهذا ما سنتناوله في الأقنوم الأول، وتارة نجدهم شعراء/ نقاد بنفس الوقت، بحيث تتكامل لديهم المَلكتَيْن، ما شكل اتصالاً وانفصالاً بين اللغتين، اللغة الأولى (الشعر) واللغة الثانية (النقد) وهذا ما يمكن وَسْمَهُ بـ "الكتابة الجامعة"، إذ يبقى شعرُهمْ ضمن خانة الشعر، ونقدهم يدخل نطاق "الكتابة" بمفهومها الموسع، الجامع والشامل للفَنَّيْنِ [الشعر/النقد] سمةُ طبيعتهما الافتراق بدل الاجتماع فـ « النقد– عند هؤلاء– رسالة، ورسالته هداية الأدباء إلى ما يجب أن يعملوه؛ وللنقاد بهذا الاعتبار " سلطة روحية" على الشعراء »[1]، هذه السلطة أخذت أبعادا إشكالية خاصة في النقد العربي القديم الذي ظل سلبيا يمارس سطوته الأخلاقية والجمالية على الشاعر ورغم ذلك « لم يؤُثر يومًا في الشعراء، وكل ما جَدّ من المذاهب والتغييرات الوضعية كان منشأه الأدباء أنفسهم»[2].

هذا ما سنحاول لملمة شتاته في الأقنوم الثاني الخاص بالعلاقات المتداخلة بين مفاهيم: الشعر والسيرة الشعرية والنقد، وكذا التشكيلات المعرفية لعدد من الشعراء النقاد الذين جمعوا كل هذا ببوتقة واحدة ومنهم : "صلاح عبد الصبور"، "أدونيس"، "محمد بنيس" وآخرون تحت مسمى ظاهرة "الشعراء النقاد/النقاد الشعراء".

ينطلق الأقنوم الأول من فرضية اعتبار الكتابة تشكيل داخلي للذات الشاعرة لحظة الإبداع، وما يكتنف تلك اللحظة من غموض فني وسحر، وفتنة، وخيال...، فلحظة الإبداع سرٌّ من أسرار الخلق الشعري للقصيدة/الكتابة، وهو السر الإلهيّ الأكثر "غرابة"

[1]– محمد فتوح أحمد، غائية الإبداع وتجربة الناقد الأدبي، مجلة فصول، مج 9، ع3، 4، فبراير، 1991، ص 82.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و "غموضا"[1]، وهذا لأن الشاعر في تلك اللحظة قد حقق ما يشبه الفعل الإلهي للخلق؛ والذي تنبثق فيه الأشياء /الكلمات/ البذور وتبتدع من العدم؛ فلحظة الإبداع لحظة يصعب على الشاعر وصفها، وكذا إدراك تفاصليها وكيفية انغماس الذات وانشطارها فـ « مشكلة الشاعر الحقيقية هي تضمين القصيدة [سر الكتابة/ الإبداع] هذه الانفعالات والأحاسيس الخاصة بالتجربة الشعرية»[2]، فالتجربة الشعرية، أو "سر العملية الإبداعية"[3] أو"عملية الخلق الفني"، أو " آلية الإبداع الشعري"[4]، أو "التجربة الشعرية"[5]، مصطلحات متعددة لخّصت العلاقة المتمايزة والمتواترة بين الشاعر ومنتوجه الإبداعي فهي:« خليط من المواقف الفكرية والنقدية والتاريخ والجدل في علاقة الشاعر بمنتوجه الشعري»[6]، سواءٌ أكان قصيدة أم قصة أم رواية، فكلها تندرج ضمن المصطلح الأشمل وهو الإبداع/ أو الكتابة؛ فعلاقة المبدع مع إبداعه مسألة داخلية محضة لا ينفك الشاعر يخفيها « والحقيقة أن الشعراء إذ يحجمون الاعتراف، ولا يتحدثون إلا نادرا عن لحظات الإبداع [...] فهم في غمرة الإبداع يعجزون عن مراقبة الذات سيكولوجياً»[7]، فذات الشاعر في تلك اللحظة تنفصل انفصالا عميقا عما يحيط بها وتنطلق في آفاق رحبة، لذلك يحدث أن لا يستطيع الشعراء وكل المبدعين على السواء وصف تلك اللحظة، ولكن تبقى شهادات المبدعين وما صرحوا به من آراء وتصورات وأحلامٍ ورؤى، زادًا معينا

---

[1]– حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ط01، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2011، ص 175.

[2]– مؤلف مجهول، "العالم التصوري عند جون كيتس"، تر: عبد الله حسين، مجلة شعر ، مج 12، س1، نوفمبر 1964، ص88.

[3]– ستيفان زفيغ، "الرسالات الأخيرة"، ضمن "توترات الإبداع الشعري"، المرجع السابق، ص 175.

[4]–عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، العاصمة، 2009، الجزائر.

[5]– هشام محمد عبد الله، التجربة الشعرية العربية دراسة ابستومولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014، ص 13.

[6]– المرجع نفسه، ص 23.

[7]– حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 180.

لتشكيل تصور واضح وشاملٍ عنها « فعملية الخلق الفني لدى الشاعر الذي يرى أنها تتم في جو نفسي من اللاوعي والحلم وبمعزل عن وعي وإدراك وبصيرته النافذة»[1]، فهي لحظة كينونة، لحظة وعي ولا وعي في الآن ذاته؛ إذْ نتلمس الأفكار والرؤى حول ولادة وانبثاق القصيدة/ الكتابة :

– مما رواه الشاعر لنا بنفسه ضمن ما يسمى بـ " التجربة الشعرية" وما يصاحبها من تصورات أثناء المخاض.

– وكذا تصور واضح وجلي للحالة النفسية والوجدانية للذات الشاعرة ما قبل لحظة الخلق وما بعدها؛ فمشكلة الخلق ترتبط ارتباطا « فيما حدثنا به الشعراء عن أنفسهم بمشكلة التجربة، وليس مصطلح التجربة أقل مُراوغة من عملية الخلق»[2].

إن عملية انبثاق القصيدة وما يصاحبها من قلق إبداعي وترقب ومتعة كلها تجعل من الشعر «فيض تلقائي للعواطف الدافقة على حد تعبير "وورد زوورث"، أي أن مهمة الشاعر هي إثارة واستحضار وتسجيل كافة الأحاسيس و الانفعالات الذاتية التي تتثال وتنهمر بشكل عفوي ودونما تقييد أو تنظيم»[3]، فالذات الشاعرة في تكوينها الإنساني والشعري تتأثر بكل ما يحيط بها من مشاهدات عيانية، وأفكار فلسفية، ورؤى صوفية، وواقع بكل إيجابياته وسلبياته؛ فتتشكل بداخله عوالم داخلية أخرى جديدة يحاول من خلالها خلق عالم جديد من آثار وبقايا وأنقاض العالم الواقعي الموازي لذاته، فتصبح لديه رؤية متفردة للإنسان وللعالم وللكون الرحب بكل تلويناته وتشكيلاته، وفي هذا الشأن يقول الشاعر "عبد الوهاب البياتي" بأن كان «تكويني النفسي من أساسه: الرؤية الشاملة

---

[1]– فاضل ثامر، "حول ظاهرة الغموض في الشعر"، مجلة الآداب البيروتية، ع3، آذار، مارس، سنة 14، 1966، ص 139.

[2]– عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 52.

[3]– فاضل ثامر، المرجع السابق، ص 139.

للأشياء والنفاذ إلى جوهر الأشياء الصغيرة التي هي مادة الشعر وينبوعُه: وهكذا كان الشعر أكثر ملائمة لحركة نفسي الداخلية وأقرب إلى رغبتي في ضغط الأفكار والأحاسيس وتجسيدها»[1].

إن حركة النفس الجوانية في تأرجحها بين الهدوء والاضطراب، وبين الوعي واللاوعي، بين الواقع الحالم والخيال الجامح، بين وحي وإلهام وبين وعي وإدراك، تجعل هذه الحالات الذات الشاعرة في صراع وجودي لا ينته ولا يسكن، أشبه باختلال ميزان العقل و القلب، وضمن هذا الصراع تحدث « حالة من التجاذب بين القطبين تكون نتيجتها حدوث الشرارة الخلاقة – ولابد– في الطبيعة من اتحاد الذكورة والأنوثة لبعث الحياة كما هو الشأن في الإبداع الفني من ضرورة تمازج عنصرين: الوعي واللاوعي، الإلهام والتقنية، النشوة و الصحو»[2].

تحتاج لحظة الخلق وانبثاق القصيدة إلى طبقتين من طبقات النفس، وهما لحظتا الوعي و اللاوعي، الإلهام والتقنية، النشوة والصحو؛ إذ نجد أن خلق القصيدة يرتبط ارتباطا وثيقا بالوعي الشعري «فالوعي الشعري هو ذلك الشعور الذي يختلج في صدر الفنان، وقد احتدم بحرارة الانفعال عندما يشاهد صورة الجمال»[3].

يظهر هذا الوعي الشعري/الأدبي كلحظة انسداد الأفق الشعري للذات الشاعرة في مواجهة الكينونة المُرسَاة، هذه الكينونة تتأرجح تأرجُحًا لا متناهيا بين صمت الحرف الرمزي وشفاهة المكتوب المنفلت من لحظات البياض والصمت، والفراغ.

---

[1]– عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ع3، آذار (مارس)، السنة 14، 1966، ص 04.

[2]– حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 190.

[3]–هشام محمد عبد الله، المرجع السابق، ص 14.

فحد الكتابة يمكن عدُّه لحظة انفلاق صبح في ليل شاق عند الشاعرة "نازك الملائكة"، أو نزيف كينوني مفاجئ عند الشاعر " بدر شاكر السياب"، أو ينبوع يتدفق رؤى من قلب إنساني مهموم عند الشاعر "عبد الوهاب البياتي"، ولعلها " خلق" و " إبداع" عند الشاعر " أدونيس"، هذا الخلق اللامتناهي والمتناسل يعيد تشكيل المادة/ اللغة / المواقف/ التصورات/ الحساسيات/الرؤى/ الزمن، المكان جماليا وشعريًا، فقد «صار الإبداع الشعري، لي، وسيلة لاكتشاف نفسي، واكتشاف الإنسان والعالم، صار قائما على الرؤيا والنفاذ إلى الجوهر، والإشراق. صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان، ومستقبله ومصيره إلى المدى الأقصى، صار فعلا يقوم به الإنسان بكل كيانه، وإبداعًا كإبداع الخالق، صار سفرا لا ينتهي، خارج الأيَام الجارية في المستقبل، عبر أعماق الكائن وأبعاده»[1].

إن الإبداع الشعري عند "أدونيس" هو لحظة كشف لكينونة النفس، للذات المفجوعة والمتألمة، وهو كذلك اكتشاف للعالم الخارجي المرتبط بالرؤيا، وبالبحث عن جوهر الخلق واستقصاء لماهية الذات التي تعيش إشراقا، ووجدًا، فصار الإبداع/ الكتابة إبداعا ثانيا مُوازيا لإبداع الخالق، وصَار تجوالا داخل الذات وعبر أعماق الكائن، وسَبْرًا لأغوار وهواجس النفس الشاعرة؛ فالإبداع/الكتابة لحظة تيهان لهوية تجمع بداخلها سكونا ملتبسًا.

إن الكتابة هي ذلك القلق الوجودي/ أو المغامرة الوجودية الساكن/ أو الساكنة في منطقة وسطى، منطقة "المابين" إنها لحظة انقلاب للعقل/ الفكر/الواقع في وجه سيل جارف من ملايين التصورات والمشاهدات والقراءات المتناقضة «ومن ثم فعمل الشاعر حينما يكون مدركا للأحاسيس التي تكتنف وحيَه، فالوحي هو النواة التي تنبثق منها القصيدة ويعتمد الباقي على مدى وعي الشاعر للطريق التي تقوده إليه لحظة الإلهام

[1]–أدونيس،"خواطر حول تجربتي الشعرية"، مجلة الآداب البيروتية، ع3، آذار/مارس، السنة 14، 1966، ص 195.

وللمكان الذي تنبعث منه»[1]، وعادة ما يركز الشعراء في أحاديثهم على اعتبار أن انبثاق القصيدة وانبعاثها في النفس مصدره الوحي، هذا الوحي هو مدى وعي الشاعر بتلك الانبعاثات والبروق واللوامع النفسية والوجدانية و الروحانية التي تغلف القلب فتنبعث منه؛ إذ أن «الإبداع [الكتابة الشعرية] تأمل ونقد وتجاوز واستباق إلى بناء عالم تصويري وجداني معرفي جديد مختلف، فيه سمة الأصالة والتفرد، بل والشذوذ أحيانا، بمعنى تجاوز المألوف والخروج عن أنماطه التقليدية»[2].

إن الكتابة كخلق متجدد ومتفرد ومختلف في كينونته تشبه السيل الجارف، والبرق الخاطف، والطائر الذي يسمو على الذات الشاعرة ليُرى من الأعلى، إنها فتحٌ وتأملٌ وتجاوزٌ وبناءٌ من الكلمات المتراصة والمصطفة بالذهن/ القلب/ الروح تنتظر لحظة كشفٍ أو رؤيا، أو لذة، أو تصوف لتتجسد كصورة خلافية للذات الشاعرة المنغمسة في برزخ وجودي وفي معطى يكاد يتأرجح بين حالتين وجوديتين:

الأولى: لحظة إلهامٍ/ لحظة تماهٍ / لحظة لا وعي.

الثانية: لحظة صيغة / لحظة انفصال/ لحظة وعي.

هناك من يُصور هاتين الحالتين على أنهما إلهام مطلق، وهناك من يصورهما لحظتي إلهام وصنعة، وهناك من ينكر أن تكون إلهامًا ووحيًا من ربات الشعر ويعتبرها مجرد استجابة تقنية أو عفوية للعديد من الأحاسيس والحالات النفسية « ونحن إذا سَلمنا بفكرة الإلهام، فلا بد معها من الصيغة اللازمة التي تطور وتركب وتعيد تنظيم هذا الإلهام

---

[1]– المؤلف مجهول، المرجع السابق، ص89.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي، عبقرية الإبداع الأدبي أسبابه وظواهره، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 9.

في صورة تتساوق مع غيرها من الأفكار»[1]؛ فالكتابة/ الشعر على اعتبارها قبسًا من الإلهام وإشراقا صوفيا، وتجاوزا فكريا للواقع يحتاج إلى تقنية وصيغة تتطور من خلالها الأفكار وتتشابك فيها الرؤى والأحلام فتعيد بناء وتنظيم هذا الإلهام في مرحلة تالية يمكن الاصطلاح عليها بمرحلة "الصنعة والمهارة" فـ « الخلق الفني – كما نرى– يحتاج دائما إلى مراجعة وإعداد، وهو صناعة ومهارة عن طريق الصورة أو عن طريق الخيال، أو عن طريق الإحساسات أو الحدس، فلا بد من وجود رابط عن طريق الصياغة التي تمسك بناصية الحلم الشعري»[2].

هذه الصياغة يمكن دعوتها بفعل الكتابة أو لحظة انكتاب الذات الشاعرة على صفحة الوجود الشعري؛ فالكتابة بوصفها داخلاً؛ أي تعبير داخلي /لا مرئي/ هي هذا الشيء الجوهريُ، هذا الآخر المجهول، الذي لا ندركه ويُدْركنُا، لا نكتبه ويكتبنَا، لا نكتشفه ويَكتشفُنا، لا نبحث عنه في الطرق المألوفة والمطروقة والمكرورة، وإنما هو الآتي إلينا من "بيت الوجود"[*] بتعبير هيدجر، ومن " اللامفكر فيه" [**] بتعبير ميشال فوكو، فهو على حد وصف " لامارتين" بأنه تفكير و « إنني لا أفكر على الإطلاق وإنما أفكاري

---

[1]– رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، بين النظرية و التطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،2000، ص 59.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[*]– مصطلح فلسفي يوازي معنى " بيت الوجود" لـ"هيدجر" الذي اصطلحه على " اللغة"، «إن ما يريد أن يؤكد عليه غدامير هنا هو ان كل من الشعر والتفكير يجلبان الوجود الى "بيت اللغة" لأن اللغة هي بين او مسكن الوجود The house of bieng كما يردد هيدجر دائما»، ينظر: سعيد توفيقن في ماهية اللغة وفلسفة التاويل، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، مصر، ط1، 1436هـ/2015م ، ص57.

[**]– مصطلح فلسفي للفيلسوف "هيدجر" يستخدم للتعبير عن المكتوبات الغامضة والملتبسة. ينظر: مطاع الصفدي "مغامرة الاختلاف والحداثة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 44–45، 1987، ص15. وكذلك : عبد الله الغذامي المشاكلة والاختلاف، (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،1994، ص 34.

هي التي تفكر بي»[1]، وكذا " موريس بلانشو" الذي يقول: « لا نكتب بموجب ما نحن عليه. الأحرى أننا نكون بحسب ما نكتب»[2]، ويرى «"أندري جيد" (Gide) في كتابه عن "ديستويفسكي" بـ: «أن الفنان الحقيقي هو الذي يُبقي على الحد بين الوعي واللاوعي في العملية الإبداعية، إنّه لا يصل إلى معرفة نفسه إلاّ عبر ما ينتجُ، وما نتج، وبعد أن يُنْتِج» [3].

إن الكتابة/القصيدة هي التي تفرد شراعها/أجنحتها على البحر القلبي للشاعر، فتفكر فيه وتستدعيه للدخول لعوالمها المجهولة فيقنصها عبر التحضير النفسي والوجداني والعقلي فتصير هي من تتحكم فيه بعد أن كان يتحكم فيها، و تلح على الإنوجاد على صفحة ذاته وتتجسد على خريطة الوجود اللامتناهي للأفكار والرؤى، إذ تصبح القصيدة/الكتابة غشاءً يخرق سكون القلب فيستحوذ عليه فيُدميه قلقا ووجدًا وشوقًا وفرحا، حينما تتجسد على صفحات الورق.

رابعا: مفهوم الكتابة عند القصاص والروائيين:

تتخذ الكتابة عند القصاص و الروائيين شكلا يغاير ويتجاوز ويختلف عن الأشكال السابقة عند فئة "الشعراء"، وكذا فئة "النقاد"؛ هذه المغايرة تتأتى من الاختلاف الشكلي/ المضموني للجنس الأدبي المراد الإبداع فيه، لذلك فمفهوم الكتابة يتجاوز المنحى العام للمفهوم السابق، والذي يمكن توزيعه ضمن ثلاث مفاهيم متفرعة وهي كالآتي:

- المفهوم الأول: يرتبط بدوافع وأهداف الكتابة؛ أي لماذا يكتب القاص/ الروائي؟

- المفهوم الثاني: يرتبط بـ "فعل الكتابة"؛ أي: كيف يكتب القاص /الروائي ؟

---

[1]- رجاء عيد، المرجع السابق، ص 59.

[2]- خالدة سعيد ، فيض المعنى، ط01، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2014، ص 25.

[3]- أحمد حيدر، الجمالية والميتافيزيقيا، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2004، ص 21.

– المفهوم الثالث يرتبط بـ "المتلقي"؛ أي: لمن يكتب القاص /الروائي ؟

المفهوم الأول: دوافع وأهداف الكتابة: لماذا يكتب القاص /الروائي ؟

تمثل الكتابة مغامرة للذات الشخصية للقاص أو الروائي في تجسدها الكينوني الوجودي، بحيث يستكشف فيها المبدع روحه الداخلية، ومعاناته الذاتية، وتناقضاته الحياتية التي تفصل بين ذاته والذوات الأخرى المحيطة به؛ فالكاتب يكتب ونادرا ما يهتم بماذا يكتب أو لماذا يكتب؛ فهو تارة يدرك وتارة لا يدرك كيف تقتحم الفكرة أو الحدث أو الشخصية ذاته، فالأهم عنده هو تلك الحالة غير المستقرة التي تخلفها بهجة الكتابة أو عذاباتها وآلام انقطاعاتها، فجل الروائيين وكذا القصاص، في أولى تجاربهم الكتابية يخالجهم شعور الشغف والسعادة والفرح، فالكتابة مثلا عند " عبد الحكيم قاسم" هي لحظة سعادة "، " ومعرفة"، فهي كالمتعة «المقطرة لي، والتي بلا لوم عندي هي التي أفوز بها عندما أعثر على الجملة التي أريدها لأنها تحقق لي كل رغباتي» [1] .

فالكتابة عند الروائي " عبد الحكيم قاسم" هي بحث عن معرفة مغايرة عما عرفه من قبل، معرفة جديدة تدق باب وجدانه، فتمنحهُ طبقا من المُتعة، وهذا لاكتشافه مثلا: الجملة التي تحقق المرجو والمُراد، وهذا لأن الكتابة في جوهرها " اقتناص للكلمة"/ " اللغة" بكل مجازاتها، وأضوائها المشعة "دلالة".

إن الكتابة عند القصاص والروائيين ما هي إلا خلاصٌ من الموت، وأمل ورجاء بالتجدد والانبعاث، ورغبة في الخلود، وفرارٌ من حصار الواقع، فمن دوافعها الأساسية – عند مختلف القصاص والروائيين العرب– البحث عن معنى للوجود، إذ يراها الروائي "نجيب محفوظ" بحث دائب عن الإجابة؛ لكن أي إجابة؟ يجيبنا " نجيب محفوظ" بأنه:

[1] اعتماد عبد العزيز، "الروائي عبد الحكيم قاسم أيام الإنسان المرة"، مجلة أدب ونقد، ع 16، السنة 2، مصر، القاهرة، المجلد 2، أكتوبر 1985، ص 134.

« من السذاجة جدا أن يأتي امرؤ ويقول: كفَّ عن الكتابة؟ لأن هذا يعني أنّه لا يفهم معنى الكتابة، ولا يفهم أبعادها الحقيقية، في حين إنها نوع من البحث الدائم» [1].

إن الكتابة عند الروائي"نجيب محفوظ" حاجة ملحة، ورغبة عارمة، وبحث عن الذات العليا وعن سرِّ الخلق، إنها المستحيل المُمتع، وهي " زمن السفر" في قطار الحياة، فمثلا الأديب " يوسف القعيد" يجد كيانهُ الأدبي/ذاته الروائية تتحقق في فعل الكتابة لا في أسبابها إذ يقول: « لا خلاص سوى بالإمساك بالقلم والكتابة في بعض الأحيان. لا يهمني ماذا اكتب بقدر ما يهمني فعل الكتابة نفسه» [2]، وفي نفس الأجواء الذاتية/الوجدانية يؤكد الروائي "رشيد بوجدرة" بأنه بدأ الكتابة "من دون وعي"، وخاصة مراحله الشعرية والسردية الأولى ثم « فهمت أن الكتابة تساعدني كثيرا على الوجود، على الحياة، على البعد من الانتحار مثلا» [3].

إن الكتابة في مفهومها المعرفي هي إغراق في الذات المتأزمة وجدانيا، ونشدان للخلاص من متاهات الوجود الإنساني، ونبْشٌ في الأسئلة الوجودية الكبرى، هي إنقاذ النفس/ الذات/ الروح/الحياة من الجنون والانتحار؛ إنها البديل المناسب والوحيد للمبدع لعيش حيوات أخرى غير حياته الشخصية، لذلك يتساءل الروائي" إدوار الخراط": لماذا يكتب؟ فكانت إجابته إجابة فلسفية تطرحُ إشكالات الذات/الكون/ العالم/الإنسان/الآخر بالنسبة للذات الكاتبة في تواجدها الوجودي، إذ يقول: « لا أعرف لماذا أكتب ...! أمدفوعا إلى الكتابة بقوة قاهرة.. أعرف أنني.. لا أملك إلا الكتابة سلاحا للتغيير...تغيير

---

(1) نجيب محفوظ، الفن الروائي من خلال تجاربهم، مجلة فصول، مج2، ع 2، يناير–فبراير– مارس 1982، ص 224.

(2) يوسف القعيد، كل أشجار السبعينات لا تثمر سوى الحنظل شهادة خاصة جدا، مجلة أدب ونقد، ع 5، س1، مج 2، يوليه 1984، ص 99.

(3) بشير مفتي، وحيد بن بوعزيز، "رشيد بوجدرة لو توقفت عن الكتابة لفضلت حينها الموت"، مجلة الاختلاف، ع1، جوان 2002، ص 26.

الذات وتغيير الآخر إلى الأفضل ربما..أو أجمل..أو أدفأ في برد الوحشة والوحدة [...] لأنني أتمنى أن اقتحم مقدار خطوة في ساحة الحقيقة التي لا حدود لها.. لأنني أتمنى أن ترتفع معرفتي ومعرفتكم بالذات وبالعالم ولو كان بمقدار قامة» [1] .

لقد شَخَّص الروائي " إدوار الخراط" بعض الدوافع والأسباب الدافعة للكتابة، فمنها الدوافع الذاتية/ الوجدانية/ الداخلية، بالإضافة إلى الدوافع الموضوعية/ الخارجية/ العقلانية التي تنسجم وتتماشى مع ما أورده الكتاب السابقون مثل "نجيب محفوظ" و" يوسف القعيد"، و"رشيد بوجدرة"؛ على سبيل الحصر. فلماذا يكتب المبدع؟

يكتب: 1- رغبة ولذة وشهوة للأجمل والأفضل، لإيناس الذات من وحش الوحدة والغربة، مدفوعا بقوة قاهرة لفك ألغاز العالم، الكون، الحياة، الموت، الوجود، المرأة، والجمال.

2- ليدفع عن نفسه/ذاته /كينونته سمات الخذلان والاستسلام والسقوط والاختناق والقهر والعنف.

3- ليعرف ذاته، ليغيرها، ويغيّر نظرته ورؤيته الفردية تجله الآخر؛ فالكتابة سلاح يشهره الكاتب في وجه العالم المتهالك، المنكفئ على ذاته، ليحطم النواة الصلبة وليجسُرَ التناقضات التي يخلفها الصراع المحتدم بين وعيه ولا وعيه؛ هذا الصراع نلفيه وقودا أساسيا للكتابة على غرار ما نجدهُ لدى الروائي "عبد الحكيم قاسم" الذي يعتبر أن الأسباب الدافعة للكتابة هي الجدل الحاصل بين الواقع والحلم «هذا الجدل عندي كان بين عالمين الأول قاهرٌ لكنّه واقع فهو ضرورة، والثاني ملاذ لكنه مهرب فهو حلم » [2]؛

---

[1] إدوار الخراط، "مفهومي للرواية"، ضمن كتاب "الرواية العربية واقع وأفاق"، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، مصر، 1981،ص ص 318، 319.

[2] عبد الحكيم قاسم، "ملامح تجربتي الروائية"، ضمن كتاب "الرواية العربية واقع وآفاق" المرجع السابق، ص 361.

فالكتابة محاولة لإرضاء الذات الكاتبة في أحوالها ومقاماتها، في جدلها بين الضرورة والاختيار، بين الإشباع والحرمان، وأما لحظة التقائهما فهي «اللحظة الأولى التي تتولد منها شرارة الكتابة»[1]، فتلك الشرارة هي المُولّد الحقيقي لكل إبداع.

وهناك من الروائيين من يعتبر الكتابة محنةٌ تتجدد مع كل إفراغ، وإشباع للذات الكاتبة، هذه المحنة الجليلة هي التي توجه رغبة وإدراك الروائي الذي يعايشها لحظة بلحظة ويدرك قساوتها على غرار ما حدث للروائي "صنع الله إبراهيم" الذي يؤكد على أن بعض الروايات تَتَلَبَّسُ بالروائي فتصبح « رغبة نزقة في التمرد على الذات، وفي مقاومة رتابة الكتابة وفقا لمنهج صارم »[2]، هذه الرغبة لا تكتمل معالمها في كل مرة يكتب فيها الروائي، وإنما هي رغبة متجددة الوعد؛ فكل عمل أدبي هو شهوة جديدة متقدة، عنيفة التساؤلات، عظيمة المناحي، مثلها مثل النيَّة المخبوءة في نفس الروائي"عبد الحكيم قاسم"، فهي رغبة ترنو التجاوز والتفوق والتسامي كل مرة على الذات، فتصبح سؤالا وجوديا يؤرق الفنان/ المُبدع كل مرة.

نلحظ مما سبق ذكره أن أهداف وأسباب الكتابة قد تعددت توجهاتها، وتشعبّت أفكارها، وتباينت أهدافها فهناك من يشخصها بكلمات قليلة مضطربة، قلقة، وهناك من يشخصها بشكل واسع ودقيق، في محاولة منه إيصال كل ما يختلج الذات الكاتبة من اضطرابات وصراعات نفسية لحظة الإبداع.

فمهما تعددت الأماني والأحلام والأهداف البعيدة أو القريبة للفن/الإبداع؛ فكلها تشخص الأزمة الذاتية للكتاب على اختلاف أوضاعهم وظروف نشأتهم، وتكوينهم

---

(1) عبد الحكيم قاسم، المرجع السابق، ص 361.

(2) صنع الله إبراهيم ، "تجربتي الروائية"، ضمن كتاب "الرواية العربية واقع وآفاق"، المرجع السابق، ص ص 301، 302.

المعرفي الذاتي أو الأكاديمي، وكذا تُمثل –الأهداف والأسباب– زوايا مقتطعة من زوايا الذات الداخلية للمبدع.

إن الكتابة في تجليها الفكري/ النفسي/ الوجداني/ المعرفي رؤية ورؤيا فكرية وذاتية شاملة لكل زوايا النفس/الروح فهي لا تشبه بقية الفروع المعرفية، لكنها تلعب دور النبوءة يقول "إدوار الخراط" بأن جدوى الكتابة/ الفن هو من أعظم الأشياء التي على الفن القيام بها فـ «للفن أن يفعل شيئا أعظم [...] أن يقوم بدور النبوة أو الفلسفة بمعناها القديم الشامل– المستضيء– [...] ما زال يُراودني التساؤل المقلق والخطير وغير المبرر عقليا بأنه ربما لم يكن للفن دور فعال في الحياة الإنسانية» [1].

هذا الدور الفعال لجدوى الكتابة/ الإبداع يؤكده الاهتمام المتزايد لتفسير أسرار /دوافع الفن/ الكتابة من طرف كل ناقد/قارئ/ مهتم على غرار كل الدراسات النفسية/ الاجتماعية/ الفنية/ الفلسفية التي تبحث عن تفسير للتمايز/ التغاير للذات الكاتبة مثلما تؤكده «كاترين باتريك، فقد كان من أبرز نتائجها تأكيدها لفكرة مراحل الإبداع [...] والتي تذهب إلى أن المبدع يمر وهو ينفذ عملاً أدبيا أو فنيا بأربع مراحل رئيسية هي: الاستعداد والاختيار والإشراف والتنفيذ»[2].

هذه المراحل الأربع نلفيها متمازجة ومتشعبة وتشمل طبقات الإبداع من استعداد فطري/ وجداني/ نفسي وهذا ما يدخل ضمن خانة العوامل والأسباب والأهداف من اختيار الكتابة كممارسة، وكذا تؤكد على المحيط الخارجي المنعكس على اختيارات الكاتب لنوع الكتابة، فالمبدع/ الروائي أيًّا كان إبداعُه هو القادر على منح القارئ/الناقد الأسباب

---

[1] إدوار الخراط، المرجع السابق، ص317.

[2]– مصري عبد الحميد حنورة، "الدراسة النفسية للإبداع الفني منهج وتطبيق"، مجلة فصول، م1، ع2، ج1، يناير 1981، ص 40.

والدوافع الخفية والمعلنة لجدوى الكتابة وهذا قبل الخوض في مرحلتي "الإشراق"، و" التنفيذ" اللتان تمثلان بدورهما " مفهوم الكتابة كفعلٍ".

هذه بعض الرؤى والأفكار والتفاصيل الخاصة بأسباب وأهداف الكتابة كمغامرة عند القصاص والروائيين، ننتقل الآن للزاوية الثانية لمفهوم الكتابة " كفعل ".

المفهوم الثاني: فِعل الكتابة

كيف يكتب القاص / الروائي ؟

يتشكل "فعل الكتابة" من مجموعة القضايا الشائكة التي شغلت وتشغل الكاتب وكذا القارئ والناقد، وما يهمنا في هذا المقام هو الإجابة عن التساؤل: كيف يكتب القاص/الروائي ؟لكن من زاوية رؤيا المبدع، إذ نلحظ أن فعل الكتابة يتفرعُ ويتشعب فيتخذ زوايا تتعلق بـ:

أولا: المراحل التي يستند إليها المبدع بصفة عامة سواء أكان الإبداع شعرا أم قصة أم قصة قصيرة أم مسرحية أم رواية؛ فجل المبدعين على اختلاف مشاربهم وعطائهم الإبداعي يركزون في رؤاهم على فعل الإبداع مهما كان شكله ومضمونه، فما الإبداع إلا وحدةٌ متجانسة شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، له نفس الظروف والغايات والأسباب وكذا المراحل التي يشخصها المبدع بنفسه، وهو ما يندرج مباشرة في لحظة الكتابة أو ما يعرف بـ" حالة الخلق الفني".

ثانيا: بقضية اللغة و إشكالاتها المعرفية من تجديد و محافظة على إرثها، والرؤية المتميزة التي تطرحها الآن مختلف الدراسات الحداثية التي تُعنى باللغة على اعتبارها " بيت الوجود" و " ماهية الإبداع"، والشكل الأبرز للتجاوز والاختلاف والمغايرة.

ثالثا: بقضية الأسلوب والتقنيات التي تجعل المنتوج الإبداعي " قصة/ رواية" منتوجا أسلوبيا يدخل دائرة الأجناس الأدبية ويتجاوزها إلى مجال الشعريات، والأسلوبيات وفلسفة الكتابة الجامعة.

وضمن هذا المفهوم فيما اصطلحنا عليه بـ" فعل الكتابة" يمكن تقسيم هذا المدخل العام لمفهوم الكتابة عند القصاص و الروائيين إلى ثلاثة زوايا نظر:

1-زاوية الخلق.

2-زاوية اللغة.

3-زاوية الأسلوب.

وقبل أن نستعرض زوايا رؤية القصاص و الروائيين لهذه الإشكالات نطرح هذه التساؤلات:

1-ما التقنيات التي يعتمدها القاص/ الروائي في فعل الكتابة؟

2-ما الحدود والقواعد التي يركز عليها القاص/ الروائي في بداية فعل الكتابة؟

3-هل هناك مخطط أو مراحل بارزة يستند إليها المبدع أثناء فعل الكتابة؟

4-ما رؤية المبدع إلى فعل الكتابة كلغة؟

5-هل فعل الكتابة اختيار واعٍ ومقصود، أم مجرد انفعال ذاتي أو إشباع غريزي؟

6-ما المضامين و الرؤى والمواضيع التي تفرض نفسها على وجدان واختيارات المبدع؟

هذه بعض الإشكالات التي تطرحها إشكالية الكتابة كممارسة/ فعل، وسنحاول التفصيل فيها وهذا استنادا لرؤية القصاص والروائيين الذين توفرت لنا شهادتهم الشخصية، وكذا بعض الحوارات التي أجريت معهم، أمثال: إميل حبيبي- حيدر حيدر-

نجيب محفوظ– صنع الله إبراهيم– إدوار الخراط– الطاهر وطار– جبرا إبراهيم جبرا– عبد الرحمان مُنيف– يوسف إدريس– يحي حقي– صلاح الدين بوجاه.

أولا: الكتابة/ لحظات الخلق

تمثل لحظات الخلق الفني من أصعب اللحظات إمساكا وأكثرها تشويشا وغموضا وهذا لأنها غير معلنة لدى القراء والنقاد ومختلف الدارسين كذلك ولعدم التصريح من طرف المبدع وإبقاء تلك الحالات موضع هالةٍ، إلا فيما ندر عبر مختلف الآداب، لكن مع مرور الزمن أصبحت تلك الحالات هامة وضرورية لتفسير المنتوج الإبداعي، فمثلا نجد أن الروائي " عبد الحكيم قاسم" يؤكد في شهادته أنّه كان بالسجن أين تَوَصّل إلى الشكل الأدبي اختاره و اهتدى إليه إذ يقول « في السجن ومن خلاله توصلت إلى الشكل الأدبي الذي أرضى عنه نوعًا مَا ... ففيه كتبت رواية " أيام الإنسان السبعة" »[1] فاختيار الشكل/ القالب عند الروائي يأتي بعد عدة محاولات تجريبية من الكتابة وإعادة لاكتشاف التصور العام و الأفضل بالنسبة للذات الكاتبة تجاه الموضوع المتناول، وكذا مدى استجابته للحالة الوجدانية فمتى ما رضي على ذلك الشكل فغنه يدخل إلى حالة الكتابة بعد اتضاح التصور العام للرواية، وهناك العديد من حالات الإستفراغ للشكل الروائي يمكن ذكرها:

1–أن يكتب الروائي الرواية أو أجزاء منها دفعة واحدة، مثلما نجده عند جل الروائيين.

2–أن يكتبها على شكل شذرات، وقصاصات وعلى مراحل قصيرة أو طويلة مثلما نجده عند نجيب محفوظ، صنع الله إبراهيم، حيدر حيدر، إيميل حبيبي.

[1]– عبد الحكيم قاسم، أيام الإنسان المرة، المرجع السابق، ص 127.

3- أن يكتبها بعد معايشة وتشكل في الذهن وفي الوعي الباطني لسنوات وسنوات كما نلفيها عند إدوارد الخراط، نجيب محفوظ، الطاهر وطار.

ومن أبرز الشهادات التي تؤكد هذه المسائل قول الروائي " عبد الحكيم قاسم" عن روايته " أيام الإنسان السبعة" بأنها خرجت للوجود بعد استنفاذ ثلاث محاولات من الكتابة وإعادة الكتابة، ونلحظ أن الكتابة وإعادة الكتابة ميزة أساسية في الكتابة الروائية، إذ من خلال شهاداتهم لفعل الكتابة لا يرضى الروائيون على الشكل الإخراجي لما يكتبونه إلا بعد محاولات متعددة للتنقيح والتعديل والإضافة وفي هذا يشتركون مع الشعراء في ذلك.

أما بالنسبة للروائي "إميل حبيبي" فهو ينحو نفس المنحى، ويؤكد أن كتابته لروايته المعنونة بـ " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" انبثقت بعد مدة طويلة من المعايشة المؤلمة والقاسية، واستئناس لأجوائها وتخمر لفكرتها، وكذا نضوج لتجربتها، إذ يقول:« كان قصدي بالطبع هو أن أكتب التجربة التي حاولت مرارا أن أكتبها في السابق [...] كان هذا الأمر يشغلني. فلما أنهيت كتابة الفصل الأول شعرت أنني دخلت في الطريق الصحيح»[1].

تستند تجربة الكتابة في عمقها إلى جملة من الخطوات التي نستخلصها من شهادات مختلف الروائيين والقصاص وهي:

1- تهيئة الظروف الخارجية والداخلية للمبدع والتي يمكن دعوتها بالتحضير الجيد لدخول عالم الكتابة وهذا بعد المحاولات الأولية المتكررة للقبض على الملمح الأول لجو الرواية.

[1]- منى أنيس، "حوار مع إميل حبيبي حول الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، مجلة أدب ونقد، ص 129.

2-تخمر ومعايشة موضوع القصة/الرواية؛ فالروائي في عزمه على الكتابة ينتظر تجمع ملامح وأجواء ووقائع الرواية، وهذا ما يمكن دعوته بمرحلة ما قبل الكتابة التسجيلية/ التوثيقية/ النهائية.

3-ثم الشروع بعد المرحلة الأولى والثانية في بحث محموم عن المفتاح الأول الذي يوصله لتجبيرها.

فبمجرد إيجاد ذلك المفتاح، " صورة ذهنية/ حدث/ شخصية/ جملة أولى..." يشعر الروائي بأنه دخل عالم الكتابة؛ والمفتاح له العديد من الأشكال فيمكن أن يكون موقفا أو مشهدًا حقيقيا يأتي فجأة ويقتحم السكون النفسي للذات الروائية، فيدخل الكاتب بعده في فورة الكتابة.

تلك الحالة يشخصها الروائي "الطاهر وطار" فيقول:« ومضة الإلهام هي لحظة ابتدائية ونضع بين قوسين كبيرين عبارة اللحظة الابتدائية»[1]، فالملامح الأولى لفعل الإبداع/الكتابة مهمة جدًا في التشكل الواعي للرواية، فالإبداع أو الحالة الإبداعية ترافق المبدع في كل الأوقات فتعيش معه وتتشكل بهدوء وهو ما يسمى بـ " الحالة الابتدائية" أو " الملمح الأول" أو " الإلهام" أو "الإشراق" و هذه الحالة قد تستغرق أشهرًا أو أعواما وهذا بحسب كل مبدع وحالته الإبداعية، فالروائيين " الطاهر وطار"، و "نجيب محفوظ"، و "صنع الله إبراهيم" وغيرهم كثيرا يعيشون الحالة الإبداعية على مدى زمن طويل، إذ يقول:« أنا اعتبر نفسي مبدعا كل يوم أرى كل ما هو حولي يوميا، أعيش الحالة الإبداعية [...] فأنا قد اكتب عملا أبدعته وعشته سنواتٍ عديدة في أشهر وأسابيع»[2].

---

[1]- الطاهر وطار، الطاهر وطار هكذا تكلم ... هكذا كتب، زهرة ديك، منشورات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2003، ص 96.

[2]- زهرة الديك، المرجع السابق، ص 96.

فبعد المعايشة والتخمر واستجلاء الذهن للتصور العام للرواية المُراد كتابتها ينتقل الروائي إلى المرحلة التالية للكتابة فيمكن دعوتها بالمرحلة التخطيطية أو الكتابة التوثيقية/التسجيلية؛ فمثلا نجد أن هذا الملمح عند كل من الروائي "حيدر حيدر"، والروائي " صنع الله إبراهيم"، والروائي " نجيب محفوظ"، والروائي " عبد الرحمان مُنيف" وغيرهم كثير من يؤكدون على الطابع التخطيطي للرواية فمثلا نجد أن الروائي "نجيب محفوظ" يبتدأ فعل الكتابة عنده دونما تخطيط مسبق وإنما يحدث أن تلمع فكرة من الأفكار أو حدث من الأحداث فتنطلق بذلك رحلة البداية والدخول إلى عالم الشخصيات وبعدها تنتقل تلك الإشارات التي تشبه البرق أو التيار إلى التجسّد وهذا حينما يسجل الروائي تلك الإشارات في فهرست خاص؛ هذا الفهرس سيكون المرحلة الثانية من عمل الروائي " نجيب محفوظ" الذي يكمل وصف رحلة الكتابة فيقول: « الحقيقة إني ما أمسكت القلم لأكتب رواية إلا وكانت متبلورة في ذهني: الشخصيات والأحداث والبداية والنهاية وكل ذلك مسجل في فهرست»[1].

تتغير حالة الكتابة وتتحول بمرور الزمن، لذلك يسجل كل روائي الجزئيات لكي لا ينساها، وبذلك تتجمع تلك الإشارات « ثم تنمو جزئية أخرى تضاف إليها، أو يدخل في حياة هذه الشخصية شخصية أخرى، وتظل تنمو وهي في صورة غير منتظمة، ثم أعيد ترتيبها حتى تصبح كيانا متكاملاً»[2]، هذا البناء المتكامل يأتي بعد العديد من العمليات التقنية التي يمارسها الروائي على السندات الأولية المتناثرة، فيجمَعُها و يعدل منها وكأننا حين نقرأها نسيج مترابط، مُكتمل الأركان متعاضد البناء، شخصية تسند أُخرى، وحَدَثٌ يكمل الآخر، فنصبح بالنهاية أمام بناء ومنهاج مؤتلفٍ مثل المنهاج الذي صاغه الروائي " صنع الله إبراهيم" في بناء روايته " نجمة أغسطس"، إذ يقول واصفًا رحلته

[1]– نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص222.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

الروائية/الجغرافية لنشوئها: « انطلقتُ أكتشف معالم السد العالي: الجغرافية والهندسية والتاريخية والسياسية وسرعان ما أصبحت " أنا" و "السّد" و "مايكل أنجلو" وحدة متفاعلة" لا يمكن تجزئتها، وفي هذه الوحدة تكمن شروط الرواية المطلوبة »[1].

بعد أن لاحت في الأفق الذهني للروائي فكرة بناء رواية استنادا لبناء السد العالي الذي التحق به الروائي للعمل فيه، وكذا تأثير الكتاب الذي كان يطالعه عن شخصية "مايكل أنجلو"، وضمن هذا التزاوج بين العوامل الداخلية والخارجية تشكلت الملامح الأولى للرواية " نجمة أغسطس"، إذ « يتألف السد جغرافيا وهندسيًا من ثلاثة أقسام. قسم أمامي وآخر خلفي وثالث بينهما، وتتألف رحلتي من ثلاثة أقسام: القاهرة السد– السد نفسه– السد أبو سمبل ...»[2]، هذا التأليف الهندسي للرواية "نجمة أغسطس" جاء موازيا من حيث الأحداث والشخصيات مع بناء السد العالي، ففيه توحدت الرؤية الجغرافية والهندسية مع الرؤية الإبداعية للروائي "صنع الله إبراهيم"، وهذا ما نلفيه في كيفية عمل " الكتابة " من خلال:

1– رؤية متكاملة أولية للموضوع المراد الكتابة فيه.

2– ثم استكشاف موضوعي للعناصر المكونة لبناء السّد والأجزاء المكونة له.

3– ثم الانتقال إلى تحديد أسلوبي مميز ومغاير لبناء الرواية، من خلال التركيز على اللغة واعتماد خطة أسلوبية واحدة موحدة تُشَاكِلُ العناصر الأولية للسد وبين الأساليب اللغوية المعتمدة في الرواية، وهذا ما لاحظه الناقد "محمد برادة" و أكّدّ عليه الروائي في شهادته الروائية عن « التعددية اللغوية الأسلوبية التي كان الدكتور "برادة" أول

[1]– صنع الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 297.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

من اهتم بدلالاتها في بحثه القيم، واعتبرها مفتاحا لتحديد الرؤية العالم في " نجمة أغسطس"»[1].

ففعل الكتابة هنا مر بمراحل ثلاث يمكن تشخيصها بمرحلة أولية يمكن تسميتها بـ " ما قبل الكتابة" وهذا ما استكشفناه مع "صنع الله إبراهيم"، والمرحلة الثانية وهي مرحلة التخمر والمعايشة والتنفيذ وهي المرحلة التخطيطية /التسجيلية، ثم المرحلة الثالثة وهي مرحلة الإخراج النهائي للرواية بعد الرضى عنها.

هذه المرحلة الأخيرة من "فعل الكتابة" يؤكدها لنا كل الروائيين فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد الروائي "عبد الرحمان منيف" يؤكد على أن فعل الكتابة يأخذ مجراه بعد عدة محاولات تندمج فيها ذات المبدع مع العناصر التي تكوِّن وعيه السابق وهي المعرفة والصدق والانفعال؛ هذا التشكيل سيحول فعل الكتابة من مجرد حرفةٍ مثل المكتسب والناسخ إلى حالة اندماج كلي مع الشخصيات التي ستصبح كائنات إنسانية تنبض حياة ومشاعرا وانفعالات؛ فتعيش بذهن ومخيِّلة المبدع زمنا لتسَّاقط على الورق بشرًا، وبعد هذه المرحلة الذهنية ينتقل الروائي إلى حالة تالية يسميها التعديل والتنقيح العقلي للانفعال الصادر: « فإذا جاءت الصياغة الثانية، وربما الثالثة وبعد أن يزول الانفعال يبدأ العقل البارد بالعمل، فيملأ الفجوات ويصلح أمر الشخصيات ويشدها، بحيث تصبح أكثر إقناعا و أبعد دلالة»[2].

أما الروائي "جبرا إبراهيم جبرا" فقد اكتشف بأن فعل الكتابة لديه أساسه ومغزاه " الزمن" هذه التيمة تظهر بعد عملية الإشباع والإفراغ فهولا يشعر به، إلا بعد اكتمال الرواية؛ إذ نجده يؤكد في إحدى حواراته بأن فكرة الزمن تسيطر على مخيلته وذهنه دون

---

[1]– صنع الله إبراهيم، المرجع السابق، ص299.

[2]– عبد الرحمان منيف، بين الثقافة والسياسة، ط04، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 180.

أن يدري ذلك، وتتغلب على باقي مكونات العمل الأدبي إذ يقول: « إنني عندما أكتب هناك أشياء كثيرة تكون فاعلة بذهني لا أعيها أصلا، تفرض نفسها على القلم، بحيث أجدها تنصبُّ عَليَّ، سواءٌ أسميتها وحيًا أم شيئا آخر، [...] وعندما أعيد النظر فيها أجد أن الزمن هو أحد هذه العناصر المتحركة في ذهني، وهو شيء أحاول أن أصوره، أن أكتشفه بعد الكتابة» [1].

لذلك نجد أن معظم رواياته تتحقق فيها الكتابة من خلال الزمن؛ هذا الزمن الذي يترصده ويسلط ذهنه اللاواعي عليه، فتصبح الكتابة انكتابَ الزمن على الذات الكاتبة، ولذلك هجر الروائي "جبرا إبراهيم جبرا" القصة لأنها لا تحقق تلك التيمة وتستجيبُ لها الرواية عن طواعية إذ يقول: « إني أردت أن أتابع قضية الزمن وأثره فينا كأفراد وأثره فينا كأسرٍ وعائلات وأثره فينا كمجتمع وفي النهاية أثره فينا كمدن وبيئة »[2].

هذه بعض اللمحات والأفكار والأجواء المصاحبة لفعل الخلق/ الكتابة والملاحظ مما سبق ذكره أن:

- اعتبار " فعل الكتابة" حالة متأرجحة بين الوعي واللاوعي فتتشكل معالمها في مرحلة التنفيذ وكذا التجسيد أي حالة الإفراغ، وحالة واعية وهي ما يمكن التأكيد عليه في اختيار الشكل الأدبي الذي يكون مناسبا لرؤيته الداخلية فيفرغ حالته فيه، وهنا تتركز مسألة الوعي في الاختيار بين الرواية أو القصة أو القصة القصيرة.
- يرتبط "فعل الكتابة" ارتباطا وثيقا بالذات الكاتبة وبتكوينها الذاتي/المعرفي/ الثقافي/ المعيشي/السياسي، وهذا التكوين هو ما يؤثر على رؤية الكاتب وكيفية اختياره

[1]– نجم عبد الله كاظم، حوارات في الرواية، ط01، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004، ص 20.

[2]– المرجع نفسه، ص 20.

للمضامين المستفزة لذائقته المتميزة، وكذلك على فعل المعايشة والمعاناة وكذا الاجتهادات المعرفية التي يختارها.

- يستند فعل الكتابة" عند القصاص والروائيين على عدة مؤشرات أهمها: 1- إيجاد المدخل أو المفتاح أو ما تسمى بالحالة الابتدائية للدخول إلى مرحلة "فعل الكتابة" التوثيقية، ويتمثل هذا المفتاح في الجملة الأولى أو المشهد الأول، أو الذكريات والصور المرئية.
- جودة المدخل أو المفتاح أو الإشراق تحدد استمرارية فعل الكتابة وكذا عملية الإشباع والإفراغ، أو تنعكس سلبا على المبدع فيصاب بالاكتئاب الإبداعي أو الانقطاع والمعاناة أو الصمت وإعادة الكتابة من جديد بعد فترة الانقطاع، كما حدث مع الروائيين "حيدر حيدر"، " صنع الله إبراهيم"، " إيميل حبيبي".
- يتنازع فعل الكتابة حالتين: حالة عدم تخطيط وحالة تخطيط للفعل، فهناك من الروائيين من يفضلون عدم التخطيط ويحاولون ترك الإلهام واللاوعي أو اللحظات الانفعالية والوجدانية واقتناصها مثلما يحدث عند معظم الروائيين أمثال: "إيميل حبيبي"، " نجيب محفوظ"، " حيدر حيدر"، "يحي حقي"، " يوسف إدريس"، " جبرا إبراهيم جبرا" بحيث ينتظرون الإشراقات الإبداعية لفعل الخلق ، وهناك من يخطط لبناء الرواية من قبل، ثم يعيد كتابة التجربة مرات ومرات إلى حين خروجها مكتملة ومستوفية الشروط الفنية للبناء الروائي مثلما حدث مع الروائي "صنع الله إبراهيم" في روايته " نجمة أغسطس".

هذه بعض اللمحات الخاصة بزاوية رؤية القاص/ الروائي لفعل الخلق /الكتابة، ننتقل الآن إلى الزاوية الثانية وهي إشكالية " اللغة" ورؤية الروائيين لها.

ثانيا: الكتابة / اللغة Langue/ Ecriture:

لم تشكل اللغة ومفاهيمها الخاصة محورًا أساسيًا لنظرة مخصوصة عند الروائيين، سوى عند فئة محددة اهتمت باللغة وأبدت رأيها فيها وهم: "حيدر حيدر"،"إدوار الخراط"، " يحي حقي"،" نجيب محفوظ"، أما باقي الروائيين فلم يعطوا أراء حاسمة فيما يخص علاقتهم باللغة التي يَخُطُّون إبداعاتهم بها.

فمثلا الروائي " حيدر حيدر" يرى بأن مسألة اللغة وتجديدها أمر أساسي ويدخل نطاق الخصوصة الشخصية لكل كاتب، فهو يرى بأنه « مطارد أبدا بهذه التهمة الزهرية الجميلة، اللغة، حتى الآن لم ألحظ ناقدًا يتحدث بدءا إلا عن شعرية أو نقاوة أو لمعان اللغة، فيما أكتب »[1].

فمسألة اللغة عند الروائي "حيد حيدر" مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخصوصية والأسلوب الذي يميز أي كاتب عن آخر، لأن اللغة واستعمالاتها تخضع إلى التكوين الذاتي والمعرفي للروائي، وكذا ترتبط برؤيته لمدى التجديد والابتكار في اللغة من طرفه؛ فـ "حيدر حيدر" من خلال ما خطته مخيلته في روايته " وليمة لأعشاب البحر" اهتم اهتماما خاصا وأساسيا باللغة المتجددة، وكذا اعتنى بكثافة وغنى اللغة، ونقاوة التعابير التي اعتمدها، وهذا ما لم ينتبه له النقاد بحسب رأيه؛ فهو بمحاولته الاعتماد على التقطير وكذا الكثافة التعبيرية، والشحنة الرمزية للكلمات يبْرزُ مدى وعيه بشأن إشكالية التجديد اللغوي وكَذَا المعاناة التي تصحب فعل الكتابة من اقتناص لأفضل وأدق التعابير لإيصال القلق الإبداعي الذي ينتاب المبدع لحظة الإبداع، ومهما كان الموضوع المتناول متوهجًا فإنه يحتاج إلى أسلوب متوهج، و يحتاج إلى رؤية متجددة لمسألة شعرية اللغة ومن

[1]– حلمي سالم، " حوار مع الروائي السوري حيدي حيدر"، المجلة أدب ونقد، مج، ع15، س2، سبتمبر 1985، ص 135.

خلفها الأسلوب؛ ففعل الكتابة هو مغامرة مع اللغة وفي اللغة وباللغة إذ يقول "حيدر حيدر" بأنها: « مغامرة أسلوبية! تجديد متمايز! أقول أنا بأسلوبي اللغوي: أن اللغة العربية أغنى من القاموس وأخصب مما كتب أو حكى بها، لكنها وعرة وتليق بالمغامرة والاكتشاف والإنجاز، وحداثتها توصل إلى موضوعها الحديث: المعنى»[1].

إن مسألة الإشادة بالمخزون المتجدد للغة العربية قد أبهر مخيلة الأدباء والروائيين، الذين استهوتهم المغامرة الشكلية/الأسلوبية، فأعجبوا بالإمكانيات التجريبية للغة، وسبحوا ضد المألوف والمعتاد من الأساليب، فجاءت رواياتهم وقصصهم متعالية الأفق، منسوجة بخيوط الخيال، وأضحت وجدا وعشقا مضاعفا للغة، ولجمالها الأخاذ، ولفتنة في كلماتها، ودقة في بلاغتها، وفي هذا الشأن يؤكد الروائي " إدوار الخراط" أنه مؤمن أشد الإيمان/العشق « بهذه اللغة ورثناها، ونكاد نبددها أو نهملها. هذه اللغة العربية شديدة الغنى، و صارمة الدقة، بارعة المدخل إلى النفس، وأظن أنّنا لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها»[2].

إن مسألة اللغة من أهم المسائل الإشكالية في عصرنا، فهي مظهر من مظاهر التجديد والتحديث الذي ينشُده القارئ الحداثي في تلقيه لمختلف صنوف الإبداع؛ إذ تكتسي اللغة طابع الجدة والتجديد بتجريب الروائيين والمشتغلين في حقلها، فعلى الروائي الاعتناء باللغة وبصفائها الروحي ونقائها الوجداني، والارتواء من بحرها اللامتناهي، لإجتراح مسالك أسلوبية جديدة « وإن اللغة مقوم أساسي من مقومات اللاوعي نفسه، بل هي في هذا المستوى تحصل أعماق الرمز وتختلط بمكونات الحياة الأولية»[3].

---

[1]– حلمي سالم، المرجع السابق، ص 135.

[2]– إدوار الخراط، المرجع السابق، ص 305.

[3]– المرجع نفسه، ص 306.

هذه المقومات والطاقات اللامتناهية تجعل من اللغة حمالة فكر وإحساس وروح الروائي؛ فهي مقوم أساس من مقومات الطاقة الشعرية والأسلوبية للمبدع، لأنها تزاوج بين وعيه ولا وعيه، فتصبح الكلمات مع الروائي ذات جرس تشكيلي وموسيقي، فتخرج اللغة من ردائها الشكيلي إلى أن تصبح معايشة داخلية ورؤيا إشراقية وهذا وصولا إلى ارتقاء درجات "الشعرية"؛ فاللغة هي لذةٌ، ورؤية، وفكر متجدد، وفلسفة للحياة وللمجتمع، والتي حار فيها النقاد والفلاسفة القدامى والمحدثين، وتأكيدا لذلك يتحدث الروائي "إدوار الخراط" عن العلاقة المتفردة مع اللغة فيقول: « العلاقة بيني، على الأقل، وبين اللغة ليست فقط علاقة عشق وتدلِّهٍ ... بل هي علاقة تشابك حياتي، غِنى، أطمح أن يكون مثريا من الجانبين، إن سعيي هو أن أنطق بهذه اللغة حساسيتي وفكري في سياق العصر »[1].

هذا السعي الدؤوب للروائي "إدوارد الخراط" جعله ينازع اللغة ويعصف قوالبها الجامدة التي ما فتئت تتكرر كل مرة فيما يُعرف بـ "المحوجات الجديدة"؛ إذ صارت اللغة هاجسا، وبحثا، وتنقيبا عن الجوهر الحي تحت ركام الأنقاض وهذا عبر « التدمير والنسف للقوالب اللغوية المصطلح عليها»[2]؛ فالروائي في رؤيته المتجددة يحاول تخطي كل الحواجز اللغوية لتصير اللغة/ الكتابة مشروعا حياتيا يحقق من خلاله القفزة النوعية، فتصبح اللغة غاية لذاتها وهدفا ينقله من سماء الواقع إلى المجرات الكونية، وهذا عبر التفجير الداخلي للأبنية، وهو ما انتبه له النقاد الجدد فسموا الكتابة/ اللغة بـ" احترافية الكتابة".

أما بخصوص القاص "يحي حقي" فيعتبر مسألة اللغة مرتبطة ارتباطا وثيقا بمسألة " الكتابة" وهذا في المستوى الأدنى، وبمستوى "الفن" في المستوى الأعلى، وضمن هذه الثنائية يحدث « الصراع مع الشكل واللغة، وهذا ما أسميه بالصنعة، ولا بد أن أنبه إلى

---

[1]– إدوار الخراط، المرجع السابق، ص 307.

[2]–المرجع نفسه، الصفحة نفسه،

أنّه لا فن بلا صنعة. الصنعة هي قرين الفن»[1]، فالفن هو أرقى درجات التعامل مع النفس البشرية ونزاعاتها وطموحاتها.

يتخذ الصراع مع الفن أشكالا متعددة ومن أهم أشكالها، الصراع مع اللغة، إذ يعتبر" يحي حقي" «صراع مزدوج مع اللغة ومع الشعر، والصراع مع اللغة هو تقريبا قوام حياتي، لأني أعتقد أنّه لا إبداع إلا من خلال اللغة، والإبداع هو الكشف عن عبقرية اللغة [...] والمسألة في الحقيقة ليست صراعًا مع اللغة بل صراعا مع الفكر. ولكنه يتمثل في شكل صراع مع اللغة»[2].

أما الروائي "نجيب محفوظ" فرؤيته تختلف كثيرا عما سبق من رؤى الروائيين وكذا القاص "يحي حقي"؛ إذ يعتبر "اللغة" شيئا هامًا، وعلى الكاتب العناية بها تحقيقا للغايات التي يرجوها، ولكن اللغة عنده وسيلة فقط وليست غاية في حد ذاتها، ولذلك نجده يميّز بين صنفي اللغة في جنس " الشعر"، وفي جنس "النثر" إذ يقول: « الحق أن اللغة قد تكون هدفًا لذاتها في بعض أنواع الكتابة مثل الشعر، ولكنها في أنواع النثر وسيلة مهما كانت. ومهما أولاها الكاتب من عناية. [...] بل يهمنا العناية بها عناية فائقة لأنها لن تصل إلى غايتها إلا من خلال هذه العناية»[3]. نستنتج من خلال هذا القول بأن اللغة مسألة ثانوية عند الروائي "نجيب محفوظ" وهي أداة و وسيلة ينبغي للروائي العناية بها وليس وضعها هدفا وغاية لذاتها، لذلك نجد أن "نجيب محفوظ" لم يهتم بإشكالية اللغة وبتجديدها وإنما اهتم بمدى قدرتها على إيصال الأفكار وبناء الروايات.

---

[1]– يحي حقي، "الفن الروائي من خلال تجاربهم"، مجلة فصول، مج 2، ع 2، يناير– فبراير، مارس، 1982، ص 216.

[2]–المرجع نفسه، ص ص 216– 217.

[3]– نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص 222.

ننتقل الآن إلى ثالث قضية من قضايا " فعل الكتابة" وهي قصية "الأسلوب" ورؤية القصاص و الروائيين لها، وكيفية تأثيره في المشروع العام للروائي.

ثالثا: الكتابة/ الأسلوب Style/Ecriture

يمثل " الأسلوب" أحد أهم المسائل التي شغلت اهتمام الروائيين فهو جزء لا يتجزأ من مفهوم الكتابة، على اعتباره شكلا من أشكال التقنية/الصناعة" التي تهتم بها الكتابة ويَنْدَرج ضمن إطارها الداخلي، وكذا ارتباطها بكل الصراعات الذاتية والوجدانية لحظة انكتاب الذات على الورقة البيضاء.

فالأسلوب هو رؤية خارجية وداخلية للإمكانات المذهلة للغة، وأحد أركان العمل الأدبي، فكلما اعتنى الروائي بالأسلوب فإنه بالضرورة سيعتني باللغة وكذا بالمضمون فالعمل الأدبي كُلٌّ متكامل، و« إن العناية بالأسلوب في النهاية يصبح جزءًا من العناية بالمضمون»[1]، وحسب رأي الروائي "إيميل حبيبي" فإن الأسلوب وتَمَيُّزَهُ يَعوُدُ أساس إلى الميراث اللغوي والأدبي الذي ينْشَأَ فيه الأديب ويتأثر به فـ«الأسلوب الذي يقدّم به المضمون ليس شيئا يقرره الكاتب نفسه وإنما يقرره تراثه لكي يتحدث مع الشعب صاحب ذلك التراث وينقل إليه ذلك المضمون»[2].

أما الروائي "نجيب محفوظ" فقد كان رأيه بخصوص مسألة " الأسلوب" منسجما ومتكاملا مع ما توصل إليه النقد الغربي الحداثي الذي يؤكد على مسألة اللغة/ الأسلوب إذ نجد أن كل أديب « يبحث في الأسلوب عن نغمة تناسب انفعاله الداخلي، وينقب ويعيد التركيب من أجل أن يصل إلى هذه النغمة الموجودة الآن »[3]، هذا الانفعال

---

[1]– منى أنيس، المرجع السابق، ص131.

[2]– المرجع نفسه، ص 132.

[3]– نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص 222.

الداخلي يجعل من طريقة اختيار الكلمات صعبة ومتعبة لأن الأديب في كل مرة يحاول إيجاد الكلمة المتميزة التي تحقق التطابق بين عقل الأديب وإحساسه الداخلي، فينتقل "فعل الكتابة" من المعاناة والعناء والمكابدة والمجاهدة إلى الرضى النفسي والداخلي، فيصل بذلك إلى لذة الكتابة التي تخرق أفق اللغة أولا، ثم أفق القارئ ثانيا، فالأسلوب هو الرجل وهو « معطى ذاتي ملتصق بميثولوجيا الفرد (طفولته، عقده، ذكرياته، استيهاماته، تعبيراته الجسدية) »[1].

يشكل هذا المعطى الحياة الداخلية للمبدع والمخزون الأدبي والتاريخي والتراثي والمعيشي الذي سيؤثر على لا وعي الكتابة ويجعلها في تقاطع معه– الأسلوب –، لذلك يؤكد الروائي "نجيب محفوظ" بأن عبارة الناقد الأسلوبي "بوفون" هي « كلمة حكيمة وصحيحة»[2]. حفزت مقولة "بوفون" كل الروائيين والقصاص على ابتداع أساليب جديدة وتجريب كل إمكانات اللغة لتحقيق شرط الإبداع وهو الجدة والدقة، واعتماد قاموس خاص ومبتكر، والرهان على "لا وعي اللغة" و "أفق الكتابة" للوصول إلى أن يكتبوا بشهواتهم كما قال "بارت" في نهاية سيرته الذاتية الجميلة « نكتب بشهواتنا، وأنا لا انتهي من الاشتهاء»[3].

كذلك نجد الروائي "صلاح الدين بوجاه" يؤكد في معظم رؤاه على أن الأسلوب هو الكاتب على وجه العموم والإطلاق، بحيث يكتسب الأديب بمرور التجارب الروائية شخصية تطبعه وتدل عليه فيبتدع مقاييس فنية وأسلوبية خاصة به مثل الاختيار الواعي للألفاظ ذات الدلالات المتعددة، وكذا ظاهرة المفارقة والتعريض بالثابت والمستقر إذ يقول: « احتفظ بالمفارقة والتعريض بالمستقر– أما الألفاظ النقية فهي أنا ...إننا لا نختار

---

[1]–نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص 222.

[2]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأسلوب، إنما يمكن أن نختار المضامين»[1]، فالأسلوب هو من يختار الأديب، فيطبعه، ويطبع جميع خياراته بعد اختيار المضمون الذي يريد الحديث عنه، « وبالتدريج يبتدع مقاييسه الأسلوبية والسردية الخاصّة...انطلاقا من النماذج التي أعجب بها ورغب في عقله الباطن، في محاورتها ومُسايرتها »[2]، فالأسلوب هو التمكن من تجاوز المألوف والمكرر من أساليب السابقين، وابتداع مقاييس سردية وشعرية خاصة، بكل أديب، وهذا بعد المعايشة الايجابية والتأثر والقراءة الجمالية لعيون الآداب مشرقها ومغربها؛ فكل هذه المؤثرات تعمل عملها الباطن، فيتّضح ملمح الأسلوب الخاص بالروائي"صلاح الدين بوجاه" في الاختيار غير الواعي وغير المعقلن للأشكال التي يجربها كل مرة.

نتج عن هذا التجريب تنوع أسلوبي وشكلي لمعظم أيقونات المشروع الروائي للأديب " صلاح الدين بوجاه"، وهو يؤكد في كل مرة بأنه يبحث عن المتمرد والمختلف والمتجاوز من الأشكال السردية القديمة منها والحديثة وهذا انطلاقا من اقتناعه بمفهوم الشكل عند " هولدرلين" وفي هذا يقول:« وأود أن أتوقف خاصة عند مفهوم " الشكل" فهولدرلين يقول أنّ العمل الأدبي في جوهره لا يعدو أن يكون بحثا عن شكل جديد ... وأنا مقتنع تماما الاقتناع بهذه المسألة »[3].

فالعمل الأدبي هو شكل مبتكر، ورؤية متميزة ومغايرة للمألوف وكل أركان العمل الأدبي تخضع لهذا التجريب وللمفارقة وللتعريض بالمستقر، ولذلك نجد بأن الروائي "صلاح الدين بوجاه" قد تغير الشكل معه مرات ومرات منذ أولى أعماله إلى آخر عمل، إذ يقول عن الأشكال التي ارتضاها لكل أعماله « لهذا اعتقد أنني في المدونة قد بحثت عن ثنائية الحاشية والمتن، وفي التاج والخنجر والجسد بحثت عن بنية السيرة، أما في

---

[1]– وليد الزريبي، المرجع السابق، ص 17.

[2]–المرجع نفسه، ص 18.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

السرك فقد تقت إلى محاكاة المعمار العربي، أما في النخاس فقد كان هدفي أوسع إذ سعيت إلى استشراف الملحمة ... بقي أن أشير أن "سبع صبايا" تأمل محاكاة الأسطورة في بعض وجودها »[1].

هذه بعض الأفكار والرؤى التي أبداها مختلف الروائيين والقصاص فيما يخص "إشكالية الأسلوب"؛ فهناك من اعتبره إشكالية أساسية من إشكاليات الكتابة، فيجددها كلما سنحت الفرصة، ومع كل عمل جديد. كما نجده عند: إدوار الخراط، "صنع الله إبراهيم"، "إميل حبيبي"، " حيدر حيدر"، " صلاح الدين بوجاه"، وهناك من الروائيين من لم يفصل ولم يهتم لمسألة الأسلوب على غرار " يوسف إدريس"، " الطاهر وطار"، " عبد الرحمان منيف".

لكن السؤال الذي يطرح: ما الجديد الذي تمنحه الكتابة/ الأسلوب للنقد وللدراسات الجديدة؟

إن إشكالية الكتابة/الأسلوب من أهم إشكاليات الإبداع الإنساني ابتدأت بالبروز والتشكل من خلال الدراسات اللسانية المعمقة حول ما يطرحه الأدب في عمومه من إشكاليات التعامل معه ، وتفسيره وتأويله ومحاولة النسج على منواله ، وعلى منوال كل الكتب المقدسة التي ألهبت خيال الشعراء والكتاب والفلاسفة... وكل من يشتغل في دائرة الفنون البصرية/التشكيلية/ الموسيقية؛ هذا التشكيل المخالف والمغاير للمعتاد من الدراسات أفرز أراء متمايزة في كيفية مقاربة النصوص الأدبية، وما انجرّ عنها من أراء النقاد والدارسين الحداثيين وخاصة عند الغربيين، فمسألة اللغة خطت بالدراسات خطوات عميقة وواسعة نحو الدراسة العلمية /اللسانية للغة/الأسلوب وهو ما أكدته نتائج وفتوحات "المدرسة البنيوية" بكل فروعها وكذا المدارس التي أعقبتها مثل: "السميائية" و" الأسلوبية "

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

خاصة والتي اهتمت وأبدعت في نظرتها للغة وأحدثت ثورة عالمية فلخصت كل ما اشتغلت عليه في العبارة الحكيمة "الأسلوب هو الرجل".

ننتقل إلى الشكل الثالث من مفهوم الكتابة وهو مفهوم المتلقي عند القصاص والروائيين، والإشكالات المطروحة:

- كيف نظر القصاص والروائيون للمتلقي ؟
- كيف يرون عملية التلقي؟
- من القارئ الذي يتوجهون إليه وينشدونه؟
- ما تأثير القارئ في سير العملية الإبداعية؟

كل هاته الإشكالات المطروحة سنحاول الإجابة عنها في هذا المفهوم.

المفهوم الثالث: المتلقي ورؤية القاص الروائيين. لمن يكتب القاص/ الروائي؟

يمثل المتلقي المحطة الأخيرة من محطات الكتابة بمفهومها المعرفي، فإليه يتوجه الكاتب /القاص/ الروائي بإنتاجه الإبداعي، فيحاول إقامة شراكة/علاقة حميمة معه بغية كسر المسافات بينه وبين ذاته على اعتبار الكتابة/الإبداع مغامرة ذاتية/فردانية/ متفردة لكن الإشكال المطروح:

1-كيف ينظر المبدع إلى المتلقي؟ وما حدود تلك الرؤية؟
2-هل هناك قارئا ينشده ويحلم به المبدع؟
3-ما تأثير القارئ في العملية الإبداعية، قبلها وبعدها؟

لقد اختلفت آراء وتوجهات القصاص و الروائيين بخصوص مفهومهم ونظرتهم " للمتلقي"؛ فهناك من ركز في شهادته على قارئ محدد مثل القاص " يحي حقي"، وهناك من لم يهتم بأي قارئ كان مثل الروائي "رشيد بوجدرة"، وهناك من تخيله ووضع ذاته

الكاتبة في مواجهته مثل الروائي "ادوار خراط"، وهناك من لم يعترف بأهمية القارئ ودوره في العملية الإبداعية.

إن أول شخصية أبدت رأيها بوضوح فيما يخص المتلقي ودوره القاص "يحي حقي" الذي فضّل متلقيا خاصًا وهو فئة "الكتاب" وهذا ردا على سؤال طرحه في بحثه المعنون بـ"لمن يكتب الكاتب؟" في هذا البحث حاول القاص "يحي حقي" الإجابة عن ذاك التساؤل المقلق والمحير، فاختار بعد استقراء عميق أن ينتسب « في نادٍ للكتاب يضم الأموات والأحياء. وجميع الأجناس، أقول لهم فيه أن ما يجعلني جديرًا بالإنتساب إليهم هو أن أتشبه بهم»[1]، هذا التشبه والانتماء سيجعله يعرض ذاته/رؤاه/ أحلامه/ طموحاته/ روحه الكاتبة على الكتاب وسيسألهم: «هل أعجبكم ما أقول؟ وهل ترقى كتاباتي إلى أن تجعلني أنتسب إليكم في ناديكم ؟ كل أملي أن ترضي كتاباتي الكتاب والنقاد والقراء»[2]، فبمجرد إعجابي ورضى الكتاب/ النقاد/ القراء سيحقق بذلك الهدف المنشود من الكتابة، فمتى ما وصل القاص "يحي حقي" بقصصه لهاته الشريحة فإنه قد حقق المنى والهدف من الكتابة؛ فهذه الفئة المخصوصة ستكون مرآة لباقي فئات المتلقين من نقاد وقراء وشعب وأمة؛ فمطمحه «الوحيد هو أن اعرفه بنفسه إنسانا وذلك بأن اجعله يرى الشخصيات التي اكتب عنها وطاقاتها وما جرى لها، ويتأمل ذلك ليزداد معرفة بنفسه »[3]، فحين يعرف القارئ نفسه، سيتذوق معان القصص التي يكتبها الكاتب وكأننا أما فعل التطهير والتأمل في الحياة والعالم والوجود الإنساني، فيسأل عن قيمة وهدف الكتابة وغاياتها وأفقها بالنسبة للمبدع.

---

[1]– يحي حقي، المرجع السابق، ص 219.

[2]–المرجع نفسه، ص 220.

[3]–المرجع نفسه، ص219

إن الكاتب في تصوره الذاتي لعملية الكتابة يستهدف قارئا، هذا القارئ يتميز بحسٍ عال من التشخيص والتجسيد؛ ومعه يحصل انسجام روحي يحذو بالكاتب إلى اختيار ذات قارئة متميزة عبر فعل الكتابة والأساليب المحدثة والجديدة بغية إيصال معرفة له، فيزداد معرفة بذاته/روحه/وجدانه وهذا عبر عقد القراءة أو ميثاق تواصل افتراضي بينهما.

تحذو الروائي "إدوار الخراط" رغبة عارمة ومتجددة في أن يتوجه بكتاباته لقارئ متميز، متفرد، مختلف عن باقي أنواع القراء، قارئ تجمعه به صلة حميمة لا انفصال لعروتها، إذ يؤكد في شهادته بأنه يطمح « إلى إقامة صلة حميمية بيني وبين القارئ، والواقع أنني لا أطمح إلى إيجادها بقدر ما أسعى إلى استعادتها »[1].

تطرح هذه الاستعادة التساؤل عن أسباب غياب هذه الصلة المفترضة، فما هي أسباب غيابها وفقدانها، وانفصال الذات القارئة عن المنتوج الإبداعي للذات الكاتبة؟

لقد شخص الروائي " إدوار الخراط" هذه الأسباب وحصرها في :

1-التغيرات الحياتية التي يعيشها القارئ المعاصر وما يدور في فلكها من طغيان لحياة السوق، والاستهلاك الذي أثر على فقدان الصلة بالقارئ.

2-سقوط حيوية وطزاجة القوالب والأشكال الفنية القديمة فصارت من بين الحواجز والعوائق بين الذات الكاتبة والقراء.

جعلت هذه العوامل وغيرها الروائي " إدوار الخراط" يهدف إلى إيجاد قارئ متميز يتقاسم معه جذوة المعرفة، ولذلك يقول:«أهدف أن نذهب معًا – أنا وقارئ– نمضي على

[1]– إدوار الخراط، المرجع السابق، ص 311.

هذا الطريق الذي نلتمس فيه حقيقة مشتركة بيننا قديمة وجديدة معًا: قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الإنسانية، والجديدة لأننا نراها لأول مرة»[1].

إن المتلقي/القارئ هو جزءٌ أساس من عملية الكتابة في وقتنا الحالي، فإليه يتوجه الروائي، فيتشارك معه الحقيقة الإنسانية، والطريق المحفوفة بالأسرار والألغاز التي ستشكل جسر التواصل بينهما، وفي نهاية هذه الطريق يصلان إلى حقيقة مصبوغة بأفقهما –القارئ/الكاتب– القديم والحديث، هذه الحقيقة تمدُّ يدها إلى الماضي الإنساني المشترك تارة وإلى المستقبل تارة أخرى لتشكل أفقا مغايرا؛ فالكاتب ومن خلال هذا الأفق المتعالي يكتب رغبة ووجعا وتنفيسا وإشباعا ومطاردة للحقيقة واكتناها لجذوتها التي لا تنفك أواصرها، مثلما فعل "بارمثيوس" مع جذوة النار في الميثولوجيا الإغريقية، كذلك يفعل الروائي مع القارئ فيمنحه الشعلة المقدسة– المعرفة– ليستمتع ويتلذذ بنكهتها.

هذا هو رأي الروائي "إدوار الخراط"، فمها هو رأي الروائي "الطاهر وطار"؟، وما الجديد الذي سيمنحه لفكرة المتلقي؟

يؤكد الروائي " الطاهر وطار" على أهمية المتلقي/القارئ وهذا بعد مرور زمن من الممارسة الإبداعية المتميزة التي كان يكتب فيها لنفسه، وهذا ما أورده فيما يشبه المقدمة وضمن "كلمة لا بد منها" تجلت رؤيته إلى القارئ والناقد وكذلك رؤيته الخاصة لفعل الكتابة وكيفية قراءة أعماله الروائية، فيقول:

> « مهما اعتقد الكاتب، أنّه يؤلف لنفسه، بالدرجة الأولى، وأنّ غيره عليه أن يستمتع،[...] فإن هاجسا خافيا، يظل يلح عليه، بأن لغيره الحق، في مشاركته، حالته، [...] إنه المقدمة وما يشبهها»[2].

---

[1]– إدوار الخراط، المرجع السابق، ص 316.

[2]– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2004، ص 07.

يتقاطع فعل الكتابة لدى الروائي"الطاهر وطار" مع رأيه فيما يخص القارئ؛ فيؤكد من خلال القول السابق فكرة قديمة وهي فكرة تأليف الروائي لنفسه، وهذا ما دُعي سابقا بالجانب الداخلي للعملية الإبداعية، لكن مع التطور النقدي وكثرة الدراسات الحداثية التي بشرت بميلاد القارئ وبموت المؤلف/المبدع أو إلغائه أو ما يعرف بمناهج ونظريات القراءة وجماليات التلقي التي جعلت القارئ ركنا أساسا في مفهوم الإبداع/الفن/الشعر/ النثر، بعد أن غُيب وأبعد كثيرا –القارئ– في تاريخ تلقي الفنون الأدبية لذلك جاءت المقدمات التنظيرية والشهادات الروائية والحوارات الفنية لتسد هذا الجانب المغيب؛ فالروائي "الطاهر وطار" في هذه "المقدمة" أو "التنويه" أو "الكلمة" قد أوضح وأبَانَ عن رؤية مخصوصة لسؤال الكتابة المعرفي " لمن يكتب القاص/الروائي" ؟ فجاءت إجابته من خلال هذه الكلمة المضمنة لمجموعة الرؤى والأفكار الآتية:

– يعتبر "الطاهر وطار" أن المقدمة وما يشبهها هي« إنارة للقارئ، وللناقد والباحث، خاصة الذي يقرأ الأعمال الأدبية لهذا الكاتب أو ذاك»[1].

– ضمن هذه المقدمة التي « لا تتصل بالعمل الفني ولا بالعملية الإبداعية»[2] برأيه قد تضر بالعمل الأدبي وكذلك بشخص الكاتب، فتنزاح عن مقاصد الكتابة والإبداع لديه، فيلغي بجرة قلم « الناقد العملَ أو الكاتب نفسهُ، وكأنما هو دركيّ يقف في منعرج طريق، مهمته الوحيدة تسجيل مخالفة ما... من منطلق واحد هو قانون الطرقات»[3]، لذلك نستشف من هذه الكلمة الزاوية المخصوصة للروائي الطاهر وطار فيما يتعلق بالعملية الإبداعية وما يتبعها من هاجس الكتابة/الفعل وكذا الصعوبات التي لا تخدم العمل الأدبي فتشوهه وتخرجه من إطاره وهذا بفعل القارئ الناقد الذي سيؤثر في عملية التلقي الجيد

---

[1]–الطاهر وطار، المصدر السابق، ص 07.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]– المصدر نفسه، صن فسها.

والمثمر للعمل الفني؛ فبالرغم من أهمية المتلقي/القارئ/الناقد إلا أن الكاتب والعمل الأدبي هو الأهم بالدرجة الأولى للعملية الإبداعية وهو الأبقى والأدوم، وهو نفس الرأي لدى الروائي"رشيد بوجدرة" الذي يؤكد في إحدى حواراته بأن قال: « أنا أكتب لنفسي، والكتابة هي في الحقيقة تفريغ أشياء وصبها في شيء آخر»[1]، فهو لا يكتب لقارئ محدد وهو بذلك يخالف ما ذهب إليه بقية القصاص والروائيين، ونظرا لتغير المفاهيم الأدبية والمعايير النقدية أضحى الكاتب يكتب من زاوية ويتوجه بكتاباته للآخر؛ فالغير /الآخر له الحق في مشاركة المبدع حالته المتفردة وهذا ما أسماه الروائي "الطاهر وطار" بالمقدمة وما يشبهها، فهي بعيدة عن الحالة الإبداعية للمبدع، وقريبة من القارئ.

هذه "المقدمة" هي رؤية توضيحية للكاتب عن ظروف وأحوال الحالة الإبداعية وتتضمن كذلك بعض المداخل القرائية التي يبحث عنها القارئ والناقد والباحث؛ فهي تأكيد وتفسير لبعض الخطوط الأولية للدخول إلى عوالم الرواية، ومن مهامها أيضا التأكيد على بعض الأخطاء التي تنجرّ عن القراءة غير الواعية وغير المتبصرة للناقد تجاه العمل الإبداعي، فقراءة الناقد يمكن لها أن تكون قراءة إلغاء أو إقصاء وسوء فهم للعمل الأدبي، وللمجهود المضني الذي يعانيه الكاتب لحظة الإبداع.

إن المقدمة وما يشابهها إضاءة وتنوير للقارئ المبتدئ، والقارئ المعتاد، وللناقد الهاوي، وللناقد المتمرس، وتجدر الإشارة أن المقدمة جاءت نتيجة للهاجس الخفي الذي شعر به الروائي " الطاهر وطار" وقد أثبته في بداية رواياته الأخيرة " الشمعة والدهاليز"، " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".

أما الروائي "عبد الكريم غلاب" فقد وضع ذاته/ نفسه الروائية/ الصحفية أمام سؤالين أحدهما: لمن يكتب الروائي؟ فكان أن أجاب بأن الواقع هو من سيجيب عن هذا السؤال

---

[1]– بشير مفتي، وحيد بن بوعزيز، المرجع السابق، ص 27.

إذ يقول:«لم أكن بحاجة أن اختار طريقي في الكلمة الإبداعية. ومع ذلك وضعت على نفسي السؤالين: – لِمَ أكتب؟

– لمَنْ أكتب؟

لم أُجب عن طريق التنظير الفلسفي للسؤالين، ولكن واقعي هو الذي كان يجيب»[1].

هذا الواقع المأزوم، المتخلف ، المستبد الذي عايشه ويعايشه الروائي بكل أزماته وأمراضه الاجتماعية، وهموم سكانه المتخلفين حضاريا، وثقافيا، وسياسيا، واجتماعيا، واقع مأساوي جعل من الروائي "عبد الكريم غلاب" يختار الالتزام الحقيقي بهموم الشعب؛ فصار بطله هو الإنسان، وهذا «الإنسان تغلغل في أعماق ما اكتب، وهو بطل رواياتي لأني أهدف إلى أن أسلك به حياة جديدة »[2]، حياة ترتكز على التغيير؛ فالكتابة هي اقتراب من الشعب ومخاطبة له، إذ يقول: «حينما أكتب اهتم، انطلاقا من إرادة التغيير، بأن أخاطب عموم الشعب، وأن اقترب من عموم المثقفين، لا من النخبة فحسب. لهذه الفكرة أثرها في الأسلوب الذي اختاره»[3]، فالجهة التي يكتب إليها الروائي "عبد الكريم غلاب" هو الشعب بكل أطيافه: مثقفين، نخبة، أناس قوميون، عاديون، بسطاء، مضطهدون؛ لهؤلاء الأميين الذين عاشوا الفقر، والحرمان، والعنصرية، والاضطهاد، والاستبداد والتخلف، والاستعمار، إذ يقول:«وأكتب لهؤلاء الذين يعيشون مناضلين يوميا بحياتهم – ولو كانت بئيسة– لبناء مستقبل أفضل. إنهم جماهير أمتنا التي تصد تيار الإبادة، إنهم الشعب، لهؤلاء أكتب ولو كانوا أميين»[4].

---

[1]– عبد الكريم غلاب، تجربة ذاتية في كتابة الرواية، ضمن كتاب الرواية العربية الواقع والآفاق، المرجع السابق، ص332.

[2]– المرجع نفسه، ص338.

[3]–عبد الكريم غلاب، المرجع السابق، ص335.

[4]–المرجع نفسه، ص339.

يكتب الروائي " عبد الكريم غلاب" لهؤلاء المضطهدين الذين عايشوا الأزمات المختلفة التي مرّ بها الشعب لذلك انتقل من الكتابة الصحفية إلى الكتابة الإبداعية.

من خلال ما تقدم يمكن استخلاص النتائج الآتية وهذا بخصوص الحد المعرفي للكتابة:

- شكلت الكتابة في مفهومها العام والخاص الرؤية الذاتية التي ارتبطت بمفهوم الكاتب، حيث مثلت الكتابة عند الناقد " فيليب سولير" من خلال رؤيته الذاتية لمفهوم الكتابة الذي ارتبط بالتجربة الخاصة به، أما الناقد "رولان بارت" فقد شكلت الكتابة عنده الخلاصة المعرفية والجمالية والنقدية التي ظهرت مع أول كتبه حيث انتقل مفهوم الكتابة من الكتابة السياسية والجنسية والاجتماعية إلى الكتابة الأدبية المفتوحة التي أنتجت النص الأدبي / الأثر الأدبي الذي ارتكز على مفهوم النص في حد ذاته بعيدا عن تأثير الكاتب وظروفه الحياتية ولذلك ميّز بين الذات الكاتبة (المبدعة) والذات المستكتبة .
- لقد ارتبط مفهوم الكتابة عند الناقد الجزائري " عبد المالك مرتاض" بالتصور العام لمفهوم الكتابة الأدبية المرتبطة بفعل القراءة حيث فصّل الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" في شروط الكتابة وارتباطها العضوي بمفهوم القراءة وكذا بشرف ومزية هذه الأخيرة، حيث استعاد فكرة الكتابة الخطية من خلال طرحه لرأي "ابن خلدون" إضافة إلى اعتماده على رؤية الكتاب لمفهوم الكتابة المرتبط بظروفهم الحياتية وتكوينهم الشخصي.
- ارتبط مفهوم الكتابة عند الناقد المغربي " محمد بنيس" بمفهوم الشعر والنقد وهذا من خلال التجربة الشخصية التي ارتبطت باستعادة ما كتبه الاخرون حول مفهوم الكتابة على اعتبارها مرحلة تلت الركود النقدي، فاقترح في ممارسة الكتابة انطلاقا من مفهوم

الكتابة / الشعر/ النقد، حيث اقترح بيانا خاصا بالكتابة أين وضع شروط الكتابة وحدودها ومعاييرها، إضافة إلى التجربة الخاصة في كتابة الشعر الكتابي الذي يستند إلى مفهوم الكتابة الغرافيكية/ الخطية وهذا من خلال كتابة شعره وفق الخط المغاربي.

- حاول النقاد إيجاد رؤية خاصة لمفهوم الكتابة حيث ارتبطت مفاهيمهم بالمخزون الثقافي والاجتماعي والأدبي الذي حاول تأطير العملية الأدبية من كل جوانبها ولذلك اختلفت آرائهم وتمايزت حيث أضحت الكتابة رؤية وجودية ترتبط بكينونة الذات، أما بالنسبة للقصاص والروائيين فقد تميز مفهومهم للكتابة بالتنوع والثراء فبرزت رؤيتهم للكتابة من خلال التجربة الذاتية، فقد توحدت رؤى كمل منهم بخصوص مفهومهم للكتابة، وعبّروا عن ذلك من خلال الإشكاليات التي انطلقوا منها والتي عبّروا عنها بـ: لماذا نكتب؟ كيف نكتب؟ لمن نكتب؟

الفصل الثاني:

حدود التجنيس الفلسفي للكتابة

أولا: مفهوم الكتابة / الفارماكون عند جاك دريدا.

ثانيا: مفهوم الكتابة / المكمل عند جاك دريدا.

ثالثا: مفهوم الكتابة / الأثر عند جاك دريدا

أولا: مفهوم الكتابة عند الفلاسفة

تطرح مسألة " الكتابة" Ecriture عند الفلاسفة [*]إشكالات معرفية متعددة و عميقة طرحتها الفلسفة الأولى على نفسها لحظة الاندهاش الأوليُّ؛ المصاغ على شكل سؤال وجودي/ كونيً/ معرفيّ مجهول المعالم والرؤى، هذا السؤال يتعلق مباشرة بمفاهيم الوجود/" الأصل" [**] أي البدايات الأولى لظهور الكتابة وتعلقها بالمدون الأكبر؛ هذه البداياتُ المختلف فيها زمانيًا ومكانيًا، ارتبطت بالمسائل الخلافية الآتية:

– كيفية بدء الوعي الأوليُّ بمسألة الكتابة ومن ثمة علاقاتها بالتواجد الإنساني ما قبل وما بعد اللحظة البابلية[***].

– نشأة اللغات وتعددها وتمددها على رقعة الكرة الأرضية عقب اللحظة البابلية وما نتج عنها من تبلبُل الألسنة، والإشكالات الناتجة عنها مثل إشكالات التواصل البشري/الترجمة/ الاختلاف/ الصراع/ التعايش/ التعدد/الآخر ... إلخ.

– الإشكالات الفلسفية/ الأسطورية/ الدينية، الخاصة بمسألة "الكتابة المقدسة"، وعلاقة الآلهة في وَهْب الإنسان " الكتابة"، و ارتباطها بالسر الإلهي المودع في "الكلمة/ اسم العلم"، في كل من " التوراة"، و " الإنجيل"؛ إذ جاء في إنجيل يوحنا: «في البدء

---

[*] يمكن الاستدلال على مجموعة من الفلاسفة الذين أبدوا آراءً بخصوص مسألة الكتابة " بدءًا بالفلسفة الإغريقية ممثلة " بـ " سقراط– أفلاطون" "أرسطو" و " الفلسفة المضادة" المتمثلة بـ " الفلسفة السوفسطائية"، وكذلك الفلسفة " الهيجلية" إلى غير ذلك من الفلسفات التي أبدت أراءً حول " الكتابة".

[**] الأصل: Origine: ويقصد به علة وجود شيء، بحث الأيونيون على الأصل ليس بمعنى البداية وإنما بمعنى العلة الأولى أو المبدأ الدائم أو الأساس، مراد وهبة، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، ط5، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص67.

[***] بابل: مدينة وقع فيها حدث تبلبل الألسن واختلاط اللغات عقابًا إلاهيا لقومها، انظر لـ: الكتاب المقدس– العهد القديم– الفصل 11، سفر التكوين، دار الكتاب المقدس، ط4، الإصدار الثاني 1995، بعنوان برج بابل، وكذلك: الدراسة التي خصها " جاك دريدا" للحظة البابلية في كتابه: " إستراتيجية تفكيك الميتافيزيقا (حول الجامعة والسلطة، والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة)، تر: عز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص من: 245– 288 ، تحت عنوان: " أبراج بابل" (أو الترجمة كقضية فلسفية).

كانت الكلمة»[1]، و«الكلمة تجسدت في اللحم الحي وصارت تسكن بيننا»[2]، أو ذلك السر المودع في "اللوح المحفوظ/ اللوح العلوي/ أو في سر القسم بالقلم" في القرآن الكريم.

– المفاهيم المتاخمة للدائرة اللغوية التي نتج عنها التمايز الحاصل في التمثيل اللغوي للصوت البشري عن طريق ما عرف بـ: التوسيم الأسطوري[*]/ التوسيم الرمزي [**]/ ووسم الأبجدية وعلاقتها بـ « السحر/ الدين/ التصوف ...» [3].

– الإشكاليات المعرفية التي طرحها الفيلسوف " أفلاطون" Platon وتأثيرها اللامحدود على مسار الوعي الفلسفي الشائك المعقد/ المركزي/ العقلي/ الإقصائي؛ وإعادة النظر في كل هذا الإرث من طرف الفلاسفة المتأخرين الذين أرادوا تجاوز الميتافيزيقا الموروثة عنه وعن غيره من الفلاسفة الإعلام مثل: "أرسطوAristot"، "هيجل"Hegel، وصولا إلى "هوسرلHusserl"، "نيتشه"Nietzsche"، "هيدجرHeidegger".

من أبرز من ناهض هذه الفلسفة الممتدة وعلى مدار قرون ، فلسفة "جاك دريدا" Jacques Derrida المدعوة بـ " التفكيك Déconstruction [***]/ التقويض؛ فمن

---

[1]– إنجيل يوحنا، العهد الجديد، ط30، بيروت، لبنان، جمعية الكتاب المقدس، 1993، ص139.

[2]– المصدر نفسه، ص140.

[*] التوسيم الأسطوري: هي نسق من الكتابة يكون فيه الخط ذا دلالات تشير إلى تمثيلات ذهنية معقدة لا ترتبط باللسان وإنما بأشياء وحوادث واقعية.

[**] التوسيم الرمزي: هو جزء من أجزاء التوسيم الأسطوري، يرتبط باستخدام الأشياء بصور مجازية مثل نموذج "اللوتسو"، انظر: ازوولد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص ص 272، 273.

[3]– تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2016، ص74.

[***] التفكيك: تلك الإستراتيجية ما بعد البنيوية لتحليل النصوص التي وضعها جاك دريدا، فالممارسون لهذه الإستراتيجية يسعون إلى تفكيك البنيات البلاغية داخل النص، وذلك بهدف إثبات أن المفاهيم الأساسية داخله تعتمد على علاقاتها الضدية أو المتعارضة وغير المصرّح بها، او المسكوت عنها مع دوال غائبة، ينظر: دانييل شاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 2002م، ص43.

خلال هذه الفلسفة سنتناول بسط إشكالية الكتابة والبحث عن اقانيمها، والعلاقات المغيبة التي تربطها بما أفرزته أطروحات كل من : "أفلاطون"Platon [*] و"جان جاك روسو". J.J. Rousseau [**]، و "فرديناند دي سوسير" F. de Saussure؛ فإشكالية الكتابة عند "جاك دريدا" ارتبطت في تشكلها اللامتناهي بما أقرته أطروحات هؤلاء الثلاثة على اعتبار أن أفكارهم واستخلاص وافتراضاتهم كان لها الأثر الأبرز و الأشمل والأقوى في تشكيل معالم مشروع " التفكيك" أي: محاولات تقويض صرح الميتافيزيقا الغربية من خلال إعادة النور والوهج لإشكالية "الكتابة" بكل تفرعاتها ومفاهيمها وآثارها وتاريخها، ومسائلتها لأركان/ أعمدة الفكر الميتافيزيقي الغربي المركزي/ الإقصائي، وإعادة التوازن للفلسفات الهامشية/ المهمشة؛ من خلال قلب التراتبات المكرسة من طرف الخطاب الفلسفي الغربي الرسمي.

ضمن هذه الرؤيا المنفتحة على قلب الفلسفة سنحاول فتح كوة على حدود الكتابة وإشكالياتها ضمن ثلاثة أقانيم وهي :

الاقنوم الأول: مفهوم الكتابة / الفارماكون.

الاقنوم الثاني: مفهوم الكتابة /المُكمِّل

الاقنوم الثالث: مفهوم الكتابة / الأثر .

---

[*]أفلاطون: (427- 347 ق.م) فيلسوف إغريقي من أهم أعلام الفلسفة الإغريقية، فلسفته مشروحة في شكل محاورات، تدور معالمها حول نظرية المعرفة، ونظرية الوجود، وهو أول من نبذ الكتابة ودعى إلى استخلاص الحقيقة من خلال الحوار/ الكلام؛ أي استخلاص الحقيقة باستعمال الإدراك العقلي الذي به نكتشف العالم المعقول أو عالم المُثل أو عالم الماهيات الثابتة وهي المعرفة الموجودة في الرياضيات و الفلسفة فقط.

[**]جان جاك روسو: فيلسوف سويسري، من أعلام فلسفة النهضة الأوروبية المسماة بـ"فلسفة الأنوار"؛ فلسفته تدور معالمها حول تحرير الإنسان وإعادته إلى منبته الطبيعي، وهو كذلك من دعاة نبذ الكتابة وتفضيل الكلام عليها، وشجب الكتابة فلسفيا وممارستها من خلال الجانب الأدبي الذي كرسته كتبه خاصة "الاعترافات".

تتراكب هذه الأقانيم لتجسد الرؤية الاختلافية التي تمتاز بها تيمة الكتابة لدى " جاك دريدا" ومن خلال هذه الرؤية سنحاول طرح الإشكاليات الآتية:

- كيف بنى "جاك دريدا" خطابا فلسفيا مغايرا لخطابات أفلاطون ، جان جاك روسو، دوسوسير؟
- لماذا تشكل "الكتابة/ الفارماكون/ المُكمل / الأثر" خطرا يهدد النظام / البنية/ النسق الفلسفي اللغوي ؟
- ماهي دلالات " الفارماكون/ المُكمل / الأثر"؟ وما هي الآثار التي ستخلفها هذه المصطلحات في البناء المعرفي لإستراتيجية التفكيك؟

وللإجابة عن كل هذه الإشكاليات نبتدئ بأول أقنوم .

أولا: مفهوم الكتابة / الفارماكون عند "جاك دريدا":

يمثل مصطلح " الكتابة" Écriture عند " جاك دريدا" Jacques Derrida مفهومًا غائما، ومتعديًا، وإشكاليا، فهو معطى يتناثر هنا وهناك، ميزته التوالد والتشعب، التعدي والاختراق، يخفي دلالاته وراء سحب الإدراك؛ فهو يلعب لعبة المرايا، الإنجلاء، والاختفاء.

إنه مفهوم يتعدى المنطق المألوف للمفاهيم الدارجة، إذ يتوسم القارئ دلالاته من ممارساته المتشعبة القائمة على الانخراط في اللعب، هذا اللعب الحر اللامتناهي أساسه المغايرة و الاختلافُ؛ إذْ نلحظ من خلال مجموع تفكيكاته التي تتراوح «بين مفاهيم العلامة والأثر والكتابة والترجمة والصوت والعقار واسم العلم والتوقيع والسياق والهامش والزمن والاستعارة والهبة والأنوثة والبكارة والابتكار [...] ونقد الميتافيزيقا والفينومينولوجيا

واللاشعور»[1]، التمدد المفاهيمي الشامل الذي يقوض أسس التعامل الفلسفي مع مفاهيم المغايرة.

لقد بنى "جاك دريدا" تفكيكية قائمة بذاتها، لا تنفك عروتها، هدفها الاختلافيّ إيجاد سبلا لبناء منظومة لايقينية تقلب المفاهيم والمصطلحات والأفكار وتعيد تشكيلها وفق منطق الاختلاف الدريدي؛ وتجلى هذا المنطق في عملية غرس لمفهوم جديد في بنية النص الأفلاطوني الذي انطلق منه ودعاه "بالفارماكون" ضمن كتابه "صيدلية أفلاطون".

يمثّل كتاب " صيدلية أفلاطون" La Pharmacie de Platon المشروع الثاني من مشاريع تفكيك الميتافيزيقا المركزية الغربية وحلقة تالية من حلقات تأسيس خطاب فلسفي مغاير لما اعتادته وألفته الأوساط الفلسفية في ذلك الوقت، فـ "صيدلية أفلاطون" كتاب خطى به "دريدا" أول خطوة في سبيل اجتراح مسالك جديدة لتفكيك/هدم الخطاب الميتافيزيقي/الرسمي/المركزي/ المعترف به من طرف الهيئات العامة للفلسفة والممثل بمؤسسِهِ الفعلي "أفلاطون".

شكّل " أفلاطون" أول حلقة من حلقات الفلسفة الكلاسيكية، وأول فيلسوف تصل أعماله الفلسفية كاملة وهي أعمال تؤرخ وتوثق لأهم القضايا التي خاضتها الفلسفة، إذ أسس لنفسه مدرسة قوامها المحاورات بحيث تمثل أول نموذج لتوليد الدلالات والمعاني من خلال فن التحاور القائم على "الجدل" للوصول إلى ماهية الحقيقة، التي تشكل مبحثا من مباحث الفلسفة العامة، وضمن هذا الإطار العام الذي يمثله " أفلاطون" والمكانة التي حظيت بها فلسفته، جاء خطاب " جاك دريدا" ليُسائِلَ ويفكك ويهدم هذا الخطاب المركزي عبر إشكالية "احتقار الكتابة" و إدانتها وشجبها وتفضيل الكلام الحي المباشر و الكلمة الحية فـ « كل هذه المحاكمة المقامة للكتابة، ينبغي أن نكف ذات يوم عن النظر إليها

[1]– محمد علي الكردي، جاك دريدا: وفلسفة التفكيك، مجلة أوراق فلسفية، العدد 13، 2005م، ص24.

كتخيل ميثولوجي نافل، أو كزائدةٍ كان يمكن أن تستغني عنها المحاورة من دون خسران»[1].

ولأجل تفكيك الخطاب الأفلاطوني المجحف بحق" الكتابة" قام " جاك دريدا" بمجموعة من القراءات التوليدية التي تثبتُ محاسن وايجابيات الكتابة بعيدا عما ذهب إليه " أفلاطون" والتي يمكن تصنيفها إلى:

* قراءة أفقية خارجية.

*قراءة عمودية داخلية.

* القراءة الأفقية الخارجية:

أول ما بدأ به " جاك دريدا" وافتتح به قراءته " لأفلاطون" هو استعراض الآراء التي ضمتها " محاوره" " الفيدروس" واستخلاصه لأهم الأفكار التي انبنى عليها حكم "أفلاطون" القاسي والمجحف وغير المبرر بخصوص عملية الإدانة والمفاضلة بين الكلام والكتابة والإعلاء من شأن الكلام على حساب الكتابة؛ إذ قام بالتركيز أولا على البناء الشكلي/ الخارجي للمحاورة، ثم الرد على التفسيرات التي ذكرها كل من " ديوجينس لاييرتيوس" Diogéne laerce وشلايرماخر Schleiermacher حول الفترة المحددة التي كتبت فيها هذه المحاورة، وكذلك البنية التأليفية لها، وأهم ما ورد فيها من أفكار عميقة، ورؤى وأحكام قاطعة، وحجج وبراهين تؤكد على سلبية الكتابة والأضرار التي تُلحقها بالمتعلم، ولقد جاء رد " جاك دريدا" على هذه التفاسير التي ذكرت من قبل: أن محاورة " الفيدروس"« محاورة سيئة التأليف»[2]، وأن الزعم بأن « " الفيدروس" كانت المحاولة الأولى لأفلاطون، وأنها تنطوي على شيء ما صبياني»[3]، فهو مجرد رأي لا يمكن

[1]– جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998، ص18.

[2]– المرجع نفسه، ص17.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

الاعتماد عليه، والملاحظ أن في بنية هذا الرأي ما هو مغيب عن الأذهان وهو أن هذه المحاورة ليست بالقدر الكافي من المعرفة الحقيقية التي يمكن لـ "جاك دريدا" بناء تفكيك حولها.

يؤكد "جاك دريدا" بأن الكتابة هي لعبٌ حرٌ يمارسُهُ كل البشر أينما وجدوا وهو اللعب الأفضل والأنبل؛ هذا اللعب لا يتقبله " سقراط" ويعتبر بأن « البشر وهم ينقذفون خارج ذواتهم عبر المتعة ليَغيّبُوا عن أنفسهم، ينسوها، ويموتوا في لذاذة الغناء»[1]، فالمرء حينما يكتب فإنما يخرج من ذاته/ روحه/ نفسه مما يجعله ينسى، هذا النسيان/ الغياب/ الصمت في بنية "الكتابة" تجعل المتلقي لا يستطيع تحديد الحقيقة/ الحق/ القيم الحسنة/ الأخلاق وبذلك يتجه إلى المتعة/ اللذة وهذا ما يهدد عرش اللوغوس/ العقل ، الذي يجسده الكلام الحي.

يعرض "أفلاطون" وجهة نظره "للكتابة " إطلاقا من التمييز الحاصل بين "الكلام" و"الكتابة"، فالكلام هو الوسيلة المثلى للتعبير عن الأفكار؛ هذه الأفكار تنشأ بصورة حقيقية وحية أثناء التحدث؛ فالكلام له القدرة الكبرى في التأثير على السامع/ المُتلقي عكس الكتابة التي معها تغيب السلطة الحية/ الروحية للتأثير في الآخرين؛ ولكن لما ذا انحاز "أفلاطون" إلى الكلام ونبذ الكتابة[*] ؟

---

[1]– جاك دريدا، صيدلة أفلاطون، المرجع السابق، ص19.

[*] ربما كان هذا الاحتقار الأفلاطوني للكتابة راجع – إذا صح اعتقادنا– إلى سببين: السبب الأول : مفاده عدم رغبة أفلاطون في إشاعة الحكمة وكشف أسرارها؛ ونحن نعلم أن من بين أهم الانتقادات التي وجهها أفلاطون على لسان سقراط إلى السوفسطائيين هو ابتذالهم للحكمة وممارستهم نوعا من الفلسفة الشعبية؛ وربما كان هذا الموقف الأفلاطوني من عدم رغبة في إشاعة الحكمة موقفا فيثاغوريا (الذين يؤثر عنهم سريتهم وحفظ تعاليمهم) تسرب إلى أفلاطون؛ وعليه فإن احتقار الكتابة راجع – بحسب فرضيتنا– إلى الفيثاغوريين أنفسهم وإن كان ذلك غير واضح ولا ظاهر في رسائلهم وتعاليمهم؛ السبب الثاني: (وهو مكمل للأول) مفاده أن الكتابة وسيلة لإزالة الفوارق بين البشر، وقد يصبح بفضلها البشر كلهم حكماء، لذلك آلى أفلاطون على نفسه محاربتها للإبقاء على التراتبية الاجتماعية الواضحة للعيان في كتاب الجمهورية، وجعل الحكمة مرتبة متعذرة على العامة ولا يطاولها إلا الخاصة. ينظر: عمر التاور، إستراتيجية التفكيك عند جاك دريدا، الهدم والبناء، مجلة التبيين، العدد 09 (3)، صيف 2014 م، ص31.

يؤكد "أفلاطون" على سلبيات ومضار الكتابة من خلال الأسطورة المصرية التي وردت تفاصيلها على لسان "سقراط" الذي سردها على مسامع " فيدروس" الذي قال بان هناك إله شرير يدعى "توت" وقد اخترع العديد من الفنون على غرار فن الحساب وأجزائه وعلم الهندسة وغيرها وصولا إلى اختراعه حروف الأبجدية التي سيكون لها الأثر الأكبر في حفظ الذاكرة من النسيان لذلك توجه بهذه الاختراعات إلى الملك/الإله "أمون" الذي قام برفضها وأرجعها للمخترع العالم "توت" الذي أكد بأن هذه الحروف ستسبب ضعفا مميتا في الذاكرة؛ إذ قال « إن هذا الاكتشاف الذي يخصكم سيخلق نسيانا في أرواح المتعلمين، لأنهم لن يستخدموا ذاكراتهم، أنهم سيثقون بالحروف الأبجدية الخارجية المكتوبة، ولن يتذكروا بأنفسهم وهكذا فان النوعية التي اكتشفتموها لا تساعد على الذاكرة بل على التذكر»[1]، وهذه أولى العيوب التي تخلفها الكتابة للعقل/النفس البشرية؛ فهي تزيح الحجاب العقلي عن مكانه الأصلي وبالتالي فالمعنى لن يكون حقيقيا لأنه سيضعف عمل العقل وبالتالي الذاكرة عوض تحصينها، ومن هنا كان المدخل الأساس "جاك دريدا" لاقتراح أن تكون الكتابة /فارماكونا لعلاج النسيان وبذلك سندخل عالم الطب والأدوية والعلاجات والعقاقير؛ إي نلج وبشكل علني وواضح إلى « منتصف أسطورة توت»»[2]، التي ستمثل بنية الأساس في هدم الخطاب الأفلاطوني.

تمثل "أسطورة الكتابة" البنية العشوائية التي ستفتح باب النص على ما يسمح به التفكيك من هدم داخلي، وتوليد عشوائي للدلالات المغيبة والتي ستنخرط في مسار طبي أساسه مفهوم "الفارماكون" والعائلة اللغوية التي تتوالد منه فـ « الفارماكون هو حركة

---

[1]– أفلاطون، المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمراز، " محاورة فيدروس"، مج 5، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994، ص 95.

[2]– جاك دريدا، صيدلة أفلاطون، المرجع السابق، ص24.

الاختلاف، موضعه، لعبُه (إنتاجه)، هو اخ(ت)لاف الاختلاف [مغايرته أو إرجاؤهُ] يخزن في عتمته [ودلالاته غير المحسومة] المختلفات والخلافات »[1].

هذه الاختلافات ترتبط بالبناء المضموني لنص المحاورة "الفيدروس" التي تحيلنا على القراءة العمودية الداخلية، فما هي معالم هذه القراءة؟

*القراءة العمودية الداخلية:

هي مجموع الأفكار والقراءات الاختلافية التي قام بها " جاك دريدا" في بناءٍ افتراضيٍ لتفكيك محاورة " الفيدروس"؛ إذ نصادف عند قراءة كتاب "صيدلية أفلاطون" مجموعة من الدلالات المتشابكة، المتعددة الجوانب، تجمع بين حركة الفلسفة وجمالية البلاغة، إذ قام "جاك دريدا" وعلى طول فصول الكتاب بإرجاء كل حسمٍ فيما يخص السؤال المركزي المفترض: «لماذا تقاوم الفلسفة فكرة أنها نوع من الكتابة»[2]؛ وهل الكتابة عمل سيء وشرير وسلبي؟

ولأجل الوصول لإجابات يقينية عن هذا السؤال نجد بأن "جاك دريدا" قد قام بمحاولة تفنيدٍ لكل ما ألصقه سقراط/ أفلاطون من سلبياتٍ للكتابة عبر أربع قراءات يمكن تلخيصها فيما يلي:

– تحديده لإشكالية النسب/الانتساب المجهول للكتابة والإرث المصري/ اليوناني لعلاقة الكتابة/ اللقيط/ بالأب المجهول والمغتال (القراءة الأولى).

---

[1]– جاك دريدا، صيدلة أفلاطون، المرجع السابق، ص83.

[2]– جوناثان كلر، التفكيك 1، ضمن كتاب: البنيوية والتفكيك مداخل نقدية، تر: حسام نائل، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007، ص 151.

– تحديده لإشكالية النسيان الذي اتهِمت به الكتابة ومحاولة إيجاد علاج له عبر دلالة "الفارماكون" (العلاج)، وطرح علاقات افتراضية بين مفهوم الفارماكون ومفهوم الذاكرة (القراءة الثانية).

– تحديده لإشكالية المشابهة وعلاقات الارتباط الخفي بين الكتابة/الفارماكون بفن الرسم، وهذا عبر العلاقة الافتراضية بينهما ومن ثمة الارتباط بين مفهوم "الكتابة" و"المحاكاة" وها عبر رسم الكلام الحي (القراءة الثالثة).

– تحديده لإشكالية تصنيف الكتابة إلى كتابة حسنة وكتابة رديئة وهذا عبر تفكيك المفاضلة بين الثنائية "الكتابة/ الكلام". ا(القراءة الرابعة).

لقد انبنت أهم الآراء الثورية لجاك دريدا من خلال تعزيزه "لمكانة الكتابة" واستعادتها للدور الأساس الذي أقصته كل الفلسفات التي تلت "فلسفة أفلاطون"، وأثرت بشكل عكسي على المكانة التي ينبغي أن تحتلها "الكتابة"، ولأجل الوصول إلى أهم أوجه التمايز بين "الكتابة" و" الكلام" وفقا لرأي الفيلسوف "أفلاطون" الذي نلخصه في هذا الجدول:

أوجه التمايز / معايير الاختلاف	الكتابة Ecriture	الكلام Parole
الأثر البسيكوماتي (نفسي / جسدي) Trace psychosomatique	– غريبة عن " النفس" وخارجية عنه.	– هو داخل عمق " النفس" وهو منتمٍ إليها وجزءٌ لا يتجزأ منها.
القيمة Valeur	– ساذجة/ آفة/ مرض. – هي موجهة للتسلية والاستجمام/ تخرب الذاكرة	– هادف / مفيد . – يُعلم الحكمة/ الحقيقة.

		– يجلب السعادة لمالك الكلام.
الفعالية Eficacité	– تعلم الكسل وتجلب النسيان فهي كائن ميت لا روح له ولا قدرة على الإجابة والمواجهة، ولا تملك قدرة الدفاع عن نفسها.	– يعلم النشاط ويَجلب الحيوية والحياة فهو كائن حي له القدرة على التعامل مع الآخرين، هو روحٌ حية تحمل فكرًا، وقادرٌ على الإفصاح، والدفاع عن نفسه
الإرسال / المتلقي Récepteur/ Transmission	– تكرر المضامين ولا تراعي شروط الإرسال: متكلم– رسالة– مستمع. – تعمل على تشويش الأفكار اتجاه المستمعين	– يراعي المقام الذي أمامه ويتميز بالحضور المباشر/ الفاعل للمستمع والتأثير القوي المباشر عليه. – يعمل على توضيح الأفكار ويُراعي شروط الإرسال.
المقاصد Objectif	– مقاصدها غريبة ومجهولة وتساعد على شيوع النسيان. –وتُأَثرُ على الملكات الذهنية للإنسان (الذاكرة/ التذكر/ الذكاء).	– مقصده واضح فهو بارع في الإفصاح عن دواخل النفس/ الذهن وهو مضادٌ للغموض والنسيان. – ينعش الملكات الذهنية للمستمع.
الشكل Forme	– صورة ثانوية للحقيقة/ الحكمة. – نسخة للكلام	– صورة أصلية للحقيقة/ للحكمة . – " أصل، أب/ لوغوس."

الأثر Trace	أثرها زائلٌ فهو : -كتابة على الماء. -كتابة مذكراتٍ. -كتابة عقيمة. - كتابة صامتة مثل الرسم.	أثره باقٍ في النفس. - يكتب على النفس وفي حديقة الحروف. - بِدارٌ منتجةٌ. - روح تنتقل من عقل إلى عقل آخر.
النسب/ الانتساب Attribution	- تدين لتواجدها لـ الإله/ المخترع المصري " توت" - دون أب/ عائلة، لقيط	- الإله آمون. - الحكمة/ الحقيقة . - (الفيلسوف).
النتائج العامة	- الكتابة سيئة وهي لقيط/ مخرب وخطير. - يؤثر على الفلسفة مباشرة	الكلام جيّد وهو مفيد ونافع ويصل بالفلسفة إلى الحقيقة/ الحكمة
النتيجة الخالصة	الكتابة ≠ الفلسفة	الكلام الحي= الفلسفة

حاول "جاك دريدا" عبر هذه التحديدات/ القراءات الأنفة الذكر رصد التقاطعات والعلاقات المخفية، والثغرات المحجوبة بين ثنايا المحاورة، والتي حاول " أفلاطون" إخفائها وهذا عبر البؤرة التي بعثرت كل الدلالات الواردة في جنبات وثنايا المحاورة وهي مفهوم "الفارماكون"، وتوليد العديد من المصطلحات المنتسبة إليه دلاليا/ بلاغيا/ لغويا ، فما هو "الفارماكون"؟ وما الأثر الذي سيقوم به لتفكيك البنية المنسجمة والمتكاملة للمحاورة

؟ وما عمل المفردات المُنسلّة منه التي ستفتح باب الصيدلية/المحاورة على مصراعيه لدخول هذا اللقيط/ التائه؟

يمثل " الفارماكون" Le pharmakon أحد أهم مصطلحات "دريدا" زئبقية الدلالة، فهي كلمة يونانية تحمل في بنيتها الدلالية معنيين متناقضين إذ « يدلان معًا وفي آن واحد على السم والدواء أي " الترياق" وعلى الأذى والمعالجة»[1]؛ هذه الكلمة ستأخذ وضعية الوسط بين الدلالتين المتناقضتين، إذ لا يمكن الحسم بشأن دلالتها ولا المفاضلة بينهما، إذ أنها تتأرجح دلاليا و« لا تتمتع بماهية ثابتة، ولا بخصيصة "خاصة"، [إذ] لا يمثل جوهرًا substance»[2]؛ إنه يجمع في جعبته صورا متعددة بحيث يدل على:

– العقار Drogue يعالج آفة النسيان بالطرق العلاجية التقليدية إي بالطرق السحرية التعزيمية.

– السُّم/ السّحر/ الشّر لذلك يجب علاجه بالترياق، وبالعلم العقلي /الحكمة وعن طريق "شعيرة الفارماكوس" التي تُقْرَنُ بكبش فداءٍ، لتطهير المدينة/ الجسم المصابة بالسحر وبالشر.

– المخدر والعلاج الوهمي الذي يُهدئ الآلام ويوهم المصاب/ الكاتب بالشفاء؛ فالفارماكون/ الكتابة هي العقار الذي يُعالج النسيان في مقابل الطب الحقيقي القائم على العلم الذي يمثله هنا الكلام/ الكلمة الحية/الفلسفة التي تدعو إلى الابتعاد عن هذا العقار/ الكتابة.

هذه الدلالات المجترحة من قبل "دريدا" تدخلنا إلى الحقل الطبي/العلمي الذي يمتاز بالعقلانية والشفافية والسببية العلاجية التي يحتويها الجزء الطبي للفرماكون وبذلك ستبتعد

---

[1]– جاك دريدا، صيدلة أفلاطون، المرجع السابق، ص83.

[2]– المرجع نفسه، ص81.

هذه المفردة عن القدرات والخواص السحرية/التعزيمية/ الخيميائية التي حاول أفلاطون إلصاقها بالكتابة فهو « يقدم الكتابة كقوة باطنة وبالتالي مريبة، مثلها مثل ارتيابه من العرافة ومن المعوذين والمشعبذين وأساتذة السحر »[1].

هذا الارتياب والخوف وكذا الأعمال التي كان يقوم بها القوم بذلك الزمن جعلت "أفلاطون" يفضل العلوم الطبيعية /العقلية لغاياتها النبيلة ، إذ تجلب الخير والعدل والفضيلة ومن هناك جاء حكمه على الكتابة مجحفا إذ اعتبرها مخربة للذاكرة، ولها تأثير سلبي على عملية الاستذكار، وهذا نظرا للتمايز الذي أقره بين الذاكرة المستحبة (الحسنة) والذاكرة المستهجنة « حيث يقابل أفلاطون بين ذاكرتين، الحسنة والقبيحة، الـmême والـ Hypomnésis الذاكرة الحية، تذكر أو إعادة جمع، أو ذاكرة داخلية ، أو حضور أمام الذات، ومن جهة أخرى ذاكرة خارجية، ميتة تحاكي المعرفة المطلقة وتأخذ اسم الكتابة»[2].

إن الطبيعة المادية للكتابة تعيق عمل الذاكرة فهي تخزن المعلومات في أحرفها المادية/الأوراق وبالتالي تجعل عملية الحفظ والتذكر والاستذكار تدخل عالم النسيان؛ وهذا لان الكلام/ الكلمة الحية هي من تقوم بذلك الدور الأساسي؛ فإذا نظرنا إلى الحقيقة فإن الكتابة تنتج خطابا يخالف العلم العقلي الذي تتظاهر "الكتابة" بأنها تملكه وهذا لأنها خارجية/برانية عن الذات مثلها مثل السوفسطائي الذي يخدعنا بخطاباته المزيفة لذلك نجد بأن جاك دريدا" يؤكد بان " أفلاطون" أقام المحاكمة للكتابة لان هذه الأخيرة « إنما تدين

---

[1] –جاك دريدا، صيدلة أفلاطون، المرجع السابق، ص81.

[2]– وليد عثماني، " التفكيك الجينيالوجيا، المقولة والمصطلح"، ضمن كتاب جماعي : جاك دريدا، ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب، إشراف :محمد شوقي الزين، ط1، دار الفارابي لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص 37.

في المقام الأول السفسطائية»[1]، ولكن لماذا الكتابة في دلالتها المجازية تنتسب إلى الفلسفة السوفسطائية؟

يجيب " جاك دريدا" عن هذا التساؤل بالقول أن دلالات الكتابة/ الفارماكون تحمل في ذاتها معاني الإيهام/الزيف والظهور بمظهر جيد في الخارج ومظهر سيء في الداخل مثلها مثل السوفسطائي الذي يكتب خطابات لا تمت للحقيقة بصلة، فهو في الظاهر يحاول الوصول إلى الحقيقة بوسائل غير علمية وغير منطقية وهذا ما يتناقض مع الفلسفة السقراطية/الأفلاطونية.

ضمن هذا المشهد المسرحي المتناثر هنا وهناك سترسم الفلسفة التي يدعوها "سيد الفارماكون" –سقراط Socrate– بأنها سيدة الدلالة/ الحق /الحقيقة مسارا مهيمنا / مركزيا / متعاليا/ سيدا سيهيمن طويلا على مفهومات ومصطلحات الفلسفة الغربية المتعاقبة هو وجود كتابتين« كتابة حسنة: (طبيعية، حية، عارفة، معقولة، جوانية، ناطقة) مقابل كتابية رديئة: (مصطنعة، ميتة، جاهلة ، حسية، برانية، خرساء)» [2].

هذان هما نوعا الكتابة/الفارماكون اللذان توصل إليهما جاك دريدا" بعد صولات وجولات من البحث اللغوي والقلب الترابي للمفهومات الميتافيزيقية التي كرستها الفلسفة الإغريقية؛ فبدل محاكمة الكتابة وتفضيل " اللوغوس/ الكلام/ المنطق" يتوصل " جاك دريدا" إلى أن ذاك التفضيل قد أخفى بداخله نوعين من الكتابة هاتان الكتابتان بكل محمولتهما المعرفية والمفاهيمية تتداخلان وتتشابكان فلا ندري أيهما الجيدة والأخرى الرديئة، هذا التداخل المفاهيمي سيعمل علة طبع / دمغ كل الآراء الفلسفية التي حاولت جاهدة وعبر مسارها الذي قدرته لنفسها أن تميز بين الكلام/ الكلمة الحية/ البذار المنتج/

[1]– جاك دريدا، صيدلة أفلاطون، المرجع السابق، ص60.

[2]–المرجع نفسه، ص110.

الكلمة المقدسة/ اللوغوس وبين الكتابة العقيمة لتجد نفسها في مواجهة وأمام كتابتين؛ إحداهما الكتابة الأفلاطونية/ العقلية في مقابل الكتابة السوفسطائية/الذاتية/ الزائفة.

هذه هي أهم القراءات الواردة في كتاب " صيدلة أفلاطون" وهي قراءات منتجة لتصورات مختلفة انبثقت من هدم وتفكيك "جاك دريدا" لمحاورة " أفلاطون" وبناء أسس مغايرة انبنى عليها تفكيك "جاك دريدا" للمركزية العقلية "لأفلاطون".

ننتقل الآن إلى استجلاء معالم الأقنوم الثاني من أقانيم الكتابة لدى جاك دريدا" ويحمل عنوان " الكتابة/ المكمل" فماذا يقصد به؟

ثانيا: مفهوم الكتابة /المكمل عند " جاك دريدا":

يعدُّ " جان جاك روسو" "J.J.Rousseau" الحلقة الثانية من حلقات عمليات الهدم لأركان البيت الفلسفي، المركزي، الغربي، وهذا لما يمثله هذا الأخير من امتداد فلسفي/أدبي لأهم القضايا التي شغلت فكر "جاك دريدا" وهي النظرة الازدواجية الخاصة بمداليل الكتابة من وجهة النظر الأدبية والفلسفية "لجان جاك روسو".

خصص "جاك دريدا" قراءة خلافية/اختلافية لعصر "جان جاك روسو"، وكذا لمداليل الكتابة الأدبية لديه وهذا في محاولة لتفسير الازدواجية التي شابت موقف " جان جاك روسو" من مفهوم الكتابة والقائمة على الرؤية الأدبية / الذاتية لحالات الكتابة على اعتبارها "اعترافا"/ "متعة"/ "إغراء"/ "لعبا مخجلا"، وبين الرؤية الفلسفية التي تُدين وتشجب الكتابة وهذا في "محاولة" لتفسير كيفية نشوء اللغات واختلافها بين أهل الشمال والجنوب ضمن كتابه المعنون بـ" محاولة في أصل اللغات".

يمثل مفهوم الكتابة الأدبية عند الكتاب على اختلاف مشاربهم أفقا معرفيا/ ووجدانيا/ وحياتيا ينشده الكاتب في مسارٍ شائك المعالم، متعدد الأحلام والرؤى؛ تتداخل في تشكيله الأزمنة المستعادة لحظة الإنكباب الخلق الإبداعي فالكاتبة ومن هذا المنظور هي محاولة

لإطلاق عنان الزفرات الإلهية التي تسكن القلب الإنساني، هذا القلب ما يزال محفور كنقش منسي أو كنسمة تمر عليه.

هذه هي معالم الكتابة الطبيعية/ المقدسة/الحية، التي يصفها "جان جاك روسو" بـ «أنها كهنوتيّة hiératique قريبة من الصوت المقدس الداخلي الناطق بشهادة الإيمان، ومن الصوت الذي نسمعه عندما ندخل إلى داخلنا، [إنها] حضورٌ ممتلئ وصادق للكلام الإلهي في شعورنا الداخلي»[1].

إن عالم الكتابة الرحب هو تجسيد لصوت إلهي صاعد في آفاق حالمة، و سرٌ من أسرار الكلمة الحية المودعة في الروح، وهي وجدان مفتقد للحياة الأمومية، «فمنذ مائة عام يحلم الكاتب بتكريس نفسه لفنه في نوع من البراءة فيما وراء " الخير" و"الشر" ويمكن أن يقال في حيز ما قبل المعصية»[2]؛ هذا الحلم المفتقد على عتبات المعصية/ الخطيئة الأولى هو نشدان للعودة إلى رحم الحياة الأصلية/البراءة الأولى/ الجنة، ومن هنا وجدت الكلمة/البشارة/ الطهر كاستعادة للروح المفقودة.

تتجلى أزمة الكتابة/ الفقدان/ المعاناة في الحقل الإعترافي للكاتب "جان جاك روسو" في مجموع الصور التي تكبدتها ذاته الشخصية المحرومة من الحالات الوجدانية المصاحبة لذاته المبدعة، والتي يؤكدها الاعتراف الافتتاحي لمؤلَّفه " الاعترافات"؛ ومن خلال هذا الاعتراف تبدأ رحلة التصوير الذاتي/النفس على حقيقتها بكل أخطاءها ورزاياها، بكل سموها وأصالتها وفي ذلك يقول: «لقد صورت نفسي على حقيقتها: في

---

[1]– جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث، منى طلبة، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2008، ص 81.

[2]– جان بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1990، ص 193.

ضعفها ورزايتها... وفي صلاحها، وحصافة عقلها، وسموها...تبعا للحال التي فيها! ... لقد كشفت عن أعمق أغوار نفسي، كما كنت أنت تراها أيها الخالد السّرمدي...» [1].

تنفتح قراءة " جاك دريدا" لـ" جان جاك روسو" انطلاقا من قراءتين مزدوجتين، القراءة الأولى (أدبية) وقراءة ثانية (فلسفية) وهذا ضمن الرؤية الخلافية التي يمكن دعوتها "بالقراءة التكميلية "؛ التي تستند إلى المفهوم المبتكر "لجاك دريدا" "المكمل Le Supplément" وهذا في كتابه " في علم الكتابة".

فما دلالات " المكمل"؟ وما تأثيره في بنية " الاعترافات"؟ ما العلاقة التي يقيمها هذا المفهوم مع جيرانه" الفارماكون" " الإرجاء" ؟

يعرضُ " جاك دريدا" في كتابه " في علم الكتابة" معانٍ متسلسلة/ متضافرةٍ/ غير محسومةٍ الدلالة لمصطلح " المكمل" Le Supplément، وهذا في إطار الخروج من أفق المتن الميتافيزيقي الذي ميز الفلسفة الغربية ومركزيتها العرقية وهذا عبر التأكيد على مفاهيم الأزواج الميتافيزيقية، مثل: واقعي/ خيالي، الواقع/ الحلم، الخير/ الشر، الباطن/ الظاهر الكلام/ الكتابة، المثال/ الصورة، الشرق/ الغرب، المذكر/ المؤنث، المدلول/ الدال ... إلى غير ذلك من المقابلات؛ ومحاولة بترها وإثارة الشك والريبة حول دلالاتها الامتدادية عبر مفهوم " المكمل/ الملحق/ الإضافة/ الزيادة.

يرتبط مفهوم المكمل برؤية "جاك دريدا" لرؤى "جان جاك روسو" المزدوجة للكتابة /الكلام؛ وللأفضلية المعقودة للكلام الحي/ المباشر/ الممتلئ/ المعبِّر عن النفس، في مقابل شجب ونبذ الكتابة التي تمثل خطرًا وتهديدًا للصفاء والنقاء والوحدة المركزية للمعنى، « ولهذا السبب فإنه [روسو] بوصفه ميالاً لإعادة بناء الحضور نجده يُعلي من

[1]– جان جاك روسو، اعترافات جان جاك روسو، تر: حلمي مراد، دار البشير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، ص9.

قيمة الكتابة ويحط من شأنها في آن، ويتم ذلك في حركةٍ منقسمةٍ وإن كانت منسجمةٍ»[1].

فالكتابة هي محاولة/رغبة دفينة لإعادة امتلاك للحضور المغيب والمستلب؛ هذا الحضور الذي مارسه "جان جاك روسو" عبر الكتابة؛ فقد أحس " روسو" أن الكلام يختلس الحضور وهذا لما كان يشعر به من خجل تجاه الآخرين « لذلك فإن الموقف الذي اتخذته من الكتابة لإخفاء نفسي يناسبني تمامًا، أمّا إذا كنت حاضرًا فلا أحد يمكن أن يتخيل ما سوف أكون عليه من الضآلة»[2].

إن عملية إخفاء النفس يناسب "روسو" وهذا ما فعله عبر الكتابة؛ فالكتابة في مدلولها العامة تنسجم مع رغبات الظهور أمام الآخرين بشكل ممتلئ وكاملٍ وحاضرٍ، وهذه الرغبة هي صورة تمثيلية للكلام المفترض، ولكن الملاحظ أن الكلام هنا هو في حالة نقضٍ للحضور والتمثيل بالنسبة "لروسو"، ولذلك تصبح الكتابة رمزًا للحضور والتمثيل بدل الكلام ومن هنا تنبثق صورة المكمل الخطير فـ « مفهوم المكمل والذي يحدد هنا مفهوم الصورة التمثيلية، يحتوي في ذاته على دلالتين يكون تعايشهما سويًا أمرًا غريبا وضروريا في آن، إن المكمل يُضاف، إنه فائضٌ، امتلاءٌ يثري امتلاءً آخر، إنه أوجُ الحضور، إنه يجمع الحضور ويراكم»[3] الدلالات؛ فالمكمل هو تلك الحركة المتأرجحة بين الظهور والغياب، وهو انتهاك صارخ لمبدأ الموحدة الكلية للكلام، إنه:

---

[1]– جاك دريدا، في علم الكتابة، مرجع سابق، ص284.

[2]– بربرا جونسون، "مدخل إلى التفكيك"، ضمن كتاب: في نقد التفكيك نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، تأليف وترجمة: عبد المنعم عجب ألفيا، ط1، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف دار الأمان، الجزائر، بيروت، الرباط، 2015، ص88.

[3]– جاك دريدا، في علم الكتابة، مرجع سابق، ص288.

– صورة تمثيلية للكتابة بوصفها اختفاءٌ للحضور الطبيعي، هذا الحضور هو تضامٌ لما هو: طبيعي/ أصيل/ داخلي/ عقلي/ تأسيسي/ هوياتي، وفي الآن ذاته هو: صورة حقيقية لغياب ما، هذا الغياب/ الإرجاء هو دائما نقيض لما هو: صناعي/ فرعي/ خارجي، عاطفي/ هامشي/ اختلافي؛ إنه « وسيلة خطيرة/ إنقاذا مهددًا/ إضافة تقنية/ حيلة اصطناعية ومضللة»[1].

ولأجل التوصل لأهم دلالات " المكمل" نقترح هذا الجدول الذي يُجمل لنا الصور المتناقضة والمتضافرة للمكمل والواردة بشكل متناثر في كتاب "جاك دريدا" " في علم الكتابة".

	صور " **المكمل**"
الصورة الأولى الكلام/ الكتابة	– يمثل الكلام تجسيدًا للحضور، حضور الذات/ النفس، أما الكتابة فهي تجسيدٌ للغياب، غياب النفس/ الذات. – في حالة روسو تنقلب هذه الصورة فتصبح الكتابة الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بالكلام أو استعادته لذلك تصبح الكتابة ضرورية، هامة، لإعادة امتلاك الحضور؛ أي حضور الذات في مواجهة الآخرين، رغم موقف روسو المناقض الذي يعتبر الكتابة تمثيلا للكلام، فالكتابة خطيرة لأنها تحجب العقل/ الفكر/ الحقيقة عن الآخرين.
الصورة الثانية الإضافة/ النيابة	يمثل المكمل صورة للإضافة وللنيابة. – إن المكمل بصفته نائبًا ووكيلاً فهو أدنى رتبة، ويقوم مقام شيء، فهو لا يمكنه أن يمتلئ بنفسه، ولا يمكن أن يكتمل إلا إذَا سُمح بأن

[1]– جاك دريدا، في علم الكتابة، مرجع سابق، ص287.

	يمتلئ لعلامة وبواسطة توكيل، فالعلامة هي مكمل للشيء نفسه. – كذلك هو الكلام/ الكتابة، فالكتابة هنا تنوب عن الكلام، والطبيعة تنوب عن الثقافة، الأم البديلة تنوب عن الأم الحقيقية ...
الصورة الثالثة صورة الطبيعة/ الأمومية	عَانَى " جان جاك روسو" في حياته الشخصية / الواقعية من فقدان للأم ولصورة الأم الطبيعية فبحث عن بديل عنها، ولكن هذا البديل لن يحقق التعويض المرغوب؛ فالأم الحقيقية وصورتها لا يمكن تعويضها مثل الطبيعة التي يعيش فيها الإنسان فلا يمكن تعويضها، لذلك قال: " روسو" في كتاب " إميل":« أن عناية الأم مثل عناية الطبيعة لا يمكن أن يكون لها بديل». ورُغم ذلك نجد بأن " روسو" بحث عن " مكمل" لهذا الفقدان والحرمان عبر خلق بديل واقعي تمثل في شخصية " ماما" التي حلت محل الأم الحقيقية/ الطبيعية. فصورة الأم البديلة هي صورة لخداع "الطبيعة– الأم" لذلك تمثل هذه الصورة خطرًا/ خطرًا للتمثيل الحقيقي الحاضر/ خطرًا للإكمالِ.
الصورة الرابعة سورة الاستمناء	– لقد ارتبط مفهوم " الاستمناء" بالحياة الجنسية " لجان جاك روسو"، وهو نشاط كان يمارسه " روسو" في حياته الطبيعية، فهو صورة من صور المكمل؛ إذ يتخذ صورة مكملة للمعاشرة الجنسية مثلها مثل الكتابة التي هي صورة مكملة للكلام، وهذا من أجل الوصول إلى الرغبة في الحضور. هذا الحضور المغيب هو ذاته اختلاف مرجئ؛ فالاستمناء عند روسو

	مستهجن بوصفه وسيلة لغش الطبيعة وإحلال لصورة (الغياب) وهذا في صور حضور الشريك الجنسي. ولكن من ناحية أخرى هو تعويض لهذا الغياب الذي يعتبره أمرًا مريحًا وفاتنا وله جاذبية خاصة رغم الخجل والرهبة، اللذان عانى منهما "روسو"؛ فغياب المرأة يمنح مباشرة تملكها خياليا، بينما التعامل مع حضورها يؤدي إلى مواجهة الاختلاف/ الإرجاء.

تمثل هذه الصور الأربعة الدلالات المنبثقة من ممارسة التفكيك الممثلة هنا بـ "المكمل" وهذا في إطار تفكيك التمركز العقلي Logocentrisme في الفلسفة الأوروبية، التي تولي اهتمامًا منقطع النظير للكلام/ الصورة السمعية، الحضور المباشر/ على حساب الكتابة/ الصورة الغرافيكية/ الحضور المغيب، وهذا في حركة منقسمة على ذاتها تبحث عن إيجاد جوهر ثابت ومتعال وحاضر دائما، هذا الحضور المتعدد الأوجه والدلالات هو في حالة "جان جاك روسو" مفقود/ مغيب/ ومحاولة استعادته تمثل إرجاءً واقعيا مرتبطا بحياته الشخصية.

هذه هي القراءة الدالة/ التفكيكية لـ " جاك دريدا" لـ " جان جاك روسو" وهي محاولة الاختراق بنية مجموع أعماله التي تكرِّس الأفضلية للتمركز العقلي، على حساب الكتابة التي تظهر في الأخير لتكمل وتحتل المكانة الموازية لها للكلام وهذا عبر فكرة " المكمل".

ننتقل الآن إلى استعراض الأقنوم الثالث من أقانيم الكتابة عند "جاك دريدا" والمعنون بـ" مفهوم الكتابة/ الأثر والسؤال المطروح: ماذا يقصد بهذا المفهوم؟ ماهي معالمه؟ وما هي ارتباطاته المعرفية والفلسفية بالمفاهيم الأخرى؟

ثالثا: مفهوم الكتابةEcriture / الأثرTrace عند " جاك دريدا":

يفتتح "جاك دريدا" مفهومه الخاص لـ "الكتابة – المفهوم الضيق والموسع– من خلال الازدراء الذي منيت به الكتابة من طرف الفيلسوف "أفلاطون"، واستمرار هذا الازدراء/التحقير/النبذ مع فيلسوف الأنوار "جان جاك روسو"، إلى أن حطّ رحاله في محطة "علم اللغويات" الممثل بأطروحات" "فردينان دي سوسير"، وهذا في إستراتيجية تفكيكية مدارها مساءلة الفكر الغربي الجانح إلى إثبات مركزيته المعرفية والعرقية والحضارية على حساب الفكر المغاير وهذا من خلال الإقصاء الذي تعرضت له الكتابة على حساب الاهتمام بت"الكلام" المصدر الأولي للحكمة.

يعتقد "جاك دريدا" أن "الأفضلية" Priorité التي منحت للغة المتكلمة (الكلام/المنطق/ اللوغوس) على حساب اللغة المكتوبة (الكتابة/ الميتة/ الجامدة)، والقمع الذي تعرضت إليه "الكتابة" هو الوجه الآخر/ المغيب/المخفي من مركزية /عرقية/ لغوية/ صوتية ضاربة في عمق الفكر؛ هذا الفكر القائم على « المركزية الصوتية/العقلية التي تؤكد أن الكلام هو المعبر بامتياز عن الفكر»[1].

لقد امتدت هذه المركزية الفلسفية/العقلية إلى حدود جديدة أساسها "أطروحات علم اللغة"؛ فكيف تجلت رؤية علم اللغويات للكتابة؟ وأي إستراتيجية اتخذها "جاك دريدا" لتفكيك الخطاب الألسني لـ "دي سوسير"؟

تتأسس رؤية "علم اللغويات" Linguistique للكتابة من خلال الرؤية الخاصة لأطروحات أب اللسانيات "فردينان دي سوسير" ولتي يمكن تعدادها فيما يلي:

[1]– عمر التاور، مرجع سابق، ص35.

- أن "علم اللغة"، هو ذاك العلم الذي يهتم بدراسة نظام اللغة من الداخل؛ ويرتبط هذا الاهتمام بالشكل المنطوق للغة، ولذلك ميز " دي سوسير" بين "اللغة" Langue، و" الكلام" Parole واهتم دراسة البناء الصوتي الذي عدّه المكون الأساس للغة.
- ارتبط مفهوم " الكتابة عند " دي سوسير" بالنظام الخارجي لدراسة اللغة، على اعتبار الكتابة هي الصورة الخطية للغة، فقد اقتصر رأي " دي سوسير" بشان أهمية الكتابة في مسألة تمثيلها للغة ، إذ قال بأن « الكتابة –مع أنها لا تمت بصلة إلى النظام الداخلي للغة– تستخدم كثيرا لتمثيل اللغو أو التعبير عنها»[1]، لذلك لا يمكن للقارئ إهمال الكتابة.
- يؤكد " دي سوسير" على الطابع التمييزي بين "اللغة" و"الكتابة " فهما « نظامان متمايزان من الإشارات» [2]، والهدف الأساس لعلم اللغة « ليس الصورة المكتوبة والصورة المنطوقة للكلمات بل يقتصر هذا الهدف على الأشكال المنطوقة» [3].

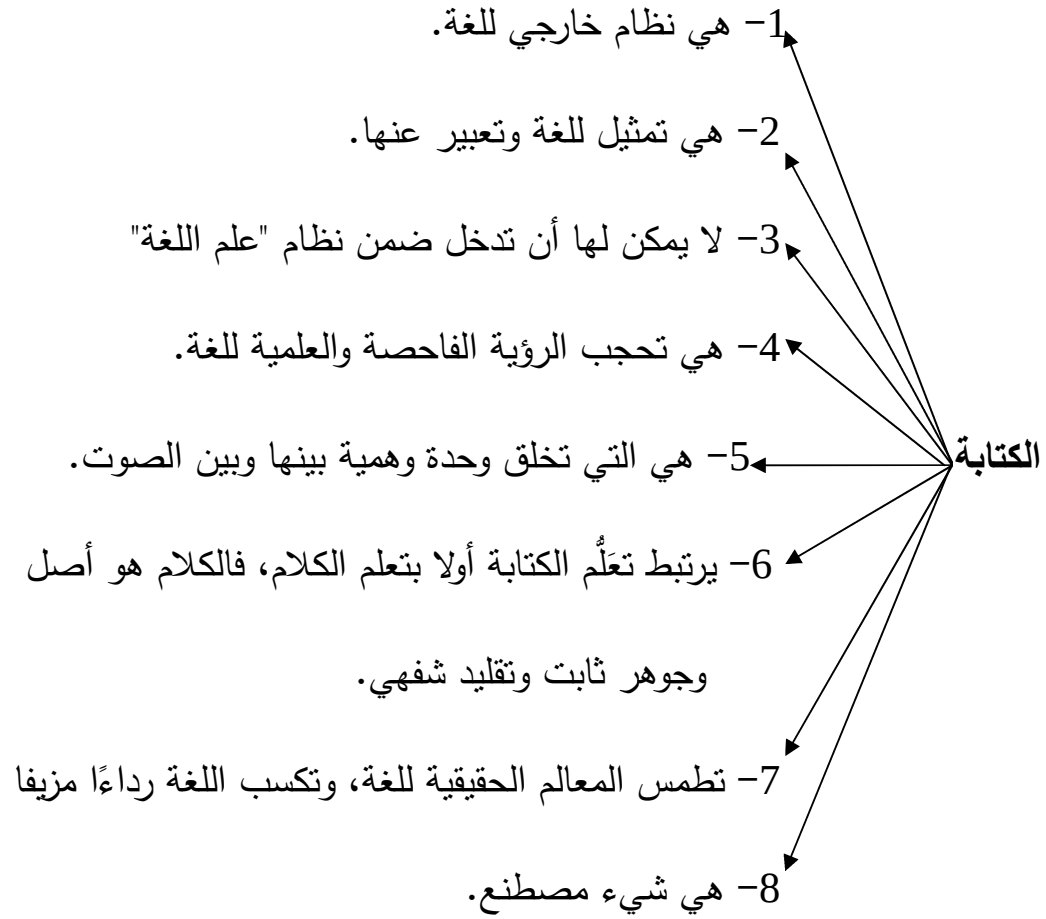
لقد اجمع "فردينان دي سوسير" كل الصفات الأساسية للكتابة وهي الصفات التي تؤكد المكانة المتدنية لها وفي المقابل المكانة الفضلى للصوت/الكلام ويمكن تلخيص كل ما يميز الكتابة والذي من صفات سيئة في هذا المخطط:

---

[1] – فردينا ندي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزير، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985، ص42.

[2] –المرجع نفسه ، ص نفسها.

[3] –المرجع نفسه ، ص نفسها.



إن الصفات التي اكتسبتها الكتابة لدى "دي سوسير"، ستمثل المفتاح الذي سيفتح به "جاك دريدا" النظام الصوتي وهذا من خلال مفهوم الأثر ومخلفاته في تقويض المركزية الصوتية/ العقلية؛ فما هي دلالة هذا المصطلح؟ وكيف سيؤثر في البناء المركزي اللغوي؟

إن معالجة مفهوم الكتابة من المنظور التفكيكي يحيلنا إلى المحاولات المتعددة لإعادة بناء أسس جديدة خارج الأطر المتفتقة عن "الابستيمية" وعن "الميتافيزيقيا القائمة على مركزية الكلمة"، هذه الأخيرة تستخدم الكلمة بوصفها أداة صوتية، خطية هدفها توصيل الكلمة المنطوقة، أي الكتابة الممثلة للكلام الحي/ الممتلئ والدال على الحضور، هذا الحضور الذي شغل كل الفلاسفة فحاولوا تثبيته بالكتابة على اعتبار الكتابة المثبت

الخطي للغة؛ أما المفهوم التفكيكي للكتابة فيتلخص في مفهوم الكتابة الأصلية [*] Archi-écriture التي تعد بمثابة النظام الذي يؤسس للعملية الأولية التي تنتج اللغة من خلالها اختلافها/ مغايرتها".

تأخذ " الكتابة الأصلية" معناها ودلالاتها الموسعة من صميمي مفهوم الاختلاف " La différence هذا الاختلاف الذي يحمل دلالات متعددة ومغايرة لكل المصطلحات فهو المفهوم الخارج عن كل التحديدات المنطقية، الفلسفية، اللغوية، ومن مميزاته أنه يهدد الصفاء والنقاد؛ ويبث الشك والريبة ويبدد سلطة الكلام الحي/ المتمركز حول العقل «والاختلاف [...] لا يمكن التفكير فيه دون اثر » [1]؛ هذا الأثر Trace [*] يتقارب معرفيا ودلاليا، لغويا ونحويا، مع الطبيعة المتمايزة للكتابة الأصلية/ البدئية، باعتبارهما متلازمان ومتكاملان لإحداث تغاير في بنية "الكتابة" بمعناها المتداول؛ إذ يرى "جاك دريدا" أن كلمة الأثر «ينبغي لها أن تجعل من نفسها مرجعًا لعدد من أنواع الخطاب المعاصر التي ننوي التعويل على قوتها» [2]، هذه القوة الدلالية الإختراقية متأتية من خصائص متعددة تـقارب دلالة «ذلك المفهوم الموجـــود في قـــلب كتـابات ليفـــيناس[**] E.Levinas [3] الأخيــرة

---

[*]– الكتابة الأصلية وتعني الكتابة التفكيكية بمعناها الواسع وهي التي تدل على الامتداد اللغوي الجامع لكل من الكلام والكتابة بمعناهما الضيق.

[1] – جاك دريدا، في علم الكتابة، مرجع سابق، ص140.

[*]– الأثر: trace: وهو ما يتبقى من آثار شيء ما، وما يستدل على الشيء به؛ أي هو ما يشير في الآن ذاته إلى إمحاء الشيء وبقائه محفوظا في الباقي من علاماته، أي أنه المكان الذي يجمع الذي يجمع بنفسه ثنائية رحيل الشيء وبقائه معًا.

[2] – جاك دريدا، في علم الكتابة، مرجع سابق، ص159.

[**]–لقد استعمل "ايمانويل ليفيناس" نفس الصيغة الخاصة بمصطلح "الاختلاف" مع صيغة Existance بدل existence وهكذا « فإن التفكير في الحرف (a) يحيل إلى محنة المعنى. فإدراج حرف لم يغير فقط بنية المفردة لتعتبر شاذة وغريبة عن المعجم المتفق عليه، وإنما يؤدي في كينونته دلالة لا يستنفذها الخطاب في رمتها. فإدراج الحرف (a) في différance كما فعل ليفيناس في Existance يعبر عن الاستعمال اللافح للغة الذي لا ينفك عن الممارسة الرمزية والثقافية».

[3] – شكري الولهازي، "دريدا وتفكيك الميتافيزيقا"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع141– 142، ربيع–صيف، 2007، السنة 28، ص(87–95)، ص89.

ونقده للأنطولوجيا»[1].

ينفتح مفهوم "الأثر" على مجموع الخطابات الممركزة حول اللوغوس/ المطلق/ الكلام/ الحضور؛ أي كل ما توصل إليه الفكر الغربي المنطقي الذي يبعد كل منطق مغاير عن ساحة تمركزه وكأنه شرٌّ متطاير يتدخل في بنية متكاملة لا يشوبها النقص ولا يعتريها الشك والتذبذب، بنية متعالية(*)[2] مطلقة، ترفض أي بناء جديد يخترق ساحة وجودها.

يمثل " الأثر" قوة تتغلغل في بنية الخطابات المألوفة فتحاول وضع أسسها في قلب الإستراتيجية التفكيكية لمبادئ وأفكار وأحكام "دي سوسير" وهذا عبر "إستراتيجية القلب"؛ أي تحريف واستبدال خصائص ومميزات وأحكام علم اللغة الحديث بأحكام وإمكانات "علم الكتابة" المفترض فـ «بواسطة إحلال لن يكون إلا لفظيا، ينبغي أن نستبدل بعلم العلامات السيمولوجيا علم الكتابة في برنامج دروس في علم اللغة العام»[3].

تفتح عملية الإحلال/القلب اللفظي الباب على مصراعيه للبدء في إنتاج مفاهيم/ دلالات موازية للمنطق المركزي السائد الذي نبذ الممارسة الكتابية وعدها إضرارا بالمنطق

---

[1] – شكري الولهازي، "دريدا وتفكيك الميتافيزيقا"، المرجع السابق،ص89.

*– المتعالي:transcendantal : يقصد به في اللاهوت«الذات الإلهية المتعالية» وفي «لاهوت العصر الوسيط وجود الله مفارقا للعالم المادي وللزمان. وفي الفلسفة المدرسية يشير المتعالي إلى صفات مثل: الوجود والحق والخير التي لا تندرج في منطق أرسطو تحت نوع معين، ولكنها تخترق الأنواع وتتجاوزها كلها لتشير إلى الله.

– وعند كانط يشير لفظ المتعالي إلى الشروط القبلية للمعرفة العقلية مثل مقولات العقل الخاصة بالكم والكيف والعلية، وكذلك مفهومي الزمان والمكان بوصفها شروطا سابقة على كل تجربة.

– وعند هوسرل "المتعالي": هو الوعي الخالص بعد إفراغه من معطيات الخبرة سواء أكانت داخلية أو خارجية فضمير الملكية في كلمة "نفسي" أو "جسدي" تحيل إلى أنا متعال يوجد خلف الوعي بالنفس أو الجسد» .أنظر: جاك دريدا، المصدر السابق، ص88 (الهامش).

[2]– جاك دريدا، في علم الكتابة، مرجع سابق، ص288.

[3]– المرجع نفسه، ص131.

التمركزي الصوتي المنتزع من سلطة اللوغوس ومن ضمن هذه المفاهيم المبتكرة مفهوم " الاخ(ت)لاف" La différance الذي سيمثل القوة التخريبية الهادمة للمنطق الفلسفي/ المركزي / الإقصائي/ الغربي، فما دلالة هذا المصطلح؟

يدل مصطلح الاخ(ت)لاف على معنيين متخالفين، فهو تحريف/ تحوير كتابي للكلمة الفرنسية "Différance " ويدل المعنى الأول على«الإرجاء الذي يأخذ بعين الاعتبار الزمن والقوى في عملية تقتضي حسابًا اقتصاديا ولفًا ودورانًا وتأخرًا »[1]، أما الدلالة الثانية لهذا المصطلح فهي تدل على «الخلاف واللاتطابق الذي يقتضي مسافة وبونًا وابتعادًا»[2].

يتخذ مصطلح "الإخ(ت)لاف" /"الإرجاء" وضعيات شائكة الدلالة، تخالف القانون الذي ينظم مسائل تشكيل المصطلحات وكيفية كتابتها لغويا، إنه مفهوم يفارق المفاهيم المألوفة التي شاعت في الحقوق المعرفية والفلسفية على السواء فهو مصطلح يطرق المناطق اللامألوفة ويسير باتجاه المجهول المعرفية، فيحدث رجرجة في كل مسلمة فلسفية؛ انه المصطلح الدائم الترحال والذي يقيم في اللامجهول الفلسفي والانطولوجي؛ غنه المفهوم الذي يخترق البنيات التي تدعي امتلاك "الحضور" الذي يتخذ أشكال المطلق /العقل اللامتناهي [3](*)/ التعالي إلى غير ذلك من المصطلحات ذات الدلالة القطعية.

---

[1] – عبد السلام بنعبد العالي، "تفكيك الميتافيزيقا"، مجلة أوراق فلسفية، العدد 13، القاهرة ، مصر، 2005م، ص 31.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – مراد وهبة، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، القاهرة ، صر، 2007، 533.

(*)– اللامتناهي: وهو «كمال الوجود أو الوجود فعلاً محضًا، ويقصره ديكارت على الله، يقول: "لما كنا لا نستطيع أن نتخيل امتدادًا بالغ العظم إلا ونتصور في الوقت نفسه إمكان وجود امتدادًا أعظم منه فإننا نقول إن امتداد الأشياء الممكنة لا محدودة.. تخصيصا لله وحده باسم اللامتناهي».

يعمل مصطلح "الإخـ(ت)لاف" على كسر التراتبات الميتافيزيقية التي شاعت واتخذت شكل الأزواج «المفهومية [...] التي يتمحور حولها الفكر الميتافيزيقي الغربي والتي تحيل إلى"طوابق" وعلاقات متراتبة محكومة بالتوزيع إلى أعلى/ أسفل، واقعي/ خيالي، [...] الكلام/ الكتابة، المثال/ المادة»[1].

لقد حاول " جاد دريدا" عبر هذا المفهوم المبتكر تجاوز الأزمة التي خلفتها هذه التراتبات والتي تأبى إلا أن تقيم في هذا التعارض الميتافيزيقي، ولذلك عمل " جاك دريدا" على الخروج من هذه الدائرة المفاهيمية باتخاذ سبيل جديد وهو اجتراح أفق متجدد ولا نهائي تعبر عنه هذه الكلمات/ المصطلحات غير القابلة للحسم indécidables فتنزع اليقين، والترابط، والانسجام، ,الوحدة وتستبدلها بمفاهيم/ مصطلحات مزدوجة الدلالة مثل مفاهيم الفارماكون، المكمل/الملحق، الأثر وصولا إلى مفاهيم الكتابة "الأصلية"، "الإخـ(ت)لاف"، " علم الكتابة" هذا الأخير الذي يقيم في بنية الكتابة بمفهومها الموسع، كتابة تشق المركزية الغربية وتنزع عنها قداستها انطلاقا من مميزاتها الاختراقية وبأسئلتها المحرقة « أين تبدأ الكتابة؟ متى تبدأ الكتابة؟ أين ومتى كان الأثر والكتابة بوجه عام [...] أين ومتى ننتقل من كتابة إلى أخرى، من كتابة بوجه عام إلى الكتابة بالمعنى الضيق، من الأثر إلى الخط، ثم من نظام كتابي إلى آخر؟ »[2].

هذه هي مجموع الأسئلة التي تطرحها الكتابة الأصلية والتي تعلن «نهاية الكتاب وبداية الكتابة»[*]، نهاية الكتاب بما هو المحاكاة الجيدة أو السيئة للصوت الحي، واللوغوس الحاضر، لكن متى تبدأ الكتابة؟ هذه هي أهم الدلالات التي تكتنف مفهوم الكتابة/ الأثر ومعها تنغلق دائرة التفكيك المنطق الفلسفي المركزي الغربي.

---

[1]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص27.

[2]– جاك دريدا، في علم الكتابة، مرجع سابق، ص173.

[*]– هو عنوان الفصل الأول من الباب الأول المعنون بـ "الكتابة قبل الحرف".

يعلن "جاك دريدا" بأن بداية الكتابة لا تعني نهاية الكتاب، فهو يدعونا إلى التفكير بطريقة مغايرة؛ أي يجب علينا أن نعيد القراءة، ولكن يُحذرنا من أن ننساق إلى متاهات فلسفية، فلا يمكن أن «نعلن تحديدًا بأنه لا وجود لنهاية للكتاب أو بداية الكتابة. إن هذا الفصل يوضح فعليا أن الكتابة لا تبدأ، إذا انطلاقا منها –إذا أتحنا لأنفسنا هذا التعبير– تتم خلخلة مسألة البحث عن بدءٍ أصلي، وعن بداية مطلقة، أو عن أصل فالكتابة لا يمكنها أن تبدأ بقدر ما لا يمكن للكتاب أن ينتهي"»[1].

وبهذا نكون أمام استحالة عضوية، تقنية، تعود بنا إلى البحث عن بدء أصلي وعن بداية مطلقة، فبقدر ما لا يمكن للكتابة أن تبدأ بقدر ما لا يمكن للكتاب أن ينتهي، وهذه هي المهمة الملقاة على عاتق "علم الغراماتولوجيا".

إن مهمة "الغراماتولوجيا" خلخلة كل ما يلحق بالمفاهيم والقواعد العلمية، و"بالمركزية العقلية" و"بالمركزية الصوتية " «إنه عمل هائل ولا نهائي وهو باعتباره خرق للمشروع الكلاسيكي، مطالب على الدوام بتفادي السقوط مرة أخرى في التجريبية قبل العلمية. وهذا يفترض سجلا مزدوجا في الممارسة الغراماتولوجية: إذ يلزم في الآن تجاوز النزعة/ الاشتغال العلمي الفعلي– في تحريرها من العوائق الميتافيزيقية التي تتحكم في مجال حركتها منذ بدايته.

إن المطلوب هو متابعة ومساندة ما يبرهن داخل الممارسة العلمية على أنه في طور الخروج من الانغلاق– العقل المركزي لهذا لا يمكن إعطاء جواب بسيط حول معرفة ما إذا كانت الغراماتولوجيا علمًا؟ سأقول في كلمة واحدة بأنه يؤسس العلم ويحرره من حدوده كما يفرض عليه أن يعمل، بحرية وحزم داخل كتاباته الخاصة، وعلى تشغيل قواعد العلم. إنه بذلك، ومرة أخرى، يسم ويوسع حدود انغلاق حقل العلمية الكلاسيكي،

[1] – جاك دريدا، مواقع، المرجع السابق، ص19.

ولهذا لن يكون علم الكتابة علمًا جديدًا أو مجالاً علميا جديدا حاملا لمضمون جديد ومبشر بميدان جديد أكثر تحديدًا، بقدر ما سيكون الممارسة اليقظة للنص الميتافيزيقي وانشطاره داخل الثنائيات التي يرتكز عليها»[1].

هذه المهمة الهائلة الإمكانات، ولا نهائية النتائج والوسائل والأفكار، تقترح علينا العديد من الأسس يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- تمثل مهمة "علم الكتابة/الغراماتولوجيا" الأولى خرق وتجاوز المشروع الفلسفي الغربي الكلاسيكي، هذا الخرق/التجاوز/ الخلخلة تستدعي من "علم الكتابة" الحذر من إعادة إنتاج الممارسات التجريبية أولا، ثم العلمية ثانيا.

2- يقترح "علم الكتابة/الغراماتولوجيا" ممارسة مزدوجة في عملية تفكيكه للخطابات المتعددة القديمة أو الحديثة أو المعاصرة، العملية الأولى هي تثبيت الاشتغال العلمي/ الفعلي الذي ينتج حركية للعوائق الميتافيزيقية وهذا من خلال من تتوصل إليه الممارسة العلمية من الداخل، ثم ينتقل إلى العملية الثانية لتجاوز وخرق وخلخلة الاشتغال السابق في حركية آنية للخروج من الانغلاق العلمي/الفعلي.

3- يشغل "علم الكتابة/الغراماتولوجيا" في تأسيس حد العلم وكل إمكاناته العلمية ولكن يشترط في هذا التأسيس عملية التحرر من حدود هذا العلم، فهو -علم الكتابة- باشتغاله في حدود العلم يوسع طاقة انغلاق العلوم الكلاسيكية، فعلم الكتابة هو الممارسة اليقظة/النشطة للنص الميتافيزيقي وانشطاره داخل الثنائيات التي يرتكز عليها؛ أي أن "علم الكتابة" يؤسس العلم طبقا لقواعد العلمية؛ إذ «لا يوجد ما هو خارج النص»[2].

---

[1] – جاك دريدا، مواقع، المرجع السابق، ص37.

[2] – جاك دريدا، في علم الكتابة، المصدر السابق، ص307.

«Il n’y pas de hors-texte » [...] وهي «فكرة قديمة قام دريدا بالاشتغال عليها، واشتهرت بالخصوص في العصر الوسيط الذي قام بإسقاط حقائق النص (وأقصد به النص الديني، الأناجيل) على الوجود، فليس الوجود سوى كتاب مفتوح نقرأ فيه الحكمة الإلهية، المتعالية واللامتناهية»[1].

فالكتابة هي تلك الحقائق التي تندرج في وسط النص الإلهي الذي يدعونا إلى قراءته قراءة لانهائية.

[1] – محمد شوقي الزين، نسيج النص: علامات في التفكيك، مجلة سمات، العدد 1، مج 2، ماي 2013م، ص248. http://dx.doi.org

الباب الثاني:

مفهوم الإختلاف وحدود التجنيس المعرفي/الفلسفي

الفصل الأول:

حدود التجنيس المعرفي للإختلاف

أولا: مفهوم الإختلاف لغة:

يجمع مفهوم " الإختلاف في جنباته اللغوية/ المعرفية معانٍ متشعبةِ، ومتمايزة، ومتباينة، ومفارقة للمصطلحات الأخرى، إذ تتراوح معاني " الاختلاف" بين دلالات مادية/ محسوسة/ مرئية/ خارجية، ودلالات معنوية، مجردة/ لا مرئية، داخلية، فكل دلالة من دلالات "الاختلاف" اللغوية تغايرُ وتمايزُ وتفارق الدلالة الأخرى، والمستقرؤ لدلالة الاختلاف لغويا يلغي جميع الدلالات لا تشترك إلا في الحدود الخفية/ المستترة التي يجمعها الجذر اللغوية ذاته، وبذلك تتجسَّدُ دلالة " الاختلاف المغيبة فتتجاوز الحدود الظاهرة للدلالة الموسعة المفارقة لذاتها. فما هي دلالات الاختلاف المتباينة؟ وما حدود الجمع بينهما؟ وعلى أيحد يمكننا الوقوف، هل على الحد المادي للاختلاف؟ أم على الحد المعنوي له؟ أم أن هناك حدًا جامعًا مانعًا يمكننا الإرساء عنده؟

لقد وردت الدلالات اللغوية المتباينة للاختلاف في المعجم الجامع " لسان العرب" "لابن منظور" على النحو الآتي:

1- الدلالة الأولى:

وهي أول دلالة يكتسبها الاختلاف، وتعبر عن الدلالة المكانية يقول فيها:« خَلْفٌ: الليث: الخَلْفُ ضّدُ القدام، قال ابن سيده: خلف نقيض قدام مؤنثة»[1].

فالخلف هـ المركز الثاني في الاتجاهات المكانية، ويحتل موقع الثانوية والتابع للذي يتقدمُه، والملاحظ أن هذه الدلالة تستدعي كل الدلالات الأخرى الجارية وراءها مثل دلالة النائب عن الأساسي، والمغيّبُ عن الظاهرِ، والثانوي عن المركزي ...

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 9، دار صادر بيروت، لبنان، (د. ط)، 1997، مادة (خلف)، ص 82.

فدلالة الخلفِ من الدلالات الثابتة للاختلاف وكذلك من الدلالات المنفتحة على التغيير الدلالي للتفسير اللغوي للآيات القرآنية إذ يقول في دلالة الآية:﴿ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ ﴾؛ قال الزجاج:« خلفهم ما قد وقع من أعمالهم وما بين أيديهم من أمر القيامة وجميع ما يكون، وقوله تعالى: ﴿وإذا قيل لهم اتقوا ما بين أيديكم وما خلفكم ما بين أيديكم ما أسلفتم من ذنوبكم، وما خلفكم ما تستعملونه فيما تستقبلون، وقيل: ما بين أيديكم ما نزل بالأمم قبلكم من العذاب وما خلفكم عذاب الآخرة﴾»[1].

كما نلاحظ فدلالة " الاختلاف" ارتبطت في تفسير الآيات بمعاني التقديم والتأخير وكذلك بمعاني الزمن السابق أي التالي والزمن المستقبلي، ومن هنا تنزاح الدلالة الأولية للاختلاف إلى الدلالة الثانية.

2- الدلالة الثانية: ترتبط الدلالة الثانية " للاختلاف" بالمعاني المعنوية التي تدل عليها فيما يقول:« والتَّخَلُفُ: التأخُرُ [...] ومنه الحديث: سووا صفوفكم ولا تختلفوا، فتخْتلفُ قلوبُكم أي: إذا تقدم بعضهم على بعض في الصفوف تأثرت قلوبهم ونشأ بينهم الخُلُفُ، وفي الحديث: لتسوّنَّ صفوفكم أو ليُخالِفْنَ الله بين وجُهِكُم، يريد أنّ كُلاّ منهم يصرفُ وجهَه من أثر المودة والآلفةِ، وقيل: تغير صُورِهَا إلى صورٍ أخرى»[2].

ترتبط الدلالة الثانية بموقع الأشخاص والعلاقات الناشئة بينهم، وقد جاءت هذه الدلالة من الحديث الذي ينبذ الخلافات الناشئة بين المسلمين وخاصة في أداء فريضة الصلاة التي هي الجمع الذي يزيل الخلافات والآراء المتباينة بين المسلمين نتيجة الافتراق والتنازع والتباغض الذي يصيب القلوب، فإذا أصاب القلب خلافٌ وهذا نتيجة للمشاعر المتناقضة فسيؤدي بذلك إلى نتائج لا يُحمد عقباها، وهنا تبرز دلالة " التأخر"/ التخّلف

---

[1]- ابن منظور، المصدر السابق، ص 82.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 82، 83.

الناتجة عن التأخر في تسوية الصفوف والتنازع من يأخذ الموقع الأول، وفي هذا مدعاةٌ للخلف؛ فالخلاف الذي ينشأ في القلب سرعان ما يتحول إلى كرهٍ وغلّ وتنازع وتباينُ وتباغض، ومنه ينشأ الصراع بدل الحوار والالتقاء والمحبة والمودة التي تعدُّ من أساسيات " الاختلاف"؛ فالاختلاف في دلالاته العامة يفترض وجود بنية متقابلة بين شخصيّن، وهنا نجد بأن الدلالة العامة " للاختلاف" تنفتح على الدلالة اللغوية للحوار، أي أن الاختلاف يستدعي بنيتين متقابلين هما: " الأنا" " الذات" و" الغير/ الأخر" « يقول هنري جيمس في إحدى نظرياته في فلسفة الاجتماع إنه إذا إلتقى شخصان (ألف وباء) فإن عددهما يكون ستة: يكون هناك الشخص (P):

أولا: كما يرى نفسه.

ثانيا: كما يراه الآخر.

ثالثا: كما هو حقيقة وواقعا.

وكذلك الأمر بالنسبة للشخص " ب"»[1].

إنّ التقاء " الأنا" " بالآخر" يُخَلِفُ ستة صور متباينة؛ صورة أولية هي صورة الأنا لنفسه، ثم الصورة الثانية وهي صورة الآخر للأنا، والصورة الثالثة وهي صورة الآخر الحقيقية والواقعة للأنا، وبذلك تنشأ العلاقات البينية والجدلية فحين« يجري الحوار بين هذه الشخصيات الست في وقت واحدٍ فيكون حوارُ طُرشان، عندما يجري بين الشخصين كما يرى كل منهما نفسه، ويكون حوارًا صِداميًا، عندما يجري بين الشخصين كما يرى

[1]– محمد السمّاك، " الحوار الإسلامي– المسيحي في الألفية الثانية"، ضمن الكتاب الجماعي: ناصر الدين الأسد وآخرون: حوار الحضارات والمشهد الثقافي العربي، ط1، مؤسسة عبد الحميد شومان المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 70.

أحدهما الآخر فقط عندما يجري الحوار بين الشخصين الحقيقيين بصدق وأمانة واحترامٍ، ودون مواربة ولا نفاقٍ ولا أحكام مسبقة يمكن أن يعطي ثمارًا من فاكهة الجنة»[1].

تغير دلالة الاختلاف/ الحوار الصور ولا يحولها إلى صور أخرى، صورٌ للصراع والصدام وهذا حين يُصرُّ كل طراف من الأطراف على النظرة التي تجعل من الآخر " عدوًا" أو " مختلقًا اختلافًا مطلقًا"؛ ا وان يصير الآخر المختلف محل اتفاقٍ مشترك رغم التباين والافتراق، فنكون أما صورة متوازنة أساسها الاحترام والأمانة والصدق، فيصبح الآخر "صديقا" أو " فردوسًا" أو " مختلفًا اختلافًا جزئيا" وبهذا نكون بين وجهين من وجوه "الاختلاف"، فالوجه مرآة الذات/ القلب، الروح وهذا ما أكده الحديث النبوي السابق؛ فكلما:

- أشاح (أ) بوجهه عن (ب) تحْدُثُ كراهية / بغض، أي صراعٌ.
- تقابل (أ) بوجه عن (ب) تحدث ألفة/ محبة/ أي حوارٌ.

من هنا يمكن القول بأن الدلالة الثانية " للاختلاف" يتماشى مع ما يُطْرَحُ من مباحث متعلقة بعلاقات " الأنا" / " الآخر" الفلسفية والمعرفية.

الدلالة الثالثة: تتميز الدلالة الثالثة لمفهوم " الاختلاف" تجمعها بين مصدرين " مادي" و " معنوي" وفيه يقول:« واسْتَخْلَفَ فَلاَنًا من فُلانٍ: جعله مكانه، وخَلفَ فُلانٌ فلانًا إذا كان خَليفتُهُ يُقال: خلَفَهُ في قوْمهِ خلافةً وفي التنزيل العزيز:﴿ وَقَالَ مُوسَىٰ لِأَخِيهِ هَـٰرُونَ ٱخْلُفْنِى فِى قَوْمِى ﴾ وخلفته أيضا إذا جئت بعد [...] والخلافة الإمارة [...] ابن

[1]– محمد السمّاك، المرجع السابق، ص 70.

سيده: قال الزجاج جاز أن يقال للأئمة خُلفاءُ الله في أرضه بقوله عز وجل:﴿ يَـٰدَاوُۥدُ إِنَّا جَعَلْنَـٰكَ خَلِيفَةً فِى ٱلْأَرْضِ﴾ قال غيره: الخليفةُ السلطان الأعظم»[1].

ترتبط الدلالة الثالثة للاختلاف بمعنيين هما: " الاستخلاف والخلافةُ"، فالدلالة الأولى تعكس المعاني المكانية الدالة على موقع الشخص في هيئة ما وإنابته لشخص " غائب"؛ فالاستخلاف هو الإنابة والتمثيل الحاضر لشيء غائب فهل هناك شيء ينوب عن شيء، وهل الإنابة تحقق الدلالة نفسها أم لا؟ وما موقع الإنابة في عملية تمثيل الأشياء؟

تبرز هنا دلالة " الاختلاف" بمعنى الخلاف أي عدم التشابه و التطابق والتمثيل الحقيقي للأصل، لذلك جاءت دلالة الخلافة والاستخلاف بمعاني الإنابة / التمثيل/ الصورة التالية للصورة الأصل أي أنها تحقق موقع الثانوية، والبديل عن الصورة الحقيقية وبذلك:« كانت الخلافة مصدر الاختلاف وأصل الإنشقاق والحق أن بين الخلافة والاختلاف والخلاف آصرة لغوية إذ تستشق هذه المفردات من الجذر نفسه، فالخليفة من « خَلَفَ» وخَلَفَ مرادف " الاختلاف" إذْ الخَلفُ " بديل" وكل بديل مختلف لا محالة، والاختلاف قد يقضي إلى الخلاف والنزاع هكذا كانت الخلافة منشأ الاختلاف وبداية المغايرة وأصل الخلاف»[2].

فالخلافة بما أنها الممارسة الدينية/ السياسية لتمثيل الحق الإلهي قد شكلت مصدرًا للصراع والنزاع، ومن هنا تنزاح الدلالة اللغوية إلى الدلالة المعرفية التي تربط الجذ اللغوي بالممارسة الواقعية التاريخية لمصادر التنازع والصراع على الخلافة التي شهدتها الأمة

[1]– ابن منظور، المصدر السابق، ص 83– 84.

[2]– علي حرب نقد الحقيقة، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، لبنان، بيروت، 2005، ص 33.

الإسلامية وامتد تأثيرها على مدى قرون عدة، فكان مصدرًا للمغايرة والخلاف بدل أن يكون مصدرًا للاتفاق والاجتماع.

4- الدلالة الرابعة: وهي دلالة مخالفة للدلالات السابقة إذ تنقلنا من صورة إلى أخرى ومن حالٍ إلى حال، فهي لا تنتمي إلى الدلالات المكانية، ولا إلى الدلالات المعنوية يقول فيها:« و الخَلَفُ: الولد الصالح يبقى بعد الإنسان، والخَلْفُ والخَالِفَةُ الطَّالحُ. [...] وفي فُلان خَلفٌ من فُلانُ إذا كان صالحًا أو طالحًا فهو خَلفٌ [...] وفي التنزيل العزيز: ﴿ فَخَلَفَ مِنۢ بَعۡدِهِمۡ خَلۡفٌ أَضَاعُواْ ٱلصَّلَوٰةَ ﴾ بدلا من ذلك لأنهم أضاعوا الصلاة فهم خَلْفُ سوءٍ لا محالة ولا يكون الخلف إلا من الأخيار، قرنًا كان أو ولدًا، ولا يكون الخلْفُ إلا من الأشرارِ [...] ابن شميل: الخلفُ يكون في الخير والشّر»[1].

فالخَلَفُ دلالة تفارق المعتاد من الدلالات، والمألوف من المصطلحات والمتعارف عليه من المعاني المفردة والمطابقة للمعنى المفرد، فهذه الدلالة الجديدة هي دلالة جامعة للمتناقضات وللمتضادات في نفس الكلمة، فهي تجمع النقيضين من دلالات الإيجاب والسلب/ الخير والشر، المدح والذم/ الفخر والهجاء/ الأبيض والأسود ... وتمثل هذه الظاهرة من أبرز الظواهر المتميزة للغات على اختلاف عائلاتها وانتماءات الشعوب المتحدثة بها.

ويمكن أن نقارن بين هذه الدلالة في اللغة العربية بما يماثلها من مصطلحات في الفلسفة التفكيكية التي تشبه ما صيته " جاك دريدا" من كلمات يمكن دعوتها، بالكلمات "غير المحسوسة" الدلالة مثل كلمة " الفارماكون"، " المكمل/ الإضافة" " الاخـ(ـتـ)لاف"، " الأثر" ....

[1]– ابن منظور، المصدر السابق، ص 84.

5- الدلالة الخامسة: وهي دلالة مادية مفارقة لما سبق ذكره إذ ترتبط بالظاهرة الفلكية " الليل/ النهار" وحدود التمايز والاختلاف بينهما يقول:« والخِلْفَةُ؛ اختلاف الليل والنهار وفي التنزيل العزيز: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ ٱلَّيۡلَ وَٱلنَّهَارَ خِلۡفَةً﴾ أي: هذا خلفٌ من هذا، يذهبُ هذا ويجيء هذا؛ وأنشد زهير:

بها العينُ والآرامُ يمشين خِلْفَةً،

وأطلاؤُها ينهضن من كل مَجثمٍ

وقيل: معنى قول زهير يمشين خلفة مختلفاتٍ في أنها ضَرْبَانِ في ألوانها وهيئتها»[1].

تنبثق من هذه الدلالة معانٍ:

1- عدم المطابقة والمشابهة

2- عدم الاتفاق.

3- الازدواجية.

4- التتابع وعدم التماثل.

أي أن الاختلاف مطلق الدلالة وغير محكوم بمعاني محددة؛ فدلالاته متزاوجة وغير متماثلة مثل " الليل والنهار" و " العين والآرام".

6- الدلالة السادسة: وهي الدلالة الجامعة لما سبق ذكره من دلالات الاختلاف بصورة المتمايزة، ونقول فيها:« وتخالفَ الأمران واختلفا: لم يتفقا وكل ما لم يتساوَ فقد تخالف واختلفَ»[2].

---

[1]- ابن منظور، المصدر السابق، ص 86.

[2]- المصدر نفسه، ص 91.

إن دلالة الاختلاف هنا حاسمةٌ ودالة على:

1- عدم الاتفاق.

2- عدم التساوي/ المساواة.

أي أن بنية الأمر الأول لا تتفق من حيث المبدأ و الطبيعة والنتائج مع بنية المر الثاني، ولذلك فتخالُفُ الأمر الأول يؤدي إلى عدم التساوي الكلي/ المطروح بينهما؛ فتنشأ بين الحد الأول والحد الثاني مسافة دلالية يمكن دعوتها بالمسافة الاختلافية أو المغايرة/ الغيرية.

تسمح المسافة الاختلافية « الغيرية» بالبروز والظهور للدلالة المزدوجة للاختلاف/ « الصراع»، التي من تجلياتها " عدم الاتفاق" و " عدم المساواة"؛ هاتان الدلالتان تتساويان في الإطلاق الدلالي والنتائج المتوصل إليها، وأهم هذه النتائج:

1- التخالف.

2- الخلاف.

3- التباين.

4- الشقاق.

تمثل هذه النتائج/ الدلالات الحجر الأساس للتنازع/ الصراع؛ فبنية الصراع هي بنية قارة وثابتة للاختلاف " بدلالاته اللغوية وكذلك بدلالاته المعرفية والفلسفية.

هذه هي مجموع الدلالات المتباينة لـ " الاختلاف"، وهي دلالاتٌ تتوسع وتتوحد تحت جذر لغوي مفرد؛ فالحد اللغوي المعنوي هو الأقرب معرفيا من الحد اللغوي المادة، ولذلك سنقف عند الحد الجامع والإرساء على دلالة:

- الاختلاف/ الحوار.

- الاختلاف/ الصراع.

هذا هو مفهوم الاختلاف لغة، ننتقل الآن إلى مفهوم الاختلاف اصطلاحا، وفيه نتسائل حد الاختلاف والمسافات الدلالية بينه وبين المصطلحات المتضمنة له، وهذا في إطار التجاور الدلالي المعرفي/ الفلسفي.

ثانيا: مفهوم الاختلاف اصطلاحًا

يمثل مفهوم "الإختلاف Différence"، كمصطلح زئبقيٌ، أشكلَ المفاهيم المصطلحية، وأعقدها ماهيةً، وأصعبها تعريفًا وقبضًا؛ فهو معطى تتجاذبه رياح التغيرُ، والتحويل، وعدم الارتباط بشكل محددٍ أو بمضمون منفردٍ، أو برؤية منسجمةٍ، إنه نمط من الأنماط الفكرية التي تغايرُ المألوفَ، والمعتادِ، والمتوارث من مفاهيم الفكر والمعرفة.

يعقد " الاختلاف " مع محيطهِ المفاهيمي الممتد طولاً باتجاهِ الإشكالات المعرفية / الفلسفية الحداثية وما بعد الحداثية؛ والغائر عمقًا باتجاه الإشكالات الحضارية الكبرى المترامية على ضفاف الشرق والغرب؛ فمن خلال ذاك المحيط المفاهيمي المتلون تتبني جسور لا مرئية، وارتباطات مزدوجة الدلالات والمساراتِ لتحقق لنا خواصًا دائمة للاختلاف كمصطلحٍ سمته التعدد المفاهيميٌ المتداخل مع مختلف حقول المعرفة.

مما لا شك فيه فإن مفهوم " الإختلاف " يستعصي على كل أشكال التعريف، والتحديد، والتوصيف الشامل؛ فهو في هذا الشأن مثل مختلف المفاهيم شائكة الدلالة على غرار: الذات، الوجود، الهوية، الأنا، الآخر، الغيرية.

ونظرًا لتشعب مداخل الإختلاف المعرفية وانفتاحه الدلالي على زوايا متعددةٍ؛ سنحاول لملمة شتات هذا الانفتاح الدلالي عبر اِستقراء أهم الإشكاليات التي يطرحها "الإختلاف" وهذا من خلال:

1- اعتباره مفهومًا فكريا ممتدًا بين الأنا و " الآخر ".

2- ممارسة لغوية وحضارية جامعة للتناقضات.

ولإستكشاف هذا التعدد المفاهيمي لمفهوم "الإختلاف" سنحاول مقاربته من خلال:

- **الأقنوم الأول:** تعدد المفهوم وثبات المصطلح.
- **الأقنوم الثاني:** مفهوم الاختلاف عند جيل دولوز.
- **الأقنوم الثالث:** مفهوم الاختلاف عند جاك دريدا.

الأقنوم الأول: الاختلاف تعدد المفهوم وثبات المصطلح

يتخذ مفهوم "الاختلاف " من حيث المفهوم وضعيات متلونة إذ نجده يدل على تلك العلاقة المائزة التي تربط بين طرفي المصطلحين "الأنا" و "الآخر"، فمفهوم "الاختلاف" هنا يترابط معرفيا بمفهومي "الأنا / الذات" و "الآخر"، والعلاقة التي تجسدها هذه الثنائية تستند إلى ما تخلفه دائرة الاختلاف من انفتاح شاسع على الدلالات المغيبة والجارية دلالاتها الفرعية بين هاتين الثنائيتين الفكريتين المركزيتين.

تذهب "موسوعة لالاند الفلسفية" في تعريفها لأحد أقطاب مفهوم "الاختلاف" وهو "الآخر" إلى اعتبار هذا الأخير « أحد مفاهيم الفكر الأساسية، ومن ثم يمتنع تعريفه، فهو

نقيض الذات " même " ويقال على كلمات شتى: " divers " و " مختلف " " différent " أو مميز »[1].

إن مفهوم "الاختلاف" وبسبب ما تذهب إليه الموسوعة هو الوجه المماثل الذي يتحدد به مفهوم "الآخر"، والدال على ما يشوب ذاك المفهوم من غموض لغوي، وضبابية معرفية، فالآخر / المختلف هو ذلك الشيء المطلق الذي يمتنع عن التوصيف والتحديد، ولتحديده يجب النظر باتجاه الطرف المناقض له وهو مفهوم "الذات/ الأنا؛ فدلالات "الآخر" تتعالق معرفيا ودلاليا مع دلالات الذات لتشكلا معًا قطبين يؤثران مباشرة على تحديد مفهوم شامل "للاختلاف"، إذْ لا يمكننا تحديد مفهوم "الاختلاف" إلا بالنظر إلى العلاقة التي يُخلفها مفهوم "الآخر" في إرتباطاته المفهومية الآنفة الذكر فـ « الآخر يفهم أساسًا على أنه الكائن البشري الآخر باختلافاته»[2].

ولتحديد معالم "الاختلاف" ودلالاته المتغايرة والمتشعبة وغير المستقرة علينا الرجوع مرة أخرى إلى تحديد أشمل من خلالِ الرؤية الكلية والشاملة والتي يشكل فيها "الاختلاف" معطى شائكًا ومفارقًا لذاته، وهذه الرؤية تتجاوز المفاهيم التعريفية الفلسفية الواردة في مختلف المعاجم الفكرية أو قواميس المصطلحات المعرفية القديمة منها والحديثة والتي اقتصرت على تحديد أولي أو ثانٍ لمصطلح "الاختلاف"؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر يُعَرِّف جميل صليبا في معجمه "الفلسفي" الاختلاف Différence بأنه « ضد الاتفاق. والفرق بينه وبين الخلاف أن الاختلاف يستعمل في القول المبني على دليل، على حين

---

[1] – أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ج1، ط2، 2001، ص 124.

[2] – دليل أكسفورد للفسلفة، تحرير: تدهوندرش، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، ج1، ص 36.

أن الخلاف لا يستعمل إلا فيما لا دليل عليه. والاختلاف عند بعض المتكلمين هوكون الموجودين غير متماثلين وغير متضادين »[1].

يتحدد مفهوم " الاختلاف باللغة الفرنسية"" Différence"، و" Difference " باللغة اللاتينية وفق رؤية "جميل صليبا" ضمن الدائرة المعرفية اللغوية الأولية وهي "الاتفاق"؛ فالمسافة اللغوية بينهما ترتكز على منطق التضاد / التناقض فالاختلاف في مفهومه الدقيق هو تلك المفاهيم الجزئية التي لا تجمعها مع البنية الأخرى علاقات الترابط والاشتراك والتكامل والتماثل، لذلك ركز المتكلمون في تفسيراتهم للعناصر الجامعة بين المصطلحات إلى التأكيد بأن "الاختلاف" يستلزم بنيتين متغايرتين تجمعهما علاقات عدم التماثل أي: المطابقة والمشاكلة في الدلالة العامة للبِنْيَتينِ، وكذا عدم التضاد: أي: التناقض في الشكل والمضمون.

أما الدائرة المعرفية الثانية لمفهوم "الاختلاف" وفق رؤية "جميل صليبا" الآنفة الذكر، فهي التي تتحدد وفق علاقة "التجاوز" و "التضاد" بين المصطلحين "الاختلاف" و"الخلاف " فما هي حدود الاشتراك الدلالي بينهما؟

إن حدود الاشتراك بين "الاختلاف" و "الخلاف" هي حدود متوازية، فعلى الرغم من أنهما ينتميان إلى الجذر اللغوي نفسه لكن مفهومهما يرتكز على النتيجة المتوصل إليها، وهي عدم المطابقة في كيفية تحقق هذه النتيجة؛ فالاختلاف كمبدأ يستعمل في الأقوال المبنية على الحجج والبراهين، أي: المسندة إلى فعل المحاججة في المنطق وهو التوصل إلى نتيجة مؤكدة لا خلاف في قبولها أو رفضها؛ أما "الخلاف" فهو عكس "الاختلاف" بحيث: أن المقدمات المنطقية في قول ما تستند إلى عدم توفر الحجج والبراهين؛ ولذلك

[1] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، مج1، 1982، ص 47.

"فالخلاف" هو الدلالة التي لا ترتكز على دليل لتحققها، فهي لا تحتاج إلى دليل دامغ لإثبات النتيجة المتوصل إليها على عكس "الاختلاف".

كما هو ملاحظ فإن تعريف "الاختلاف" في المعجم الفلسفي قد ارْتكز على الجانب اللغوي، وكذا الجانب المنطقي/ الفلسفي للمصطلح والعلاقات التي تحدده معرفيا، وهذا من خلال توضيح دلالة المصطلح المشارك له – الخلاف – والروابط التي يقيمها مَعَهُ.

ننتقل الآن إلى البحث عن المسارات المعرفية الأخرى لمفهوم "الاختلاف" وهي المسارات الفكرية وكذا الممارسات الجامعة بين مفهومه والمصطلحات المرتبطة به مثل مصطلحات: الذات، الآخـر، الهوية، الهوية الثـقافية، الغيـرية، الـغرب، الإستشراق(*)، الاستغراب (**).

ينفتح مفهوم "الاختلاف" على مسارات معرفية متعددة تجعله قبسًا معرفيا، وإشكالاً جدليًا، وهذا في بحثٍ جامعٍ لدلالاته الأخرى، هذه الدلالات المختلفة تنقلنا من حدود المفاهيم اللغوية والفلسفية الآنفة الذكر إلى رحاب المفاهيم الثقافية والحضارية التي تجعله

(*)– الإستشراق: يشير هذا المصطلح في مدلوله الأساسي أو المتداول إلى الاهتمام العلمي بالثقافات الشرقية «بما يتضمنه ذلك الاهتمام من دراسة وتحقيق وترجمة، ومن ناحية أخرى تشير العبارة إلى توجهات في الفنون الغربية سواء التشكيلي منها أو الأدبي الذي استلهم الشرق بمقتضاها ووُظف فنيا، وقد طرا تغيير أساسي في مدلول المصطلح حين أصدر الناقد العربي الأمريكي بإدوارد سعيد كتاب الإستشراق (1978م، اكتسى المصطلح بمقتضاه مدلولا آخر بعيدا عن الصبغة الحيادية التي تلبسته زمنا طويلا»، ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان ، 2002، ص 33.

(**) – الاستغراب وهو حقل من البحث يُعنى بدراسة الغرب أو الحضارة الغربية من خراجها ومن داخلها «لقد شاع مصطلح الاستغراب نتيجة الجهود التي بذلها الباحث المصري: حسن حنفي في بعض دراساته ومنها كتابه الحامل لنفس العنوان ، بالإضافة إلى انه حقل يتقاطع بوضوح مع الحقوق الأخرى من حقول البحث ، احدها حقل الدراسات ما بعد الاستعمارية، أو ما بعد الكولونيالية»، ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان ، 2002، ص 33.

مفهومًا متشبعًا بدلالاتِ المغايرة، الصراع، الحوار، النبذ، الإقصاء والتي طرحها جل الفلاسفة الغربيين وكذا العرب في محاولة لاستكناه دلالاته الموسعِة؛ إذ لم يعد الاختلاف نقيض الهوية، أو هو تلك العلاقة الرابطة بينه وبين الخاصية التي يدل عليها ألا وهي "الغيرية"، فقد اِرتحل من تلك الحقول ليغرس نفسه كإشكالية ثقافية وكذا حضارية تؤطر المشهد الثقافي الكوني بكل تفرعاته، ومن هنا نتسائل:

- ما هي الدلالات الجديدة التي ستلتصق به وتجعله مصطلحً إطلاقيا يتجاوز الدلالات اللغوية العامة؟
- ما التعالقات التي سيقيمها مصطلح الاختلاف مع باقي المصطلحات الدالة على دلالاته الموسعة؟
- ما المنطقة الجديدة التي سيركن إليها الاختلافُ فيبني جسرًا من المعارف المتجددة على أساسها؟

يرتبط مفهوم "الاختلاف" ارتباطا وثيقا بمحيط فكري فلسفي قائم على طرح أسئلة الكينونة تارة وأسئلة التلاقي والتلاقح تارة أخرى؛ فالاختلاف هو الجسْر الذي تحاول الذات بكل ما يتراءى لها أن تعبره إلى المنطقة التي يقيم فيها الكائن المواجه لها، والذات لا تتحقق كينونيتها إلا في مرآة النفس المقابلة لها، هذه المرآة ستتجسد في رؤية الغير/ الآخر لها، فكيف تنظر الذات إلى نفسها في هذه المرآة الموضوعية؟ وكيف ينظر إليها من طرف الآخر؟ ما نمط العلاقة التي ستجمعهما؟

إن المرآة التي ستحاول الذات مواجهتها هي مرآة انعكاسية، تظهر فيها صورٌ مخفية؛ مغيبة؛ ومظلمة للآخر، هذا المجهول الذي لا يمكن إدراكه إلا حين تدرك الذات / الأنا مدى اختلافها عنه، ومدى تحققها في نظرته تلك فـ « من ينفي الآخر ينفي ذاته،

لأن الآخر مكمل للذات، ومن يختزل الآخر يختزل ذاته، ذلك أن الذات المتعددة تقتضي وجود آخر متعدد»[1].

إن إدراك وجودُ "الاختلاف" لا يتحقق إلا بالنظر في العلاقات التي يقيمها في ذات الوقت مع "الذات" Même و "الآخر" Autre وهذا وفق مبدأ المساواة بينهما، "فالذات والآخر" صورتان تتكاملان عند دخول الاختلاف ساحتيهما، فعند ذلك تتحقق الذات من ذاتها، ويُصبح الاختلافُ كينونة لها، وبنفس القدر يتحقق مبدأ "الاختلاف" في كينونة الآخر، هذا الأخير يستند في وجوده الكينوني إلى طاقة التعدد التي يمنحها الاختلاف له، يقول "فوفنارغ" Vauvenargues بـ: « إننا نكتشف في أنفسنا ما يخفيه الآخرون عنا، ونتعرف في الآخرين على ما نخفيه عن أنفسنا»[2] [*].

إن معرفة النفس وإدراك كنهها الوجودي ومرامِيها ومغزاها يستلزم إدراك ما يحمله "الآخر" من معرفة مغايرة عن أنفسنا؛ فالنفس تتوازى عند "الأنا" و "الآخر"، وهذا الاستلزام

---

[1] – جمال شحيد، صورة الآخر في الرواية العربية، الآداب الأجنبية، ع101، 102، شتاء وربيع 2000، السنة 25، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص 120.

[2] – جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية دار الجنوب للنشر، تونس، 2004، ص 319.

[*] – تتمظهر دلالة الاختلاف في العلاقة البينية بين " الذات " و " الآخر " وهذا ما نجده شائعا في الأقوال والشواهد التي تعبر عن تلك العلاقة الجدلية، فمثلا نجد الأقوال الآتية التي تحيل على دلالات الاختلاف من خلال الصفة المنبثقة عنه وهي " الغيرية "، فمثلا نجد قول الفيلسوف مونتاني Montaigne يقول: « إن الاختلاف بيني وبين نفسي لا يقل عن الاختلاف بيني وبين غيري »؛ أما أندري جيد André Gide فيقول: « أفضل طريقة لمعرفة أنفسنا هي أن نعكف على معرفة غيرنا »، وبخصوص الفيلسوف جان ريستان Jean Rostand فيقول: « يجعلنا دأبنا على معرفة أنفسنا أكثر تسامحًا مع غيرنا، ويجعلنا دأبنا على معرفة غيرنا أكثر تسامحًا مع أنفسنا».

تؤكد هذه الشواهد على مقدار التوافق بين العلاقة الرابطة بين الذات / الأنا / والآخر / الغير وكلها أقوال تتشابك معرفيا لإبراز أهمية " الآخر " والعلاقة التي تربطنا به؛ فحين نعرف وندرك الآخر / الغير فإننا ندرك ذاتنا؛ فمعرفة النفس مساوية لمعرفة الغير، وما يجمع الأنا والآخر هو علاقات التسامح المطلق، والكينونة المطابقة بينهما.

– جلال الدين سعيد، المرجع السابق، ص ص 319، 320.

يبين مدى تأثير الغير[*] في هويتنا ونظرتنا لذاتنا، وكذا كيفية تعامله معنا؛ فالعلاقة المفترضة بين "الذات" و "الآخر" مدار تحققها هو إدراك أهم الاختلافات التي تكتنف تلك العلاقة، فالاختلافات يمكن لها أن تفرقنا يمينًا وشمالاً، ويمكن لها أن تجمعنا على طاولة من الحوار البناء الذي يمكنه جسْرُ مختلف التناقضات الحاصلة بين "الأنا" و "الآخر".

يؤكد "الاختلاف" في تجلياته المفاهيمية الآنفة الذكر على مختلف درجات الترابط التي يُحققها بين المصطلحات التي تنشأ في رحابها؛ إذْ تلعب هذه التجليات لعبة الإظهار تارة والإخفاء تارة أخرى؛ فدلالة "الإختلاف" الأولية تستقي من معين المصطلح الذي يناقضها شكلا ومعنًا وهو مصطلح "الهوية" "Identité"، فما هي معالم هذا التناقض؟ وكيف تبرز دلالة الاختلاف من خلاله؟

يؤكد "عزيز العظمة" بأن مصطلح الهوية بضم الهاء لا فتحها « مصطلح ينتمي إلى المعجم الفلسفي العربي منذ العصر الوسيط، ويحيل في المنطق إلى مبدأ الذاتية أو الهوية (أ = أ) كمقولة ميتافيزيقية دالة على الماهية »[1].

ذلك أن "الهوية" مصطلح فلسفي ينتمي بالأصل إلى الفلسفة اليونانية التي تساءلت عن ماهية الأشياء والظواهر، وبحثت عن الدلالة العامة لكل شيء بغية الوصول إلى كُنْهِ الأشياء، وقد لُخِصَتْ "الهوية" في مجموع الصفات المادية والمعنوية لأي شيء، وهو مفهوم يطابق بين التصور الفكري والتجسد المادي لذاك الشيء أي: المفهوم الذي يشتق

---

[*] – الغير: Altrui، autrui مرادف الآخر: يعرفه بنسالم حميش بأنه: « هو من نعيش معه تجارب كالقرابة والصداقة والحوار، أو كالمنافسة والخصومة والعداء... ».

بنسالم حميش، في معرفة الآخر، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2003، ص 5.

[1] – عزيز العظمة، "سؤال ما بعد الحداثة"، ضمن المؤلف الجماعي "الهوية"، تر: عبد القادر قنيني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 17.

منه معنى مصطلحيّ "الذات "، "الأنا" ولإدراك معنى الهوية يتعين تحديد المفهوم المطابق لها والدال عليها وهو مصطلح " الذات ".

تمثل "الذات" مقولة فلسفية غير محددة المعالم والرؤى وتطلق على معانٍ متعددة منها «معنى ميتافيزيقي يقصد به "حقيقة الموجود"، وتطلق الذات على الماهية، وهي الخصائص الذاتية لموضوع معين بمعنى ما عليه هو هو، المقصود بذلك حقيقة الشيء مقابل الوجود Existence وتطلق بمفهوم المقابلة مع "الموضوع" وهذا ما أكد عليه "ديكارت " في فلسفته الذي يجعل الذات المفكرة يقينه الأولي كما في صيغته المشهورة "أنا أفكر إذن أنا موجود"»[1].

يُحيل مصطلح "الذات Même/ الهوية Identité " على الدلالات الإشكالية التي تطرحها مسألة "الذات/ الأنا" في مواجهة "الآخر"، والعلاقات التي ستربطهما معًا فما هي حدود هذه العلاقات؟

بالعودة إلى مفهوم "الذات" فإننا نجد بأن هناك اِتفاقا عامًا على أن "الذات" مفهوم إشكالي يشابه مفاهيم الأنطولوجيا وهذا في عدم وجود زاوية منفردة للنظر إليه نظرة محددةً؛ فهو مصطلح ذا قدرة هائلة في استخلاص وتميز المعاني المختلفة عن باقي المعاني المألوفة والمتداولة؛ فالذات/ الأنا بكل خصائصها الدقيقة تمثل الحقيقة الوجودية الخاصة بأي مظهر من المظاهر، لذلك حاول مختلف الفلاسفة إيجاد معايير متفق عليها لتحديد ماهيتها وهذا بربطها خاصة بـ "الوجود العيني" في مقابل "الوجود المفترض"؛ فظهرت معالم المعالجة الفكرية في ما عرف عن معالجة فيلسوف العقل "ديكارت" الذي حدد كنه الذات ومعالمها الذاتية/ الهوية من خلال ربطها بمفهوم "الفكر"؛ إذْ جعل "الذات المفكرة" هي المقياس الأساس، واليقين الأول للوجود الذاتي.

---

[1]– معن زيادة الموسوعة الفلسفية العربية، القسم الأول، مج2، معهد الإنماء العربي، ط1، 1988، بيروت، لبنان، ص 451.

تمثل "الذات / الأنا" الوحدة الأساسية لخاصية " الهوية"، والربط المعنوي الذي قام به "ديكارت" بين "الذات والفكر" أخرج فكرًا مشوهًا يبعد كل تضادٍ أو تناقضٍ خاص بالذات المقابلة للأنا وهي "الآخر"، هذه المحاولة من إخراج كل مظاهر الاختلاف من ساحة "الأنا"، والتركيز على هذه العلاقة المتناقضة بين "الذات" و "الآخر" والمَبْنية على عدم التوافق والشراكة، جَعَلتْ هذه الأخيرة " الاختلاف " في حالة غياب تام بالنسبة لمصطلح "الهوية ".

إن مفهوم "الهوية " المتداخل والمتوسع رؤى وفكرًا، « يهتم في حقيقته بالاختلاف، ويدل – منذ الوهلة الأولى – على ثبات معياري لخصوصية ما تؤسس اِختلافها عن الآخر ومعه »[1].

هذا الاختلاف هو الذي يجعل من "الهوية " ككيان مرآوي قابلة للوجود التاريخي، والتساؤل حول ماهيتها يعود بنا إلى المجالات المنسية التي تتحدد روابطها إستنادًا على مخرجات الاختلافِ، وعلى مقدار الدلالات التي تشكل معناها؛ فالهوية ورغم ثبات مفهومها الفلسفي وإستقراره نسبيا، إلا أنها «مفهوم متحرك يشبك فيه التجريد النظري بالممارسة التاريخية »[2].

هذه الممارسة التاريخية تتشكل فروعها فيما يعرف بالتوجهات العامة لسياسات "الهوية" في مُجتمعات سواءٌ أكانت مجتمعات قديمة أم حديثة أم خليط متجانس وغير متجانس، فالهوية بكل ما تحمله من إشكاليات هي تلون ذاتي مجتمعي خاص، له توجه سياسي واجتماعي وثقافي يرتبط أساسًا بمقدار من التوحد الوجداني والفكري والحياتي والإنسجام الواعي بين مكوناته الصغرى وبمسألة تكوين الهوية الفردية النابعة من تلونات

[1] – علاء عبد الهادي، "شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل الأنا بوصفها أنا أخرى (دراسة ثقافية)"، مجلة عالم الفكر، ع1، المجلد 36، يوليو، سبتمبر، 2007، ص 280.

[2] – المرجع نفسه، ص 280.

الهوية الاجتماعية؛ هذه التلونات المتمايزة شرقا وغربا تفتح الأسئلة الثقافية عن أثر"الاختلاف" في تكوين وعي متحررٍ ومنسجم بأركان الهوية الثقافية.

فكيف سيكون أثر "الاختلاف" في تشكيل هذا الوعي الحقيقي بالهوية الثقافية؟

تشكل الهوية في بعدها الثقافي إحدى أهم الإشكاليات المعاصرة التي ما فتئت تسع رؤاها وتتشابك خيوطها، إذ باتت أحد المعالم الأيقونية التي اِعتنت بها الدراسات المستقبلية والاستشرافية والدراسات الاجتماعية والتاريخية والنقدية بهدف «تقليص مسافات الإستعلاء والتمركز، وتقريب الهامش من المركز، بالإضافة إلى محاولة تفكيك خطاب المركزيات والمرويات الكبرى التي أصّلت وكرست صورًا نمطية متوهمة ومتخيلة، بين القطبين [الأنا، الآخر] فحولت التكامل إلى تضارب، والحوار إلى صدام »[1].

لقد فتحت الهوية الثقافية الباب على مصراعيه لمعالجة مخلفات "الاختلاف" الناجمة من اتساع الهوة بين الأنا والآخر، وبروز آثارٍ خطيرة على العلاقات الناشئة بينهما، إذْ تحولت العلاقة الطبيعية المفترضة إلى علاقات تكرس الهيمنة الثقافية والاجتماعية والسياسية للآخر على حساب الأنا، وهذا في إطار الجدل التاريخي/ الثقافي/ الحضاري الذي اشتد كثيرًا بعد أن أصبح "الاختلاف " مدارًا للنبذ والإقصاءِ والاستعلاء العرقي الذي مارسته الثقافة الأوروبية وعلى مدى قرون بحق الهويات الثقافية المغايرة لها، والمختلفة شكلاً ومضمونا ومنبعًا وآثارًا دائمة عنها.

[1] – مكي سعد الله، "الآخر جدلية المرجعية والخصوصية الثقافية"، متاح على موقع www.mominoun.com، 3 يناير 2019، ص3.

يؤكد "محمد عابد الجابري" بأن مفهوم "الاختلاف" عند الغرب [*] يتأسس في الفهم المتضاد لمسألة الغيرية؛ فمفهوم « الغيرية في الفكر الأوروبي ليس مُطلق الاختلاف، كما هو الحال في الفكر العربي بل الغيرية في الفكر الأوروبي مقولة تؤسسها فكرة " السّلب " أو " النفي" Négation و " الأنا " لا يُفهم إلا بوصفه سلبًا أو نفيا للآخر »[1].

مَثَّل هذا "النفي" و " السلب" و "التضاد " المطلق مع الآخر الأساس الذي بنيت عليه أهم المفاهيم الفكرية والمعارف العقلية والأطروحات النقدية المتعلقة برؤية الفكر الأوروبي اتجاه الآخر، هذه الرؤية المغايرة تمامًا للفكر العربي الذي عدَّ الغيرية أساسًا وجوْهَرًا من جواهر معرفة الذات وبالمقابل جعلت الفلسفة اليونانية الآخر في خانة الغريب و« هو ذلك الدّخيل المسؤول عن شرور المدينة كلها... وإلا ذلك العدو الذي يتعيّن القضاء عليه لإعادة السّلم إلى الجماعة »[2].

استمر هذا الإقصاء والنفي للآخر زمنًا طويلاً، وأصبح مقومًا أساسًا لطبيعة الهوية الأوروبية، هذه الهوية اعتبرت "ذاتها" المتميزة و "هويتها" المتعالية مركزًا تعود إليه كل

---

[*]– الغرب: هو بنية معرفية وثقافية وفكرية وسياسية تتحدد معالمه الجغرافية من حدود آسيا (جبال الأورال) شرقا، إلى شواطئ المتوسط جنوبًا، إلى المحيط الأطلسي غربًا إلى القارة القطبية الشمالية شمالاً.

– هو تيمة أساسية ترتكز عليها مختلف الحقول المعرفية وتختص بها الدراسات المقارنة وكذا الدراسات الثقافية والحضارية أضف إلى كل ذلك الدراسة الكولونيالية ومابعدها.

– تتميز بنية " الغرب " كمفهوم شاسع الدلالة بمجموعة من التيمات التي شكلت معالم ثقافية له مثل:

- المذهب الثنائي بفرديته، وبالمذهب العقلي الوحيد البعد.
- العلمانية، الرأسمالية، التنوير، التوسع الجغرافي...
- التقدم العلمي والتقني...، ينظر: عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المرجع السابق، ص ص 22–24–25–26.

[1]– محمد عابد الجابري، نقاش في فرنسا... الهوية. ينظر موقع: www.aljabriabed.net ، تاريخ المراجعة: 05–01–2019.

[2]– مكي سعد الله، المرجع السابق، ص 09.

مظاهر الشمولية الثقافية الكونية؛ فهي الذات الحاضنة لكل ميراث الإنسانية بدءًا بالإرث اليوناني مرورًا بإرث عصر النهضة وفكر الأنوار وصولاً إلى ميراث الحداثة وما بعدها.

أنتجت الشمولية الغربية بكل مرجعياتها وقيمها وأهدافها العولمية فكرًا متحيزًا ونسقا علميا رفض بقوة كل تلاقح وتعايش وقبول وتسامح مع الآخر، واستبدله بتمركزٍ حول ذاته المتعالية والمتفردة والوريثة لكل الحضارات البائدة وأصبحت ذاته الحاضن الأساس لكل قيم الإنسان كالحرية، العدالة، المساواة، التنوير، التطور، التمدن، ... وغيرها من القيم الرائجة في فكره المتحيز والعنصري.

لقد عاش الآخر بكل صفاته وأفكاره ومعتقداته المغايرة بعيدًا عن الدائرة المركزية للثقافة والهوية الأوروبية، هذه الدائرة المتمايزة حافظت في بنيتها السوسيولوجية والأنثروبولوجية والفلسفية، والإنسانية وصولاً للدراسات الحضارية على مبدأ التمركز حول الذات/ الهوية، في محاولة لإبعاد كل مؤثراتِ الثقافات المجاورة لها واعتمدت في ذلك مبدأ الإقصاء والتجاهل لكل آثار الأمم والحضارات التي تشربت منها واستعاضتها بآثار يكون السبق لها في اكتشافها وهذا تحت منطق "المركزية الغربية".

يؤكد "عبد الله إبراهيم " أن "الغرب " قد أحاط من حوله مجموعة من الخصائص المتميزة والتي تعبر عن ذاته المغايرة لكل الذواتِ التي احتك بها « فقد راهن منذ البدء على المقاصد الثقافية والسياسية والدينية، ومن ثم ثبت مجموعة من الصفاتِ والخصائص العرقية والحضارية والدينية على أنها ركائز قارة تشكل هويته، وغذى هذا الاختزال ولادة مفهوم حديث ذي طبيعة إشكالية هو "المركزية الغربية " »[1].

فما دلالة هذا المفهوم؟ وما تأثيره في تحديد ركائز الهُوية الثقافية للغرب؟

[1]–عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 22.

لقد ثبت الغرب/ أوربا مجموعة من المقومات/ الركائز / الصفات/ الثابتة الدالة على هويته، فلخص معايير وجوده الماهوي/ الذاتي، وهويته المتمايزة عن الآخرين في ثلاث مقاصد/ ركائز عامة وشاملة تحيل عليه، وعلى مقومات الانتماء إليه وهي:

1- الانتساب إلى الإرث اليوناني.

2- الانتساب إلى الإرث الروماني.

3- الانتساب إلى الإرث الديني المسيحي.

يؤكد "بول فاليري" على هذه المقومات والركائز المتميزة للأوروبيين فيقول: « إنني أطلق اسم الأوروبيين [الغربيين] على الشعوب التي خضعت على مدى تاريخها لِثلاثة مؤثراتٍ، تلك التي ترمز إليها أسماء روما والقدس وآثينا »[1].

تحيل الأسماء الثلاثة السابقة على الميراث الذي يشكل وحدة الإنتماء الأوروبي بصفة خاصة، وعلى المقومات المركزية للغرب؛ فالغرب هو الوريث الوحيد لذاك الإرث الثلاثي الأبعاد الذي بنى عليه مركزيته، وصورته الماهوية لذاته المتمايزة شكلاً ومضمونا عن باقي الذوات و «يخلص فاليري إلى القول بأن كل من يتمسك بهذا الإرث الثلاثي الأبعاد يمكنه عن حق أن يوصف بالأوروبي [الغربي] »[2].

جعلت الركائز الآنفة الذكر بنية "الغرب" بنية متكاملة الأركان، شاملة المميزات، وفي الآن ذاته مقتصرة على الجنس الأوروبي دون غيره من الأجناس التي انتسبت إليه، وهذا ما جعل الوعي الذاتي/ الهوياتي للغرب يرتكز على هذه الركائز؛ فلقد أسقط الغرب / أوروبا تلك المعايير الهوياتية على باقي الهويات المخالفة له، في محاولة لتثبيت أركان مركزيته، تحت معطى مركزي/ إستعلائي/ عنصري يُقصي وينبذ ويسيطر على الثقافات/

---

[1]-تزفيتان تودوروف، الخوف من البرابرة، ما وراء صدام الحضارات، تر: خان ماجد جبور، كلمة هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1430هـ، 2009م، ص 172.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الهويات/ الشعوب المخالفة له « فالسيطرة والإقصاء والاحتقار والحقد أو الخوف من الآخر يُمثل، في نظر (كلود ليزْيو) أحد اتجاهات الثقافة الأوروبية »[1].

امتازت الثقافة الأوروبية عن غيرها من الثقافات بمجموعة من الميزات أهمها: المنظور الصراعي مع الآخر، وكذا محاولات السيطرة على الآخر واحتقارِه، وهذا ما جسدته النظرة العنصرية وكذا الإستعلائية للإرث الإغريقي/ الروماني الذي ورثته الثقافة الأوروبية أيام النهضة واستمر ليصبح أحد تلك الاتجاهات للثقافة الأوروبية.

لقد كرست " الدراسات الإستشراقية*" مجموعة من الثنائية التي تبرز صورة الآخر وهي:

1- التقدم الغربي	- التخلف الشرقي
2- التنوير الغربي	- الجهل الشرقي
3- التمدن الغربي	- التوحش / البربرية / الهمجية الشرقية
4- العقل الغربي	- الروح الشرقي

هذه المعايير العنصرية غذتها الكشوفات الغربية التي قام بها الرحالة الأوروبيون باتجاه الشرق والجنوب والغرب آنذاك والتي دامت قرنين من الزمن، وقد أفرزت هذه المعايير صورة مشوهة عن الآخر الذي ألصقت به مجموعة من الصفات الثابتة، فالآخر

---

[1]- محمد نور الدين أفاية، (2001)، الغرب المتخيل: صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ص 10.

[*]-الدراسات الإستشراقية: هي مجموعة الدراسات التي انصبت على ما يعرف بالشرق، ومحاولة دراسته إثنيًا ولغويًا وأدبيًا من طرف المستشرقون أي هؤلاء الباحثون غربيو الأصل الذي اشتغلوا بتلك الحضاراتِ ذات اللغات الشرقية، ينظر: بن سالم حميش، في معرفة الأخر، مرجع سابق، ص 52. إضافة إلى لهذا الكتاب الذي تناول مسألة الدراسات الإستشراقية يمكن العودة إلى : 1- إدوارد سعيد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006. 2- عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004.

هو ذاك الوحشي/ البربري المبتعد عن كل تمدنٍ وتحضرٍ؛ أي هو المغاير/ المختلف شكلاً ومعنًى ورؤية، لذلك حاولت "الحضارة الغربية" أن تبسط ثقافتها على باقي الحضارات التي تشكل المرجعية العامة للإختلاف/ المغايرة وخاصة في المحيط القريب جغرافيا منها ألا وهو المحيط المشرقي/ المتوسطي/ العربي/ الإسلامي؛ إذ خضع هذا المحيط « لدراساتٍ غزيرة من طرف الباحثين ومن منطلقات منهجية مختلفة، ومتضاربة أحيانًا، غير أن جُلهم يتفق حول اعتبار الإدراك الغربي للشرق العربي الإسلامي ما زال مسكونا بالتصورات والأحكام القبلية التي أنتجها التراث الوسيطي ولاسيما المسيحي منه »[1]. فالإرث العقائدي والشروحات والتعاليم والصور التي تركها التراث الديني الكنسي أيام العصور الوسطى، والصدام الذي حصل آنذاك بين الإسلام والمسيحية في شبه الجزيرة الأيبيرية (الأندلس) وما تلاها من صراعات في البحر الأبيض المتوسط والصورة التي ترسخت بعد ذلك فيما عرف بالحروف الصليبية قد ظلت على حالها في المخيال والواقع الغربي أيام النهضة والثورة العلمية الحديثة وما جاء بعدها فقد أكد "محمد أسد" إلى تثبيت الحقيقة الخطيرة الآتية « إن خيال الحروب الصليبية لا يزال يرفرف فوق الغرب حتى يومنا هذا »[2].

شكلت "الحروب الصليبية [*]" لحظة فارقة من لحظات الصراع الدموي بين الأنا والآخر تحت مسمى: الإسلام/ المسيحية، الإيمان/ الكفر، الفاتيكان/ مكة وقد انبثقت عن

---

[1]– محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص 16.

[2]– عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 596.

[*]– الحروب الصليبية: هي الحروب التي نشأت في فترة القرون الوسطى، وتمثل أول لقاء دموي بين " الأنا " الممثل بالأمة الإسلامية بالآخر الممثل بالغرب / الأوروبي المسيحي، هاته الحروب شنتها الدول الأوروبية تحت راية الصليب من أجل استرداد الرقعة الجغرافية التي أضحت تحت حكم المسلمين وهذا انطلاقا من اعتبار " أورشليم مركز العالم " /" القدس" وعلى المسيحيين استردادها من المسلمين،

والهدف المسيحي في تلك الحقبة يخضع للفرضية الآتية: « بما أن أوروبا بلاد المسيحيين فإن إفريقيا وآسيا يجب تنصيرهما. الأصح كما يؤكد دوفيز: (إعادة تنصيرهما ما دامت هذه الأراضي كانت جزئيا مسيحية في العصر القديم) ». عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 23.

هذه الصورة المشوهة صورة ثابتة باتجاه الإسلام والعرب وعقيدتهم، والتي تكرست معالمها العنصرية بمرور الزمن، وخاصة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط، الذي جمع بداخله هويات متمايزة ودويلات بائدة، وأفكار وصورًا ورموزا اِرتحلت بين الضفتين رغم الطابع الصراعي الذي شهدته العلاقة بين الضفة الشمالية والضفة الجنوبية للمتوسط على السواء، هذا البحر الذي يمثل بؤرة تجمعت على ضفافه كل الإختلافات المعرفية، والعرقية، والدينية، والثقافية، والحضارية...

ورغم شساعة الاختلافات بينهما أي بين الشرق / الغرب، وامتداداتها الجغرافية والزمنية عبر الحقب التاريخية؛ فقد حدث تواصل وتبادل ثقافي ومعرفي وحضاري بينهما لكن السؤال المطروح:

- ما مقدار التأثير والتأثر الذي شاب علاقتهما في حالات السلم والحوار أو في حالات الحرب والصراع؟
- كيف يمكن للشرق والغرب على السواء استبدال الصور الصراعية التي ترسخت بينهما، وإعادة النظر في تلك الصور المشوهة لها على أساس الحوار في تيمته الإختلافية؟
- ما هي المميزات المشتركة التي يمكنها إحداث تقارب وحوار دائم بين الشرق والغرب مستقبلاً ؟ وأي تقاطعات يمكن إحداثها بين الحضارتين رغم الإختلافات البينية بينهما ؟
- هل يمكن للشرق والغرب الإلتقاء وتحقيق مبدأ التعايش بدل مبدأ التنازع السائد في علاقتهما معًا ؟

تمثل هذه الإشكاليات معالمًا للمعمار الأولي الذي يُبرِزُ الدلالات المتشعبة والمرتحلةِ لمفهوم "الاختلاف" على اعتباره شكلا من أشكال التمايز النسبي بين الشرق والغرب في صورته الحضارية القديمة والحديثة والمعاصرة، وصورة متجددة لإشكالية الهوية الثقافية

في تعاطيها مع الهويات القاتلة المبثوثة في بنية المجتمع الأوروبي الحديث، ومسارًا للتقاطعات والتجاذبات بين الأنا والآخر.

هذه هي أهم المفاهيم الجانبية التي تؤطر مفهوم "الإختلاف"، ومن هذه المفاهيم نستنتج ما يلي:

1- يتميز مفهوم "الاختلاف" بانفتاح دلالي تعكسه الروابط المعرفية والفلسفية التي يُقيمها مع مختلف الحقول الدلالية بدءًا بحقل الفلسفة الذي يُعد الحقل الأولي الذي طرح إشكالية "الاختلاف" من خلال التأكيد على دلالة المصطلح المضاد له وهو مصطلح "الهوية" الذي منه تأسس الوعي الأولي بأهمية تحديد الهوية الإغريقية في خلافها الماهوي ونقيضها الدائم مع "الآخر" الذي اِتسقت معه كل الدلالات السلبية للاختلاف مثل: اعتباره مصدرًا للشؤم، للشر، للفوضى ويعود هذا الوعي بالهوية الإغريقية إلى التبادلات المعرفية والثقافية التي جمعت الشعب الإغريقي بغيره من الشعوب المجاورة له والتي ربط معها جسورًا أو حروبًا، تلاقحًا أو تصادمًا.

2- ظل مفهوم "الإختلاف" مفهوما مغيبًا في الفلسفة الكلاسيكية التي دشنها «ديكارت» بفلسفته العقلية التي ارتكزت معالمها في الدراسة المعمقة لمفهوم الذات/ الهوية وربط الوجود الإنساني وتحققه الواقعي بالفكر أي: تحول الذات الإنسانية من "ذات وجودية" إلى "ذات مفكرة " تقصي كل إختلاف/ آخرٍ الذي مثل الوجه المضاد لكل هوية / ذاتٍ.

3- أقصت الفلسفة الكلاسيكية كل دراسة للوجه المقابل للذات ألا وهو الآخر/ المختلف واعتبرته خارجًا عن كل وحدةٍ / كينونةٍ للذات الإنسانية وهذا ما أفرز فكرًا متحيزًا ينبذ الأخر المختلف، ويقصي كل ما هو خارج عن الذات المتعالية / الذات المفكرة / الذات الفردانية.

الفصل الثاني:

مفهوم "الاختلاف" عند "جيل دولوز" و " جاك دريدا"

أولا: مفهوم "الاختلاف" عند "جيل دولوز"

يعد مفهوم "الاختلاف" عند الفيلسوف الفرنسي "جيل دولوز" Gilles Deleuze فلسفة قائمة بذاتها، وحلقة جديدة من حلقات ابتكار المفاهيم وإبداعها، ورؤية متفردة تجاوزت ما عرفته الفلسفة في مسارها التاريخي المتلون مع بقية الفلاسفة الأعلام للقرن العشرين.

يمثل "جيل دولوز" علامة فارقة في الفلسفة المعاصرة، فهو علمٌ من أعلامها المجددين الذين أرسوا منطقا مغايرا خالفوا به ما ورثته الفلسفة في كل تاريخها من سجالات معرفية، وتناقضات مفاهيمية كرستها الرؤية المركونة إلى المفاهيم الجاهزة التي أصبحت معالما وبديهيات ومسلمات ويقينيات لا تحيد عنها الفلسفة قيد أنملة مثل مفاهيم: الكلي، المطلق، الممكن، المجرد، هذا المنطق التجاوزي المغاير ابتدأه "جيل دولوز" في كتابه المعنون بـ "الاختلاف والتكرار" [*] الذي سيشكل اللبنة الأولية لمسار ميتافيزيقي سيستمر زمنا طويلا مع ما سينتجه من كتب ودراسات «حول تاريخ الفلسفة (عن هيوم، ونيتشه، وكانط، وبيرغسون، وسبينوزا، وفوكو، ولايبنتس) وحول الفنون (كتابين عن السينما، وكتب عن بروست وزاخر مازوخ، وعمل عن الرسام فرانسيس باكون، ومجموعة مقالات عن الأدب».[1]

ستتجاوز هذه الدراسات المختلفة المجالات، المتنوعة الرؤى والتصورات، المنطلقات المألوفة للفلسفة، وهذا في محاولة لاستقصاء المتجدد والمخالف من المفاهيم، وضمن هذه الزاويا تنبثق فلسفة جديدة بمفاهيم مبتكرة تغايرُ شكلا ومضمونا ما أنتج من رحم

[*]- الاختلاف والتكرار Différence et répétition هو عابرة عن أطروحة دكتوراه ناقشها "جيل دولوز" سنة 1968.

[1] – دانيال سميث وجون بروتفي، جيل دولوز1، موسوعة ستانفورد للفلسفة، تر: مروان محمود، محمد رضا، متاح على موقع حكمة HEKMA.org. 2019.

الميتافيزيقا منذ قرون. هذا ما حاول إرساءه الفيلسوف "جيل دولوز" في «رائعته العظيمة "الاختلاف والتكرار"»[1]، هذه الأخيرة ستطور مفاهيما «تتناسب مع الرياضيات والعلوم المعاصرة»[2]، وستفتح المجال الفلسفي على مصراعيه لدخول مجالات أخرى كمجالات الفنون، والأنثروبولوجيا، والدراسات الحضرية، والأدبية على الخصوص، وستغدو الفلسفة بكل عطاءاتها إلى تلك المجالات، وستصبح رائدة في خلق فضاء كوني سمته التفرد والتميز، شعارها "الاختلاف" و"المغايرة".

يمثل "الاختلاف" Différence البؤرة التي افتتحها "جيل دولوز" وشكل من خلالها الرؤية الكلية التي انْبنت عليها فلسفته التجاوزية، بحيث اتخذ موقفا صارما اتجاه النظام الفلسفي المنطقي المنتمي إليه، وقد بحث "دولوز" في الإمكانات المتعددة لمفهوم "الاختلاف"؛ و«استلهم مفهوم الاختلاف من برغسون نفسه قبل أن يعززه بالقراءة الخاصة التي قام بها لنيتشه»[3]، الذي أضحى رؤية جديدة ومغايرة لفعل التفكير، وهذا في محاولة لتجاوز منطق "الهوية" المكرس في كل أبجديات الفلسفات المتعاقبة والخروج من صورتها التي أقصت "الاختلاف" وعلى مدى المسار الفلسفي بدءًا بـ "أفلاطون" وصولا إلى الفلسفات الحديثة، وهذا عبر اجتراح بدائل معرفية تتجدد معها الفلسفة، «لقد عبّأ دولوز النص النيتشويه ضد الديالكتيك الهيغلي، ونحت اختلافًا لا يمكن اختزاله في العقلنة أو اللوغوس، وهو اختلاف ينفلت مما سماه دولوز "عمل السلب"، بحيث يصير قوة حيوية وتعددا مفارقا»[4].

---

[1] – دانيال سميث وجون بروتفي، جيل دولوز 1، موسوعة ستانفورد للفلسفة، المرجع السابق، ص2.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – محمد نور الدين أفاية، في النقد الفلسفي المعاصر، مصادره الغربية وتجلياته العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، تموز/ يوليو 2014، ص86.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فما هي المعالم الرئيسة التي تشكل مفهوم الاختلاف لدى "جيل دولوز"؟ فما هي محددات الاختلاف لديه؟ كيف نظر "جيل دولوز" إلى تاريخ الفلسفة المقصي لـ "الاختلاف"؟ ما التعالقات المفترضة التي يقيمها الاختلاف مع التكرار للخروج من دائرة الهوية المفترضة؟

سنحاول الإجابة عن كل هذه الأسئلة من خلال ماورد في كتاب "الاختلاف والتكرار"، وفي ضوءه سنحدد مفهوم "الاختلاف" ومميزاته الاطلاقية، وارتباطاته المفاهيمية بغيره من المفاهيم الدائرة حوله، وصولا إلى تشكيل معالم "فلسفة الاختلاف".

يفتتح "جيل دولوز" كتابه "الاختلاف والتكرار" بفصل أوليٍّ عنونه بـ "الاختلاف في ذاته" وهو محاولة لرصد الوضعية المفاهيمية المتشابكة لتقلبات مفهوم "الاختلاف" من خلال العودة إلى المنابع الأصلية للمصطلح، وإلى المرجعيات التكوينية المتوازنة وعلى مدار عقود من الممارسة الفلسفية التي ارتبط بها وتشكل من خلالها "الاختلاف" كبناء واضحٍ المعالم يتحدد مضمونه المعرفي بالقياس إلى مفاهيم "المقارنة"، و"التناقض"، و"التضاد"، والنفي"، و"السلب"، مرورًا بتحديد زاوية النظر الأشمل ألا وهي إشكالية "الهوية" التي تتمثل من خلال مصطلحات "التعيين"، "التشابه"، "التمثل" وصولا إلى إخراج مصطلح "الاختلاف" من تلك الدائرة الفلسفية عبر تكريس مفاهيم "الوجود"، "المتعالي"، "الواحد"، «سعى دولوز، من خلال الأثر الفلسفي الكبير الذي بناه باقتدار فكري فريد، إلى تأسيس صورة مغايرة للفكر، وذلك بتحريره من الأثقال التي تسحقه، وهو من أجل ذلك انتصر لنيتشه ضد هيغل، وللحياة ضد الموت، وللحرية ضد السلطة، وللاختلاف ضد الهوية، وللهوية باعتبارها تكثيفا لاختلافات وتعددات»[1].

[1] – محمد نور الدين أفاية، في النقد الفلسفي المعاصر، مصادره الغربية وتجلياته العربية، المرجع السابق، ص87.

يرصد "جيل دولوز" المفاهيم الجزئية الآنفة الذكر ويناقش مضمونها الواحد تلو الآخر، وهذا في بحث لإيجاد منافذ منطقية مغايرة لما ألفته الفلسفة الكلاسيكية(*)، ومحاولة للخروج من الدائرة المركزية التي يترآءى "الاختلاف" في مرآتها، فمفهوم الاختلاف يأخذ طابعه الكينوني الجدلي من المقابلة الحاصلة مع مصطلح "الهوية" الممتد تناقضا وتضادا(**)، والذي أسس عليه كل المنطق التفكري وفي كل مرحلة من مراحل تطور الفلسفة، ولِعَزل "الاختلاف" عن باقي ما يعترضه من تنازع ماهوي، وتحديد منطقي، جاءت فلسفة الاختلاف لتحقق هذه الغاية، لكن السؤال المطروح كيف يتحدد المفهوم المستقل للاختلاف بعيدا عن كل التعالقات التي تتنازعه؟

يُحدد "جيل دولوز" الموقع الذي يشغله مفهوم "الاختلاف" في البنية المفاهيمية الفلسفية وهذا استنادًا إلى الحدين المعرفيين المجازيين اللذان ينتسب إليهما وهما إلى الحدّين المعرفيين المجازيين اللذان ينتسب إليهما وهما «الهوة اللامخالفة L'Abime indifférencié». (العدم الأسود) والحيوان اللامتعين L'animl indeterminé».[1]

على اعتبار أن "الاختلاف" هو الشيء الواقع بين شيئين غير مُعَيَّنين تحكمهما التعينات الخارجية، ومن هنا أضحى "الاختلاف" صورة مشوهة، وغير منطقية تشبه المسخ «كما هي حال الأعضاء المبعثرة: رأس بلا عنق، ذراع بلا كتف، عينان بلا

(*)–**الفلسفة الكلاسيكية:** يحدد الدارسون الفلسفة الكلاسيكية بمجموع الفلسفات المتعاقبة التي امتدت عبر القرون بداية بالفلسفة الإغريقية لكل مذاهبها وأعلامها مثل سقراط، أفلاطون أرسطو... مرورًا بالفلسفة الرومانية، وكذا فلسفة القرون الوسطى، وصولاً لفلسفة عصر النهضة.

(**)– إن دلالة الاختلاف مشتقة من الجذر اللاتيني الذي يعني «خاصية لشخص أو لشيء تجعله غير متطابق مع شخص آخر أو شيء آخر وقد ظل هذا المفهوم محكوما بعلاقة المقارنة بشيء آخر». خلود العدولي، الرؤية المغايرة لجيل دولوز من خلال كتابه الاختلاف والتكرار، مجلة حكمة، www.hekmatt.org ، تاريخ الوضع: 2016/03/14، تاريخ الاطلاع: 2020/01/21، على الساعة: 12:30.

[1] – جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، نيسان، أبريل، 2009، ص93.

جبين»[1]، فالاختلاف هو هذا التشكيل المتفرد، المتميز الذي يتوسط الحَديَّن الأقصيين الذين اقترحهما الفيلسوف "جيل دلوز" بغية الخروج من الدائرة الفلسفية التي جعلت "الاختلاف" شيئا خارجا عن العادة.

ولكي تتحقق دلالة "الاختلاف" المغيبة في متاهة التعيين، والحضور يقترح "جيل دولوز" «انتزاع الاختلاف من حال لعنته»[2] التي ألصقت به، فيتسائل: «ألا يُمكن للاختلاف أن يصبح جسما متناغما، وينسب التعيين إلى تعيينات أخرى في شكل ما، أي في العنصر المتماسك لتمثل عضوي ما؟»[3].

إن شرط إمكانية "الاختلاف" في أن يصبح جسمًا عضويا متناغما يفترض إيجاد عنصر مادي متماسك، هذا العنصر المنسجم تكوينًا، والمتماسك رؤية عينية وفكرًا منطقيًا لا يمكن تحققه إلا إذا انسجم "الاختلاف" مع منطق المحمولات الفكرية المألوفة لتحديد هويته، هذه الهوية غير المنسجمة هي من أخرجته من دائرة التعيين المنطقي إلى الدوائر الفكرية المضادة والمناقضة والمغايرة لها.

لقد حدد الفيلسوف اليوناني "أرسطو" ضمن فلسفته المنطقية التي اهتمت بإرساء قواعد لفعل التفكير، والتي لخصت العناصر وتشكيلها المنطقي ضمن ما عُرف "بالمنطق الصوري"، هذا المنطق الذي يحدد ماهية الأشياء استنادا إلى العقل/اللوغوس وضمن منطق "التمثل" وعلاقات التضاد/ التناقض/ التشابه/، لكن كيف نظر "أرسطو" إلى الاختلاف؟

يجيبنا "جيل دولوز" بأن مفهوم "الاختلاف" عند "أرسطو" يتحدد شكله ضمن عبارة "الأكبر" و"الأكثر" كمالا، وانسجامًا إذ يربط كل الاختلافات الدقيقة بمصدر واحدٍ «ذلك

---

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص93.

[2] – المرجع نفسه، ص95.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أن التعبيرين يختلفان عندما يكونان آخرين وليس بذاتهما إنما بشيء آخر، في الجنس بالنسبة إلى اختلافات النوع، أو حتى في النوع بالنسبة إلى اختلافات العدد أو أيضا في «الوجود وفق التماثل» بالنسبة إلى اختلافات الجنس».[1]

يرتبط مفهوم "الاختلاف" عند "أرسطو" بمعايير التمييز التي اقترحها الفيلسوف مثل: الاختلاف في الجنس، الاختلاف في النوع، الاختلاف في العدد، أثارت هذه المعايير الدقيقة الجدل وأصبحت البؤرة التي انطلق منها "جيل دولوز" لتحديد مفهوم شامل ومستقل عن هذه التفرعات المنطقية، إذ «أصبح بديهيا بأن الاختلاف النوعي لم يعد الأكبر إلا بشكل نسبي تمامًا. إن التناقض هو بشكل مطلق أكبر من التضاد –ولاسيما وأن الاختلاف في الجنس هو أكبر من الاختلاف النوعي».[2]

إن الاختلاف النوعي" بكل خصائصه الكيفية نجده ينحصر في جزء من أجزاء الاختلاف الذي ينشده ويؤكد عليه "جيل دولوز" في معرض تمييزه بين "الاختلاف" لذاته و"الاختلاف" الذي اقترحه أرسطو، هذا " الاختلاف" ونظرًا لطابع النسبية الذي يحيل عليه لم يعد بالإمكان تحديده بالأكبر أو الأكثر اكتمالاً، وإنما هناك تفريعات جديدة تجعله الأقل كمالاً منها: المفاهيم الخاصة بالتضاد والتناقض الذي تبتعد بدرجة أو بدرجتين عن الاختلاف في النوع، وهذا الأخير سيخرج عن الدائرة التعريفية التي يبحث عنها "جيل دولوز" وهو "الاختلاف" المؤكد للتنوع والغيرية، والخارج عن منطقة الهوية المفترضة التي تستند إلى معيار "التمثل"[*] ف «التماثل هو ماهية الحكم. ولكن تماثل الحكم يماثل هوية

---

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص ص 96، 97.

[2] – المرجع نفسه، ص99.

[*]–التمثل Analogy, Analogie : إثبات حكم واحد في جزئي لثبوته في جزئي آخر لمعنى مشترك بينهما [...] الجزئي الأول فرعا، والثاني أصلا، والمشترك علة وجامعا، مراد وهبة، المرجع السابق، ص 213.

المفهوم لهذا لا يمكننا أن ننتظر من الاختلاف في الجنس أو المقولي، ولا من الاختلاف النوعي، أن يقدم لنا مفهومًا خاص بالاختلاف».[1]

لكن لماذا لا يمكن للاختلاف النوعي أو الاختلاف في الجنس أن لا يحدد "الاختلاف" المراد تحديد ماهيته؟

يؤكد "جيل دولوز" بأن الاختلاف النوعي يقوم بإدراج المعيار المنطقي في هوية المفهوم اللامتعين؛ أي أن ماهية الحكم لا تنطبق إلا على جزء من الاختلاف، وكذلك يكتفي الاختلاف في الجنس بإدراج الاختلاف «في شبه–هوية المفاهيم القابلة للتعيين الأكثر عمومية أي في تماثل الحكم نفسه»[2]. لذلك لا يمكن تحديد الاختلاف استنادًا فقط لمبدأ التناقض أو التماثل أو التضاد لأن كل هذه المحددات المنطقية تتسم بطابع النسبية، وكذلك بطابع الازدواج الذي لا يمنح للمفهوم طابع الشمولية والإكتمال والعمومية التي تلزم لتحديد هوية مفهوم ما إذ «تقوم كل فلسفة الاختلاف الأرسطية على هذا الإدراج المزدوج المتكامل المؤسس على المسلمة نفسها، وقد رسم الحدود العشوائية للحظة السعيدة»[3].

ينتقل "جيل دولوز" إلى استقراء الإشكاليات المفاهيمية التي تنبع من الممارسة المنطقية "للاختلاف"، وهذا من خلال البحث في المفاهيم المتاخمة للاختلاف، تؤسس هذه المفاهيم لخصائص مائزة على غرار تحديد المفهوم اللامتعين للاختلاف الذي يخرج عن نطاق التحديد الأرسطي للمقولات، يقول في ذلك: «ينم الاختلاف بما هو مفهوم تفكر عن خضوعه الكامل لكل متطلبات التمثل الذي بالضبط يجعله يصير"تمثلا عضويا" ويخضع في الواقع الاختلاف الوسيط والموسَّط حتما في مفهوم التفكر لهوية المفهوم،

---

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص103.

[2] – المرجع نفسه، ص ص103، 104.

[3] – المرجع نفسه، ص104.

ولتعارض المحمولات، ولتماثل الحكم ولتشابه الإدراك، ونعثر هنا بالضرورة على السمة الرباعية للتمثل».[1]

إن الحالة الإشكالية التي يعيشها "الاختلاف" في ذاته تجعله مفهوما متفكرا في دلالته المحضة، هذا التفكر اللامتناهي هو تلك الممارسة العقلية/المنطقية التي تخضعه إلى الدلالات الموازية له، فهو السمة التي تخضع إلى سمات "التمثل الأربعة" [*] التي درجت الفلسفة على العودة إليها وهذا في البحث الجدلي/ المنطقي/ البرهاني/ الاستدلالي لتحديد تشابكات المعنى لبقية المفاهيم التي تخرج بطبيعتها اللامنطقية/ اللامتعينة عن ما يحدد مفهوم "الاختلاف"، ومن خلال هذا التشابك غير المستقر يأخذ الاختلاف كمفهوم مجردٍ دور الوسيط والموسط بين القضيتين المنطقتين الدارجتين لمفهوم فعل التفكير، أو السمة المحايثة لصورة "الفكر".

لقد حدد "جيل دولوز" التشابكات المفاهيمية المتوالية التي يتعرض لها مفهوم "الاختلاف" في ذاته ومنها تحديد ماهيته بالعودة إلى أقرب مصطلح وهو مصطلح "التناقض" الذي اعتمده الفيلسوف "هيغل" فما هي الصورة التي اكتسبها مفهوم "الاختلاف" عند "هيغل"؟

يُحدد "هيغل" مفهوم "الاختلاف" بالنظر إلى مفهوم "التناقض" وهذا للتمييز بين الحد الأول لماهية التناقض وهو اللامتناهي في الصغر، والحد الثاني وهو اللامتناهي في الكبر، هذان الحدان يضمان بداخلهما مفهوم "التناقض الذي سيحل محل "الاختلاف" ف

---

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص105.

[*]– تتعلق سمات التمثل الأربعة بـ: «الفرضية الأولى باستعدادنا الطبيعي للتفكير، تجاهل ذلك هو ما يحتم علينا أن نكون مجبرين على التفكير [...] إن الوحدة الذاتية مستمدة من مفهوم الحس المشترك حيث يعمل الإحساس والذاكرة والخيال والتفكير معا في انسجام» «تتعلق الفرضية الرابعة بالتمثل représentation وهو مفهوم مركزي في نقد دولوز [...] ليتم تحرير مفهوم "الاختلاف في ذاته" ، لا يجب التفكير في الاختلاف على أساس أفق أولي للهوية »، ينظر: دانيال سميث وجون بروتفي، جيل دولوز1، موسوعة ستانفورد للفلسفة، المرجع السابق، ص15.

«ما يأخذه هيغل على سابقيه هو بقاؤهم عند حد أقصى نسبي تمامًا من غير بلوغ حد أقصى مطلق للاختلاف أي التناقض، لامتناهي (كالامتناهي الكبر) التناقض»[1]، إن الاختلاف ما هو إلا الحد المتناهي للتناقض، وما يؤخذ على الفلاسفة التقليديين أنهم لم يجرؤوا على الذهاب حتى النهاية في اجتراح مفاهيم متماثلة ومنسجمة الدلالات، لقد عاب "جيل دولوز" على أهم ممثل للفلسفة بذلك الزمن وهو "هيغل" الذي طغت مفاهيمه على باقي المفاهيم بزمن النهضة، ويؤكد "جيل دولوز" في معرض مناقشته لمخرجات الفكر الهيغلي بأن هذا الأخير عين مفهوم "الاختلاف" رجوعا إلى مفهوم "التعارض" إذ يقول: «يعين هيغل، كما فعل أرسطو الاختلاف بالتعارض بين الحدود القصوى أو المتناقضة»[2]، هذه الحدود المتناقضة لا تصل بالنهاية إلى تحديد اللامتناهي إذ«يبقى اللامتناهي مجردًا كل مرة يطرح فيها خارج التعارضات المتناهية». [3]

حاول "جيل دولوز" البحث في ما هو خارج دائرة التعارض والتناقض الذين حُدَّد بهما مفهوم "الاختلاف" في ذاته، وانبنت على أساسهما باقي المفاهيم الأنطولوجية مثل: المفاهيم التي كرستها البحوث الفلسفية الكلاسيكية عند كل من أرسطو، أفلاطون، ديكارت، هيغل، مثل مفاهيم: المتناهي، اللامتناهي، الواحد، الجوهر، الفرداني، الذات الفاعلة،وباقي المفاهيم اللاهوتية التي شاعت عبر تاريخ الفلسفة بفروعها المتعددة، هذه المفاهيم المترابطة حينا والمتناقضة حينا آخر هي المجال الأرحب لعملية القلب الفلسفي المنبثق من إعادة النظر في كل ما أنتجته الفلسفة التقليدية ومحاولة قلبها واستبدال مخرجاتها بمخرجات جديدة وبمعطيات أكثرها تلخص في إشكالية "الاختلاف" والعلاقات التي يقيمها للخروج من دائرة التمثل، والارتباط بالدوائر المعرفية المغايرة التي تنبثق مباشرة من الممارسة لفعل التفكير في مسلمات المفاهيم العامة للمقولات والأحكام

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص ص 121، 122.

[2] – المرجع نفسه، ص122.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الإبستمولوجية والجدليات العامة التي أسستها الأفلاطونية، فلقد «تحددت مهمة الفلسفة الحديثة بقلب الأفلاطونية: أن يحفظ هذا القلب الكثير من السمات الأفلاطونية ليس فقط ضروريا إنما مطلوب». [1]

إنّ عملية قلب المفاهيم وإخراجها من محتواها الأنطولوجي أصبح مع مرور الزمن مهمة أساسية انبرت لها الفلسفة الحداثية وما بعد الحداثية، هذه الأخيرة أعادت إلى واجهة الفكر المسائل الخلافية والهامشية وغيرها، وهذا في عملية إعادة النظر بصورة إختلافية لمهمة الفكر ومنطلقاته ونتائجه، فقد أعادت هذه الفلسفات الدور الأساس لقيمة الإنسان ومعاني الحياة الواقعية وارتباط الفلسفة ببقية العلوم، وهذا في قراءات متجددة المنطلقات، مختلفة الوسائل، وهذا في محاولة كسر للمبادئ الأساسية التي همشتها الفلسفة المدرسية، فمن هذه القراءات نجد قراءة الفيلسوف "سبينوزا" لمسائل الفكر وعلاقة مفهوم "الاختلاف" بالتعارضات التي خلفها ذلك.

يؤكد "جيل دولوز" في معرض تأريخه لمختلف التعارضات الحاصلة بين مدرستين فلسفيتين هما: مدرسة سبينوزا، ومدرسة "ديكارت" حول عملية التقسيم الخاصة بمظاهر الأشياء فيقول: «نظم سبينوزا تقسيمًا رائعًا للجوهر والصفات والأنماط ضد النظرية الديكارتية للجواهر المخترقة تماما بالتماثل، ضد التصور الديكارتي للتميزات الذي يخلط بشدة بين الأنطولوجي والشكلي والرقمي (الجوهر والكيف والكم». [2]

هذا الخلط المعرفي الذي شاب التصور الديكارتي قد أبرزه الفيلسوف "سبينوزا" وأعاد قراءته من جديد "جيل دولوز" في محاولة للخروج من الدائرة الفلسفية المتناقضة التي خلفتها الفلسفة الأرسطية و الفلسفة الأفلاطونية، ومن القراءات المعادة نجد طرح مسألة "الهوية" والعلاقة التي فرضها هذا المبدأ على باقي المفاهيم المبعدة دلالة عنها فيقول:

---

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص147.

[2] – المرجع نفسه، ص114.

«ألا تكون الهوية أولى، أن توجد بمثابة مبدأ إنما كمبدأ ثان، مبدأ صائر، وأن تدور حول المختلف، هذه هي طبيعة الثورة الكوبرنيكية التي تفتح على الاختلاف إمكانية مفهومه الخاص به، بدلاً من الاحتفاظ به تحت سيطرة مفهوم سبق وطُرح بوصفه «هو هو» بشكل عام».[1]

لقد طغى مفهوم الهوية على مجريات المفاهيم المستنبطة من خلالها، فهي المبدأ الأول الذي حرصت كل الفلسفات على إحاطته بكل تشابك مفاهيمي، فالهوية هي المبدأ الذي جمع بداخله كل معايير التقييم بين بقية المصطلحات التي تشد عن المعيار الذي أرسته الفلسفة، لكن السؤال المطروح: ألا يمكن أن تصبح الهوية مبدأ متغيرًا، فتفتح مجالها على المختلف، وتعيد النظر في هذا المبدأ من زاوية إمكانية التجدد التي يمنحها الاختلاف للهوية؟

يأمل "جيل دولوز" أن تستطيع الفلسفة ابتكار مفاهيم جديدة تخرجها من دائرة "الهوية" المكرسة عبر قرون من فعل التفكير والممارسة الفكرية القائمة على التجريبية وإعادة الاعتبار لكل المفاهيم والفلسفات الهامشية أي الانتقال وفق مبدأ الصيرورة من الجوهر، والواحد، والمتناهي، والسلبي، والتناقضي إلى رحاب الثانوي، والواحدية الكلية، والمتنوع، والمتكثر،...

لقد رفضت الفلسفة الحديثة معظم المفاهيم المنبثقة من مبدأ الهوية وكل تفرعاته المفاهيمية فيؤكد "جيل دولوز" بأن «"أنا أفكر" هي المبدأ الأكثر عمومية للتمثل، أي أنها مصدر هذه العناصر ووحدة كل هذه الملكات: أنا أتصور، أنا أحكم، أنا أتخيل وأتذكر أنا أدرك، هي بمثابة الفروع الأربعة للكوجيتو». [2]

---

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص115.

[2] –المرجع نفسه، ص 279.

شكل الكوجيتو الديكارتي المبدأ العام الذي صاغته الفلسفة لنفسها، وانبثقت من هذا المبدأ الفروع الأربعة التي انطلقت منها كل الدراسات التي تختص بمفهوم "التصور"، وبمفهوم الحكم وبمفهوم المخيلة والتذكر وصولا "إلى مفهوم "الإدراك"، أشعلت هذه القدرات الإنسانية التي لا تخلوا منها كل "أنا موجودة" حروبًا فكرية تجاذبتها الفلسفة العقلانية والفلسفة التجريبية، فكانت في كل مرة المهماز الذي قوض الانسجام المنطقي الذي أكدت عليه الفلسفة العقلانية وتجاوزته الفلسفة الفيمينولوجية والفلسفة النيتشوية، هذا التجاوز الوجودي أحدثته الفلسفات الحديثة وهذا عبر البحث في هوية الوجود، هذا الوجود الذي عليه أن يفكر مليًا في "الاختلاف"، إذ «أراد دولوز أن يفكر الوجود على نحو مغاير، الوجود بما هو تنوع وكثرة بل اختلاف بالتالي أراد أن يكون فكر الوجود نفسه مختلفا». [1]

هذه النظرة الاختلافية للوجود سعت إليها الفلسفة المعاصرة، رغبة منها في وضع معايير وأسس مغايرة لمهمة الفلسفة ولهذا دعا "جيل دولوز" إلى البحث في المخلفات التي أحاطت بأهم مباحث الفلسفة وهو الوجود «وحول هذه النقطة، فإن خطأ النظريات التقليدية هو أنها فرضت علينا تخييرا بين أمرين مشكوك فيه: عندما نبحث عن تجنب السلبي نصرح أننا راضين إذا بينا أن الوجود هو واقع إيجابي تام، ولا يقبل أي «لا–وجود» وبالعكس، عندما نبحث عن تأسيس السلب نرضى إذا توصلنا إلى أن نطرح في الوجود أو بالصلة بالوجود أي: لا وجود كان (يبدو لنا أن هذا اللاوجود هو بالضرورة وجود السلبي أو أساس (السلب) ». [2]

لقد نبه "جيل دولوز" إلى الممارسات التفكرية التي شابت التعامل الفلسفي التقليدي والذي كان أساسه الخطأ المعرفي الذي أورثته الفلسفة الأفلاطونية لباقي الفلسفات المتعاقبة وخاصة فيما يتعلق بمبحث "الوجود"، هذا المبحث الذي أسِّسَ على قواعد

---

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص ص 22، 23.

[2] – المرجع نفسه، ص155.

مشكوك في صحتها العقلية/ البرهانية، ومنها التخيير بين: الوجود واللاوجود والانطلاق من قاعدة السلب/ الإيجاب، النقي/ المشوه، الحقيقي/الزائف، الخير/الشر، لمقاربة دلالات الوجود.

يؤكد "جيل دولوز" بأن الوجود هو معطى إيجابي تام لكن إذا دخل عنصر السلب دائرة الوجود هل يمكن أن يتأسس الوجود السلبي داخلا أم لا يمكن له أن يتأسس إلا خارجا؟

إن طرح مسألة التخيير بين أمرين متناقضين هو بالذات العلة الكبرى التي أسست عليها المفاهيم الفلسفية، ولذلك جاءت الفلسفة الحديثة لتعيد طرح إشكاليات التطابق المعرفي بين المصطلح ومفهومه في محاولة لإعادة التأسيس لتلك الهوامش والفراغات التي تركتها الفلسفة دون إجابات محددة ومقنعة أو ملء مغاير ومختلف لتلك المفاهيم الرائجة.

يحاول "جيل دولوز" التفريق بين الاستخدام المنطقي لمفهوم "الوجود" وبين الممارسة المنطقية/التجريبية للأسس الماهوية لمفهوم السلب، المرتبط بدائرة "الهوية"، لذلك أعمل "جيل دولوز" معول النقد الداخلي للأسس الأفلاطونية التي بنيت عليها صورة الهوية وهذا عبر البحث في المفهوم المضاد والمناقض للوجود Existence ألا و هو "لا وجود" Non Existence يقول: «إن التخيير بين أمرين هو إذا التالي: إما ليس هناك «لا–وجود»، وبالتالي فإن السلب وهمي وليس مؤسسا، وإما هناك «لا–وجود» يضع السلبي في الوجود ويؤسس السلب. ربما مع ذلك لدينا أسباب لنقول في وقت واحد أن هناك«لا–وجود» وإن السلبي وهمي». [1]

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص155.

يدعو "جيل دولوز" من خلال هذه المقاربة إلى طرح إشكالية سؤال الوجود البعيد عن سؤال السلب، وبذلك يتأسس من خلال هذه المقاربة مفهوم جديد هو مفهوم «لا–وجود» البعيد دلالة عن الدائرة المنطقية التي تجعل السلبي يتضمن ويحتوي الوجود، فالسلبي هو الأساس العقلاني/الوهمي الذي كرسته وأبعدته الممارسة الفلسفية طويلا وحصرته بمعزل عن دلالته إلا في خانة الاختلاف، هذه الأخيرة لم تطرحه إلا انطلاقا من زاوية العقل الذي يرفض الوهم بشكل مطلق، لذلك جاءت الفلسفة الحديثة لتقلب كل تلك الأسس الكلية والجوهرية والمطلقة، وكذا للصور التي اختزلتها "الهوية" بشكل مطلق عبر فروعها التي تتأَسَّسُ لمنطق التعيين، الوعي، الإدراك، وترفض بالمقابل المخالفة والاختلاف وهذا هو مدار فلسفة الاختلاف التي يدعو إليها "جيل دولوز" ويؤكد بأن «ما ترفضه فلسفة الاختلاف: كل تعيين هو نفي (Omnis determinatio negatio) يجري رفض التخيير العام للتمثل اللامتناهي بين: إما اللامتعين واللامختلف واللامخالف، وإما الاختلاف الذي سبق وتعيّن بما هو نفي، مضمنا ومغلفا السلبي. (من هنا يجري أيضا رفض التخيير الخاص بين سلبي الحصر وسلبي التعارض) ». [1]

تؤكد مباحث الفلسفة العامة على مجموعة من القواعد التي أسستها الفلسفة الأغريقية وكرستها باقي الفلسفات المتعاقبة على البحث في ماهية الأشياء أو المظاهر أو الكونيات/الطبيعيات من خلال ربط ذلك المفهوم بتصور له يكون واقعيا، أي أن تحديد مظهر من المظاهر، أو مقولة من المقولات يكون على أساس الاختيار بين الشيء ونقيضه أو المضاد له وهذا بغية الوصول إلى مظهر الانسجام بين الموضوع والمحمول وهذا ما سمي بـ "التعيين" أو بعبارة أخرى "التمثل"، فما ترفضه فلسفة الاختلاف هو الاختيار بين مظهرين متضادين، الاختيار بين تعيين الحد الأول وهو المقابل

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص135.

لمصطلحات: اللاتعيين/ اللامختلف/ واللامخالف، وتعين الحد الثاني وهو مفهوم الاختلاف الذي حُدِّد من قبل وهو الذي يتضمن دلالة السلبي.

يرفض "جيل دولوز" مسألة التخيير بعمومها، لأنها تشوه المعاني الهامشية وكذا الدلالات المغيبة للمفهوم المراد إيجاد استقلالية له، فما يرغب بتحقيقه هو صورةٌ افتراضية لشكل الاختلاف المفهوم المستقل عن كل تخيير أي التأسيس "للاختلاف في ذاته" بعيدًا عن كل الممكنات والتعارضات المفاهيمية التي تنتمي إلى حقل أوْحدٍ وكَليّ هو حقل التجانس المنطقي الذي تدعو إليه الفلسفة العقلية.

لقد أراد "جيل دولوز" تأسيس فضاء لا وجودي تتأسس هويته من تعدد التباينات والتشعبات والممكنات الافتراضية، ومن هذه التباينات نجد الفرضية الأنطولوجية التي تنسب الوجود إلى السؤال يقول: «وبعمق أكثر أيضا، "يقابل" الوجود (قال أفلاطون الأمثول) ماهية المشكلة أو السؤال كسؤال: نجد بمثابة "الفتحة" أو "الفغور" أو "الطية" الأنطولوجية التي تنسب الوجود والسؤال، أحدهما إلى الآخر». [1] هذا الانتساب غير المنطقي والجامع بين الوجود/ الأمثول وسؤال الوجود يخلق إشكالاً مفاهيميا سيدعو إلى البحث في الممكنات الافتراضية بين "الاختلاف" والسلبي انطلاقا من "الوجود" يقول: «في هذه الصلة، الوجود هو الاختلاف ذاته، الوجود هو أيضا «لا–وجود» ولكن ليس الـ «لا–وجود» وجود السلبي، إنه وجود الإشكالي، وجود المشكلة والسؤال. ليس الاختلاف السلبي، إنّه على العكس من ذلك الـ «لا–وجود» وهو الاختلاف.

لهذا يجب بالأحرى أن يكتب الـ «لا–وجود»: «(لا)–وجود» أو الأفضل: «؟ –وجود»».[2]

---

[1] – جيل دولوز، المرجع السابق، ص155–156.

[2] – المرجع نفسه، ص156.

إن الافتراض الأنطولوجي القائل بوجود صلة متماهية بين الوجود والسؤال هو أحد الممكنات التجريبية المتعالية التي حاول "جيل دولوز" تقصيها عبر المتواليات السردية المفترضة والممكنة في الآن ذاته، والتي عالجها في كتابه هذا "الاختلاف والتكرار"، وهذا عبر فتح كل الإمكانات المتعالية التي أقصتها دراسات الفلاسفة لمبحث "الوجود"، وذلك من خلال اقتراح معالجة الأساس الأنطولوجي "للوجود"/السؤال وإحالة هذه الصلة إلى افتراض لعلاقة "الاختلاف" بالوجود، فسينتج لنا إمكانية متجددة أساسها وجود المشكلة والسؤال، فالوجود في الحالة الأولية هو مطابق ومساو للاختلاف؛ أي أن ماهيته هي "الاختلاف في ذاته، هذه الإمكانية الأولية تحيل إلى الإمكانية الثانية وهي أن الوجود المطابق للاختلاف هو أيضا مطابق لـ «لا–وجود» لكن هذا التماهي يعزل وجود السلبي ويترابط مباشرة مع الأساس الماهوي وهو السؤال والمشكلة، ومن هنا ووفق مبدأ التفاضل ف: «لا–وجود» هو الاختلاف في ذاته أي هو التطابق بين«لا–وجود» و «؟–وجود»؛ أي بالقراءة الرقمية: سؤال/إشكال/ مشكلة الوجود/الاختلاف.

هذه هي أهم المعالم الرئيسة التي تشكل مفهوم "الاختلاف" في ذاته لدى "جيل دولوز" والتي يمكن حصرها فيما يلي:

1–يتميز مفهوم "الاختلاف" عند "جيل دولوز" بخصائص مائزة لا يتميز بها أي مفهوم بالعادة فهو مفهوم "تفكري"، "لامتعين" يغاير فكرا ورؤية وجدلاً مفهوم الاختلاف الأرسطي الذي حُصِر معناه في عمليات المقارنة وبدلالات النفي والسلب والتضاد والتناقض، أضف إلى ذلك ربطه بالإشكالية العامة لتحديد ماهية الأشياء وهي "الهوية" التي تحدد المعيار الأساس لأي مفهوم كان، فالاختلاف هو كل نفي وتضاد وتعارض للهوية ولمخرجاتها الفكرية الممثلة بإشكالية "التمثل".

2- إن "الاختلاف" لدى "جيل دولوز" هو محاولة للخروج من فكر المطابقة والمماثلة أي منطق الهوية المنغلق على ذاته والذي كرسته الفلسفة التقليدية كمبدأٍ متعال ومتناه في مختلف مراحل تشكل الصورة العقلانية للفلسفة.

3- يتشكل مفهوم "الاختلاف" عند "جيل دولوز" في الدائرة المفاهيمية المغيبة والمتروكة على هامش القضايا المفاهيمية التي تعود أساسًا إلى المباحث الفلسفية التي شجبتها وتناستها الفلسفة ولم تعرها اهتماما لذلك شكل "الاختلاف" البؤرة التي استعادتها الفلسفة الحديثة والتي بنت كل أطروحاتها على دلالاتها الموسعة ليصبح "الاختلاف" المَعْلَم البارز الذي أوقدته فلسفة "جيل دولوز" وآخرين لإعادة بناء الفلسفة من الداخل.

4- لقد ركزت الفلسفة الكلاسيكية في تناولها لمسألة "الاختلاف" على مظهرين من مظاهر تحديد حد من حدود أي المفهوم على عنصر الانسجام والوحدة والكلية أي تحديد دلالة أي مصطلح اعتمادا على مبدأ التماثل، أما فلسفة "الاختلاف" فترفض تحديد كنهها المفاهيمي استنادًا لمبدأ "التمثل الذي يحيل كل مفهوم إلى دائرة "التخيير" العشوائي بين حد أقصى أولي وحد أدنى ثانوي، كما نجده عند كل من "أرسطو"، وتبعه في ذلك "ديكارت" و"هيغل" وغيرهم من فلاسفة الهوية.

5- يرفض "جيل دولوز" كل الأطروحات التي توصلت إليها الفلسفة الأفلاطونية والأرسطية بخصوص "الاختلاف" وينادي بضرورة إعادة النظر في إرجاع مبدأ "الاختلاف" إلى دائرة الهوية عبر "التماثل"، "التشابه"، "التضاد" النفي، هذه الدائرة المفاهيمية لا تستطيع "الهوية" تثبيتها لأنها قائمة على مبدأي التناقض والتضاد، فهذين المبدأين يلغيان مبادئ أخرى في تمثل دلالة مفهوم ما، فمفاهيم الجوهر والكلي والممكن والمتناهي تصبح مبادئ نسبية ومزدوجة تقوم على مبدأ

التخيير اللامنطقي الذي يلغي كل تنوع وكل مفهوم جديد قائم على الكثرة والوحدة الكلية.

6- بحثت الفلسفة الحديثة عن معايير جديدة لاستقراء الوضع الذي وصلت إليه الفلسفة في تاريخها المتناقض تارة والمتضاد تارة أخرى مع مخرجات الواقع المفاهيمي المتجدد لذلك وبناءًا على هذا الواقع المتأزم الذي عاشته الفلسفة والإعلان المدوي بعدم جدوى الفلسفة وكذا عن نهايتها وموتها السريري وتفكك كل وحدتها وانسجامها، جاءت محاولات "جيل دولوز" وآخرين بهدف تأسيس مفاهيم جديدة تعكس قضايا غائبة ومخفية ومنسية وهامشية ومنها قضية مقارنة مفهوم "الاختلاف" بعيدا عن منطق الهوية، وهذا في مباحث تتأسس على منطق الوجود الذي يدين في تكامله وانسجامه على منطق المخالفة بينه وبين الموجود الذي احتل الصدارة في الدراسات الفلسفية المتعاقبة، لذلك سعى "جيل دولوز" في رائعته "الاختلاف والتكرار" أن يؤسس لمنطق الاختلاف وفلسفته الخاصة خارج منطق "التعيين" و"التمثل" و"الجدل" و"الاستدلال" للأفلاطونية التقليدية والمحدثة وهذا عبر التفكير بشكل محايث فيما يجعل الوجود يغادر مساحة الهوية ويستقر في دائرة الاختلاف عبر مفاهيم "التنوع" و"الكثرة" و"الاختلاف" المطلق.

ثانيا: مفهوم الاختلاف عند "جاك دريدا"

يعد مفهوم "الاختلاف" Différence عند الفيلسوف "جاك دريدا" سابقة إشكالية في تاريخ الفلسفة برمتها، إنه مفهوم زئبقي/متأرجح/ متماهي/ ومبتكر يؤسس الركن الأساس في الإستراتيجية التفكيكية الخلاقة في أسمى إجراءاتها المعرفية/ الدلالية التي تخرج بكل ما تحويه من قدرة تعالقية عن منطق الميتافيزيقا.

يتخذ مصطلح "الاختلاف"[*] وضعيات شائكة الدلالة تخالف القانون الذي ينظم مسائل تشكيل المصطلحات أو كيفية كتابتها لغويًا، إنه مفهوم يفارق المفاهيم المألوفة التي شاعت في الحقول المعرفية والفلسفية على السواء وعند كل الفلاسفة؛ إذ نجده يطرق المناطق اللامألوفة، ويسير باتجاه المجهول المعرفي، فيحدث رجرجة في كل مسلمة معرفية، فهو المصطلح الدائم الترحال الذي يقيم في اللامجهول الفلسفي والأنطولوجي « فمفهوم الاختلاف (La différance) أساسي لديه، حتى أن بعضهم قد سمى فكره بفكر الاختلاف؛ فبالإضافة إلى تأثره بالاختلاف الأنطولوجي الهايدغري، فإن له مصلحة أخرى في الاختلاف ويستهدف به شيئا آخر، إنه حق الإنسان الآخر، أي اللاأوروبي، في الاختلاف عن معايير المنطقية المركزية الأوروبية، دون أن يعني ذلك بالضرورة انه متخلف أو بدائي أو وحشي»[1]، ارتحال يتوهج مع كل دلالة مغايرة، فدلالاته لا تستقر على سطح معرفي محدد ومتجلٍ، وإنما هو حركة تسيير عكس الهدف المنشود لها، وأثناء حركتها تلك تصعد الدلالات المغيبة والبعيدة عن كل منطق تناسقي وترابطي إلى السطح.

إن الحركة والحركية التي تكتنف دلالات "الاختلاف" تُغيِّرُ مواضع تجسدها بين موضع وآخر، فتارة تتجلى في دلالة التحوير الكتابي الذي قام به "جاك دريدا" لكلمة "الاختلاف" La Différence"، هذا التحوير الكتابي/الخطأ الإملائي الفادح على حسب

---

[*]– يميّز دريدا في مجمل مؤلفاته بين نوعين من الاختلاف « الاختلاف بالرسم الفرنسي Différence وهو اختلاف يعبّر عن حقيقة فكرية ناقدة لكل الميراث الميتافيزيقي الغربي بما هو مرتع خصب لكل أنواع الأحادية والمطابقة ورفض الآخر، وهو ما لخصه في مصطلحه " ميتافيزيقا الحضور"، وبين الاختلاف بالرسم الفرنسي غير الشائع Différance ويقصد به المعنى غير البائن، غير المتجسد بعد، غير المتفق عليه، المعنى لم ينبجس بعد من بين صفحات الكتب، ولا من ثنايا التاريخ المهدلة، لذا ستصبح مهمة التفكيك الأساسية استظهار هذا المعنى الغائب»، ينظر: جاك دريدا، أحادية الآخر اللغوية أو في الترميم الأصلي، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، لبنان، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2008، ص 57 (أنظر الهامش).

[1] – هشام صالح، التأويل/ التفكيك " مدخل ولقاء مع جاك دريدا، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع54–55، جويلية –أوت 1988، ص 105.

وصفه يوسع من مساحة الدلالات المغيبة/واللامرئية والجديدة للمصطلح المبتكر، وتارة يكتسب هذا المصطلح المبتكر دلالات متجددة، وبين هذين المصطلحين "الاختلاف" و"الإرجاء" تبرز إشكاليات الكتابة، والحضور وتعالقات الوجود و"الإرجاء".

هذه التعالقات وأخرى سيطرحها "جاك دريدا" في عملية تحديد دلالي لهذا المصطلح الجديد، فما هي الدلالات المتجددة لمفهوم "الاختلاف"/الإرجاء"؟ وما هي الوضعيات الجديدة التي سيكتسبها مفهوم "الاختلاف"؟ وما المسارات الإشكالية التي تبرز في هذا المفهوم؟ كيف ستكون التعالقات الغائبة بين "الاختلاف" والاختلاف السيمولوجي والاختلاف الأنطولوجي؟

يحدد "جاك دريدا" مفهومه الخاص "للإرجاء"/ "الاختلاف" ضمن المقال[*] الذي عنونه بـ "الإرجاء La Différance" في كتابه "هوامش الفلسفة"، وقد خصص هذه المقالة ليحدد كل ما يكتنف هذا المفهوم من دلالات، وقد ابتدئ "جاك دريدا" بوضع الإطار العام الذي ستكون منه الإنطلاقة وهذا بالتعرض إلى دلالة التحريف الإملائي لكلمة الاختلاف La Différence فيقول: «سوف أتحدث إذن عن حرف الألف a، هذا الحرف الأول الذي بدا من الضروري الزج به، هنا أو هناك، عند كتابة كلمة إختلاف Différence، وذلك في إطار الكتابة عن الكتابة، وأيضا الكتابة في الكتابة». [1]

إن الحرف الذي يتحدث عنه "جاك دريدا" هو عملية تنطلق أساسًا من تحديد لغوي لإشكالية "الكتابة" التي أساسها هو "الحرف"، فالفعل الذي قام به "جاك دريدا" جاء نتيجة للعمل التقويضي الذي أراده وهذا لمساءلة الفلسفة في عملية تمركزها حول الصوت/الكلام

---

[*]– قدمت هذه الورقة في مؤتمر عُقِد في الجمعية الفرنسية للفلسفة في 27 يناير 1968، وقد نشرت بالتوازي في نشرة الجمعية الفرنسية للفلسفة (يوليو–سبتمبر 1968) وفي كتاب (النظرية الجامعة).

[1] – جاك دريدا، هوامش الفلسفة، تر: منى طلبة، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، مصر، تونس، 2019، ص33.

إذ نجد أن «التدخل الكتابي الطفيف [...] هو تدخل محسوب في إطار دعوى مكتوبة تخص مسألة الكتابة، والحال هذه، نجد أن هذا الاختلاف الكتابي (a بدلا من e) المحدد بين مؤشرين صوتيين وبين حرفيّ العلة سيظل تدخلاً كتابيا صرفا». [1]

فالحرف A بالنسبة لجاك دريدا هو علامة كتابية صامتة، تكتب وتقرأ وترى لكنها لا تُسْمَع، وستكون هذه العلامة بمثابة الأثر المضمر الذي تحمله في ذاتها ف «الحرف (a) يأتي إلى كلمة الاختلاف (Différence) لا ليُسمع، بل ليبقى صامتًا وسريا وكتومًا مثل قبر aikesis–وهكذا تحدد مسبقا هذا المكان وهذا المنزل العائلي والقبر الخاص حيث يُنْتُجُ في الإرْجاء اقتصاد الموت»[2].

إن حرف المغايرة المستحدث في كلمة "الاختلاف" سيأخذ دلالة الصمت المطبق التي تتميز به الكتابة ولذلك ونظرًا لهذه الخاصية المميزة لحرف (a) ستتشكل معنا دلالات متزاوجة مع هذه الخاصية مثل دلالة: القبر Aikesis ودلالة المكان والمنزل العائلي لأن الحرف (a) يشتغل على المساحة المكانية في ذلك التحوير الكتابي، «ومع أن الإلتفاف والدوران والتركيب، والتي غالبًا ما أضطر إلى اللجوء إليها، شبيهة أحيانا لدرجة خادعة بتلك الخاصة بعلم اللاهوت السلبي» [3]، هذا العلم الذي يرتكن إلى تلك المعطيات التي تصاحب الدلالات المغيبة، ومن أجل الوصول إليها يستخدم "جاك دريدا" تقنيات الالتفاف والدوران حول المعاني وبعدها تركيبها رغم المظهر غير المنطقي لذلك التركيب الذي يغلب عليه خاصيتي التخيل والمجاز، ومن أبرز مظاهر هذا الدوران والإلتفاف هو المزاوجة بين حقلين معروفين بعيدين كل البعد عن التناسق والإنسجام يقول "جاك دريدا" «كان ينبغي في البدء التنويه بأن الإرجاء غير كائن، وأنه ليس موجودًا– حاضرًا أيا كان

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص34.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، ص37.

[...] ومن ثمَّ فلن يكون للإرجاء وجود ولا ماهية. ولن ينتمي الإرجاء لأي فئة من فئات الموجود حاضرا كان أو غائبا [...] فالإرجاء غير قابل للاختزال في أي تكييف جديد للأنطولوجيا Ontologie أو اللاهوت Théologie أو الأنطو–ثيولوجيا Onto-théologie، ولكنه بفتحه للحيز الذي نُنْتِجُ فيه الأنطو–ثيولوجيا– الفلسفة نظامها وتاريخها يحتويها ويُحوطها ويتجاوزها بغير رجعة» [1].

ينطلق "جاك دريدا" لاستقصاء التخوم المنسية لمفهوم "الإرجاء" فيحاول التأسيس للدلالات التائهة للمصطلح، وهذا عبر تحديد التوجهات الكائنية التي ينتسب إليها، ونظرا لطبيعته غير المستقرة على اعتباره تحريفا كتابيا يخرج عن مدلولات الكائن/ الوجود/ الحاضر ويلتصق بدلالات الغياب وكذا بدلالات التوسع المفاهيمي الوجودي فهي مهلة تزمينية وفسحة مكانية وغياب من دون تجسيد. ولأنه غير قابل للاختزال فكل فئة من فئات الموجود لا يمكنها أن تحدده انطلاقا من مدلولاتها مثل: الأنطولوجيا، واللاهوت، فهذان الحقلان المعرفيان وبالرغم من شساعة مصطلحاتهما ومفاهيمهما لن يستطيع "الاختلاف/ الإرجاء" الإنتماء إليهما، وهذا راجع للطبيعة اللامألوفة والمغايرة له، ولذلك سيحاول "الإرجاء" فتح فتحة معرفية ستخترق جدار الأنطو–ثيولوجيا[*] وستحيط بكل أجزائها وستتجاوزها. «يقول دريدا معبرا عن دينه الكبير لهايدغر: كل ما فعلته ما كان ممكنا أن يحصل لولا الأفق الذي فتحته الأسئلة الهايدغرية وخصوصا فيما يتعلق بما يدعوه هايدغر الاختلاف الأنطولوجي، أي الاختلاف بين الكينونة/ والكائن الذي لا يزال بشكل ما لا مفكرا فيه من قبل الفلسفة [...] وقد اعترف هايدغر ذاته بأنه قد اضطر (ونحن مضطرون دائما) إلى استخدام لغة الميتافيزيقا بطريقة اقتصادية وإستراتيجية حتى

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص37.

[*]– المقصود بها: «الفكر الإغريقي + التيولوجيا الخاصة بالدين المسيحي، أو ما يمكن أن ندعوه بالإبستيمية الإغريقية– السامية؛ أي : الميتافيزيقا الكلاسيكية منذ أفلاطون مضافا إليها الميتافيزيقا الدينية التوحيدية بكل نسخها اليهودية والمسيحية والإسلامية». ينظر: هشام صالح، المرجع السابق، ص 99. (أنظر الهامش).

ونحن نفكك الميتافيزيقا. أقصد استخدام الثروات البيانية والمعجمية والمفهومية لهذه اللغة»[1].

يحدد "جاك دريدا" المجال المفاهيمي الذي تتحرك فيه مقولة "الاختلاف/الإرجاء"، وهو ذاك المجال الذي «سيكون استراتيجيا ومغامرًا» [2]، ولكن كيف سيكون؟

إن الميزة الأولية التي تتحرك فيها دلالة "الإرجاء" هو هذا الوجود الذي ينتسب إليه وهي "الكتابة" التي لا تتحكم فيها الحقائق المتعالية ولا اللاهوت ولا باقي المجالات. أما الميزة الثانية فهي التي تصبوا إليها الإستراتيجية، وهي القائمة على عدم وجود هدفٍ نهائي تصبو إليه، أو غاية أو موضوع خاص، فالإرجاء هو «في النهاية إستراتيجية بلا غاية» [3]، هذه الإستراتيجية المتمايزة تطرح السؤال حول الدلالات المغيبة لمفهوم "الاختلاف/الإرجاء" فما هي هذه الدلالات؟ وما معنى "الإرجاء"؟

إن مجموع الدلالات الغائبة لمفهوم "الاختلاف/الإرجاء" نابعة من كيفية التعامل المعرفي والتحوير الدلالي الذي قام به "جاك دريدا" لكلمة "الاختلاف" الفرنسية Différence فالاختلاف « يشير إلى فعلين deux Action: 1- أن يختلف، أن لا يكون متشابها "Differ"، 2- أن يرجأ ويؤجل "Deffer " وينبغي الانتباه إلى أن الأول مكاني Spatial والثاني زماني Temporal. ويرى دريدا أن كل علامة تؤدي هذه الوظيفة المزدوجة: أي الاختلاف والتأجيل، ولهذا السبب تكون بنية العلامة مشترطة من قبل الاختلاف والتأجيل وليس من قبل الدّال والمدلول، بمعنى أن بنية العلامة هي الاختلاف

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص37.

[2] – المرجع نفسه، ص37.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الذي يعني أن العلامة شيء لا يشبه علامة أخرى، وشيء غير موجود وشيء موجود في العلامة على الإطلاق». [1]

إن الدلالة التي يحملها مصطلح "الإرجاء" عائدة أولاً لدلالة الفعل "différer" في اللغة اللاتينية، والتي تعني المعنى الدال على فعل التأجيل، هذا المعنى سيغيب عن دلالة الكلمة اليونانية المترجمة إليها والتي تعود إلى الفعل "اختلف" والكلمة المشتقة منها وهي "Diapherein" [*]، هذه الأخيرة ستحتفظ فقط بدلالة الاختلاف والتناقض والتضاد بين شيئين، لذلك أراد "جاك دريدا" دمج هذين الفعلين لاستخراج دلالات جديدة تحل من الفعل الأول إلى الفعل الثاني وهذا في شكل سلسلة دلالية تجمع بين دلالات الزمن، المهلة، التأخير والتحفظ والتمثيل، وبهذا «ستكون كلمة différer بمعنى التأخير أي اللجوء بشكل واع أو غير واعٍ إلى الوساطة الزمنية والتزمينية المتمثلة في إلتفاف من ما يجعل اكتمال أو امتلاء "الرغبة" أو "الإرادة" أمرًا معلقا». [2]

بعد أن حدد "جاك دريدا" المعنى الأولي لمفهوم "الإرجاء" ينتقل إلى تحديد المعنى الثاني فيقول: «المعنى الثاني لكلمة différer الأكثر شيوعا و الأسهل في التعرّف عليه، وهو: ألاّ يكون مطابقا لذاته؛ أي أن يكون آخر، قابل للتمييز... إلخ يتعلق الأمر هنا بكلمة différen(t)(d)s التي يمكن لما أن نكتب حرفها الأخير كما نشاء t أو d. وسواء

---

[1] – خالدة حامد تسكام، جاك دريدا، ونظرية التفكيك، مجلة الآداب الأجنبية، ع104، السنة 25، خريف 2000، ص45.

[*]– diapherein: تعني في اللفظ اليوناني هو ديافورا، و"ديا" تدل على الفجوة والبعد والمسافة بين أمرين بينما تدل "فورا" على الحمل والنقل وبذلك يبدو الاختلاف في المشتق اليوناني ناقلا للمسافة والفجوة بين أمرين أو الاسم الذي يعلن أن شيئا ما يتمايز ويتباعد عن شيء آخر، كما أن الاختلاف في اشتقاقه اللاتيني يعني خاصية لشخص أو لشيء تجعله غير متطابق مع شخص آخر أو شيء آخر.

خلود العدولي: الرؤية المغايرة لجيل دولوز من خلال كتابه الاختلاف والتكرار، مجلة حكمة www.hekmah.org 2016/03/14.

[2] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص ص 39، 40.

عنينا بالغيرية معنى اللاتماثل أو معنى النفور والجدل فينبغي في كل الأحوال التي نكرَّرها فيها أن ينبثق من بين العناصر الأخرى معنى المهلة والمسافة والفسحة على نحو نشيط وديناميكي ومثابر عند التكرار» .[1]

يمثل المعنى الثاني للفعل Différer الدالة الخاصة التي تحيل على المعنى الأكثر شيوعا ووضوحًا وهو معنى "الغيرية" أي أن يكون "آخر"، وهذا من خلال الكلمة الدالة على هذا المعنى وهي كلمة Différent؛ أي أن الغيرية تتوسع لتشمل مفاهيم النفور والجدل، فحين جمع الدلالات الآنفة الذكر نكون أمام مصطلح مخالف يحتوي على دلالات الفعلين السابقين. يؤكد "جاك دريدا" بأن عملية دمج الفعلين ستؤدي إلى مصطلحين أحدهما يستخدم التحريف الإملائي وهو الذي يمكن دعوته بـ "الإرجاء" أما المصطلح الآخر فيمكن تسميته بـ "الاختلاف" «بيد أن كلمة Difference (المكتوبة بحرف e) بمعنى الاختلاف، لم تستطع أبدًا أن تحيلنا لا إلى الفعل différer بوصفه تأجيلا، ولا إلى الاسم Différend بوصفه نزاعًا» [2] ، لذلك وانطلاقا من هذه الإحالة سيتدخل الحرف a ليعوض الدلالات المغيبة فـ «هذه الخسارة للمعنى هو ما ينبغي لكلمة Différance (المكتوبة بحرف a) تعويضه اقتصاديا هنا» [3]، أي سنكون أمام مصطلح مغاير عن الجذر اللغوي الأولي الذي ينتسب إليه، ومخالف للجذر اللغوي الثاني أي سنكون أمام مصطلح غير قابل للاختزال واقتصادي ولا يمكن أن ينتمي إلى أي حقل دلالي منفرد وهنا «ينبع حرف a مباشرة من اسم الفاعل (Différent) وهو الاسم الذي

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص40.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يقربنا من الفعل Différer، قبل حتى أن يثير لدينا انطباعا بمعنى المختلف Différent أو الاختلاف Différence (المكتوبة بحرف e)». [1]

بعد تحديد للدائرة المفاهيمية لكلمة "الاخ(ت)لاف"/الإرجاء" نستنتج بأن هذا المصطلح هو مفهوم غير قابل للاختزال فالدلالات التي يحملها من كلا الفعلين ستطرح إشكالية وجود هذا المصطلح ومقدرته في اختراق نظام الميتافيزيقا الذي يحاول "جاك دريدا" إعادة بنائه من الداخل بعد تقويضه ولذلك يطرح "جاك دريدا" التساؤل الآتي:

«الإرجاء بوصفه تأجيلا، والإرجاء بوصفه مسافة كيف يلتقيان». [2]

إن عملية إلتقاء "الإرجاء" بوصفه تأجيلا/ومسافة مشروع إستراتيجية التفكيك المقام على كبريات النصوص المنسجمة دلالة ورؤية، فالإرجاء بوصفه تأجيلا لمعنى مغيب، وبوصفه تزمينًا يتمظهر في الخصائص اللغوية للكلمات، هذه الخصائص التي تعود أساسا لبنية العلامة اللغوية إذ «لاحظ دريدا في أثناء عرضه للعلاقة المتبادلة بين الميتافيزيقا واللاهوت ما يلي: دائما ما يوحي مفهوم العلامة داخل ذاته بالفرق بين الدال والمدلول ... حتى إن تم تمييزهما بأنهما وجهان لعملة واحدة، ولهذا السبب يبقى هذا المفهوم في ضمن تراث مفهوم التمركز حول العقل الذي هو في حقيقته تمركزا حول الصوت: التقارب المطلق للصوت والكينونة being، وللصوت ومعنى الكينونة ومثالية المعنى». [3]

إن التعويض الذي تقوم به العلامة للمعنى الحاضر في إطار التمثيل للحصول على دلالة حاضرة هو ما يشكل إشكالية يغيب على أساسها المدلول الذي سيلتصق مباشرة بالعلامة، في هذه الإحالة التي لا نستطيع إمساك المدلول وتعيينه، تدلف خاصية التأجيل

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص40.

[2] – المرجع نفسه، ص41.

[3] – خالدة تسكام، مرجع سابق، ص 43.

في بنية الحاضر المغيب في صورة الكلمة إذ«يصبح إحلال العلامة محل الشيء ذاته عبارة عن عملية تالية ومؤقتة في آن: تالية على حضور أصلي ومفقود أتت العلامة للنور مشتقة منه، أتت مؤقتة بالنظر لهذا الحضور النهائي الأخير والمفتقد الذي ستكون العلامة حركة غير مباشرة لمناهزته» [1]، فالعلامة ووفق هذا تؤجل المعنى الذي تحتفظ به وتجعله مؤقتا، وهذا ما تؤكده السيميوطيقا التقليدية التي تعتبر المعنى شبه حاضر في دلالة الكلمة وهذا ما يحاول "الإرجاء" التقصي من خلاله على دلالة التأجيل.

إن المساءلة التي يقوم بها "جاك دريدا" لخاصية العلامة تبرز لنا نتائج تتعلق بالتقابل بين مفهومي العلامة و"الإرجاء":

-**<u>النتيجة الأولى</u>**: هو أن مفهوم العلامة التي قيل أنها تمثيل للحضور وقد أُسِسَتْ من داخل نظام يتشكل من الحضور لا يمكنها أن تفهم "الإرجاء" على اعتباره يضاد مفهوم الحضور الفعلي للمعنى،

<u>أما النتيجة الثانية</u>: فهو أن الإرجاء وبحسب خصائصه المتفرغة والمتجددة يقودنا إلى الاختلاف الأونطقي–الأنطولوجي ontic-ontoloquie الذي أكد عليه «"هيدجر" في كتابه «الوجود في الزمن» عن التزمين بوصفه أفقا متعاليا لمسألة الوجود» [2]، ونتيجة لهذه الخاصية –"التزمين"– يؤكد "جاك دريدا" على المهمة الرئيسة للإرجاء وهي «فك إساره من السيطرة التقليدية والميتافيزيقية بواسطة الحاضر أو الآن».[3]

أما بخصوص **<u>النتيجة الثالثة</u>** لهذه المساءلة فهي ترتبط بإشكالية السميولوجيا والعلاقة التي يمكن أن تقام بينها وبين الإرجاء بوصفه تأخيرًا زمنيا والإرجاء بوصفه مسافة، هذه العلاقة المفترضة ستتجه مباشرة للنموذج الضابط المعترف به وهو نموذج

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص41.

[2] – المرجع نفسه، ص42.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سوسير«غير أن سوسير هو أصلا من جعل من اعتباطية العلامة وخاصية الاختلاف التي تتضمنها العلامة مبدأ السميولوجيا عامة واللغويات خاصة».[1]

أما **النتيجة الرابعة:** فهي مرتبطة بالنتيجة الثالثة بحيث نجد تأكيد سوسير على سمتين رئيسيتين: الاعتباطية والاختلاف، إذ يعتبر سوسير هاتين الميزتين شرطًا أساسًا لنظام العلامات المؤسس على الاختلافات وليس على تمام الكلمات.

إذ «لا تعمل عناصر الدلالة بالقوة الصلبة للنواة، وإنما تعمل وفق شبكة من التعارضات التي تميز بينها وتحمل بعضها على بعض. "فالاعتباطي والتخالفي" كما قال سوسير "صفتان متلازمتان"» [2] للدلالة ويؤثران على مبدأ الاختلاف.

وسيمتد تأثير الدلالة على جزئي العلامة: الدال، المدلول، فكيف سيؤثر الإرجاء على مفهوم الدلالة وعلى العلامة؟

يؤكد "جاك دريدا" بأن النظام العلامي للغة يرتبط ارتباطا شديدا بمجموع الاختلافات الحاضرة والتي تدل عليها الصورة المفهومية للكلمة والتي ترتكز على مبدأ الحضور الذي تمثله لكن «المفهوم المدلول ليس حاضرا أبدًا بنفسه أي ليس حاضرا في حضور كافٍ لا يحيل إلا لذاته. كل مفهوم منخرط مباشرة وأساسًا في سلسلة أو نظام يُحيل من داخله إلى مفهوم آخر، إلى المفاهيم الأخرى، من خلال لعبة منتظمة من الاختلافات».[3]

تندرج هذه الاختلافات في النظام العلامي الذي يرتكز على الدلالة/المعنى الحاضر، لكن هذا الحضور ليس نابعًا من ذات المفهوم وإنما هو خارج عن الذات،

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص41.

[2] – المرجع نفسه، ص43.

[3] – المرجع نفسه، ص45.

وملتصق بمفاهيم أخرى تجسدها لعبة النظام المفاهيمي، لكن أي لعبة سيلعبها مفهوم الإرجاء ضمن هذا النظام؟

يحاول مفهوم "الإرجاء" Différance الابتعاد عن هذا النظام المفاهيمي المرتكز على دلالة الحضور وسلطته المتعالية على باقي المفاهيم، ويشكل لذاته المتمايزة والمغايرة إمكانية جديدة ليصبح «إمكانية للمفهومية، إمكانية للمسار والنظام المفهومي بصفة عامة». [1]

هذا النظام المفهومي الجديد لمصطلح "الإرجاء" يغاير تماما الاختلاف الذي تحدث عنه سوسير، فبين هذين المفهومين إشكالات وجدالات ومعان متناثرة هنا وهناك و«أما في ما يخص الإرجاء، فهو بلا شك يجعل الفكر قلقا كما يجعل راحة الفكر غير مكفولة، هذه الثنائيات المتعارضة لا تتمتع بأدنى صلة»[2].

يفتح "الإرجاء" كل طاقاته الدلالية ليخرق ما تبقى من استقرار معرفي خلفته الآراء والتصورات التي جسدتها الفلسفة وعبر قرون من الممارسة البرهانية والجدلية والموجودية، ومن هنا يكتسب "الإرجاء" الرهان الفكري الذي يخرج من كل الثنائيات المتعارضة التي شابت الفكر كله فالإرجاء «هو ما يجعل حركة الدلالة غير ممكنة إلا إذا أُحيلَ كل عنصر يقال عنه أنه "حاضر" وظاهر على مسرح الحضور إلى شيء آخر غير ذاته، مُدخرًا بذلك علامة ما تشير إلى عنصر ماضي، تخترقه علامة تشير إلى علاقته بعنصر مستقبلي».[3]

ينتقل "جاك دريدا" إلى فضاء آخر ليحدد الإشكاليات التي قامت عليها الكتابة الفلسفية القائمة على تصور فلسفي لدلالات الوعي الذي تتكفل به ذات واعية/فاعل

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص41.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، ص 49.

«بوصفه وعيًا لم يستطع أبدًا أن يعلن عن نفسه –بأي طريقة– إلا بوصفه حضورا لذاته. إذن، الامتياز الممنوح للوعي يعني، إذن، امتيازا ممنوحا للحاضر [...] هذا الامتياز هو أثير L'éther الميتافيزيقا، ومادة لتفكيرنا بقدر ما هو محاصر في لغة الميتافيزيقا». [1]

لقد ارتبطت التصورات الفلسفية غالبًا بما تخلفه إشكالية الوعي في المحيط الميتافيزيقي الحاضن لها، وقد منح "الوعي"/ "الحضور" كل الامتياز المعرفي، هذا الامتياز هو الأثير لدى الميتافيزيقا، وبه تشكلت كل الرؤى والإشكاليات الأنطولوجية لكن ومع ازدياد سطوة الوعي/ الحضور ظهرت بعض الرؤى المتجددة التي أعادت التفكير في إشكالية "الوعي" وعلاقته بمحيطه المفاهيمي ومنها الثورة المعرفية التي قام بها "نيتشه" و"فرويد" والتي أثرت بشكل مذهل على باقي المفاهيم والمدارس الفلسفية اللاحقة «فهذا النهج قبل أن يكون على هذا النهج الجذري الصريح نهجا لهيدجر كان أيضا نهج نيتشه وفرويد». [2]

نهْجٌ قام على وضع "الوعي" الواثق من ذاته وقدراته المتعالية موضع شك وتساؤل، تساؤل ظهر خاصة في نصوصهم، وفي مواضيعهم الحاسمة، فكيف تمظهر هذا التساؤل الذي يربط بين النشاط الفلسفي الذي قاما به انطلاقا من «موتيفة الإرجاء؟». [3]

يؤكد "جاك دريدا" أن "نيتشه" قد اعتبر الوعي قوة نشاطية لا تفوق باقي القدرات الإنسانية الأخرى بل «أن النشاط الكبير والرئيسي هو نشاط غير واعي، وأن الوعي هو نتاج لقوى –هي في جوهرها ومسالكها وأحوالها– ليست خاصة به، بيد أن القوة ذاتها ليست حاضرة أبدًا». [4]

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص49.

[2] – المرجع نفسه، ص50.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لذلك ونظر للنشاط غير الواعي الذي يترابط مع القوة الخفية والغائبة في أتون اللاوعي نكون أما لعبة اختلافات وكميات، فتواجد كل قوة يتحقق في مجموع الاختلافات بين القوى.

فتتلخص مظاهر القوة في مجموع الاختلافات التي تتحكم في درجتها، وهنا تبرز مجموعة من التمايزات ترتبط بالاختلاف في الكم والنوع «وهنا اختلاف الكم يفوق محتوى الكم بل يفوق المقدار المطلق ذاته، إذن لا تنفصل الكمية ذاتها عن اختلاف الكم، والاختلاف في الكم هو جوهره القوة، وهو أيضا مناط علاقة القوة بالقوة». [1]

إن الاختلاف الذي يشير إليه "نيتشه" هو جوهر القوة، هذه القوة المتحركة والدافعة وغير المستقرة في الكم تفوق قدرتها محتوى الكم، وكذا المقدار المطلق لها لذلك « يمكن لنا أن نطلق اسم الإرجاء على هذا النزاع "النشط" المتحرك بين القوى المختلفة وبين اختلاف القوى الذي عارض به نيتشه كل نظام النحو الميتافيزيقي أينما كان يتحكم في الثقافة والفلسفة والعلم» [2]، فمفهوم "الإرجاء" هو تلك الطاقة الإعتيادية التي تنشب في مجموع القوى الاختلافية للقوة الضاغطة والمتحركة في كل الاتجاهات، تلك القوى التي تعارض كل ما أنتجته الميتافيزيقا وكرستها المعرفة العلمية والثقافية، فـ «الفلسفة تعيش في الإرجاء وبالإرجاء، متعامية على هذا النحو عن ما يكون "ذاته" ولكنه ليس "مطابقا" لذاته». [3]

إن عيش الفلسفة في تخوم الاختلاف تجعلها في حالة تعارض دائم مع باقي المحركات المفاهيمية، هذه التخوم المسندة للنحو الميتافيزيقي تسمح بمرور "الإرجاء" بين كل الأطراف المتعارضة والاختلافات المعادة وهكذا «نستطيع أن نعاود النظر في كل

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص50.

[2] – المرجع نفسه، ص51.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الثنائيات المتعارضة التي بنيت عليها الفلسفة والتي يحيا بها خطابنا، لا من أجل أن نرى فيها محوًا للتعارض، وإنما إعلانا لضرورة أن يظهر أحد الطرفين بوصفه إرجاءً للآخر، مثل الآخر المؤجل في إطار اقتصاد "ماهو ذاته" (المعقول بوصفه تأجيلا للمحسوس، أو بوصفه محسوسًا مرجأ، وللمفهوم بوصفه حدسًا مؤجلا– المفهوم مرجأ ومُرْجئ، والطبيعة بوصفها ثقافة مُرجأة– مُرْجئة وكل الأطراف الأخرى للطبيعة». [1]

ستحاول القوة الدافعة للإرجاء اختراق الممكنات الفلسفية وهذا في إطار اقتصاد "ماهو ذاته"، ومحوًا للتعارضات التي حفلت بها الفلسفة وشكلت من خلالها قيما للنزاع والصراع، وهذا في محاولة لإرجاء "الآخر" وكل ما يميز الطبيعة، فينتقل الخطاب الفلسفي من حالة السكون والثبات المعرفي إلى حركة التدافع للقوة المرجأة فيصبح المعقول محسوسًا مرجأ، وتصبح الطبيعة ثقافة مرجأة وإلى غيرها من المفاهيم.

يكمل "جاك دريدا" عملية التقصي الخاصة بتحديد مفاهيمي "للإرجاء" وهذا عبر صورة جديدة يسائل فيها المخرجات التي توصل إليها "فرويد"Sigmund Freud والتي تتعلق بسلطة الحضور بوصفه وعيًا فإنه «لمن الدال تاريخيا أن تنتظم هذه الديافورية Diaphoristique كطاقة لهذه القوى أو اقتصادًا لها»[2].

تشكل هذه الطاقة الخلاقة الرمز الأساس لفكر فرويد، طاقة تدعو إلى المساءلة العميقة لسلطة الوعي، فإن «مساءلة سلطة الوعي هي دائما وأبدًا إرجائية».[3]

يتجلى "الإرجاء" في النظرية الفرودية من خلال قيمتين جديدتين اقترحهما "دريدا" لفعل الاختلاف فيقول «إن القيمتين اللتين تبدوان مختلفتين للإرجاء تتضافران في النظرية

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص51.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفرويدية: الإرجاء بوصفه بصيرة وتمييزا وإزاحة وفصلة ومسافة، والإرجاء بوصفة إلتفافا ومهلة وادخارًا وأجلاً».[1]

تتجسد هذه المفاهيم المتناثرة هنا وهناك من خلال دلالتي الأثر والشق التي لاتنفصل عن مفهوم الاختلاف، فالاختلاف يقيم في دلالة الشق، هذا الشق لا يوجد إلا باختلاف، والاختلاف لا يوجد إلا بأثر لذلك يقول جاك دريدا بأننا: «لا نستطيع أن نصف منبع الذاكرة والحياة النفسانية بأنها ذاكرة بوجه عام (واعية كانت أو غير واعية)»[2].

فالذاكرة والحياة النفسانية تحكمها دلالات الاختلاف، التي تنتج الآثار غير الواعية «وفي كل عمليات تدوينها أن تفسَّر بوصفها لحظات للإرجاء، بمعنى تخزينها ووفق هذا التصور المهيمن على فكر فرويد دوما توصف حركة الأثر بأنها اجتهاد الحياة لحماية ذاتها بإرجاء الاستثمار الخطير لها وبتأسيس مخزون حيوي لها»[3].

فالحياة الواعية أو غير الواعية محكومة بحركة الأثر الذي تخزنه وتدونه الذاكرة، فالحياة ولأجل حمايتها لذاتها ترجئ الاستثمار الخطير لها، هذا الاستثمار والمخزون يمكن عده إرجاءً، وهذا من خلال فعل التعويض«وهكذا أيضا على سبيل المثال [...] ليس الاختلاف بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ليس إلا إرجاءً بوصفه إلتفافا».[4]

إن مبدأ اللذة الذي يطرحه "فرويد" متأت من تأثير غريزة حفظ الأنا التي تجعل مبدأ "اللذة" يترك مكانه ويفسح المجال لتحقق مبدأ الواقع، هذا الأخير«يؤدي [...] إلى قبولنا

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص51

[2] – المرجع نفسه، ص52.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بإرجاء تحقق اللذة وبعدم الاستفادة من بعض الفرص المتاحة لاستعجالها»[1]، فالعملية التي يدعو إليها "فرويد" ستتعلق مباشرة بسِرِّ "الإرجاء" الذي سيأخذ دلالة الإلتفاف والإفساح للعثور على اللذة التي تؤجل حضورها، هذا هو الجانب الأول الذي يؤكد عليه "جاك دريدا" في استقصائه لدلالة الإلتفاف/الإرجاء، أما في الجانب الآخر فيدعو "جاك دريدا إلى أن نفكر «في الإرجاء بوصفه علاقة بالحضور المستحيل وبوصفه إنفاقا بلا حيطة، وخسارة لا تُعَوض للحضور، وإهدارًا لطاقة غير قابلة للاستعادة...».[2]

تدعو كل هذه الدلالات المؤجلة إلى التفكير في العلاقات الناتئة التي تصاحب دلالة الإرجاء بوصفه اقتصادًا، هذا الاقتصاد الذي يتعمق بطرح بدائل مغايرة وهذا بعقد الصلة بين «الاقتصاد المقيَّد économie restreint الذي لا يولي اهتماما للإنفاق بلا حذر، للموت، العرضي، للامعنى، إلخ...، وبين "الاقتصاد العام" الذي يحسب حساب عدم الإدخار ويحتاط اللاحتياط».[3]

هذا الطابع المغاير للإرجاء الذي تتشكل معالمه في ترقب حذر لعملية الربح والخسارة إذ أنها علاقة بين الإرجاء بوصفه اقتصادًا عامًا وبين الإرجاء بوصفه اقتصادًا مقيدًا، ولذلك يحثنا "جاك دريدا" بـ «أن نتقبل هنا لعبة يكون الخاسر فيها رابح والرابح خاسرًا في كل مرة، فإذا ما ظل التقديم الملتف مرفوضا بشكل نهائي وقطعي، فهذا يعني أن ثمة حاضرا ما زال خفيا أو غائبا وإنما يعني أن الإرجاء يحفظ لنا صلة بكل ما لا نعرف بالضرورة، إنه يتجاوز بدائل الحضور والغياب»[4].

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص52.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه ، ص53.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن الإرجاء" بمفهومه المطواع والمتشكل بصورة تجاوزية يحفظ كل الصلات المفترضة التي تعوض المسار الفلسفي الذي يرتكز على صلة "الحضور"، هذه الصلة التي تخرج اللاوعي/الغياب من هذا المسار المفتوح للحاضر الذي مازال خفيا وغائبا و «في هذا السياق وتحت هذا المسمى ليس اللاوعي، كما نعرف، حضورًا لذاته خفيا افتراضيا وكامنا [...] بهذا المعنى، وعلى عكس الكلمات المستخدمة في الجدل القديم والعتيد الذي يُعزى للاستثمار الميتافيزيقي الذي استنفرها، دوما لن يكون اللاوعي "شيئا" ما بأكثر مما هو شيء آخر، لن يكون اللاوعي شيئًا ما بأكثر مما هو وعيٌّ افتراضيٌّ أو محجوب».[1]

إن السياق الذي يرد فيه مفهوم "اللاوعي" هو سياق افتراضي يخرج من متاهة الاستثمار الميتافيزيقي الذي يحيط به، فاللاوعي هو الميزة الجديدة التي تبتعد عن مسار الحضور الذي يفترض بأن هذا الأخير جزء يعارض سلطته، لذلك اعتبر "جاك دريدا" اللاوعي هو شيء يعلو عن الوعي الذي يتخذ وضعية الافتراض والحجب، فهو شيء آخر، أي يصبح في مقام "الغيرية" المفترضة. يؤكد "جاك دريدا" بأن الغيرية التي يفرضها "اللاوعي" ستتوجه إلى استقصاء دلالة الحاضر المتخفي في بوتقة الماضي الذي لن يكون حاضرًا إلا متى ما أصبح أثرًا متداولاً ف «مع غيرية "اللاوعي" لن نكون معنيين بآفاق من الحضور المتحول عن ماض أو آت، وإنما نحن معنيون "بماض" لم يكن أبدًا حاضرا ولن يكون حاضرًا أبدًا، كما لن يكون "مستقبله" أبدًا إنتاجًا أو إعادة إنتاج في شكل الحضور، إن مفهوم الأثر –إذن– غير قابل للقياس بمفهوم الاستبقاء أو بمفهوم "الصيرورة" إلى –ماض لما كان حاضرًا، لا يمكن لنا أن نفكر في الأثر–ومن ثم الإرجاء– انطلاقا من الحاضر أو من حضور الحاضر».[2]

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص ص 53، 54.

[2] – المرجع نفسه، ص54.

تبتعد "الغيرية" عن كل الآفاق التي ستحاول إنتاجها في ظل إشكاليات الحاضر، هذا المجهول المتأتِ من تفاعلات الماضي المغيب وكذا المستقبل المجهول والذي لن يتشكل في شكل حضورٍ، ونظر للأفق المغاير الذي يمنحه مفهوم الأثر/الإرجاء سنكون أمام مفهوم يكون شكله ظاهرًا في تعالقات الماضي الذي لم يكن حاضرًا مسبقا أي في صيغة «ماض لم يكن حاضرًا أبدًا»[1].

هذه الصيغة المتجددة التي «وصف من خلالها إيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas وفق سبله –التي لم تكن بالتأكيد سُبُل وصف علم النفس– الأثر ولغز الغيرية المطلقة: الغير»[2].

لقد وجه "إيمانويل ليفيناس" نقدًا شاملاً للأنطولوجيا الكلاسيكية، وهذا انطلاقا من الدخول إلى عالم الميتافيزيقا من بوابة "الغيرية" التي ستخلف أثرًا «وهكذا ينظم مفهوم الأثر–شأنه شأن مفهوم الإرجاء– وعبر هذه الآثار المختلفة واختلافات الآثار بالمعنى الذي قدّمه نيتشه وفرويد وليفيناس (أسماء هؤلاء الكتاب ترد هنا على سبيل القرينة) تلك الشبكة التي تجمع وتعبر "حقبتنا" بوصفها تحديدًا لأنطولوجيا (الحضور)».[3]

إن الأنطولوجيا القديمة بكل آثارها المختلفة تعبر عن حقبة سيطر فيها مفهوم الموجود أو الموجودية، هذا المفهوم الذي جسدته كل الأفكار التي نشأت في أحضان الفلسفات الكلاسيكية التي اعتنت بكل المفاهيم الدالة عليها، فهيمن الموجود في كل الآثار والمعارف والتصورات؛ ونظرا لهذه السيطرة المحكمة برزت فلسفة متجددة تحاول إعادة النظر لكل هذا الإرث الميتافيزيقي عبر استقراء الإشكالية العامة التي تربط بين فلسفة الموجود وفلسفة الوجود.

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص54.

[2] – المرجع نفسه، ص54.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يؤكد "جاك دريدا" بأن "الإرجاء" يتحدد «وفق الفارق الأونطيقي-الأنطولوجي ontico- ontologique على النحو الذي يتم التفكير به فيه، وعلى النحو الذي يتم التفكير به فيه، وعلى النحو الذي تفكر به "الحقبة" فيه خاصة "عبر" -إذا أمكن لنا أن نقول ذلك- الوساطة الهيدرجية التي لا يمكن تفاديها؟»[1].

إن الوساطة الهيدجرية وجه من وجوه "الإرجاء"؛ هذا الوجه الذي يفكر فيه وبه الوجود الذي يعد طورًا أو حركة يشير إليها حرف a الموجود في كلمة "الإرجاء" différance؛ أي إن "الإرجاء" عليه أن يُفكر به من داخل مسألة الوجود، وهنا يتساءل "جاك دريدا" «أليس التفكير في معنى أو في حقيقة الوجود وتحديد الإرجاء بوصفه اختلافا أو نطيقي-أنطولوجي أي اختلافا تم التفكير فيه داخل أفق مسألة الوجود، أليس كل هذا هو أيضا نتيجة عبر-ميتافيزيقيةintra-métaphysique للإرجاء»[2].

إن التفكير في حقيقة "الإرجاء" بوصفه اختلافا أنطولوجيًا يمر عبر الدلالة الاختلافية التي يبسطها الإرجاء داخل الأفق الميتافيزيقي؛ فالتفكير بهكذا احتمالية و«بموجب هذا التفكير لن يكون تاريخ الوجود-الذي ارتبط باللوجوس اليوناني الغربي- هو ذاته، بل لن يكون- وبالطريقة التي صُنع بها عبر الاختلاف الأنطولوجي- إلا حقبة لنزاع لم يُحسم diapherien».[3]

لقد حاول "جاك دريدا" بسْط الوضعية المفاهيمية لمفهوم "الإرجاء" différance وهذا من خلال البحث في تاريخ الوجود ذاته الذي أصبح "تيمة" إختزالية في مفهوم "اللوجوس" اليوناني /الغربي، هذا المفهوم الذي صنع تمركزًا عقليا على كل المفاهيم القديمة والنابعة

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص55.

[2] – المرجع نفسه، ص55.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من التعاطي الشاذ للفلسفة مع قضية "الوجود" الذي غيّب من كل الممارسات التفكرية وكذا الجدلية.

لذلك رغب "جاك دريدا" في الانفتاح الدلالي والمفاهيمي على ما خلفته الفلسفة من أفكار متناقضة في جوهرها الأنطولوجي هذا عبر التشكيك في كل ما وصلت إليه المفاهيم ووضعها محل تساءل فـ«عندما يذكرنا هيدجر باختلاف الوجود عن الموجود (الاختلاف الأنطولوجي) بوصفه اختلافا للحضور عن الحاضر؛ فهو يقدم قضية أو مجموعة قضايا»[1].

هذه القضايا المتعددة التي تطرحها إشكالية الاختلاف الأنطولوجي؛ والصلات اللامرئية بالحضور هي التي تستدعي طرح مسألة الأثر المتبقي من هذه القضية إذ أن «اختلاف الوجود عن الموجود المنسي من قبل الميتافيزيقا قد اختفى ولم يترك أثرًا. أثر الاختلاف ذاته قد تبدد».[2]

هذا الاختلاف بين الوجودين المرتبطين مباشرة بالأثر يغيبان في متاهة الاختلاف؛ هذه المتاهة يكون فيها الأثر منسيا/ متغيبا/ زائلاً «فإذا ما قبلنا بأن الإرجاء (يكون) (هو ذاته) غير ما هو الغياب والحضور، وبأنه أثر، فينبغي أن نتحدث هنا- في ما يخص نسيان الاختلاف (بين الوجود والموجود) عن زوال أثر الأثر، ويبدو أن هذا تماما هو ما تتضمنه هذه الفقرة الخاصة بكلام أنكسيمندر la parole d'anaximandre»[3].

إن الأثر الذي تركته الفلسفة المتناسية لقضية "الوجود" يترك شبه فراغ وزوال للأثر، فالاختلاف بين الوجود والموجود هو نسيان للاختلاف، وهذا ما أكد عليه أنكسيمندر: بقوله «نسيان الوجود هو جزء من جوهر الوجود ذاته، وبالنسيان يُحْجب الوجود، ينتمي

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص57.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النسيان أساسًا إلى مصير الوجود، والذي بدأ فجره تحديدا بوصفه انكشافا للحاضر في حضوره»[1] فماهية الوجود ومصيره يرتبطان بنسيان واحتجاب الاختلاف الذي لا ينكشف إلا كحاضر في حضوره، «وهذا يعني أن تاريخ الوجود قد بدأ بنسيان الوجود، وبذلك يحفظ الوجود جوهره، واختلافه عن الموجود»[2].

فتاريخ الفلسفة كله هو تاريخ ابتدأ بنسيان الوجود، وبذلك كانت النتيجة بإزاحة الوجود وجوهره وتثبيت الموجود عن طريق تغيب الاختلاف، هذا الأخير «يظل منسيا وحده المميز La différencié –الحاضر والحضور– يفقد مثواه. ولكن ليس بوصفه المتميز، بل على العكس، يزول الأثر المُبْكِر للاختلاف عندما يظهر الحضور بوصفه موجودا –حاضرا ويجد منشأه في (موجود)– حاضر أعلى»[3].

لقد أُبْعِدَ الاختلاف الأنطولوجي بعيدًا عن دائرة التفكير الفلسفي التي ظلت تلاحق الحضور وصوره وتجلياته، سكوناته وامتداداته، فزال كل أثرٍ يرجى من الاختلاف المجسد لفكرة نسيان الوجود الوارد اعتباطا في بحوث الفلاسفة المغيبين عن ساحة الموجود؛ ونظرا لهذه الوضعية الإشكالية التي خلفتها الفلسفة عبر كل تاريخها المتركز على العودة إلى منابع "الأصل" و"الجوهر"، و"الماهية" يُحاجج المفكرون المجددون في الفلسفة هذا المنطق الخاطئ والمسار المتعرج ليخرجوا بصور مبتكرة عن ماهية الوجود بعيدًا عن الموجود؛ ومنها هذه الممارسة المقامة من طرف "جاك دريدا" في مساءلة الحضور ودوره في بروز فكر "الاختلاف"؛ هذا الفكر الذي يتماهى مع مخرجات النصوص والآثار التي تتبع منها ولهذا يتساءل "جاك دريدا": «كيف نفكر في ما هو خارج نص ما؟ هل نفكر

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص57.

[2] – المرجع نفسه، ص58.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تقريبا في هامشه الخاص؟ هل نفكر مثلا في ما هو مغاير للنص الميتافيزيقي الغربي؟».[1]

إن التفكير في ما هو خارج النص يستدعي التفكير في هامشه أيضا وهذا ما تقوم به فلسفة "الاختلاف/ الإرجاء" التي تنبع من داخل النص وتحيل كل مرة إلى عطاءاته اللامحدودة من خلال الأثر الذي تختزنه «فالأثر الذي سرعان ما يختفي في تاريخ الوجود... بوصفه ميتافيزيقا غربية يفلت من كل التحديدات، ومن كل الأسماء التي يمكن له أن يتلقاها في النص الميتافيزيقي».[2]

يترك "الأثر" علامات وجوده في باطن النص الميتافيزيقي ولكنه سرعان ما يتبدد ويتشتت وهذا في معرض الوجود بوصفه ميتافيزيقا غربية، هذه الميتافيزيقا التي تكرس الأسماء نفسها فبالنسبة "لجاك دريدا" «يظل الإرجاء اسمًا ميتافيزيقيا وكذلك كل الأسماء التي يتلقاها في لغتنا هي أيضا –بوصفها أسماء– هي ميتافيزيقية، ولا سيما حين تُعنى هذه الأسماء بتحديد الإرجاء بوصفه اختلافا للحضور عن الحاضر، ولا سيما، وهذا شأنها أصلا، حين تعنى وبطريقة أكثر عمومية بتحديد الإرجاء بوصفه اختلافا للوجود عن الموجود»[3].

يفترض "جاك دريدا" بأن كل الأسماء التي أثبتتها الفلسفة هي أسماء ميتافيزيقية تعنى بتحديد مجموع الاختلافات التي شاعت لدى الفلاسفة منها الأسماء التي تخالف بين المصطلحات استنادا لمبدأ المقارنة بين الكائن والكينونة، بين الحاضر والحضور، إلى غيرها من الأسماء، فالاختلاف الذي يحدد العلاقة المخالفة للوجود عن الموجود تسقط في دائرة الميتافيزيقا الغربية؛ ونظرا لهذا السقوط يصبح "الإرجاء" «غير قابل للتسمية– فليس

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص59.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، ص60.

هذا على سبيل كونه من رصيد اللغة، لأن لغتنا لم تجد بعد أو لم تتلق بعد هذا الاسم، أو لأنه يجب البحث عنه في لغة أخرى خارج النظام النهائي للغتنا».[1]

يخرج "الإرجاء" من دائرة التعريف والتسمية لأن النظام اللغوي لا يمكنه أن يرصد العطاءات اللامألوفة لهذا المصطلح، فالإرجاء ليس "اسما" وليس وحده اسمية خالصة، وليس جوهرًا، ولا وجودًا، إنه «هذا اللامسمى، ليس وجودًا فائق الوصف حيث لا يمكن لأي اسم أن يقاربه: الله مثلا، هذا اللامسمَّى هو اللعبة التي تسمح بوجود آثار اسمية أو أبنية متحدة أو ذرية نسبيا نطلق عليها أسماء، أو سلاسل من بدائل الأسماء، والتي يكون فيها مثلا الأثر الاسمي "إرجاء" هو ذاته مُساق ومحمول ومُسجل بوصفه مدخلا زائفا أو مخرجا زائفا مكونا لجزء من أجزاء اللعبة وطبقا للنظام».[2]

يتموضع مفهوم "الإرجاء" Différance في وضعية انسيابية، متأرجحة، تنتقل من حالة الوجود الاسمي المخفي التي تطلق على كل الوجود إلى حالة اللاتسمية، فالإرجاء هو ذاك المدخل المتاهي الزائف المنتمي إلى بنية الوجود اللامسمّى إنه جزء من حركية لعبة "الإرجاء" عبر دلالات التأخير، والتأجيل والمهلة التزمينية التي تسمح بوجود آثار اسمية.

يعيش "الإرجاء" Différance المخاطرة الوجودية التي تهدد استقراره الأنطولوجي، هذه المخاطرة تؤسسها إشكالية "الاسم/الكلمة" «الكلمة الأولى للوجود»[3]؛ هذه الكلمة الخاصة، والمميزة، والاسم المتفرد الذي أكد عليه "هيدجر"، هذه الكلمة التي تشبه العطاءات المعرفية «ولذلك فإن فكرة حرف a في الإرجاء ليست التسجيل الأزلي وليس بُشرى نبوية بتسمية وشيكة لم تسمع بعد ولي لهذا "الكلمة" من رسالة تبشيرية

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص60.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، ص61.

Kerygmatique لقلة ما نراه فيها فتوة Emajuculation إنها عبارة عن مساءلة الاسم للاسم».[1]

يسائل "جاك دريدا" الجدل القائم حول أهمية وقيمة الكلمة على اعتبارها التجسد الحقيقي للكينونة اللاهوتية التي تبشر بميلاد الكلمة وتشكلها من خلال ما ورد في الكتب المقدسة وبها أصبحت الكلمة هي الفيض الروحاني للعقل/للوجود.

يتعلق هذا الفيض الروحاني بمدى تجلي جوهر الحضور وبسطه لنظامه في ما يسمى بوحدانية الوجود ذاته، ونظرا لهذه الرؤية المغايرة يؤكد "جاك دريدا" على مدى المخاطرة التي يعيشها "الإرجاء" في معرض مساءلته لكينونة الاسم إذ «ينبغي للغة – إذن– لكي تسمِّي ما ينبسط في الوجود، أن تعثر على كلمة واحدة، الكلمة الفريدة، ومن هنا نقدّر مدى المخاطرة بكل كلمة من الفكر، بكل كلمة مفكرة تنحو نحو الوجود. ومع ذلك فإن ما نخاطر به هنا ليس شيئا مستحيلا ذلك أن الوجود يتكلم في كل مكان ودائما من خلال كل لغة»[2].

تفتح اللغة طاقاتها المتمايزة، والمتفردة، لتُكَوِّن من ذاتها كلمة تنبسط في مقام الوجود الذي يخاطر بكل كلمة تَرِدُ من معين الفكر؛ فالفكر كله تجلٍ لكلام اللغة، هذه اللغة التي تتكلم من داخلها لتشيع وحدة وصمتًا، على اعتبار أن الوجود يتكلم في كل مكان وزمان من خلال كل لغة، لذلك يلعب "الإرجاء" لعبته الأخيرة إذ «أنه ينطبق على كل عنصر من عناصر هذه الجملة: الوجود/يتكلم/في كل مكان/ ودائما/ من خلال/ كل لغة».[3]

هذه هي رحلة تشكل دلالات ومعاني مصطلح "الإرجاء" la Différance، إنها رحلة استكشافية باطنية تخترق الأشكال المألوفة للمفاهيم من خلال حرف المغايرة الذي أنتج لنا

---

[1] – جاك دريدا، المرجع السابق، ص60.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مصطلحًا جديدًا يدخل بكل طاقاته المعرفية ساحات الدلالة، العلامة، الحضور، الوعي، الموجود، وينشط بذلك الراكد من مياه الفلسفة الغربية في عملية تشكلها النهائي، ونظرًا لهذه الرحلة المتاهية التي عاشها "الإرجاء" يمكن أن نستنتج المعالم الدلالية لهذا المفهوم:

1- إن الحدود المفهومية لمصطلح "الاختلاف/الإرجاء" غير واضحة الرؤى والتصورات فهي خليط غير متجانس، يعيش في التصورات البينية/ والفجوات الدلالية/ والتناقضات الفلسفية/ والرؤى المعرفية المتداخلة.

ينفتح هذا الخليط الفكري/اللغوي/ العلمي على كل الفعاليات النقدية المتجددة التي ترفع فيه الفلسفة شعارها الأثيري وهو الوحدة والانسجام والكلية والجوهر الأصلي في مقابل امحاء وإلغاء كل التناقضات التي يستجلبها "الاختلاف" لنواة الهوية.

2- يرتبط مفهوم "الاختلاف/الإرجاء" بالبنية الفكرية واللغوية التي يخترقها ويبث في أركانها الشك والتساؤل كحركة غير واعية تمتد على بساط الميتافيزيقا لتعيد نسج كل هوامشها من داخل النص الذي يعد المالك الأصلي للحقيقة، وهذا في بحث عن الدلالات المغيبة؛ "فالإرجاء" هو حركة تخريبية تشذ عن المسار الفكري المألوف الذي كرسته الفلسفة لنفسها والذي قام وشب وترعرع في أحضان البيئة الجدلية والمنطق والفلسفات التجريبية والعقلانية.

3- يتسع مفهوم "الاختلاف/ الإرجاء" وتكبر هالته المعرفية والتقويضية في الجوانب الغائبة والمغيبة وكذا المهمشة من طرف الفلسفة التي استبعدت طويلا كل ما يناقض ويضاد هويتها التعريفية، فقامت بحصر كل الزيف والبهتان والتخييل في مجموعة من المفاهيم الضيقة ومنها مفهوم "الاختلاف" القائم على مبدأ المغايرة، هذا المفهوم الذي سيقسم المخرجات المعرفية إلى مبدأ كينونة يعارض ويضاد ويناقض مبدأ الاختلاف، هذه

القسمة التي لا تستند إلى مبدأ واضح ومعلل كرست دلالات المفاضلة والتمايز الذي لا تقبله الفلسفة في حدود مفاهيمها التي تتسم بالقطعية والتأكيدية.

4- تتحدد المساحة الدلالية المتوسعة لمفهوم "الإرجاء" من خلال مجموعة من المعايير التي أكد عليها "جاك دريدا"؛ تعود هذه المعايير إلى الدلالات المغيبة التي أزيحت عن دلالة "الاختلاف" عبر الجذر اللغوي الاشتقاقي للدلالة اللاتينية، هذه الدلالة الجديدة لتي سيكتسبها المصطلح ستوسع من الدائرة الاختراقية "للإرجاء"، بحيث سيصبح "الإرجاء" العلامة التي تتحرك باتجاه الميتافيزيقا وعلوم اللغويات في حركة عشوائية تلتف وتؤجل وتمهل وتفسح للدلالات المغيبة بالظهور، فتصبح الدلالة النواة للفلسفة محل اختراق زمني وشكلي، إذ لم تنحصر دلالة "الإرجاء" في الدلالة اللغوية، وإنما توسعت لتشمل الحقول المعرفية الكبرى التي تتقاطع تارة مع مخلفات العلامة اللغوية وتمثيلها لمبدأ الاختلاف، وتارة مع الاختراق الذي نفذته فلسفة "نيتشه" في ميادين العلم والفلسفة والثقافة وتأسيسه لمبدأ إرادة القوة، وتارة مع المواجهة لحاسمة التي قام بها "هيدجر" بين الفلسفة التقليدية التي تراعي مفهوم الموجود وبين الفلسفة التي تؤكد مبدأ الاختلاف الأنطولوجي وتمثيله الأساسي لفلسفة الوجود، فالإرجاء تتسع طاقاته في الفجوات التي تركتها الفلسفة، إذ يحاول التأسيس بكل ما يمتلكه من قدرات مغيبة لجدل متاهي يعيد الوهج للفلسفة ومن داخلها لتتقبل حقيقة الاختلاف/ الإرجاء كمعطى يعيد الوهج إلى قيمة الغياب والهامشي ولإشكاليات الحضور والوجود والكتابة.

5- يُسائل "الإرجاء La Différance" الفلسفة لكل تشكيلاتها المعرفية ومعايير تصنيفاتها، وأسس بناء صرحها الممتد طولاً من بداية تشكيل الفلسفة ونشوئها إلى غاية تشكلها النهائي، وهذا انطلاقا من الامتياز المعرفي والجدلي الذي مُنِح للطاقات الحضورية والفاعلة في البحث عن الحقيقة التي تمثلها مفاهيم الجوهر/ الأصل/ المطلق/ الماهية؛ أي الدائرة المعرفية المسماة بـ "الحضور".

أصبحت هذه الطاقة مركزًا لكل الفعاليات، ومحيطا تعبره كل التناقضات لتصبح "خارجا" عن هذا المركز المحمي بسياج المنطق/ العقل/ وهذا ما حصل مع مفهوم "الاختلاف" الذي يعكر صفو "العقل/الهوية، فمفهوم "الاختلاف" أصبح البؤرة المعرفية المغيبة في مسار المفاهيم المركزية للفلسفة.

استدعت المكانة المتدنية "للاختلاف" الحفر في النواة الصلبة للميتافيزيقا ومساءلة كل أشكالها عير مختلف المفاهيم التي ابتكرها "جاك دريدا" وأهمها "الاختلاف/الإرجاء" في محاولة لنسج خطابٍ مغاير يفكك كل تلك التشكيلات والمعايير التي تدعي الكلية والحضور الكلي للمعنى ومن داخل النص وهذا في إستراتيجيته التي تقلب الدلالات وتؤجل الحسم وتلتف حول المعنى لتبرز بالنهاية المسار المغيب للدلالات في عملية إرجاء دلالي متعدد ومختلف التوجهات.

6- يتمظهر مفهوم "الإرجاء" la Diférance في صور مختلقة ومبتكرة أساسها التحريف الإملائي المقصود لكلمة différence والذي سيفتح المجال الفلسفي واللغوي على ممارسات تشذ عن المألوف والمعتاد والمكرور في الممارسات الفلسفية؛ هذه الممارسة التحريفية تؤسس للإستراتيجية التفكيكية العامة، التي مارسها "جاك دريدا" في كل كتبه وتحت مسميات عدة منها الفارماركون، المكمل، الغراماتولوجيا.

الباب الثالث:

إستراتيجية الكتابة

والاختلاف في رواية "النخّاس"

لـ: صلاح الدين بوجاه.

الفصل الأول:

إستراتيجية الكتابة في "رواية النخاس" لـ"صلاح الدين بوجاه"

تمثل "الكتابة" رؤية وجودية متفردة للعالم، وللإنسان، وللتاريخ، وللتحولات المجتمعية والثقافية والمعرفية التي تطرأ على الفهم الوجودي لكينونة الذات الإنسانية، فهي كشف للرؤى، وللأفكار والمعارف المخصوصة بالوجود الإنساني المخلد في الآثار، وتثبيت للكيان المتمايز الذي تجسده "الكتابة" كممارسة جمالية مبتدؤُها النقش، والرسم، والنحت، والخط، والحرف، ممارسة تبرز "الأثر" الباقي على امتداد الزمن الوجودي الحضاري للإنسان عبر الممارسة الإبداعية الخالدة ألا وهي الكتابة الإبداعية/ الأدبية، فالكتابة الأدبية برأي الناقد "عمر أزراج" هي «محاولة لقهر الموت الطبيعي والحضاري في آن واحد»[1]، وهذه هي أسمى غايات الكتابة.

إن محاولة البحث والتقصي والتحري والحفر عن مداليل نهائية لمفهوم الكتابة سيصطدم بتعدد إشكالي/ ماهوي/ جمالي/ إنساني تطرحه الذات الكاتبة المعنية بتخليد النفس المبدعة على صفحة الوجود، فتترجمه إلى أفق جمالي يتخذ من ماهية الكتابة ومسارها، وإشكالاتها الحضارية، ومدلولاتها اللامتناهية، مركزا/ مدخلاً/ بؤرةً/ نواة تشع كمالاً/ لذة/ جوهرًا داخل المتن الروائي.

من خلال هذا المنظور الموسع الذي تطرحه "الكتابة" كحالة وجودية كبرى سنحاول فتح الأبواب المغلقة لمساءلة رواية "النخاس" في بنائها المتاهي، وكذا في محاولتها لطرح إشكالية "الكتابة"/النخاسة من منظور مختلط تراثي/ حداثي/ مغاير وهذا ما سنحاول استقراءه في الفصل الأول من هذا الباب والمعنون بـ "إستراتيجية الكتابة في رواية النخاس" وعبر الأقنومين الآتيين:

[1] – حوار مع أزراج عمر، حاورته نجاح منصوري (حوار غير منشور).

-الأقنوم الأول: التمركز الكتابي/ هوامش الكتابة في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.

-الأقنوم الثاني: لانهائية الكتابة/ لانهائية المداليل في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.

أما فيما يخص مدلولات "**الاختلاف**" فيمكننا القول بأن: مصطلح "الاختلاف" متعدد المدلولات؛ فهو يُمثل أحد أهم وأعرق وأشكل المفاهيم على مدار التاريخ المعرفي، والعلاقات البّينية بين مختلف الأجناس والأمم والثقافات؛ إذْ خاض إشكالاتها القاصي والداني من فلاسفة اليونان إلى العلماء العرب القدامى، مرورا بكل من تواصل معرفيا وحضاريا بين "الشرق" و"الغرب" و"الشمال/الجنوب"؛ فمقولة "الاختلاف" من أعقد المقولات وأكثرها إثراءً وأخصبها جدلاً، لما عرفته الشعوب من تحولات معرفية وتجاذبات إقليمية وعالمية، وكذا بروز تحديات ورهانات متجددة لجسر الهوة المتسعة بين "الذات" والآخر"، فبات "الآخر" أقرب من الذات وأعقد مما كان، إذ أصبح كينونة وثقافة وحوارًا وصراعًا وجدلاً متناقلا عبر الزمن.

ضمن هذه الرؤية الموسعة لمفهوم "الاختلاف" سنحاول البحث عن المداليل المغيبة له في رواية "النخاس" وهذا في الفصل الثاني من هذا الباب والمعنون بـ:إستراتيجية "الاختلاف" في رواية "النخاس" وعبر الأقانيم الآتية:

الأقنوم الأول: الاختلاف المتوسطي في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.

الأقنوم الثاني: الاختلاف الجنساني في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.

الأقنوم الثالث: الاختلاف الحضاري في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.

هذه هي المعالم الرئيسة لإستراتيجية "الكتابة" و"الاختلاف" ومن خلال الدلالات الموسعة لهما سنحاول تفكيك رواية "النخّاس" وهذا ضمن الرؤية الإستراتيجية المزدوجة التي اقترحناها؛ لكن قبل البدء في عملية تفكيك هذا النص، ونظرا للخصوصية التي يتميز بها على اعتبارها نصًا روائيًا يمكن أن نؤكد على مجموعة من الإجراءات التي ستفتح لنا الآفاق لمقاربة هذه الراوية من حيث بنائها الشكلي أولاً ثم بنائها المضموني ثانيًا. والذي دعوناه بـ : ماقبل التمركز الكتابي في الرواية.

فمن ناحية بناء الرواية الشكلي/الخارجي فسنتطرق إلى التعريف بهذا البناء ثم سنعرج إلى البناء الشكلي للشخصيات الواردة في الرواية وهذا في فصول منفردة استلزمها البناء السردي للرواية الذي حدد مجموعة فصول للتعريف بهذه الشخصيات وهذا للوصول إلى تحديد عام وشامل لبناء الرواية من الناحية الشكلية، بعده سننتقل إلى إجراءات تفكيك الرواية بدءا بتفكيك "**صدر الكتاب**" وتعالقاته مع فصول الرواية الإثنان والعشرين وكذا "**بأطراف الكتاب**"، مرورا إلى تفكيك البناء السردي المضموني لبنية الرواية عبر افتراضات النص وصولاً إلى افتراضات القراءة.

أولا: ماقبل التمركز الكتابي في "رواية النخاس" :

تنفتح رواية "النخاس" للروائي التونسي "صلاح الدين بوجاه" على بنية متاهية/ مريبة/ مضللة/غامضة وصعبة الإمساك والانقياد من حيث تشعب المداليل واختلافها؛ فهي رواية مشكلة من "صدر الكتاب" وهو المدخل الرئيسي للبناء/ النسيج الافتتاحي، و"أطراف الكتاب" كنهاية مفتوحة على البناءِ المُسَيّج للمتاهة؛ وما بين "الصدر" و"الأطراف" اثنان وعشرون بناءً متاهيا؛ يمثل كل بناء/ فصل من بناءاتها حلقة دائرية تحيل على البناء التالي لها في متاهة مترامية على ضفاف/ النص/ البحر/ الحكاية.

تدور أحداث الرواية على متن سفينة "الكابو–بلا" وهي سفينة "غربية الصنع"، "إيطالية الجنسية"، "شرقية الإنطلاق"، "غربية الوجهة"، تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط/ بحر الروم/ البحيرة الرومانية، سفينة متعددة المداخل، تحيل كل غرفة/ بناءٍ على حكاية منفصلة/ منفردة تجمعها هذه العروس المختالة في تشكيل اختلافي/ هوياتيّ/ آنوي/ غيري جامع.

على سطحها/ دهاليزها/ غرفها/ ثناياها/ أقبيتها مصائر متشابكة لشخصيات من جنسيات متعددة؛ فمنها من ينتسب إلى "الشرق"، ومنها من ينتسب إلى "الغرب".

ترتكز رواية النخّاس في بنائها السردي/ النصي المتاهي على البنية التراثية العربية والمغايرة للبناءات الحكائية الغربية؛ فبناء رواية "النخّاس" بناءٌ متداخل الأبواب، متفرع الاتجاهات يستند إلى ما عُرف بـ "البنية التراثية" للعمل الأدبي العالمي الشهير "ألف ليلة وليلة" وكذا ما توارثته العرب من أشكال حكائية تراثية تضمنتها كتب الأخبار والتواريخ البائدة وكذا الحكايات والأسمار والخرافات التي ضمها الكتاب المصدر الذي حاكته الرواية في بنائها السردي وهو كتاب "الفهرست" لـ "محمد بن إسحاق بن النديم" (297–

385هـ) الذي أثبته الروائي "صلاح الدين بوجاه" في مفتتح روايته بعنوان "صدر الكتاب"، أضف إلى هذا القول قول ثان مقتبس من كتاب "الإشارات والتنبيهات" لـ: "ابن سينا".

يمثل "صدر الكتاب" المدخل العام والأساس والرؤية الشاملة لما ستحتويه الرواية من حكايات، وكذا تؤشر إلى الموضوع المراد بحثه واستكشافه والخوض في تفاصيله الغائبة؛ والتي يمكن أن تكون بنية "الكتابة" أو غيرها من البنى الخفية، هذه البنية الغامضة "لصدر الكتاب" تختلط مع بنية الآخر وكذا بنية الهوية التي سيحاول أبطال الرواية البحث عنها، وهذا في محاولة لجمع بنية "الشرق" و"بنية الغرب" في حوار كوني يقام في الخلفية الفلسفية والمعرفية لصراع "الأنا" و"الآخر"، ومن خلفها البنية المعرفية المتوسطية الاستشراقية/الاستغرابية وما حدث بينهما من تجاذب ولقاءٍ، وحوار وصراع هواياتي/ كينوني/ وجودي نشب على ضفتيه، وعلى مدار قرون من التواجد الحضاري والإنساني والإشعاع الثقافي بينهما والذي ستعكسه هذه الروايات وكذا أبطالها الذين سيمثلون هوية الآخر وغيرية "الأنا".

أما شخصيات الرواية فهم: "تاج الدين فرحات" الكاتب/ النخاس/ المتلصص الذي يركب البحر ويحب العطور ويُداور الجائزة؛ وشخصية "غابريلو كافينالي" قائد المركب، المولع بركوب الصعاب والأهوال، وشخصية "الأمير أبي عبد الله الغريب" الذي أضاع رشده في قرية أندلسية، وشخصية "الراقصة لولا"، وشخصية "جرجس القبطي" القادم من أرض مصر يدعي النبوة، وشخصية "شريفة الزواغي"، وشخصية "عبدون" الجزائري تاجر العطور.

تبدأ أحداث الرواية ومجرياتها بالتعريف أولا بالشخصية الرئيسة التي تنفتح معها الرواية، والتي تدور من حولها كل الأحداث، وهي الشخصية التي تغطي مسيرتها وتفاصيل حياتها وكذا تشكيلها المضموني جل الفصول الروائية الإثنان والعشرون، وهي شخصية الكتاب "تاج الدين فرحات" الذي: «قضى شطرا من حياته يحلم بأن يصبح أديبا

كبيرا، ثم أيقن أن للفن متعة خالصة تنشأ لحظة الخلق، هادئة مطواعا قد أسلست القياد، أو جموحا عنيدة آبقة. فلبث معاشرًا للحبر والورق ورائحة الجلد، يحب الكتب ويعالج الكتابة ويعشق الخلوة، ويُطيل السهر ويثيره التراب المبلل غبّ يوم مطير»[1].

إن الشخصية الرئيسية لرواية "النخّاس" هو هذا الكاتب الذي اجتمعت في ذاته الأوصاف العامة والخاصة لمن يمتهن حرفة "الكتابة"؛ هذه الحرفة التي تفتح الآفاق لمن يمارسها فتنتقل من مجرد "كتابة" إلى أن تصبح كيانا وجوديًا ورؤية حالمة ومتمايزة للعالم، وللإنسان، وأثرًا يخلفه الكاتب على مدى الأزمان، وكذا كشمعة تضيء العقل/ الروح/ النفس فتنير أركان الحياة؛ فتصبح "الكتابة" جزءًا لا يتجزأ من الكيان الذاتي الخاص بالكاتب، وكذلك جزءا هاما من الهوية التعريفية الخاصة بالكينونة الفردية له، هذه الهوية المتمايزة تفتح لنا دروب وثنايا ومسارات الحكاية وأسرارها، حكاية حلم غائب، ولذة/ متعة خالصة ومشتهاة تلوح من بعيد، وهذا ليصير في زمرة الكتاب الطموحين، وهذا ما ستتيحه الجائزة التي حاول افتكاكها «لكن هذه الجائزة تغويه! تداوره مثل امرأة تغنج فتثير، ثم تلبث مراوغة بعيدة آفلة، عطر وحركة ووهم وقوع، ثم سراب خلب يطفو هنا وهناك»[2]

تمثل غواية الجائزة حلما مشتهى لكل كاتب يحلم باقتناص ذاك السحر الذي تنثره الجائزة على نفس الكاتب؛ فنجد بأن غواية الجائزة تشبه إلى حد بعيد غواية الكتابة ومن خلفها غواية المرأة؛ فلو استبدلنا الجائزة بتيمة "الكتابة" لوجدنا بأن الكتابة حلمٌ يثير سواكن القلب؛ هذه الإثارة تجعل الكاتب في حالة هذيان وحلم للإمساك بتلك اللحظات التي يمكن دعوتها بلحظة الخلق والابتكار، التي سرعان ما تتحول إلى سراب يخلب العقل، لذلك نجد بأن الكتاب يمزجون أحلامهم اليقظة بهذا الارتباط الحلمي بين الغواية/ الجائزة/ الكتابة/

[1] – صلاح الدين بوجاه، النخّاس، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2006، ص10.

[2] – المصدر نفسه، ص10.

المرأة؛ هذا الأخير سيشكل الجسر العابر بين الحلم المأمول الذي يريد تحقيقه ليصبح كاتبا مشهورا وبين الواقع المفترض الذي يشبه الوهم/ السراب.

تبدأ رحلة غواية الجائزة للكاتب التونسي "تاج الدين فرحات" حين اهتز كيانه كله بخبر من الملحق الثقافي في السفارة الإيطالية بتونس «في فرنسية صريحة يشوبها نبر روماني خفي: «تحيتي الخالصة، وعميق التهاني نيابة عن سعادة السفير، الهيئة العليا لجائزة "مينالدو" تدعوكم لزيادة البلاد الإيطالية... »[1].

تمثل الجائزة الإيطالية الصادرة عن الهيئة العليا أول لقاءٍ أدبي/ تلاقحي/ تشاركي ثقافي يفتح أسئلة الحوار الثقافي بين ضفتي المتوسط شماله وجنوبه، هذا الحوار الذي ستبدأه هذه الجائزة وسيستمر في تفاصيل الرواية ولكن بشكل مغاير حيث تنشب أسئلة المواجهة والصراع والجدل بين الكاتب "تاج الدين فرحات" و"غابريلو كافينالي" الذين سيمثلان طرفي الصراع بين بنيتي "الشرق" و"الغرب".

بعد التعريف بالشخصية الأساس في رواية "النخّاس" ينقلنا السارد إلى التعرف إلى شخصية "الراقصة لولا" وهذا في الفصل الثاني المعنون بـ "الراقصة والكاتب المتلصص وذكر ما مر بهما قبل حدوث العطب في محرك المركب".

لقد شكلت شخصية الراقصة "لولا" أول اختبار للحاسة السادسة التي تصاحب شخصية "تاج الدين فرحات" وهي محاولة البحث والتقصي للتعرف على بواطن النفس البشرية، وكانت شخصية "لولا" أول ما صادفه في "مرقص" سفينة "الكابو–بلا" يقول عنها السارد: «لم تكن أنثى بالنسبة إليه [...] كانت وجودًا آخر غريبا، كائنا بعيدا قريبا في آن حيزا من اللحم والعطر والحياة... يقتضي المعرفة والكشف»[2].

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 10.

[2] – المصدر نفسه، ص22.

سيحاول "تاج الدين" الدخول إلى العوالم المخفية التي تحملها هذه الشخصية؛ فهي وجود آخرٍ عليه البحث عن مكنوناته ضمن لعبتي الكشف والتحري عن هوية موحدةٍ لهذه الشخصية لذلك يتساءل "تاج الدين" في حرقة «فهل مرّت به في الحلم أم رآها في طور عبوره السابق بإسبانيا أو المغرب أو جزيرة كريت؟»[1]، إنها عالم غامض ينتمي إلى أماكن خيالية تمر بذهنه، تحضره بين الفينة والأخرى وتضغط على خياله الكشفي، فتارة تحضر في «بعض مغاور الرهبان في جبال كريت؟»[2] وتارة تلبس لباسًا صحراويا فيتساءل هل «سقته لبنا أبيض ناعما في بعض مضارب الرّجل في الصحراء الليبية؟ أم أمسكت يوما بذراعه في صلف روماني وقادته إلى والدها ليبارك بعض انتصاراتهما المتبادلة فوق هذه الأرض أو تلك».[3]

تتلبس بـ"تاج الدين فرحات "حالات وصورٌ ورؤى مختلفة بذهنه المتقد، حيرة وشك يخترقانه، ورغبات جمة وعارمة تدعوه لاستكشاف مكنونات النفس، هذا الغموض الذي يشعر به يدعوه إلى اختراق الحجب التي تصاحبه لذلك تمر بذهنه تخيلات وأوهام عن هوية هذه الراقصة؛ فتارة يتخيلها متعبدةً، تنتمي إلى تلك الراهبات اللائي يسكن مغاور اليونان؛ وتارة تتحول بقدرة ساحر إلى بدوية تعيش في الصحراء الليبية؛ وتارة تصبح هويتها أميرة رومانية تمسك بذراعه وتتجه إلى والدها في جو مهيب إثر انتصار واحتلال قطعة جديدة من الأرض الجنوبية لذاك اليم الجامع بينهم.

كل هذه الرؤى والتخيلات تلعب معه، تغويه، تمسك بتلابيب الأحلام التي عايشها منذ صغره فمن تكون هذه الراقصة؟ وإلى أي هوية تنتمي؟ أهي شرقية الهوى أم غربية؟

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص22.

[2] – المصدر نفسه، ص23.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يقول السارد على لسانها «كان والدي يحب اللغة الفرنسية ويعشق الكتب ويمضي نهاره على ضفة نهر السين يدندن أغانيه العروبية القديمة، الجد الأكبر ينحدر من بعض قبائل البربر التي نزلت إلى السهول، حيث امتزجت العناصر حدسيون من كل صوب تركوا الخوف والحذر وأقبلوا على فاس العتيقة حيث يعبّق بخور حادّ ثقيل وتتكاثر المخطوطات ويتزاحم العرافون»[1].

تمتزج هوية "الراقصة" بالفضاءات التي عاشتها عائلتها؛ فهي خليط متجانس من هوية الجد الأكبر الذي ينتمي إلى المغرب الأقصى مكانًا بهويته البربرية، وهوية الأب المغترب في بلاد الغربة "فرنسا"، التي ستكون الفضاء الذي نشأت فيه "ليلى" تقول «لم أفلح في المدرسة وتحول اسم ليلى بقوة ساحر إلى ليليا وليليان ولؤلؤة ... حتى استقر على "لولا" بين فكي قبرصي عاش في الإسكندرية أكثر من عشرين سنة فانتسبت –تحت قرع طبول اسمي الجديد– إلى مدرسة تعلم الرقص الشرقي»[2].

هكذا تكتمل صورة الراقصة "لولا"؛ البنت المتعددة الأسماء، المختلفة الهويات، التي اختلطت فيها عناصر الانتماء الشرقي/الجنوب المتوسطي/المغاربي/ البربري وهذا في فضاء الاغتراب الفرنكفوني المختلط برؤى الهويات المفككة التي تدل عليها التفاصيل اللغوية، التي شابت التحول العنيف للاسم فمن "ليلى" الاسم العربي الذائع الصيت والحامل لميراث هوياتي و تاريخي، إلى اسم أجنبي ينتمي لبيئة غربية تختلط فيها الهويات ليصبح "ليليا" و"لؤلؤة" و"ليليان" ليناسب الهوية الجديدة التي تمنحها بلاد الاغتراب بهدف دمج هؤلاء المهاجرين تحت هوية موحدة إلى أن استقر الاسم الفرنسي الموطن على

---

[1] – صلاح الدين الـ بوجاه، المصدر السابق، ص24.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الاسم اللاتيني العائد إلى الجذر اللغوي الاسباني وهو «مختصر دولوريس Dolores معناه الأحزان، الأسى»[1].

هذه هي الصورة الأولية لشخصية "الراقصة لولا" ننتقل الآن إلى استكشاف المعالم الأولية لشخصية "غابريلو كافينالي".

لقد ورد التعريف بشخصية "غابريلو كافينالي" في الفصل الثالث الذي حمل عنوان "قائد المركب، غابريلّو كافينالي المولع بركوب الصعاب والأهوال"، في هذا الفصل سنتعرف على الأجواء التي عاشها هذا المغامر من خلال ما تذكره الراقصة "لولا"، عن حياته الأولى، وهذا في معرض التعريف به لـ "تاج الدين فرحات"، تقول "لولا" بأن "غابريلو" كان من أسرة تعيش في مدينة جنوة، وكان مولده في خضم الحرب الكونية بحيث هربت الأم "لورا" إلى الريف الطوسكاني على كثب من مدينة ليفورن حيث «كان والداها يملكان ضيعة شاسعة ويديران تجارة الخنازير في أغلب أسواق المقاطعة»[2]، عاشت العائلة في هذه المقاطعة عيشة هنية إلى أن حلت الحرب فارتحلت إلى مدينة أخرى وهذا بعد وفاة الوالد «"جيوفاني" في انفجار غبيّ كان معَدًا للإيقاع بجاسوس ألماني قديم حل بالمدينة للتّخفيّ والإقامة وترك الحياة العامة».[3]

انتقلت الأسرة من تلك المدينة فاتجهت إلى "الغرب" حيث استقرت بأحد الأحياء في المدينة الفرنسية "باريس" وهناك أكملت حياتها بعد هجرات وعدم استقرار؛ في هذه المدينة المختلفة عن الموطن الأول «اكتشف "غابريلو" الوحدة وآثر الخلوة وجنح إلى مراودة الغيب، حينها شعر بألم حاد يَخِزُ كيانه ألم يكاد يكون ماديا، إذ أصبح الصبية –في الحي والمدرسة– ينادونه "غابريال" فولد لديه سقوط اللاحقة الرومانية الأليفة شعورا باليُتم، بل

---

(1) – قاموس المعاني www.almaany.com، 2017/03/03 ، 00: 9.

(2) – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص33.

(3) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالخصاء والجرح! هذا الخصاء اللغوي لا يدرك عنفه غير من ذاق النفيّ وتحمل نظرات الآخرين واضطر إلى التنازل عن الاختلاف»[1]

في هذه المدينة المغايرة عاش "غابريلو" حياة مختلفة، مغايرة وكئيبة "أساسها الوحدة والانعزال والخلوة والاغتراب الروحي والنفسي، وهذا بدءًا بالتحول الرمزي الذي طال الاسم اللاتيني الذي يحمله؛ هذا الاسم المغاير ذو اللاحقة الرومانية المميزة والدالة على الانتماء لبلدٍ وثقافة وميراث وهوية تكرس مبدأ التمايز والمغايرة والاختلاف.لقد خلف سقوط هذه اللاحقة الدالة على الكينونة مشاعرًا بالاضطراب والانمحاء، واليُتّم، والخصاء، والجرح لدى "غابريلو" جرحٌ هوياتي غائر في كينونته/ ذاته/ كيانه كفرد متمايز عن الآخرين، وفي ظل النفي المادي والمعنوي الذي يعيشه في هذه المدينة، اتجه إلى الانتساب لثقافة مغايرة تعويضا لما عاشه من إقصاءٍ/ نفي فـ«في الزقاق المتفرغ من شارع "ديلاكورا"، هذا المكان الرطب المتداعي، تلقى غابريلو فنون العرافة والسحر الأسود، والدموي الأحمر، والأبيض الترابي، ومتعدد الألوان الشيطاني! وقد أمضى شطر من حياته في كوخ قديم في أقاصي جبال البيريني الإسبانية فامتزجت لديه المعتقدات الشرقية بالتراث الشاماني الغلوازي وأضحى من أعلام العرافين والمشعوذين المراودين للغيب في أحياء باريس القديمة»[2].

في أعتق الأحياء الباريسية بدأت الحياة الجديدة لشخصية "غابريلو كافينالي"، حياة مغايرة، مرتحلة إلى أقاصي المدن كان أساسها البحث والتقصي عن كل ما هو مخالف ومغاير للفضاء الذي يعيش فيه وينتمي إليه وهو الثقافة الأوروبية الممثلة بالانتماء إلى هذا الفضاء المركزي الحضاري وهو "روما" والاتجاه إلى الثقافة النقيضة وهي الثقافة المشرقية والتراث العقائدي لشعوب أوروبا الشرقية الممثل بـ "الشامانيا"...

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص34.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 35، 36.

بعد الرحلة التي خاضها "غابريلو كافينالي" في محاولة لاقتناص لذة المعرفة الروحانية والدخول إلى متاهات الوهم والعوالم الغيبية والأساطير القديمة والحكمة التائهة في خفايا الجثث والآثار التي خلفتها الشعوب على مدار التاريخ، من هذه الأجواء الغرائبية انتقل "غابريلو كافينالي" إلى عالم جديد هو عالم البحرية التي تعرف بها مدينته الأصلية "جنوة" حيث أراد إحياء إحدى هواياته الصبيانية «فانتسب إلى مدرسة البحرية ذات الوثائق المشبوهة. ورشحته بعض حريفاته الأثيرات لخطة غامضة فوق مركب مالطي حكومي»[1]، بعد ذلك تدرج في سلم الرّتب البحرية إلى أن وصل ليكون قائد المركب المدعو بـ "الكابو–بلا" وصاحب الأمر والنهي فيه.

هذه هي أهم التفاصيل العامة الخاصة بشخصية "غابريلو كافينالي" ننتقل الآن إلى استكشاف معالم شخصية الأمير "أبي عبد الله الغريب" الذي أضاع رشده في قرية أندلسية.

لقد ورد ذكر هذه الشخصية التاريخية في الفصل الرابع من الرواية وبعنوان فرعي أضيف إلى العنوان الأصلي الذي خصَّ لشخصية "تاج الدين فرحات" وهو: "لعنة التيه تصيب تاج الدين، وحكاية الأمير الذي أضاع رشده في قرية أندلسية". فيا ترى ما حكاية هذا الأمير الغائب القادم من بطون كتب التاريخ الغابر ومن رؤى الفقدان؟

تبتدئ تفاصيل الحكاية أعواما وسنين مضت من إقامة واستقرار المسلمين في بلاد الأندلس "شبه الجزيرة الأيبيرية" "إسبانيا"، وفي نهايات حكم المسلمين لهذه البلاد المفتوحة قبل 8 قرون من التواجد الإسلامي فيها، وخروجهم النهائي منها وهذا في عهد آخر أمير من أمرائها وهو "الأمير أبي عبد الله" الذي خرج في رحلة تيهان كبرى ومن غير عودة إلى موطن الآباء والأجداد، موطن الحلم الضائع والخيبة الكبرى إذ: «ليس تيهه ذاك

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص38.

بأبدع من تيه الأمير أبي عبد الله الغريب الآبق من مدائن الحلم ووادي الذكريات! يمر بالحصى والعشب وشعاب الطريق فتخزه نظرات أمّ معاتبة ويذكر خفقة نهديْ آخر حبيباته الغائبات ويلمح زهرة خزامى شهية، وقد تبلغ أذنيه لثغة طفله الأرعن المتدحرج عن سرير المُلك غير آبه بالصولجان أو بعيون المنافسين أو سيوف السوقة والرعاع المتنمرين حشدا أسْودَ لدى بوابات القاعة الكبرى»[1].

كانت هذه آخر المشاهد الواقعية والخيالية لحكاية الأمير الصغير الذي سلم صولجان الحكم إلى الأعداء في نهاية مأساوية عاشتها الأندلس وبكت لها كل الأمهات، فقد مثل الأمير "أبي عبد الله الغريب" أخر الملوك الذين حكموا إمارة الأندلس ومع تسليمه لآخر معقل طويت معه حضارة مختلفة ومتميزة ونادرة في تاريخ الحضارات القديمة.

إن تيه "الأمير أبي عبد الله" تيه عن مدائن الحلم الآسر، التي شيدتها الدولة الإسلامية وفرط بها الأحفاد فضاعت كما تضيع زهور الخزامى، ولم تبق سوى ذكريات، وحكايا عن هذا التيهان، تيه استمر في بقية الحكايا لهذا الأمير الخارج من بطون الكتب والمستقر في رواية "النخّاس" يقول سارد الحكاية «بالأمس همس جرجس القبطي، الذي تناديه أمه "جرجير" أو "غرغير" أو "قرقير" –والعهدة على الجيم المُعْجمة– في أذن الناصر بن التيجاني جزار المركب بكلام تناقله الناس جميعا بعيد عشاء الثامنة، قال أن الأمير قد نشأ في قرطبة ثم بعثت به الأم إلى بعض أخوالها من بدو فرغالة فاعتدل نقطه وهُذّبت عُجمته التي ورثها من معاشرته صبية الأرباض الحافّة بالقصر، ثم أمضى سنين عددًا نائبا لقائد حامية ثغرٍ على التخوم، لكن الناصر ابن التيجاني الذي رفع الخبر إلى جرجس القبطي لم يحقق الوقت فلبث الأمر ممّا يُضاف إلى باب الوهم والترجيح والتخمين».[2]

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص45.

[2] – المصدر نفسه، ص47.

تمتد الحكايا وتتسع لمعرفة تفاصيل الحياة التي عاشها "الأمير عبد الله" قبل أن يصبح أميرًا لدولة الإسلام في الأندلس؛ لذلك تناقل الزوار في سفينة "الكابو–بلا" أخباره، فمن قال بأن لغته لم تكن سليمة نتيجة للخليط الذي يحيط بالقصر من الأجناس التي كانت تعيش في ظل حكم المسلمين من الإسبان واليهود والبربر والمالطيين.

فتأثر الأمير بالعجمة التي يمتازون بها؛ ومن قال بأنه تدرب على القتال في أحد الحصون أي كان نائبا لقائد الحامية، وكلها أخبار مشكوك في صحتها وتنتسب إلى باب التخيل والتخمين لذلك يرجح السارد«ها هنا أن صبية الأرباضي المنسية كانوا يلهجون بعربية مشوشة تداخلها عجمة إسبانية غير سليمة من تراكيب بربرية شائعة! بهذا المزيج الرائق كان الصبية يتنادون ويتقاذفون السباب والمحبة ويتعابثون ويُغازلون صبايا الدروب المجاورة».[1]

ينتقل السارد إلى ذكر بعض الجوانب التي يتذكرها الأمير التائه ومنها الجو الموسيقي الذي اشتهرت به مجالس الأمراء في الأندلس فيقول: «يذكر الأمير تلك المقاطع الآفلة بترجيعتها الحزينة فتحضره الليالي الدافئات جميعا: تَحْتَ اليسمينة في الليل، النسمة والورد محاذيني، لَغْصَانْ عَليَّ تميل، تَمْسحْلِي في دَمْعَة عيني...»[2].

لقد شاعت في بلاد "الأندلس" كل مظاهر الترف والحياة الرغيدة، وانتشرت على طول البلاد أماكن التسلية من حانات وخانات ومجالس الموسيقى والطرب والعزف... وكانت البلاد تستقبل كل هاوٍ أو محترف في مجالس الموسيقى، فظهرت المدارس الموسيقية المتعددة وكان الأمراء يرعون هذه الأجواء الرغيدة لذلك يحن الأمير إلى هذه الأجواء المفعمة ترفًا وغناءٌ وطربًا وبهجة وسعادة.

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق ، ص47.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يسترجع "الأمير أبي عبد الله الغريب" لحظات البهجة والسرور التي عاشها ويتذكر الأجواء الهنيئة التي تصاحب مجالس الطرب والغناء والموسيقى العذبة و«يذكر خفقة العطر خلف تعاريج الثوب الأسود المُوشَّى الذي كانت "رافلة" تؤثره، ويلمح أنامله تتسلل إلى الجيد فتعلو الحمرة الوجنتين الطفوليتين، كذا البدايات جميعا عذبة طرية رائقة فوق سطح مخزن المؤن الكبير المفضي إلى غرف السلاح والزرائب برائحتها العطنة النفاذة التي حَوَّلَها الزمن إلى عطر يغزو الذاكرة فتستجيب الأوصال ويهفُو القلب»[1].

تنبعث الذكريات مسترسلة على صفحات القلب فتغزوا روح "الأمير أبو عبد الله" في مشاهد عذبة، رائقة تصاحبها عطور الحبيبة والوجه الطفولي، والخجل الذي تورد له وجنتي الحبيبة؛ فتعيده إلى الأيام الآفلة التي غدت ذكريات هاربة من الزمن السعيد.

يستذكر "الأمير أبي عبد الله" الفضاء المكاني الذي تركه في رحلة تيهه، ذكريات للأمكنة وللأشجار ولصور المدن التي تبعث الحزن في قلبه فـ«في هذا الفضاء المفعم مكعبات بيضاء يكللها القرمد الأحمر الزاهي أو الأخضر الداكن الذي يكاد يشعرك بالبرد، فتراود ذاكرتك قطرات جمّة من ماء قديم بللت الثرى وأوراق التين والعنب والتوت في غرناطة وإشبيلية وباجة والأبيَّرة، ثم في قلعة الأندلس وأسواق زغوان [...] وعطر يثور في القناني القديمة داخل صندوق منسي في مجلس عتيق بارد! والأمير يضيع رشده في تعاريج قرية أندلسية آبقة من مخطوط أصفر عتيق مُحْيّ الترقيم»[2].

لقد ضاع "الأمير" في ذكرياته وتيهانه؛ هذا التيه جعله يسترجع كل التفاصيل الخاصة بمدنه الأثيرة التي تبرز نوعية الهندسة التي شاعت هناك، ذكريات مفعمة بروح الحنين والشوق إلى القرميد الذي يغطي المساكن البيضاء في تناسق مدهش، وتزدان البيوت الأندلسية بمختلف الأشجار المثمرة المزروعة بجانبها، ذكريات زاخرة بعطور قديمة

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص48.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تثير الشوق الذي ينبعث من المخطوطات العتيقة التي تسرد لنا حكاية هذا الأمير الخارج من بطونها.

هذه هي تفاصيل حكاية الأمير "أبي عبد الله الغريب" ننتقل الآن إلى استكشاف المعالم الرئيسة لشخصية "جرجس القبطي" القادم من أرض مصر، يدّعى النبوّة.

فما هي حكاية هذا القبطي؟ ولماذا اتصف بإدعاء النبوة؟ وما النبوة التي يقصدها راوي الرواية؟

لقد ورد ذكر شخصية "جرجس القبطي" في الفصل الثالث عشر من الرواية، وقد حمل عنوان: «النخاس يعود إلى اليم، وظهور قبطي قادم من أرض مصر، يدّعي النبوة».

في هذا الفصل ترد حكاية "جرجس القبطي" مضافة إلى بعض التفاصيل الخاصة بشخصية "النخاس" تاج الدين فرحات" وهذا في معرض البحث والتقصي عن معالم لشخصية "القبطي" التي وردت في أحد المخطوطات التي كان يسردها "تاج الدين فرحات" على مسمع مرتادي السفينة يقول: «ثم نظر تاج الدين فيمن حوله وهتف: الكاتب تعرفونه إذن، أما القبطي الذي يدعي النبوة، فإني مخبركم بأمره الساعة، ومن يكون غير جرجس القبطي بائع القطن؟»[1]

يبدأ "تاج الدين فرحات" بسرد الأحداث الأولى لشخصية "جرجس القبطي" الذي نشأ في الساحل من النهر العظيم وعند دير العذارى الواقع بالقرب من سكة الحديد التي تمضي باتجاه عاصمة البلاد،عاش جرجس في كوخ منسي من قش الاكاسيا الصفراء، وفي زمن ميلاده أصبحت "السماء شحيحة" «والدير الذي كان أحيانا يوزع بعض ما

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص122.

يفيض عن حاجته على نزر من فقراء المؤمنين أضحى الآن في حاجة إلى العون»[1]، فالأبواب كلها مغلقة حتى باب الدير لم يعد ينفتح إلا في الآحاد، « الأرض مجدبة عجوز وجرجس يشتد عوده مثل تلك النباتات الطويلة الجافة الشاحبة التي تدفع الناظر إلى الاستفهام عن علة وجودها وسر بقائها في وجه العناصر وأخطاء السّبيل»[2].

في أثناء ذلك حصل تحول كبير في القرية والدير وحتى في ذهن جرجس، وهذا حين قدم رجل يوناني لاستكشاف القرية فتوجه جهة الجنوب، ثم ضرب في أرض الله أيامًا، ثم عاد نحو الدروب المنسية جهة الشرق؛ ثم عزم على إنشاء مخزن لتجميع القطن «غير بعيد عن حديقة الدير الخلفية، حيث كان أتقياء العُبّاد من الزمن الغابر يقضون الأماسي الطويلة يسألون السماء والصّمت ويردّدون أدعية مجتمع خلقيدونية الباقية المحفورة في ورق الدير وألواحه الخفية ووثائقه الكثيرة التي يؤول أغلبها إلى بدايات النصرانية في بلاد فرعون».[3]

بدأ العمل في هذا المخزن وبدأت ملامح التغير في القرية ومعها تغيرت حياة الفلاحين الذين يعملون في المزارع، ثم أصبحت القرية موئل القصاد من القرى المجاورة، وفي أثناء ذلك «كان الذئب العجوز ينقب عن بعض الذئاب الذكية الصغيرة التي يمكن أن تُقْدِمُ على مصاحبته إلى أعماق الصخر داخل البئر القديمة»[4].

لقد حاول هذا الرجل البحث في أعماق الصخور عن الآثار القديمة، لذلك حاول إيجاد بعض الأشخاص للمساعدة في عمليات النبش والتنقيب، وكان أن استعان بـ "جرجس" «ففي ذلك النفق النفقي الرهيب شاهد جرجس مالا عين رأت ولا أذن سمعت، درّبه الذئب العجوز على فنون الحفر والنبش والتنقيب، فإذا عوالم مجهولة ملأى كنوزا مما

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 122.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، ص123.

[4] – المصدر نفسه، ص124.

ترك الفراعنة الأولون، تراب وحِلِّي ومعادن وبردي وخشب وفحم وطروس محيَّة وألغاز [...] ونقوش وأختام وصناديق وتوابيت ومومياء [...] والأفعى الملكية المقدسة تحرس امتداد الأرض من البئر حتى دهاليز الدير»[1].

لقد انفتحت أعماق الصخر على كل ما هو ثمين ونفيس، ومعه انفتح عالم الأسرار والغرائب المخفية، وما تركه الأولون من آثارهم العجيبة حلي ومعادن ونقوش وتوابيت ومومياءات ملكية، وصولا إلى ما تخبئه دهاليز الدير السرية من ذهب مخزون وكتب نادرة، ومخطوطات، كل هذه النفائس ستفتح دروب التجارة المخفية عن السكان الأصليين، لذلك «أخذت ألسنة السوء في القرية تقول إنّ بعض قساوسة الدّير قد تواطأ مع العجوز اليوناني على نهب الذاكرة الدفينة»[2]، وهذا مع التحول الذي حصل مع "جرجس" الذي انتدب عمالاً كثيرين من أبناء الفقراء، فصار يغيب عن القرية، وحين عودته يعود محملاً بأشياء الحضارة وآلاتها وحريرها من وراء البحر، آلات وعطور وثياب مزيجها حرير وقطن وخمور مما لم يشرب الأولون تنبه سكان القرية إلى هذه التحولات الحاصلة مع سكانها وخاصة مع "جرجس القبطى"، وتساءلوا عن سبب هذا التحول وانتشرت أخبارٌ عن عمليات مشبوهة تتعلق بتحويل الآثار وبيعها في أسواق خارجية «فإذا بمفتشي الهيئة العامة للآثار يجوبون الأنحاء في بعثات متتالية تستجوب الفلاحين وتضيّق عليهم وتدخل الدير، فلا تعثر على ما يريب، ثم تكون للدهر بعض دوراته فتقدم إلى القرية بعثات ووفود أخرى فتعود خائبة رغم تهامس النّاس وحدّة ألسنتهم وكثرة ادعائهم».[3]

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص124.

[2] – المصدر نفسه، ص125.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لقد حاولت فرق البحث العثور على الخيوط المتشابكة لعمليات التنقيب عن الآثار لكن لم تعثر على صاحب هذه التجارة السرية، وفي كل مرة تعود خائبة لعدم وجود روابط واضحة بين هؤلاء المهربين، وفي أثناء تلك الهمسات، وحدة الألسن وُجد بأن «الذئب الصغير جرجس يتعامل مع مندوبي المعهد الأعلى للآثار فتُضْبَطُ خُطة دقيقة، بالاستضاءة بتعليمات كبير مفتشي القاهرة، قصد الكشف عن شبكة المهربين المبثوثة في مصر واليونان وإيطاليا وفرنسا»[1].

شبكات دولية مخفية دعت إليها هذه التجارة العابرة للقارات بين مختلف دول حوض المتوسط، ما يدعو إلى التساؤل الذي طرحه "تاج الدين فرحات" عن سر هذا التاجر "جرجس القبطي" يقول: «فإنه ليَغْلب على الظن أن تاجر القطن هذا قد كان على علم بالمومياء المدفونة في أهراء المخزن أسفل السفينة وإنه كان يبحث عن السبيل التي تمكنه من كشف غابريلو وأعوانه وشبكات التوزيع الأوروبية».[2]

هذه هي أهم التفاصيل السردية التي أفضى بها الكاتب "تاج الدين فرحات" عن شخصية "جرجس القبطي" ومع حكايته الفرعية تنغلق أبواب الحكايا الخاصة بالشكل الخارجي للشخصيات؛ ومن خلال هذه الشخصية وما سبقها يكتمل البناء المفاهيمي/ المعرفي/ السردي لبناء الشخصيات الفاعلة في الرواية.

ننتقل الآن إلى إجراءات تفكيك الرواية، وستكون البداية بتفكيك "صدر الكتاب" الذي تنفتح به تفاصيل وأحداث ومضمون الرواية ومعه سنتسائل عن الدلالات التي يخفيها "صدر الكتاب"، وعلى المضامين المعرفية والإشكاليات الفلسفية التي يطرحها؟ وكذا علاقته بـ "أطراف الكتاب" فكيف ستكون هذه العلاقة؟

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص125.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تفكيك "صدر الكتاب/ أطراف الكتاب".

تنفتح رواية "النخّاس" على اقتباسين هامين يؤطران الرواية وتفاصيلها وكذا الدلالات التي يراد تشكيلها وهذا في ضوء غايات وأهداف ومرامي فعل الكتابة وإشكالياتها، فما هي الدلالات التي يحتويها هذين الاقتباسين؟

يعود الاقتباس الأول إلى الكتاب الذي حاكته رواية "النخّاس" وهو كتاب "الفهرست" لـ محمد بن إسحاق بن النديم (297–385هـ) وفيه يقول ابن النديم:

«هذا فهرست... جميع الأمم، من العرب والعجم،... وأخبار مصنفيه [م]... وأنسابهم... وأماكن بلدانهم، ومناقبهم، ومثالبهم منذ ابتداء كل علم... إلى عصرنا... استعنت بالله الواحد القهار.

النفوس[...] تشرئب إلى النتائج دون المقدمات وترتاح إلى الغرض المقصود دون التطويل في العبارات. فلذلك اقتصرنا على هذه الكلمات في صدر كتابنا هذا، إذا كانت دالة على ما قصدناه في تأليفه إن شاء الله... ».[1]

أما القول الثاني فهو مقتبس من كتاب "الإشارات والتنبيهات" لـ "ابن سينا" يقول فيه: «... كل مستلذ به فهو سبب كمال يحصل للمدرك... ثم لا شك أنّ الكمالات وإدراكاتها متفاوتة... وكمال الوهم التكيّف بهيئة، ما يرجوه أو يذكره، وعلى هذا سائر القوى....»[2].

يمثل "صدر الكتاب" المدخل العام والرؤية الشاملة التي يطرحها مؤلف الرواية "صلاح الدين بوجاه" بخصوص البنية العامة التي ينشدها من تأليفه لهذه الرواية؛ هذه البنية الغامضة دلالة ورؤية والمغيبة في ثنايا الرواية، تفتح أشرعة السؤال عن ما يقصده الكاتب من إيراد هذين الاقتباسين، والذين سيؤطران "الكتاب/الرواية" الذي نحن بصدد

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص5.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الولوج إلى متاهاته الفكرية والمعرفية والجمالية، وحول ما ستطرحه الرواية من أفكار ورؤى وتصورات مغايرة عن إشكالية "الكتابة" وأهدافها المعلنة والخفية، وكذلك غاياتها العظمى التي ستمثل الهدف الأسمى والغاية الوحيدة لعملية التأليف أي للكتابة على اعتبارها رؤية خاصة للعالم وللحياة ولمقتضيات إثبات الوجود الإنساني عبر "الكتابة" ولواحقها المعرفية.

يؤكد الاقتباس الأول على مختلف الرؤى التي تكتنف دلالة كلمة "الفهرست" بما فيها الدلالات الغائبة التي تحيل إليها، وكذلك على الأغراض الداعية لتأليف أي كتاب، وعلى المحتويات المعرفية التي يشير إليها هذا الفهرست... فأي فهرست هذا؟ وما نوع الكتاب الذي سيحيلنا إليه هذا الفهرست؟ هل يمكن أن يكون هذا الفهرست هو الفهرست الخاص برواية "النخاس" لصلاح الدين بوجاه المؤلف الحقيقي، أم هو فهرست الرواية المخطوط للكاتب النخاس/المتلصص "تاج الدين فرحات". أم هو فهرست الحكايا التي حواها المخطوط الذي وُجد لدى شخصية "غابريلو كافينالي"؟

تتأرجح دلالة "الفهرست" بين مجموع هذه الافتراضات التي ستبقى قائمة إلى غاية إثبات نسبة هذا الفهرست لأحد المؤلفين، فلا ندري هل فهرست رواية النخاس للكاتب "تاج الدين فرحات" الكاتب لمخطوط رواية والمرشح لنيل الجائزة التي تداوره وتغويه، أم هو فهرست الرواية التي نحن بصدد قراءتها، لكن السؤال المطروح ما هو الموضوع الذي يتضمنه هذا الكتاب المخطوط؟ وعن ماذا سيحدثنا؟ هل عن الفنون، أم عن التاريخ.

ستبقى هذه التساؤلات مطروحة لحين إيجاد معنى لهذا الفهرست.

يؤكد صاحب "الفهرست" بأن هذا الفهرست هو موجه لجميع الأمم، من العرب والغرب/ العجم لكن من هي هاته الأمم؟ هل يمكن أن تكون الأمم البائدة؟ أم تكون الأمم الحاضرة؟ أم تكون الأمم المستقبلية؟ هل هي الأمة العربية أم الأمة الغربية أم هي الأمة الإيطالية أم الإسبانية أم الأمة الشمال إفريقية...

إذا كان هذا الفهرست موجهًا لأمة العرب فقد وردت هذه الأمة في الرواية بصفة مضمرة من خلال حكايات وأخبار وخرافات شاعت في الأزمنة الغابرة، وقد ظهرت بصورة أخبار مؤقتة ومتناثرة ومشتتة على طول الرواية، كذلك ظهرت بصفة جلية وواضحة من خلال الشخصيات الآتية:

-شخصية "تاج الدين فرحات" الكاتب التونسي وكذلك شخصية الراقصة لولا المغربية، وشخصية "جرجس القبطي/ المصري" وشخصية عبدون الجزائري، وشخصية "شريفة الزواغي التونسية.

وإذا كانت أمة العجم/ الغرب فقد وردت في الرواية بصفة واضحة وجلية من خلال: شخصية السفير، شخصية غابريلو كافينالي، وشخصية ابنته "لورا".

لكن السؤال المطروح: ما نوع اللقاء والتواصل بين هاتين الأمتين الشرقية والغربية؟ وكيف ستتمثل هذه العلاقة؟ هل ستكون علاقة مبدؤها: الحوار والتعايش أم ستكون علاقة صراع ونبذ وإقصاء وتعالٍ. أم ستكون محاولة لتقريب وجهات النظر المختلفة ودعوةٌ لحوارٍ متكافئ بينهما؟ إن نوعية اللقاء بين هاتين الأمتين ستجسدها العلاقات المضمرة بين شخصية "الكاتب تاج الدين فرحات" وقائد المركب "غابريلو كافينالي" الذين سيشكلان طرفي الصراع تارة و الحوار تارة أخرى، وهذا ضمن الإطار الإختلافي بين هذين الطرفين.

ينقلنا صاحب الفهرست إلى أهم المواضيع النى سيحتويها هذا الكتاب المجهول المعالم والرؤية، ويؤكد على أن هذا الفهرست سيحتوى على أخبار المصنفات وكذا الأنساب والأماكن الجغرافية التي ستدور حولها عملية الحوار بين الأمتين اللتين ستجسدهما رواية "النخاس" فماذا سيحتوى هذا الفهرست من أخبار أو حكايات أو أوهام وخرافات...؟

هل ستكون أخبار المصنفات حقيقية أم متخيلة؟ هل سيكون مصنفا للحكايات القديمة التي أفلتت من ذاكرة الكتب أم ستكون رؤى واستهامات لا يجرأ على الجهر بها الكاتب النخاس؟ أم سيكون هذا المصنف هو الرواية التي كتبها "تاج الدين فرحات" وتخلى عن الجائزة التي داورته زمنا وغنجت وتثنت دون وقوع؟ أم سيكون هذا المصنف العجيب الذي سيحوي جل المعرفة التي «لا أول لها ولا آخر، والتي تقض مضجعه وتدفعه إلى الإمساك بالذوات الكثيرة المترادفة داخل جسده وفكره، وأحلامه، وعشقه، للمعرفة وجُبنِه وتوقه إلى البعيد الجديد والغائبُ القديم المبهج»[1].

تفتح رواية "النخّاس" الباب على مصراعيه لتسرد وتؤرخ لنا حكايات مفترضة لشخصيات تتعدد هوياتها، وهذا في محاولة لجمع ما تفرق على ضفتي المتوسط في الأزمنة الغابرة، فتختلط الهويات الضيقة لكل دولة تنتمي إلى هذا الفضاء المتوسطي الجامع لحضارات حية ومتصارعة ومتصالحة، فتبرز إشكاليات هؤلاء الشخصيات في محاولاتهم للحفاظ على المميزات الثقافية والحضارية وكذا على الكيان الذاتي/ الفردي خوفا من التيه والضياع؛ وهذا لأن كل شخصية من شخصيات الرواية تعاني على مستوى الذات/ الكينونة من حالات الاغتراب النفسي والروحي والجسدي الذي جسدته حكايات شخصية "تاج الدين فرحات"، وشخصية الراقصة "لولا"، وشخصية الأمير الغريب، وشخصية "غابريلو كافينالي"...إلخ .

إذ نجد أن الهويات في هذه الرواية تتمازج، وتتناقض، وتتضاد وتتشابك فيما بينها، فتختلط الذوات المنتمية لجنوب الضفة المتوسطية في عمليات بحث وتقص عن الكينونة الضائعة في متاهات الوجود الإنساني، لذلك نجدها ترحل وترتحل بكل ميراثها الثقافي والحضاري إلى الفضاء العلوي/ الضفة المتوسطية الشمالية في عملية هجرة لمختلف الصور والذكريات والأحلام، وبالمقابل تنفتح الفضاءات الغربية الشمالية على ذاتها لتقوم

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص13.

بعملية هجرة داخلية جسدتها حكاية "غابريلو كافينالي" وكذا هجرة خارجية عكسية نحو الفضاءات الثقافية الحضارية للمشرق في إطار عملية الاستشراق، لذلك نجد بأن رواية "النخّاس" فضاءٌ متعدد الأنساب وكذا الخلفيات؛ إذ تختلط جنسيات الشخصيات وتتوسع على مساحة الرقعة الجغرافية التي تنتمي إليها، فما هي هذه الأماكن أو البلدان التي تنتسب إليها، هل يقصد البلدان الحقيقية جغرافيا؟ أم البلدان المفترضة أدبيا؟ أم البلدان المتخيلة والمتضمنة لحكايات الرواية؟ أم هي البلدان المجتمعة في هذا البلد العائم والمدعو "الكابوبلا"؟

بعد أن حدد "الفهرست" المواضيع التي يؤرخ لها ينتقل إلى التأكيد على أن هذه المعارف/ الحكايات/ الأوهام/ الأخبار ستكون بمثابة المعرفة الغائبة التي سيقوم بإيرادها منذ ابتداء العلم/ المعرفة وصولا إلى العصر الذي ينتمي إليه والسؤال المطروح: ما نوعية الأخبار التي سترد في هذا الكتاب؟ هل ستكون أخبار الشخصيات المفترضة: تاج الدين فرحات، غابريلو كافينالي، جرجس القبطي، لولا، لورا، عبدون...؟ أم ستكون أخبار الغابرين الذين مروا على هذه الرقعة الجغرافية من مغامرين، وقادة، وعلماء، ومهندسين...إلخ.

سيسرد لنا صاحب الفهرست المجهول أخبارا وحكايات عن الأشخاص الذين استوطنوا هذه الرقعة الجغرافية، وعما جرى في فجر التاريخ، وعن أشياء قديمة وحديثة تنشدها روح المغامرة، فتدعوه القصص إلى إعادة كتابتها«رذاذ خفيف يلفح وجه تاج الدين فرحات وهو يشاهد رقصة الطير في الأفق الذي أخذ سواد الشفق يفعمه حمرة تملأ النفس رهبة وجلالا فتغيب الألوان والأحجام ويتناثر عقد تلك الحضارات الجمة التي اكتنفت هذا الماء القديم الذي عرفت سفنه الزيت والشعير والقمح والشمع والسيوف وقراصنة الأنحاء،

فجابه المغامرون من عرب وروم وترك وزنج والحالمون من الفلاسفة والشيوخ والعلماء بحثا عن الله أو الذهب أو الصوف أو المعادن ومراودة الوهم والشعر»[1].

هذا ما كان يفكر فيه بطل الرواية الكاتب "تاج الدين فرحات" ويستحضره في مخيلته المفعمة بالحكايا والأخبار عن أولئك الذين رحلوا في هذا اليم القديم الذي استضاف كل مظاهر التواصل التجاري/ البشري/ الثقافي/ الحضاري بين شعوبه المختلفة رؤية وتفكيرا، وفلسفة، وعرقا، ودينا، هذا البحر الذي اعتبرته الحضارات موطنا لبسط سيطرتها العسكرية/التجارية، لذلك عُدّ هذا البحر في فترة من الفترات "بحيرة رومانية" وعلى مدى قرون، ثم أصبح بحيرة عربية، إسلامية في فترة من الفترات إلى أن أصبح بحرا مشتركا لكل الشعوب التي تنتمي إليه حاليا، إذ نجد بأن ضفافه قد انتشرت فيها حركة تجارية نقلت كل ما تنتجه كل دولة من خيرات، فشهدت ضفافه كل أنواع السلع والبضائع، حيث أصبح متاهة يستقصيها العلماء والمغامرون والحالمون بحثًا عن مقتنيات نادرةٍ وأسرارٍ مغيبة، فهو «ماء وخمر وطين ووحل وعطورُ وحسان ومرايا ومخطوطات ومكتبات كثيرة عامرة وحرائق هائلة، وحبّ، وموت وطغيان... وزيت مبارك يكاد يضيء!» [2].

يستمر "الفهرست" في فتحه للمدلولات المغيبة في بوتقته وينقلنا باتجاه جديد إلى الأسباب المعلنة لعملية الخلق والإبداع التي هي البغية المرجوة من عملية الكتابة فيقول: «النفوس تشرئب إلى النتائج دون المقدمات وترتاح إلى الغرض المقصود دون التطويل في العبارات. فلذلك اقتصرنا على هذه الكلمات في صدر كتابنا هذا، إذا كانت دالة على ما قصدناه في تأليفه إن شاء الله...»[3]. والسؤال المطروحُ: أي نفوسٌ يقصدها الكاتب هنا؟ ولماذا اقتصر على الكلمات الآنفة الذكر؟

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص13.

[2] – المصدر نفسه، ص13.

[3] – المصدر نفسه، ص05.

وما المقاصد التي دفعت صاحب "الفهرست" لتأليف هذا الكتاب؟

إن المقاصد التي صاحبت تأليف كتاب "الفهرست" هو الإلمام بكل ما كُتِب وأُلِّفَ على مدار قرون من فعل الكتابة وفنون التأليف، لذلك حاول عبر كتابه هذا التأريخ لكل ما توصلت إليه البشرية من معارف وعلوم وآداب وفنون عقلية ومنطق ورياضيات وغيرها من العلوم التي شاعت في زمنه، ونظرًا لهذا الغرض الذاتي الذي يتعلق مباشرة بالنفس البشرية التواقة لمعرفة النتائج دون مراعاة المقدمات جاء شكل ومضمون الكتاب عبارة عن سرد وتأريخ للكتب وعلى مدار عقودٍ واثبات نسبتها لصاحبها وتصنيفها بشكل مفهرس وضمن أبواب دعاها بالفنون، وقد أحصى صاحب "الفهرست في كل مجال/ فن كل ما تحصل عليه من كتب عربية وأجنبية ولهذا أكد في مفتتح كتابه على أن الفهرست موجه لكل الأمم ولا يقتصر على الأمة العربية لوحدها.

هذه هي أهم الأفكار التي يؤكد عليها الاقتباس الأول الذي خص به الكاتب "صلاح الدين بوجاه" روايته "النخاس".

ننتقل الآن إلى "الاقتباس الثاني" فما هي الدلالات المغيبة له؟ وما العلاقات التي سيقيمها هذا الاقتباس مع مضمون الرواية؟

بداية نؤكد بأن هذا القول قد ورد في الفصل التاسع من باب التصوف ضمن كتاب "الإشارات والتنبيهات" للعلامة "أبي علي بن سينا"، وفيه يشير وينبه إلى الأصناف المدركة عن طريق اللذة، ومنه نتسائل:

ما هو الشيء الذي تستلذ به النفس ويحصل الكمال به؟ هل النفس تستلذ بالكمالات؟ أم تستلذ بالنتائج دون المقدمات؟ هل ترتاح النفس إلى الأغراض المقصودة أم للأغراض غير لمقصودة؟ هل تستلذ النفس بالوهم أم بقوى أخرى؟ ما هو الكمال الذي

تبحث عنه النفس؟ وما نوع النفس التي يقصدها الكاتب؟ وبما تستلذ النفس ليحصل المدرك على الكمال المرغوب فيه؟

يؤكد "ابن سينا" في هذا التنبيه إلى مجموعة من الجوانب التي تحصل لإدراك "النفس" للذة، ويستعرض في قوله على مجموعة من أصناف الكمالات/ القوى ومنها القوة الوهمية، القوة الحسيّة، والقوة الغضبية، وغيرها.

وللوصول إلى تحقيق "الكمال" على النفس المستلذة/المدركة أن تتجاوز تلك القوى وإدراكاتها المتفاوتة للوصول إلى أسمى قوة يتوخاها المستلذ/المدرك وهي القوة العقلية؛ لذلك يصبح كل مستلذ به سببا مباشرًا لكمال يحصل للمدرَك، ولكن كيف يكون كمال الوهم؟

يرتبط كمال "الوهم" بالقوة الباطنية "للنفس"، ويتمظهر كماله عبر مظهرين أساسيين هما:

-صورة الشيء الذي ترجوه النفس فيتكيف معها.

-صورة الشيء الذي تتذكره النفس فتتذكر معها.

أي: إن النفس تتمثل صورة هذا الشيء من خلال فعل الرجاء/ الأمل، وكذا من خلال الذكرى أي فعل التذكر، لكن السؤال المطروح:

كيف تتمظهر صورة الوهم في نفوس شخصيات رواية "النخّاس"؟

يمكن القول بأن رواية "النخّاس" قائمة على مجموعة من صور الأشياء التي تتذكرها نفوس الشخصيات المفترضة؛ فكل شخصية من شخصياتها لها صورة لشيء تتذكره، وتحن إليه، وتطمح إلى استعادته، ومن هذه الشخصيات نجد بأن شخصية "الأمير أبي عبد الله الغريب" تنطبق صورة الوهم في نفسه، إذ يتذكر خروجه الأخير من موطنه،

ويتذكر الصور التي خلفها هناك حيث السهر والبذخ والطرب والتسلية، فصورة الوهم تتجسد دلالاتها في لعنة التيه الذي أصابته وهو يحاول استعادة الأحلام الهاربة من المخيلة.

أما الشخصية الثانية التي تتمظهر صورة النفس المتوهمة بداخلها فهي شخصية "الراقصة لولا" التي تستعيد صور الاغتراب النفسي والنفي الجسدي الذي عاشته عائلتها، بحيث أضحت صور الذكريات تلاحق مخيلتها لتحاول العودة إلى حالة الاتزان النفسي/ الروحي لنفسها المدركة/ المنعزلة من خلال تعلم الفن الشرقي واستعادة الهوية الضائعة.

أما الشخصية الثالثة التي تتمظهر صورة النفس المتوهمة والباحثة عن كل مستلذ فهي شخصية الكاتب/ النخّاس تاج الدين فرحات" فكيف تجسدت هذه الصورة لديه؟

يمكن القول بأن شخصية "تاج الدين فرحات" تجمع في ثناياها كل مظاهر صور النفس المتوهمة/ المتخيلة، فشخصية تاج الدين فرحات تعتمل بداخلها العديد من الذكريات والحكايات والأوهام والخيالات التي تتلبس فيه وهذا من خلال فعل الكتابة والرغبة المتأججة ليصير كاتبا محترفا، وكذا أحلامه التي لا تنقضي في التعرف على بواطن النفوس التي صادفها في السفينة ورغباته التي لا تحصى وهذا ضمن لعبة المعرفة التي يبحث عنها، كذلك تتمظهر صور نفسه المتوهمة من خلال الحكايات التي يسردها على مسامع بقية الشخصيات بدءًا بالعلاقة التي ربطته مع الراقصة "لولا" ثم انتقاله لمعرفة ما تخبئه ابنة قائد المركب "لورا" وصولا إلى الحكايات التي سردها على مسامع تاجر العطور "عبدون" وكذا "جرجس القبطي"، وغيرها من الأخبار والأوهام والذكريات التي يختزنها في بواطن نفسه.

تستلذ نفس "تاج الدين فرحات" بكل ماهو مختلف ومغاير، إذ يسرد لنا عبر روايته المفترضة "النخّاس" الأوهام التي تربطه بلحظات "الكتابة" الخلاقة وإشكالياتها المتعددة

ولحظاتها المتأرجحة بين الوهم والواقع، المعرفة والجهل، الحياة والموت، فتشرئب نفسه المتعددة إلى الحكايات التي سكنت بطون الكتب التي طالعها منذ نعومة أظفاره، والأوهام التي سكنت روحه الشغوفة بالبحث والاكتشاف والتقصي، لذلك نجده وعبر الفصول المتتالية للرواية يحاول الوصول إلى بطون المعارف السبعة التي تنفتح ساعة في السفينة، فنجده يستقصي كل صغيرة أو كبيرة وهذا من خلال فعل "التلصص" الذي سيكون المفتاح للولوج إلى خبايا وخفايا النفوس المتوهمة/ المنعزلة/ الطيبة/ الشريرة التي تحتضنها سفينة "الكابوبلا".

هذه هي أهم الدلالات العامة التي يكتنفها "صدر الكتاب"، ننتقل الآن إلى استكشاف بعض الأفكار التي وردت في "أطراف الكتاب" ومن خلاله سينغلق باب رواية "النخّاس".

يقول الكاتب "صلاح الدين بوجاه" في "أطراف الكتاب" «تم الفصل الأخير من رواية "النخاس" تاج الدين فرحات الكاتب المنفي المتلصص، الذي تخلّى عن جائزة داوَرَتْ زمنًا وغنجت وتثنت دون وقوع.

–"كل مستلذ به فهو سبب كمال يحصل للمُدرك... ثم لاشك أن الكمالات وادراكاتها متفاوتة... وكمال الوهم التكيف بهيئة ما يرجوه أو يذكره...!".

–وتم بتمامه جميع الكتاب، والله المنة والحمد والقوة والحول، وقد كنّا ختمنا قبله رواية وحكايات وأوهامًا سواه؛ نُغَلِّب أن تكون: مدونة الاعترافات والأسرار التَّاجُ والخنجر والجسد/ حمَّام الزغبار/ قنطس وسكنجبير/ فوضى الطقس الآخر...

–فعسى أن نكون مقبلين على إتمام روايات وفصول وحكايات وقصص وخرافات وأحلام ورؤى وأخبار وأوهام ومزاعم وطرائف وأيام ونوادر وملح وسير أخرى في مقبل الدهر!

تم الفصل الأخير من "النخّاس وتمت آخر قبل ذلك، لكن هل تتم الروايات أبدًا!؟

إن هي إلا ثنايا وسُبُل وأزقة ودروب متعرجة وصناديق... حيث تتعاضد البدايات والفصول والغايات وتفضى الأبواب الأخيرة إلى الأبواب الأولى، شأن الغرف المتصالبة يفضي بعضها إلى البعض فتلبث مثل مسالك الهرم الأكبر التي لامفر من دخولها من جديد كلّما ألفى الزائر الدّرب ذاته يكاد يغادرها إلى سواها...!

عنّت على عنّتٍ، وغرف جمَّةٌ... وضياع للغاية والسبّيل!»[1].

تنتهي رواية "النخّاس" بهذا القول الذي نستشف منه بأن رواية "النخّاس" هي ذلك الفهرست الذي حوى فيه تفاصيل الحياة الخاصة لشخصية الكاتب النخاس المنفي والمتلصص "تاج الدين فرحات" والذي ينسب مباشرة إلى الكاتب الحقيقي "صلاح الدين بوجاه".

تنجلي مع هذا القول المقاصد الدلالية لحقيقة "الكتابة"، وأهم إشكالاتها وأحلامها وأوهامها، والتي استخلصها الكاتب "صلاح الدين بوجاه" من القول الآنف الذكر والخاص بالعلامة "ابن سينا" عن حقيقة "اللذة"؛ فاللّذة التي بحث عنها الكاتب "صلاح الدين بوجاه" هي لذة "الكتابة" التي تحصل معه حين انتهاءٍ من لحظات التيه في تجسيد حكاية جديدة أو رواية أخرى، لذلك نجد بأن الكاتب في كل مرة يستلذ بلذة كتابة رواية جديدة، ومع هذا تبقى كل رواية ينتجها الكاتب سبيلا جديدًا ودربًا مغايرًا، ووهمًا مختلفا عن باقي ما أنتجه الكاتب وعلى مدار سنوات من الخلق والإبداع.

يؤكد الكاتب "صلاح الدين بوجاه" من خلال هذا القول على حقيقة وجودية تصاحب الذات/ النفس الكاتبة/ المتوهمة في عملية تواجدها وهي حالات الخلق والإبداع، وكذا السعي المحموم للقبض على خيط الذاكرة الممتد إلى بواطن النفس المبدعة، وهذا ما تؤكده الذات الكاتبة التي تستعيد حالات الكتابة كل مرة في عملية إتمامها للحكايات التي

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 219، 220.

تستبطن العقل الخلاق للكاتب، وهذا هو ما يرمي إليه الكاتب "صلاح الدين بوجاه" في سعيه لإكمال هذا المخزون من الحكايات والأوهام والأحلام وهذا في قادم الأيام.

لكن هل تتم الروايات أبدًا!؟

إن تعدد الروايات وتشعبها يؤكد على أهمية "الكتابة"، وعلى الدور الأساس الذي تقوم به في محاولات إثبات الذات وتميزها عن باقي الذوات الإنسانية؛ "فالكتابة" هي الأثر الباقي الذي لا يندثر سحره ولا تنقطع دلالاته عبر غابر الأزمان لذلك لا تتم الروايات أبدًا.

تبقى "الكتابة" الحلم المشتهى لكل مبدع وكاتب، واللّذة التي تخترق الآفاق، لذلك تمتد الذات الكاتبة في مقصدها، ودروبها لتحقق اللذة المبتغاة في محاولة لقهر الموت الطبيعي والمجازي والحضاري.

هذه هي أهم التصورات المعرفية التي تكتنف "صدر الكتاب وأطرافه".

ننتقل الآن إلى استجلاء البنية العامة لمضمون رواية "النخّاس وهذا عبر الأقنومين الآتيين:

ثانيا: التمركز الكتابي/ هوامش الكتابة في "رواية النخاس" لـ"صلاح الدين بوجاه"

تشكل " الكتابة" البؤرة الأساس التي انبنَتْ عليها أركان رواية " النخّاس" وأساسها المتعددة، وهذا من خلال التشكلات المعرفية للشخصية الرئيسة التي قام عليها بناء الرواية.

تمثل شخصية "الكاتب/ النّخّاس/ المتلصص" تاج الدين فرحات الصدارة المعرفية، والمساحة الكلية من أحداث ودلالات ومعطيات البناء السردي لرواية " النخّاس"، وهذا ما جعلنا نعتبرها البؤرة الأساس لمفهوم " التمركز الكتابي"؛ فمن خلال هذه "البؤرة/ التمركز " سنحاول البحث عن المداليل العامة لمفهوم " الكتابة" وطبقاتها التكوينية، وغاياتها وأهدافها اللانهائية؛ وهذت من خلال استقراء " فعل الكتابة" ومخرجاته في بناء الرواية، والأسئلة المطروحة في هذا الصدد:

- ماهي مدلولات الكتابة في رواية " النخّاس"؟
- ما هي الطبقات العميقة التي تشكل دلالة " الكتابة" في الرواية؟
- ما غايات وأهداف " الكتابة" " عند الكاتب" تاج الدين فرحات"؟
- كيف تشكلت " الكتابة في رواية" " النخّاس"؟

يمكن القول بأن مفهوم " الكتابة" ومدلولاتها يرتبط أساسًا بمدلول " الكاتب" أو "الذات الكاتبة"، هذه الذات التي تدل سيكولوجيا على « ما به الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع ، وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوحد الصور الذهنية»[1]؛ فالذات هي الأوصاف المرتبطة بالشعور وكذا الصور الذهنية؛ فمن خلال " الذات الكاتبة" نلج إلى الدائرة الأقرب إلى مدلول " الكتابة" وهذا ما تؤكده الأوصاف المادية والمعنوية لشخصية الكاتب

[1]– مراد وهبة، المرجع السابق، ص 321.

" تاج الدين فرحات"، إذ يصفه السارد بقوله « تاج الدين فرحات يقول لنفسه أشياء كثيرة، يروي لها حكايات قديمة أفلتتْ من ذاكرة الكتب ويدعوها إلى رؤى واستهاماتٍ لا يجرؤ على الجهر بها كان يقول لنفسه أحيانا أنه قد أضحى سراق صورٍ ومشاهد وأحاسيس ! أضحى نخَاسًا جماع عبيد وإماءٍ وصورٍ وأشياء صغرى كثيرة لا يعرفها»[1].

يأخذنا السارد من خلال هذا القول في جولة ذاتية/ نفسية/ داخلية وعبر هذه الصور المتراتبة إلى بواطن الذات/ النفس الكاتبة لشخصية " تاج الدين فرحات"؛ فيرينا ومن داخل النفس الهاربة الصور والمشاهد والرؤى النفسية المضطربة التي تعتمل داخل فكر وعقل وقلب الكاتب المتلصص " تاج الدين فرحات"، وهذا عبر مشهد استبطاني يكشف لنا المخزون الفكري والنفسي، والصراع الداخلي الذي يعيشه الكاتب، فنجد بأنّ "تاج الدين فرحات " وفي حديثه لنفسه التائهة في ملكوت الصور والمشاهدات اللامرئية تمر بخياله المجنح صورٌ عن ذاكرة الكتب التي قرأها، وخزنها عقله الباطن، فصار يشاهدها في مرآة ذاته، إذ أصبح تارة سارقا لمشاعل ذهنية من صور مرئية، ومشاهد حياتية، وأحاسيس متناقضة، وتارة أخرى نخاسًا يجمع ويبيع العبيد والإماء في سوق النخاسة/ الكتابة المفترض.

يسترجع الكاتب الحالم " تاج الدين فرحات" صورًا وقراءاتٍ مرت سريعا بذاكرته المشحونة، أصبح يشاهدها رؤيا العين وهي تعيد تشكيل ذاتها في عوالم مجهولة تخترق ذاته المتمايزة فهو « يعلم جيدًا أنه قد ولد وهلك مرات كثيراتٍ متتاليات الناس ألفوا منه هذا الإدعاء، بعضهم يحمله على وهم الشعراء وتزيّدهم والبعض يظن به الظنون»[2].

تمثل هذه الأوهام/ الظنون/ الصور المبتدعة التي تحيط بالكون النفسي/ الثقافي، الاجتماعي لشخصية " تاج الدين فرحات"، وهي التي تشكل المعالم الهوياتية وتصاحب

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص21.

الذات في تشكلها " الكتابي"، إذ نجد بأن هذه الأوهام والأحلام والتصورات قد اخترقت جدران الذات وهي تستحضر أولى الاكتشافات الطفولية فقد «اكتشف تاج الدين الأدب والفن صغيرًا حتى كادَ يقول لنفسه وكم كان يقول لها ويسمع منها:" لقد حبوتِ فوق ورقة صفراء ضمخها حبر أسود عطن نفاذ تتخلّله شوائب الوراقين وبراز الذئاب ودود الورق وبقع الرطوبة والثقوب الصغيرة المتراكبة"»[1].

يوضح لنا هذا الاكتشاف الطفولي/ الكتابي/ مدى الامتزاج النفسي/ الذاتي للذات مع الصور الطفولية المستعادة، والعلاقة النفسوكتابية التي ستربط بين صورة الذات وصورة الكتابة الممثلة هنا بالوسائل الواردة في قول " تاج الدين" التي ستفتح المجال لتتضح صورة الذات الكاتبة وهي في معرض التجلي الطفولي المستعادِ مع تيمة" " الكتابة".

يبتدئ الإحساس الأوليُّ للذات الكاتبة من صورة هذا الميلاد المختلط الذي سيعبق جوانحَ الذاتِ رغبة وحبًا ودهشة، وسيُرافقها في رحلة البحث عن الكينونة الغائبة والمتماهية مع ذاكرة الكتب الصفراء بعطرها النافذ إلى أعمق الأماكن غموضًا « فقد كان إحساسه بالكتب القديمة إحساسًا عنيفًا، حيث يخترق أريجها الحاد أنفه فيملأ ذهنه حيرة وشوقا ورغبة في النفاذ، كذلك لبث حبّ المعرفة بالنسبة إليه مروقا شبقا من المتاح إلى الممكن»[2].

خَلَّف الإحساس المعبق للكتب الصفراء المذهبة شعورًا عنيفا ومتناغما مع تشكلات ذات الكاتب " تاج الدين فرحات" التي امتلأت حيرة وشوقا ورغبة في الولوج إلى سكون النفس/ الذات الكاتبة، وهذا عبر الوسيلة التي تفتح الأفق الكينوني للذات وهي الكتابة" إذْ

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 32.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

«أضحت الكتابة بعد ذلك بديلاً مباشرًا لنهَم التقبل، بديلا مريحًا رغم الصعار والعُري، ومطمئنا رغم الانكشافِ، ولذيذًا رغم التضاؤل والإقرار بالقصور والعجز»[1].

لقد أضحت " الكتابة" ملاذًا آمنًا وسكنًا مريحًا لهواجس النفس وتقلباتها، وبديلا عن الرغبات المدفونة في الذات؛ إذ باتت " الكتابة" انكشافا لذيذا، واطمئنانًا مريحًا رغم القصور والعُري والعجز الذي يشعر به الكاتب لحظة التوحد الماهوي مع الذات الكاتبة في أسمى تجلياتها، وهذا ما يُعرف نقديا بـ " لحظات الخلق أو " سر العملية الإبداعية" أو "آلية الإبداع"، ففي هذه الحالة تخلط الصور والذكريات مع الإحساس اللاوعي الذي تشهده الذات وهي في لحظة الانكشاف؛ إذ تنفتح معالم " الكتابة" وإشكالاتها المتعددة، ووسائلها المتميزة، على مجموع الصور والمشاهدات والأحلام والأوهام التي تثير " الذات الكاتبة" وهي في مرحلة " التجلي"/ " الإشراق"، فيتأرجح سحر " الكتابة" ولذّتها بين عالمي الحقيقة والأحلام،" الوعي واللاوعي" الواقع المأمول والواقع الممكن"، وتصبح وسائل " الكتابة" من حبر وورق وريشة ذات أثر خفي يستشعره الكاتب لحظة " الخلوة الإبداعية" التي تنتابه وهو في حالة بسطٍ وتجلٍ وهذا ما يؤكده الكاتب " تاج الدين فرحات" وهو يصف حالته للراقصة " لولا" إذ « حدثها عن عاداتهِ، قال إنه يُحبُّ الورق الأبيض الصقيل، ويفضل الرصاص أو الريشة العتيقة يُبَلّلها بالحبر الأسود ثم يُعْمِلها في القرطاس فتحدث أزيزًا رقيقا يؤذي الأحشاء ويثير الذهنَ والخيال»[2].

اعتادت ذات الكاتب " تاج الدين فرحات" الجو السحري الذي تحدثه وسائل الكتابة، والذي يبين مدى التأثير الكبير لهذه الوسائل في إثارة الذهن والمخيلة، الذين يشكلان أهم خصائص الكتابة، فهذه الوسائل هي جزء من أجواء" فعل الكتابة" وماديته الذي يستشعره الكاتب وهو في حالة التجلي، وكما هو معتاد فإن تأثير هذه الوسائل على الذهن عام لدى

---

[1]–صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص32.

[2]–المصدر نفسه، ص 25.

مختلف الكتاب، فالريشة والحبر الأسود، والورق الأبيض من الرموز الدالة على حركية النفس في ارتباطها الروحي بذهن/ فكر/ عقل " اليد"، هذه " اليد" التي تخط، وتبين، وتدل، وتشير، أو كما يؤكد " هيدجر" بأن «" التفكير عمل اليد"»[1]. لذلك نجده لم يكتب قطٍ إلا بيده إيمانا منه بأّن « في الكتابة بواسطة الآلة جميع الناس متشابهون»[2]؛ ومن هنا تصبح وسائل " الكتابة" ذات الأثر الفريد والمتميز على النفس/ الذات؛ فاليد ليست عضوا فقط، وإنما هي روح، وفكر، إذْ أنها تحفظ وتخزن الذكريات، والأحلام، والرؤى، والأفكار، والمشاعر المستقرة في تجاويف الذات/ النفس المبدعة؛ فتبرز على شكل عطايا ومنح للذات التي تمتهن حرفة " الكتابة"؛ فاليد هي امتداد روحي لمفاهيم العطايا، والمنح، وكذا مفاهيم النطق كتابة؛ فالكتابة هي قبض على جمر الأفكار وبسطه على الصفحة البيضاء عن طريق " اليد"؛ هذه " اليد" المقدسة التي حفرت، ونقشت، ورسمت، وكتبت، وخلّدت الإنسان في أسمى صوره، لذلك نجدها ذات أثر باق تختزنه نفسية الكاتب " تاج الدين فرحات".

ننتقل الآن إلى استجلاء مظهر جديد من مظاهر " التمركز الكتابي" في رواية " النخّاس"، وهذه المرة سيرتبط مفهوم " التمركز الكتابي" بمفهوم " الأثر الكتابي" الذي تخلفه الذات الكاتبة، ويتجلى هذا الأثر من خلال الكتاب/ المخطوط/ الرواية الذي كتبها الكاتب " تاج الدين فرحات".

يمثل هذا الكتاب/ المخطوط الرواية التي شارك بها " تاج الدين فرحات" في المسابقة الدولية التي تنظمها الهيئة العليا لجائزة " مينالدو" الإيطالية « وكان قد حسب أول الأمر أنه قد حصل نهائيا على رتبة الشرف الأولى ...» [3]، لكن الأمر كان لا يعدو

---

[1]– عبد السلام بنعبد العالي، مرجع سابق، ص 93.

[2]– المرجع نفسه، ص 92.

[3]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 11.

أن يكون دعوة إلى حضور جلسة علنية تعقدها هيئة الجائزة للنظر في الأعمال الأولى المرشحة لنيل الجائزة.

انطلاقا من هذه الدعوة لزيارة البلاد الإيطالية تبتدئ تفاصيل الحكاية/ الرحلة/ المتاهة التي سيخوض غمارها الكاتب/ النخاس " تاج الدين فرحات" وعلى متن سفينة " الكابو- بلا"، حيث يسرد لنا سارد الرواية العليم/ الأول مجريات الأحداث المتعلقة بالشخصية الرئيسية بدءًا من لحظة المغادرة لميناء " حلق الوادي" بتونس إلى غاية لحظة الوصول المفترض لمدينة "جنوة" الإيطالية

تقع في هذه الرحلة/ الحقيقية/ المفترضة أحداث شتى بين شخصيات الرواية، التي تضمنتها الفصول الاثني والعشرين؛ بحيث تمتزج الأوهام/ الأحلام الذاتية لشخصية " تاج الدين فرحات" بالأحلام الخاصة بباقي الشخصيات الفاعلة في الرواية، أوهام ذاتية؛ وحكايات تراثية؛ ومصائر شخصيات؛ وامتزاج سردي وحكائي بين فهرست الحكاية الأصلية وهي رواية " النخّاس" وفهارس أخرى لرواية مفترضة يمكن أن تكون الرواية التي كتبها الكاتب " النخّاس" " تاج الدين فرحات".

تنبثق من هذا الافتراض الأسئلة الآتية:

- ما هو موضوع هذه الرواية المفترضة؟
- ما الشخصيات الواردة فيها؟
- أين تجري أحداث هذه الرواية؟
- هل يمكن أن تكون رواية " النخّاس" الرواية الأصلية للرواية المفترضة التي ترد بعض فصولها في متن رواية " النخاس"؟

يمكن القول بأن محاولة الإجابة عن هاته الإشكاليات يستدعي إيجاد مداخل لبنية رواية " النخاس" وعليه يُمكننا التأكيد على مجموعة من الملاحظات المنهجية التي تخص البنية العامة للرواية وكيفية قراءتها ومن ثم تفكيكها إلى بنياتها الصغرى وإعادة تركيبها من جديد، وهذا عبر مجموعة من الافتراضات الداخلية المستقاة مباشرة من البناء المتاهي لرواية " النخاس".

* نفترض أن رواية " النخاس" هي الرواية الأصلية التي كتبها الروائيان " صلاح الدين بوجاه" المؤلف الأصلي/ الحقيقي والمؤلف الثانوي/ الورقي الكاتب " تاج الدين فرحات"؛ فمن خلال الرواية الأصلية للكاتب " صلاح الدين بوجاه" نلج إلى الرواية المفترضة / المغيبة/ المجهولة للكاتب الورقي/ المتلصص/ النخّاس " تاج الدين فرحات"؛ فمن خلال هذه التقنية السردية سنكون أمام كاتبين يتبادلانِ الأدوار والمواقع، فتتشاكل الرؤى وتتعاضد البنيات فلا ندري هل الرواية التي كتبها " تاج الدين فرحات" هي جزء من متن رواية " النخّاس" أم هي رواية مغايرة، مجهولة الموضوع ومختلفة البناء؟

* تتبني رواية " النخّاس على مجموعة من الفصول غير المترابطة سرديا/ دلاليًا/ فكريا/ معرفيا؛ إذ يشكل كل فصل من فصولها المتتابعة بناءً خاصًا به ووحدة متتالية « فما يكاد الفصل يثير فينا غريزة البحث والإثارة والترقب حتى تنتقل إلى فصل جديد يبدأ بحكاية أخرى تاركة إيانا مع الفصل الأول في حيرة من أمرنا، لا نكاد نفرغ من الإثارة والتشويق في موضع من النص حتى نفاجأ بمعالم جديدة وشخوص أخرى غريبة، ونسيج سردي يحمل داخله أمرًا جديدًا محيرًا»"[1].

[1]–شوقي بدر يوسف، تراث الحكي ومقولات السريالية ضمن ندوة تحت عنوان: " كتاب المصريون يحتفون برواية تونسية"، ضمن الموقع htttp://www.alcharkalaowsat.com، تاريخ الاطلاع: 2009/02/03، على الساعة 11:00 صباحا.

فكل فصل يحيلنا عبر نهايته إلى الفصل الموالي له في محاولة لإيهام القارئ بوجودِ ترابط دلالي بين الفصول خاصة في الفصول الأولى من الرواية التي خصصت للتعريف المستفيض بالشخصيات الفاعلة بالرواية، وهذا عائد إلى البنية التي بنيت على شاكلتها وهي رواية " ألف ليلة وليلة"؛ بحيث يحيل كل فصل إلى الفصل الموالي له من خلال ذكر شخصية من الشخصيات لا يَرِدُ تفصيل عنها إلا في فصول لاحقة، ونظرًا لهذه البنية المتداخلة/ المتصالبة/ الهرمية/ المتشابكة سكون عملية القراءة موازية لهذا البناء، وهذا ما أكد عليه الكاتب " صلاح الدين بوجاه" من خلال ما أورده في ختام الرواية المسمى بـ " أطراف الكتاب" التي تمنحنا الطريقة التي على القارئ توخيها لقراءة وتحليل بنية الرواية.

* يمكن القول بأن رواية " النخّاس" في بنائها السردي تبدأ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث تبدأ بحيث نجد بأن الفصول الأخيرة تجيب عن تساؤلات وإشكالات الفصول الأولية ، وبهذا نكون أمام فصول غير متسقة، دلالة، وبناءٍ، ورؤية، ومن أجل الوصول إلى وصفٍ مفصلٍ لبناء هذه الرواية علينا تقسيم الرواية إلى فصول مركزية تتبني عليها دلالة وموضوع الرواية وهو " الكتابة" وفصول هامشية تفكك هذا البناء السردي تحت مسمى " النخاسة".

* يستند تقسيم الرواية إلى فصول مركزية وهامشية إلى البنية الأصلية التي كتبت بها هذه الرواية، وهذا من خلال بنية الفهرس الذي يميز بين هذه الفصول، وكذا بنية العناوين الخاصة بكل فصل بحيث نجد بأن الفصول: الأول والثاني وصولاً إلى الفصل التاسع كلها فصول مركزية تتبني عليها بداية حكاية الرواية؛ أما الفصول الهامشية فتحتل بنية الوسط من بناء الرواية وتبتدئ من الفصل العاشر إلى غاية الفصل الخامس عشر، ومع بقية الفصول بدءًا من الفصل السادس عشر إلى آخر فصلٍ نعود إلى بنية الفصول المركزية واستكمال سرد حكاية الرواية.

إن الناظر إلى بنية عناوين الفصول يجد بأنها اتخذت مسارًا تراثيا يعود بنا إلى كيفية بناء العناوين في المصنفات التراثية القديمة؛ وكأننا أمام " فهرست" جديد يؤرخ لنا أحاديث وأوهام و حكايا لسكان ورد ذكرهم في الآثار القديمة، فمثلا نجد بأن في العنوان الواحد ذكرٌ لتفاصيل أحداث متشبعة أو جمع لقصص في عنوان منفرد مثل:« لعنة التيه تصيب تاج الدين، وحكاية الأمير الذي أضاع رشده في قرية أندلسية"، أو" انقشاع الغمامة، وكيف تلد الجريمة أخرى، ثم عودة إلى طفولة تاج الدين"، أما بخصوص الفصول الهامشية فإن لها بنية خاصة تغاير بناء عناوين الفصول المركزية، فمثلا نجد الفصل الآتي " شهادة تاج الدين حول " النخاسة" وظهور قبطي يدعي النبوة (وهذا جمعية فصل لا يعني كثيرا في معرفة نهاية الحكاية)" أو الفصل المعنون بـ: " ذكر امرأة عرفها النخاس في صباه (وهو أيضا من نوافل الحكاية)"».

قبل التفصيل فيما جاء في بنية هذه الفصول يمكن جمع الفصول المركزية والهامشية في هذا الجدول.

أرقام الفصول	الفصول المركزية		
ف 1	– حكايات الكاتب تاج الدين الذي يركب البحر ويجب العطور ويداور الجائزة		
ف 2	– الراقصة والكاتب المتلصص وذكر ما مر بهما قبل حدوث العطب في المحرك		
ف 3	– قائد المركب " غابريلو كافينالي" المولع بركوب الصعاب والأهوال		

ف 4	– لعنة التيه تصيب تاج الدين، وحكاية الأمير الذي أضاع رشده في قرية أندلسية.		
ف 5	– عودة القرش وطير النوء، وذكر الخشب والمرآة و الخمور، وتبادل الخدم بشتى أنواع الشتيمة، وأشياء أخرى.		
ف 6	– الفهرست الأول في أخبار النخاسين من المحدثين و الغابرين ممن عرفوا هذا الماء القديم		
ف 7	– تاج الدين لا يقبل النصح، ويعود إلى التلصص؛ فتسرق منه أدواته ومخطوط روايته		
ف 8	– الإثم الذي لم يرغب أحد في حدوثه.		
ف 9	– انقشاع الغمامة، وكيف تلد الجريمة أخرى، ثم عودة إلى طفولة تاج الدين		
		الفصول الهامشية	
		ف 10	حين كان قلب تاج الدين قد خفق لأول مرة، ثم تاج الدين وعبدون يتبادلان الحرير والحكايات ونوافل أخرى.
		ف 11	شهادة تاج الدين حول " النخاسة" وظهور قبطي يدعي النبوة (وهذا جمعيه فصل لا يعني

			كثيرا في معرفة نهاية الحكاية).
		ف 12	النخاس يغوي إناث الوقت (وهو فصل من النوافل).
		ف 13	النخاس يعود إلى اليمّ وظهور قبطي قادم من أرض مصر، يدعي النبوة.
		ف 14	المستجاد في أخبار الجموع والآحاد ويليه ذكر مخطوطة " رسالة في الدنيا" للكاتب تاج الدين (وهو أيضا فصل ينبغي للمتعجل تركه إلى سواه).
		ف 15	ذكر امرأة عرفها النخاس في صباه (وهو أيضا من نوافل الحكاية).
	الفصول المركزية		
ف 16	تغيير ديكور المرقص و " كابين" القيادة، وإحداث إصلاحات في جدار القلعة العائمة.		
ف 17	" لورا" تغوي تاج الدين و جرجس وعبدون... وقوم آخرين، وتدعو إلى رحلة زوارق شراعية في ليل اليم البارد المنسي !		
ف 18	المنتدى، ودعوة إلى هتك أسرار الغرف الأخرى؛ ثم تفكير تاج الدين في الإعراض		

	عن النخاسة.		
ف 19	الفهرست الكشاف في أخبار العرب ومن عاصرهم من الأحلاف.		
ف 20	تاج الدين يعرض عن الجائزة وغابريلو يلقي بنفسه في اليمّ، والراقصة تعود إلى بلاد المغرب.		
ف 21	المطاردة		
ف 22	تاج الدين، الكاتب النخاس، يرفع في غروب اليوم الثالث ثم يتوهم قوم ظهوره أسفل جبل المقطم!		

تمثل الفصول الأولى لرواية " النخّاس" فصولا مركزية تستند عليها الرواية، وترتبط هذه الفصول المختلفة رؤية ودلالة بالتعريف بالشخصيات التي تشكل البنية الأساسية للرواية، ففي الفصل الأول نتعرف على شخصية الكاتب " تاج الدين" الذي يركب البحر ويحب العطور ويداور الجائزة فمن خلاله تتشكل معالم الذات الكاتبة بكل همومها وطموحاتها وأحلامها في الحصول على الجائزة التي ستكون الرمز الأساس والمعترف به ليصبح كاتبًا مشهورًا، فينتقل من حالة الكاتب الهاوي إلى الكاتب المحترف والمعترف به إقليميا وعالميًا.

أما الفصل الثاني فهو مخصص للتعريف بشخصية الراقصة " لولا" التي ستمثل أول وجه يصادفه الكاتب " تاج الدين" ومنه ينطلق ليتعرف على ما تخبئه هذه الراقصة من حكايا تختزنها ذاكرتها عن موطنها المفترض " فرنسا"؛ فتسرد على " تاج الدين" بعض

التفاصيل الخاصة بها وعن علاقتها بصاحب المركب " غابريلو كافينالي" وكيف التحقت بفن الرقص الشرقي لتستقر على متن هذا المركب. أما الفصل الثالث فقد خُصص لشخصية " غابريلو كافينالي" المولع بركوب الصعاب والأهوال والباحث عن كل ما هو غريب ومختلف من المعارف الشرقية وصولاً إلى البحث عن لذة المعرفة من خلال مجموعة المخطوطات الشرقية التي يحتويها المخزن السفلي للسفينة العائمة والتي سنكتشفها من خلال الفصول المتتابعة.

أما بخصوص الفصل الرابع فقد خّصص للتعريف بشخصية " الأمير أبي عبد الله الغريب" الذي أضاع رشده في قرية أندلسية وهو الشخصية الجامعة للميراث العربي/ الغربي الذي استقر في هذه المنطقة؛ إذ نجد بأن الكاتب قد حافظ على أهم التفاصيل الخاصة بهذه الشخصية، ومن خلالها انفتحت مدائن الحلم الضائع وأصيب الأمير بالتيهان، فمن خلال هذه الشخصية يتضح المدار الكتابي الذي استقى منه الكاتب " صلاح الدين بوجاه" ملامح هذه الشخصية التراثية وهو العودة إلى المنابع الكتابية التي أوردت حكاية هذا الأمير الضائع وهي كتب الأخبار والسيّر و الحكايا والتاريخ والمصنفات القديمة التي أرخت لهذه الشخصية واستعادت كتابيًا حدث خروج المسلمين من بلاد الأندلس: الفردوس المفقود عند المسلمين، والفردوس المستعاد عند الإسبان.

بعد إيراد مختلف التفاصيل التعريفية بالشخصيات الأساسية في رواية " النخاس"، ينقلنا السرد هذه المرة إلى الفضاءات الجديدة والمليئة غموضا وتيهانًا، وهذا من خلال التركيز حول ما تخفيه الدهاليز، والغرف السرّية لسفينة " الكابو– بلا" وهذا من خلال الشخصية الرئيسة وهي شخصية الكاتب المتلصص " تاج الدين فرحات" وبمساعدة ابنه قائد المركب " لورا".

ستفتح هاتان الشخصيتان باب الحكايات والأوهام والأسرار التي يخبئها الوالد "غابريلو كافينالي" وهذا من خلال مجموعة من الأحداث التي شهدتها السفينة، ففي ليلة

من الليالي اشتدت عواصف الجو وأصبح البحر هائجًا، وتجمعت حول المركب أسماك القرش والحيتان المختلفة، وصارت تقبل وتدبر في حركة دائرية غريبة، استغرب لها مرتادو السفينة وركابها الذين أثارتهم حركية هذه الحيوانات ولم يستوعبوا سبب هيجانها وإحاطتها للسفينة من كل الجوانب، إذ توهمت " لورا" ظهور بقع حمراء طفت على سطح الماءِ فقالت وهي تصرخ ملء فيها «أنظروا الحمرة، دم وأشلاء! ، برهة واحدة كانت كفيلة بأن تجعل القلوب ترتعش في الصدور»[1].

لقد حاول " غابريلو كافينالي" إبعاد الأنظار عما تفوهت به " لورا" وإخفاء معالمه، واعتباره حادثا عرضيا تشهده السفينة في هذا الوقت من الرحلة، بأن أكد بأن " لورا" فتاة حالمة وتتوهم وجود حمرة ودمٍ خارج السفينة إذ قال:«ما فتئت لورا منذ صباها الأول، تعبث بخيالها؛ فيتربص بها الدوائر! صبيّة حالمة تقتضي يومها بين الكتب وزجاج الكريستال وشتى أصناف البخور التي تسعفها بارتياد الحلم ومعابثة الغيب»[2].

شكل الكلام الذي تفوهت به " لورا" مدخلا هامًا لإثارة التساؤل والحيرة والشك في نفس " تاج الدين فرحات"، فراح يستجلي ما تخبئه هذه الصبية الحالمة، التي تعابث الأحلام وترتاد مدائن الأوهام لمعرفة الأسرار و الحكايا التي تخفيها، وهذا عبر رحلة البحث والتقصي والتلصص التي عرف بها " تاج الدين فرحات"؛ هذه الصبية العارفة بمواطن الأسرار ستُفْتَح معها الغرف المغلقة فـ« في خلوتهما الحمراء الأولى أطلعها الكاتب على كثير مما علمته دروب الجنوب الغبراء وأولجها غرف قصوره جميعًا؛ فلوحت له بسرّ الغرف الأخرى! عنتٌ وسُجُفٌ متواترات وغموض!» [3].

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 52.

[2]– المصدر نفسه، ص 53.

[3]– المصدر نفسه، ص 55.

تمثل شخصية " لورا" المفتاح الجديد الذي سيفتَح حقيبة الأسرار التي تخفيها شخصية الوالد " غابريلو" وهذا بمساعدة الكاتب المتلصص الذي سيدخلنا مع " لورا" متاهات البحث عن لذة الاكتشاف والتحري والدخول إلى مجاهيل النفس، وهذا من خلال المخطوط الذي انبعث من تحت الأنقاض، والذي وجده" تاج الدين فرحات"« تحت صندوق دائري أسود، [إذْ لمحَ بين أرواقها] لفافة مصورة من أصل مرقون، فأخفاها بين صدره والقميص في حذق أصيل [...] وقال لنفسه وكم كان يقول لها ويسمع منها: " هذا فهرستُ ليلتنا"!»[1].

من خلال هذا الفهرست تبدأ معالم " الكتابة" بالبروز، وتنفتح أسرار الحكايات التي تضمها هذه اللفافة المنبعثة من أجواء التراث؛ وفي مشهد حكائي تراثي ينفتح العالم الحكائي ليماثل الجو السردي لليالي " ألف ليلة وليلة" وهذا من خلال العلاقة المفترضة التي ستربط بين " تاج الدين" و " لورا" في مشهد شهرزادي أساسه غواية " الحكاية/ الكتابة" والسؤال المطروح: ما هي الحكايات والخرافات التي سيسردها هذا المخطوط ؟

ينفتح الفصل السادس من رواية " النخاس" على ما يحويه المخطوط المجهول من حكايا غريبة أوردها صاحب هذا الفهرست وقد حمل هذا الفصل العنوان الآتي: " الفهرست الأول: في أخبار النخّاسين والغرباء من المحدثين والغابرين ممَّن عرفوا هذا الماء القديم"،والإشكاليات المطروحة:

من هم هؤلاء النخاسون والغرباء؟ وما حكاياتهم؟ وما علاقتهم بهذا اليم القديم؟ وضمن أي مجال ستصنف هذه الأخبار؟ وما العلاقات البينية التي سيربطها هذا الفهرست المجهول بالفاتحة النصية لفهرست ابن النديم؟ وهل يمكن أن يكون هذا الفهرست امتدادًا للفهرست الأصلي لرواية " النخاس" المفترضة لـ " تاج الدين فرحات"؟

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 55.

يسرد لنا سارد الحكاية الثاني وهي شخصية " لورا" مجموعة من الحكايات والأخبار المفترضة عن شخصيات واقعية وردت في كتب التاريخ وأخرى متخيلة، أضف إلى ذلك بعض الممارسات الكتابية التي قامت بها " لورا" والمتمثلة بمجموعة من الإضافات والحواشي والكلمات المقتبسة باللغة الأجنبية فـ:« بريشة سوداء أنيقة التردد أضافت " لورا " بالفرنسية فوق الصفحة الأولى من طرسها المنسوخ ذي الورقات الرمادّية المحيّة هذه الرؤيا الثاقبة المأثورة عن بعض المردة من شعراء الرحيل [وكان بعضهم يلقبه بـ " رامبو"، ويسميه آخرون " أوروبي عدن الضائعة"]:

" J’écrivais des silences , des nuits : *"

Je motais l’inexprinaple ;

Je fixais des vetiges ……

……

J’ai crée toutes les fêtes ; touts les triomphes, tous les drames……..[1]

خطْت " لورا" أولى مظاهر فعل "الكتابة" وهذا عبر ما أوردته من إضافةٍ شعرية للنسخة الأصلية لذاك الفهرست الجامع لأخبار النخاسين والغرباء والمرتحلين الذين مروا تباعًا على هذا البحر القديم، وكما هو ملاحظ فإن هذه الإضافة الشعرية تنتمي إلى إحدى المقطوعات التي اشتهر بها الشاعر الفرنسي الحالم/ المرتحل/" رامبو" والملقب بـ " أوروبي عدن الضائعة"؛ فمن خلال هذه الشذرة تنفتح معالم الكتابة الإبداعية المستقاة من هذا التيار الأدبي المنفتح على العطاءات الإختلافية التي يمثلها الفن الشرقي « فشعرية الشعر الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية: النبوءة، الرؤيا، الحلم،

* كنت أكتُب صمت ليالي أوجدت كل الاحتفالات، كل الانتصارات، كل المآسي.

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 59.

السحر، العُجابية، التخييل، اللانهاية، الباطن أو ما وراء الواقع، الانخطافُ، الإشراق، الشطح، الكشف ... الخ»[1].

تؤكد هذه الخصائص المشرقية في بنية الحداثة الأوروبية، وعبر أهم شعرائها "رامبو"، مدى التأثير البالغ للفن الشرقي على الوعي الشعري للحداثة الأوروبية، وعلى مدى الارتباط الجمالي بين البنيتين " بنية الشرق" و " بنية الغرب".

تدعونا هذه الشذرة إلى استقراء التمازج الإبداعي الكتابي الجامع بين الثقافتين المغايرتين واللتين سيجمعهما هذا الطرس العجيب، ليشكل لنا حوارًا ثقافيا أساسه "الكتابة"، حِوَارٌ تنفتح معه أسئلة الشمال والجنوب المتوسطي، الشرق والغرب الحضاري؛ حوار شارك به هذا المقطع الشعري المضاف إلى النسخة الأصلية التي نفترض بأنها نسخة تدور حول أحداث غابرةٍ وشخصيات تراثية تنتمي إلى الفضاء العربي الإسلامي الذي تمثله دول " تونس– الجزائر– المغرب الأقصى"، وهذا في القرون التي أعقبت تأسيس الإمارات الإسلامية وانتشرت أخبارها في ذاك الزمن إذْ« يُورَدُ ذكر أبي القاسم محمد بن طوسون حاكم سلجماسة الأخرى، ويروى أن خزائن كتبه قد كانت عامرة بذكر الأولين، إذْ أكد بعض المتأخرين أن قوافل الهند والسند وبلاد اليمن قد جلبت البخور والحكمة وخشب الصندل والحرير إلى بيوته العامرة ظاهرة المحروسة سلجماسة فيها رصد لتعاليم ماني، وتغنّ بمآثر سليمان الحكيم، وتمجيد ليهوذا و حمد لآلائه، و ضبط لحروف أَلْسُنِ الأمم القديمة»[2].

تأخذنا تفاصيل الحكاية الأولى الواردة في متن هذا الفهرست العجيب إلى ما كان يميز بلاد المغرب الإسلامي، في زمن حكم حاكم " سلجماسة"؛ بحيث أورد المؤرخون المتأخرون ما كانت تحويه مدينة " سلجماسة" من خزائن عامرة بالكتب وما شاع من

[1]– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، در التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط3، 2010، ص 251.

[2]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 60.

مظاهر الترحال التي ميزت هذه الإمارة، من اعتماد سياسة جلب كل ما هو مختلف ونادر من سلع وبضائع؛ فبرز حجم المبادلات التجارية الجامعة لمظاهر الحضارة والتمدن والبذخ وكذلك ظهر التنوع الثقافي والديني والعرقي الذي انتشر في ربوع الإمارة، عبر جلب مؤلفات الديانات السابقة كالديانة المانوية في إشارة إلى الهند والسند؛ وكذا الديانة اليهودية التي ظلت منتشرة في المشرق الإسلامي؛ وكذا ما شاع من مظاهر التعايش الفكري والتسامح الديني بين هذه الملل والنّحل الغابرة.

ينتقل صاحب المخطوط إلى إيراد صنف جديد من أخبار الغرباء، وهذه المرة سيتعلق بـ «ضبط لأسماء الشعراء ودواوينهم وإشادة بما أُثِر عنهم من فضل وصلاح وسماجات [...] و [ترد] أخبار هؤلاءِ منثورة في كتب الطبقات والكشاكيل والفهارس الغابرة تكاد لا تخلو متونها وهوامشها مما يورث الريبة ويقضي إلى الشبهة»[1]، فقد انتشر في تلك الأزمان الاهتمام البالغ بأخبار الشعراء وما أبدعته قرائحهم من قصائد حسانٍ والتي ضمتها كتب مخصوصة دعيت ب كتب " الطبقات"، أو كتب " المصنفات"، أو "الكشاكيل" ليبرز بذلك مدى الاهتمام الذي أولته السلطة الحاكمة لهؤلاء الشعراء تعظيما لهم وإجلالاً لمكانتهم الموروثة منذ قرونٍ؛ وترسيخا لما عاشته البلاد الإسلامية من عطاءٍ معرفي وإشعاع ثقافي، وهذا ما دل عليه الانتشار الهائل للمكتبات ودوُرِ العلم وكذلك انتشار دور الوراقة وامتهان هذه الحرفة.

في خبر آخر يورده صاحب المخطوط وسيتعلق بما عاناه هؤلاء الشعراء من محن فقد« ورد في بعض مصنفات القرن الخامس أنّ بعض الخارجين قد ساوم الخليفة على رؤوس هؤلاءِ! أقسم أن يقطع دابر الفتنة والخروج في مقابل إطلاق يده في أصحاب الخيال، فكار له ما أراد!» [2].

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 61، 62.

[2]– المصدر نفسه، ص 62.

لقد عاش الشعراء في القرن الخامس المحنة الكبرى التي كان سببها المساومة التي وقعت بين الحاكم ومناوئيه الذين خرجوا عن حكم وسلطة حاكم البلاد، وكانت نتيجتها إطلاق اليد على كل تاجر أوهام في الإمارة درءا للفتنة التي نشبت بسبب هؤلاء الضالين. وكما هو ملاحظ فإن هذا الحكم المجحف الذي طال هؤلاء الشعراء عائد إلى النظرة المتعصبة التي تميز بها هؤلاء الخارجون عن سطوة الدين، وكذا النظرة الدينية التي تبنتها هذه الجماعات التي اعتبرت الشعر فن خارج عن ميزان القواعد الدينية والأخلاقية؛ فالشعر بما له من خصائص بيانية و بلاغية ومقدرة على الإغواء سيمثل فتنة/ سحرًا، لذلك على الحاكم إطلاق يده في أصحاب الخيال، وهذا ما أوردته هذه الكتب التاريخية من أخبار المحنِ الكبرى.

ينتقل صاحب الفهرست إلى إيراد أخبار أخرى، وهذه المرة سيأخذنا باتجاه ما حدث في تونس إبان الفتح الإسلامي وهذا من خلال إيراد أخبار« الكاهنة والعبادلة السبعة»[1]، وما جرى من معارك طاحنة كبدت المسلمين الأوائل خسائرًا وكيف استطاعت الكاهنة الصمود في وجه المسلمين الفاتحين، وبعد إيراد هذا الخبر المقتضب « يُعرج صاحب المخطوط على دول المغرب على هذا الزمان، ومن الطريف ما يُؤثّر عن مؤرخي هذه الحقبة تقييدهم آثار الأوّلين من رومان وبربر ومن لفّ لفّهم من ذوي السلطان: قصور وبيوت ومعابد و أهراء قمح وزيتون وخمر ووهم، ثم هدّم لجميع ذلك!» [2].

يستغرب صاحب المخطوط مما حدث في بلاد المغرب الإسلامي من حوادث أصابت ما تركه الأولون من آثار خالدة: قصورٍ وبيوت عامرة ومعابد و أهراء، وكثير من الصحائف التي قيدت الحياة اليومية في المدن التاريخية قبل الفتح الإسلامي؛ فأضحت كل مظاهر التمدن والحضارة خرابًا وخرافاتٍ أثبتتها كتب المؤرخين « وإذا ما كان استقر

---

[1]–صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص62.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وأوْهَم بالدوام يضحى محض خرافةٍ مما يردد الأولون»[1]؛ فلا شيء يستقر في هذه الأرض التي تشهد وعلى مدى القرون صراعات وحروبا وغزوات ونيرانًا تأتي على الأخضر واليابس.

يكمل صاحب المخطوط إيراد مجموعة جديدة من الأخبار الخاصة بالتاريخ الوسيطي الذي شهدته " تونس" فيسرد جانبًا مما أورده المؤرخون من أخبار شاعت عن أول الإمارات الإسلامية في تونس العتيقة، والتي مثلتها دولة " الأغالبة"، وكذلك " العبيديون" الذين « ملكوا البحر وجرت فيه سفنهم إلى حين، ودوخوا البلاد وألجموا العباد فدانت لهم رقاب الفرنجة والعجم في سردانيا وصقلية، وبحر الروم، حبٌّ وخير وخوف، وتبادل أسرى ووَرْدٌ ونارٌ، أما أقبية الكنائس والمساجد والبيع فغيظٌ وحقد وبُطلان وإثم دفين»[2].

جمع صاحب المخطوط المجهول كل شاردة وواردة عما جرى في بلاد المغرب الإسلامي في القرون الغابرة، وعما شهدته من علاقات جمعت بين ضفتي هذا اليم القديم الذي كان بحرا روميًا وأصبح بحرا إسلاميًا/ مغاربيًا/ عربيًا وهذا في عهد الممالك الإسلامية المتعاقبة على البلاد مثل " الأغالبة"، " العبيديون"، المرابطون... الخ.

لقد سيطرت هذه الدول على كل المبادلات التجارية بين الضفتين، والتي كان أساسها الصراع البحري والعلاقات التجارية التي جرت بين حكام هاتين الضفتين، وهذا في محاولة لصد الغزوات البحرية للمناطق الإسلامية التي كانت تشكل وحدةٌ ترابية وثقافية ودينية مغايرة، فالعلاقات التي جمعت بين هاتين الضفتين كان أساسها "

---

[1]–صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 62.

[2]–المصدر نفسه، ص ص 62– 63.

الاختلاف الوجودي" فقد « أحدثت الواقعة الإسلامية مشكلة حقيقية للآخر ولاسيما في تعبيراته النصرانية، والبيزنطية، والرومانية، والغربية»[1].

لقد اعتبرت " الضفة الجنوبية للبحر الأبيض المتوسط " مشكلة وجودية" بالنسبة للضفة الشمالية"، وهذا على امتداد عدة قرونٍ، بات فيها " الصراع" عنوانا للتحاور الدامي، واستقر التناحر في موانئ هاتين الضفتين، وأضحت " جزر البحر الأبيض المتوسط حلبة صراع وتناحر وتعايش اختلافي بين الأجناس التي شكلت حوارًا حضاريًا متنوعًا.

يستمر صاحب المخطوط إيراد أخبار أخرى، وهذه المرة تتجه المعرفة إلى دولة جديدة حكمت " المغرب الإسلامي" وهي دولة " الترك"/ العثمانيين" إذ يقول« أما دولة الترك فقد أورثت هذا البحر قراصنته وذاكرة عبيده وعطر نسائه الفاتناتِ، ههنا مرتكز الدنيا وكعبة القُصّادِ وفيض ما نشرت الديانات به من جحيم وجنان وحور، هَهُنَا المبتدأ و الختم»[2].

يكمل " صاحب المخطوط" إيراد الأخبار التي شهدها البحر الأبيض المتوسط وهذه المرة يتعلق الأمر بدولة جديدة وصراع جديد و تجاذبات بشأن الملاحة في هذا البحر حيث شاعت عمليات القرصنة؛ ونشب الصراع البحري الذي سيؤدي إلى الغزو المباشر للضفة الجنوبية ردًا على هذه العمليات الحربية، التي ستمثل الصراع الحضاري بين "الشرق" و " الغرب".

---

[1]– محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص 124.

[2]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 64.

هذه أهم الأخبار الواردة في المخطوط المجهول، وهي كما نلحظ تتعلق بآخر ما شهده البحر الأبيض المتوسط من صراعاتٍ وجودية حول أحقية كل طرف من الأطراف في امتلاكه والانتساب إليه؛ فهل هو بحرٌ روميٌّ أم بحر إسلاميٌّ؟ أم بحر تركي؟

– لقد لاحظ " تاج الدين فرحات" وهو يقلب أرواق المخطوط مقطعًا آخر أوردته "لورا" كتبت فيه وبريشة حمراء مترددة « دون نسبتها إلى صاحبها [ولقد نقبنا طويلاً في آلاف الأوراق– من مخطوط ومطبوع– دون أن نظفر بما يشفي الغليل في تحقيق نسبة هذه الكلمات]: دون نسبتها إلى صاحبها [ولقد نَقَبْنَا طويلاً في آلاف الأوراق – من مخطوط ومطبوع– دون أن نظفر بما يشفي الغليل في تحقيق نسبة هذه الكلمات]:

J’attribue à la littérature une importance qui dépasse de beaucoup celle des autres activités humaines, non seulement elle présuppose la connaissance, mais elle la prolonge au-delà d’elle-même ; Jusque dans cette région frontalière du pressentiment, du pluricoque et du singulier… .[1]

يفتح هذا القول الذي أوردته " لورا" كحاشية مثبتة على أرواق هذا المخطوط الباب أمام إشكاليات متعددة تتعلق بفعل " الكتابة" وهذا من خلال قيمة هذه الإضافة، وأهميتها المعرفية، والعلاقات التي تربط بين هذه الإضافة والدلالات العامة الملتصقة بفعل " الكتابة"، فما هي الدلالات التي نستشفها من إيراد هذه الإضافة؟ وما الغايات من إيرادها؟

الملاحظ أن هذا القول يأخذنا إلى زوايا غامضة وجديدة و يغوص بنا إلى مناطق مجهولة لماهية فعل الكتابة، إذْ ترتبط هذه الزوايا بالمقاصد المتوخاة من إضافة هذه المقولة إلى هذا المخطوط؛ فمن خلال هذه الحاشية يظهر لنا كاتب جديد والذي تمثله هنا " لورا" صاحبة الفهرست لكن ما دلالة هذه الإضافة؟

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 63–64.

يمكن القول بأن إيراد هذه الحاشية /الإضافة يطرح مجموعة إشكاليات تنجر عنها ومنها: الأسباب الداعية للكتابة عند" لورا"، وكذا الكيفية التي تحصلت عليها " لورا" لهذا المخطوط، أضف إلى ذلك إشكالية تشويه هذه المخطوطات وعمليات نهبها وسرقتها.

هذه هي الأخبار الواردة في هذا المخطوط الذي اختلسته " لورا"« من بعض صناديق الوالد رغم اجتهاده الحاذق في دفنها خلف صهاريج الوقود أسفل المركب»[1]، والملاحظ بأن هذا المخطوط المختلس دون تعريف لصاحبه ولا لعنوانه فهذه النسخة « لا تتضمّن غير الصفحات الأولى حتى العشرين، ثم يضيع تراتب الترقيم ليعود من الصفحة السادسة والأربعين حتى الخمسين!» [2]، فالصفحات المغيبة ستمثل الجانب المخفي من هذه النسخة التي ستدعونا إلى طرح الأسئلة عما ستحمله بقية الصفحات؛ وعن ما ستدور؟ وأي أخبار سيوردها صاحب هذا المخطوط؟

يمكن القول بأن الصفحات المغيبة من هذا المخطوط ستدور حول مجموعة جديدة من الأخبار التاريخية التي تخّص حكامًا أو مَدائِنًا تقع على ضفاف هذا البحر القديم الذي جَمعَ أجناسًا مختلفة وروايات؛ وعما شهدته مرافئ هذا البحر من تواصلٍ ثقافي أو صراع حضاري بين تلك الأمم المتداخلة؛ ويمكن أن يتضمن أخبارًا عن الرحالة الذين ارتحلوا من الضفة الشمالية إلى الضفة الجنوبية في رحلة بحث عن ذواتهم المتعلقة بكل ماهو مدهش، وساحر، ومختلفٌ، عن شعراءٍ أو مغامرين أو فلاسفة أو مؤرخين، أو علماء آثار ...الخ أو يمكن أن يتضمن حكايا جديدة عن إماراتٍ جديدة انبثقت وتوسعت مضاربها لتمتد على طول الرقعة الجغرافية لدول المغرب الإسلامي .

هذه بعض الافتراضات الممكنة التي يمكن أن تتضمنها الصفحات المغيبة من هذا " الفهرست المجهول الصاحب".

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 60.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ننتقل الآن إلى الفصل السابع من رواية " النخّاس" والذي يحمل عنوان " تاج الدين لا يقبل النُصحْ، ويعود إلى التلصص؛ فتُسرق منه أدواته ومحظوظ روايته"، وكما هو موضح في عنوان الفصلٍ فبسبب الجرم الذي يقوم به " تاج الدين" وهو فعل " التلصص" فقد سرقت منه أدواته ومخطوط روايته، لكن السؤال المطروح: من الذي قام بفعل السرقة؟ وما الأسباب التي دفعت هذه الشخصية إلى ارتكاب هذا الجرم ؟ وما العلاقة بين فعل "التلصص" وفعل السرقة الذين جُمِعَا في هذا الفصل ؟ و إلى أي مدى يمكن الجمع بين دلالة فعل " التلصص" وفعل " الكتابة"؟

يؤكد صاحب الرواية/ السارد بأن " تاج الدين" وكعادته يجب أن يظفر بكل ما هو مستتر ومخفي عن الأعين وعن الإدراك لذلك تجده يجد ويجتهد في الولوج إلى بواطن الأنفس رغبة منه في الحصول على معلومات وأخبار؛ فلعبة المعرفة تجعله« لا يقبل النصح ولا يراعي المواثيق والعهود، فلا حرمة عنده غير حرمة الفن في لحظات الذهول الآبقة من كل قيد»[1]، لذلك نجده يتسلل إلى كل الغرف، و يتساءل عن كل ما يدور في الطبقات وفي الأماكن الخاصة، إذ عرف أهل المركب جميعًا ثم اعتكف يدّون نبذًا مما ظفر به؛إذ أخذ « يجوب المعابر والممرّات والمنافذ السرية، يتلصص على قطرة عطرٍ تسكبها أنامل نزقة خلف حلمة أذن [...] يُتابع راحة العاشق وانصبابها على الكتفين والجيد، يَسري داخل أسلاك الكهرباء وتجهيزات المياه الحارّة [...] يَطْوي صدره على أسرار الناس والأشياء و الكتب ... والسلالات، الماضية والحاضرة»[2]؛ كانت هوايته البحث عن كل ما يمت بصلةٍ إلى المعرفة، لذلك يتلصص كمخبر عما تخفيه الممرات، والمنافذ السرية، و الأبواب المواربة والنوافذ الدائرية الصغرى، والأجساد التي تخفي من وراءها كل معرفة فـ « تاج الدين لا قبل النصح أبدًا، تلفيه تائها مقبلاً على البشر

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 67.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والأشياء و العناصر الحافة به، يكاد لسانه يتحرش بها عسى أن يظفر بطعم جديد يُنمِّي نَهَمَهُ وإدراكه ومعرفته ويدعم رصيدَهُ من الملاحظات والأوصاف والشروح والتعاليق والحواشي والإضافات والهوامش الجَمّة المتباينة المنسابة عبر دفاتره و تقييداته!»[1].

شكلت سفينة " الكابوبلا" بكل غرفها ومداخلها المريبة حصنًا منيعًا أمام الكاتب المتلصص، لذلك تجده يدور ويحوم في كل الممرات والأقبية والطابق السفلي، وكذا في المخازن التي تحوى على كل ما لا يخطر بالبال لذلك تجده يُقبل على كل البشر لمعرفة الخبايا التي تختزنها ذواتهم« فيعمل الأنف والعين والأذن في أخبار الناس وأشيائهم وتواريخ أسرهم وخفايا سلالاتهم»[2]؛ هذه الرغبة الهائلة لا تجعله يرتاح لذلك اتخذ من "التلصص" حرفة يتقصى من وراءها على كل ما هو غريب وشاذ ونادر وهذا بغية الوصول إلى كنه الذوات التي يتعامل معها، وليدعم ما تخزنه ذاته التواقة للمعرفة لذلك تراه يجمع الأخبار ويتقصى الحقائق، ويكشف المستور، ويتدخل في شؤون الآخرين لذلك«نصحه قوم ممن اعتدوا الجلوس حول رُقعة الشطرنج الخشبية الكبرى بالإقلاع عَمَّا أُلِفَ من فضول وتسلّلٍ إلى أقدار الناس والتذاذ بالإنصات إلى هذرهم و تفاهاتهم وما يَحْوي وجودهم من سَمَاجاتٍ»[3]، لكنه لا يقبل النصح، فكلما تمنع شيء عليه تجده يجد في تحدٍ لاكتشافه، لذلك وفي أثناء انشغاله بالبحث عن ما يخفيه سكان هذه السفينة العائمة تنبّه «إلى أنّ حقيبة الجلد الأحمر القاني التي تحفظ أقلامه وحبره ومخطوط روايته وأوراقه قد سقطت لحظة تحرشه غير المقصود بقفص اللحم المدَخّن الموضوع فوق دعامة خشبية على يمين الداخل من جهة السلم المفضي إلى غرفة القيادة»[4].

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 69.

[2]– المصدر نفسه، ص 68.

[3]– المصدر نفسه، ص 69.

[4]– المصدر نفسه، ص 72.

لقد اختفت حقيبة يده الجلدية التي تحوي أدواته ومخطوط روايته لكن السؤال: من الذي عبث بمصير هذه الحقيبة؟ وأي دلالات لهذا الفعل؟ وكيف ستكون ردة فعل " تاج الدين" حيال ذلك؟

احتار " تاج الدين" في أمره، وداخله شك فيمن أخذ محفظته، وتساءل في نفسه أيمكن أن تكون " لورا" التي قضى معها ليالي حمراء واختلس منها " الفهرست المجهول" ! أم يمكن أن تكون " شريفة الزواغي" التي صادفها عند مدخل الطابق المؤدي إلى غرفة المخزن والمؤن؟ أم يمكن أن يكون العجوز الكهل صاحب المركب " غابريلو" المعتاد على سلب ونهب أشياء الآخرين، وللحدّ من عمليات التلصص التي قام بها " تاج الدين" وبحثه المضني عن الأسرار التي يخفيها هذا العجوز؟

في خضم حديثه لنفسه تساءل " تاج الدين" « عن تبادل الأدوار والوظائف في هذه المدينة العائمة العجيبة نَهَمٌ وفضول وخوف وتلصص متبادل على الناس والأشياء والجواهر و الأعراض! ثم خشي أن يضحي الأمر من قبيل المغلقات والطلاسم, فأمسك! وأمره على الله و صاحب الحكاية»[1].

لقد أضحت السفينة ومرتادوها الهدف الأول لعمليات البحث والتلصص؛ فبعد أن كان " تاج الدين" هو الشخصية التي تتلصص على الآخرين أصبح هو المتلصص عليه، وهذا في عملية تبادل للأدوار والمهام، وهذه العملية التي قام بها أحد راكبي السفينة أدخلت الحيرة والشك والريبة في نفسية " تاج الدين" وأصبح الأمر مستغلقا لذلك أمسك أمره وعاد أدراجهُ، ولم يعد ذاك الكاتب المتلصص.

بهذه الحيرة التي أصابت " تاج الدين" تنغلق عملية السرقة وتنفتح معها تساؤلات جمّة عما سيجري مستقبلا، فهل سيتمكن " تاج الدين" من استعادة ما سرق منه؟

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 73.

ننتقل الآن إلى استجلاء الفصل المركزي الجديد من فصول رواية " النخّاس" وهو الفصل المعنون بـ " الإثم الذي لم يرغب أحد في حدوثه"؛ فيا ترى ما الذي سيحويه هذا الفصل؟ ومن هي الشخصية التي سيرتبط بها هذا الإثم غير المرغوب في حدوثه؟

يدخلنا الفصل الثامن إلى مشهد مغاير ستشهده سفينة " الكابو– بلا" وركابها، وهو إقامة حفلة تنكرية راقصة دعت إليها شخصية "شريفة الزواغي" كل من يدب على المركب، وفي أثناء التحضير لهذا الحدث الاستثنائي« هتف عبدون في أذنها بين غفوتين: " هذا الذي يسكنك مارق أفاق مثلك لا أصل له ولا فصل قادم من الجحيم!" فقالت تخاطب الجميع: " البحر أصلنا وإليه المآب؛ فهل تعرفون لكم أصلا غير ليلتنا هذه؟ منها الانبثاق وفيها يحسن جر الذيول! فما فقه أحد لكلامها معنى!"» [1].

تنفتح في هذا الفصل العلاقات السردية بين " شريفة الزواغي" و " عبدون القبائلي" تاجر الحرير، وهذا من خلال الحوارات والأفعال التي ستجمع بينهما، ففي هذه الليلة الخالدة التي سيشهدها هذا البحر الشاسع الممتد على مساحة واسعة؛ ستكتشف مصائر هذه الشخصيات المختلفة الرؤى والتوجهات؛ وستنبثق من خلالها المآلات والنهايات، والأحلام، والأوهام، وستشع أجواء هذا الحفل الخرافي بهجة وغرابة وكشفًا للمستور فـ «لونٌ وحُمْرَةٌ وعراءٌ وأشكالٌ أخَّاذة، وكشف وفتقٌ ورتقٌ يُعمي ويَصمُ ويَسرُّ السَّاهرين»[2].

في هذه الليلة الخالدة التي لا تتكرر شاعت أجواءُ السهر والمجون والبهجة وانشراح القلوب التي افتتحتها " شريفة الزواغي" صحبة مجموعة من الفتيات، فمعهن انفتحت أجواء الغواية؛ ألوان من الحمرة الطافقة والكشف الباذخ عن بواطن اللّذة المؤجلة، وفتق ورتق لأسرار العشق التي تختزنها الذوات المتأوهة، وفي أثناء ذلك العرض الإغرائي

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 77.

[2]– المصدر نفسه، ص 79.

« تتالت على الحلبة " رضية" و " فاتن" و " لورا" و " سندة" ... فزدن المشهد غواية وجنونا واتساقا مسرحيا دقيقا! وكاد تاج الدين وعبدون وجرجس والأمير والمازري تاجر الصوف يتشممون عطور الشرق والغرب جميعًا وما اختزنت نساءُ الأنحاء من دفءٍ ولحم ووقوع في الشهوة»[1].

في هذا المشهد الشهرزادي المعبق بكل ألوان السحر الخلابة أخذت شخصيات الرواية تتلمس، وتتذوق، و تتشمم عطور الشرق الآسر لكل الحواس، والتي شكلتها هذه النساء المفعمات جنونا وسحرًا ولذة وغواية، فقد أخذت ملامح الشرق السحري/ الفاتن/ الخرافي تتشكل في أحضان السفينة « الشعور منسدلات، وللجيد رقة، وللنهود اهتزاز، ولعرق الأنثى الخالد فيض و حباب حارق كحباب الثلج فوق القناني ... والظلمة تفتح للبصيرة نجومًا أخرى من الوهم والصدق والكشف»[2]؛ وعبر هذه الأجواء المُفْعَمة سحرًا وفتنة وإغراءً انفتحت البصيرة وانكشفت الذوات المخزنة لكل من شخصية " شريفة الزواغي" و " تاج الدين فرحات"؛ هذا الأخير الذي ظل « مشدودًا إلى صليب عذابه ومتعه وتوقه القاتل إلى السبل التي لم يطرق والنساء اللائي لم يَفْتن والصناديق التي لم يفضح والصدور التي لم يشرح!» [3].

لبث " تاج الدين" زمنًا طويلاً وهو في صراع مع ذاته التي أحاطت بها كل العذابات، عذابات لا متناهية عاشتها نفسه المحرومة من كل معرفة لذلك تجده مشدودًا إلى صليبه فليس باستطاعته فتح الصناديق والصدور، لذلك تجده هائمًا في هذا الجو المثير لتلك الرغبات المدفونة، والتي تدعوه إلى استكشافها « مزيج من " المالوف"

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 80.

[2]– المصدر نفسه، ص 80–81.

[3]– المصدر نفسه، ص 81.

وأهازيج البدو وقطع تنسب إلى يهود الحاضرة وشتات مما يؤثر عن هذا أو ذاك ممن شاع ذكرهم في دُنْيَا القول وظلام الحارات والسّطوح والدكاكين والمقاهي:

"……

كَيْـفَ بَتـتَـــا صَـــبَّحْـــنَا بَاري كلاَمْ النّاسْ لاَ يَفْضَحْنَا

تَصبح عَلى خَيْرْ وَتسَامَحْنَا والعَيْنْ تَنْحَبْ من فْرَاقْ الغَالي"

……

قَلْبي مَمْحُونْ مَنْ صُغْرِي نَعْشَقْ سِرْ و كَمُونْ يَا وَعْدي نَعشقْ

……

" لو كان الغَنْجة تَعْلَمْ بقَلبي تـوَرينـــي وتــطفي نـــاري

فمن كان مِنا عَاشقَا سَالَ دَمْعُهُ وعَاودَهُ بَعْدَ البُكاءِ نَحيبُ"»[1].

وانفتحت ذات الكاتب "تاج الدين" على ما اختزنته من مواويل حارقة، وأغان تراثية باقية، مزيج مما تركه الأولون من ميراث تتراقص له ذاته الهائمة، «ثم هاج "تاج الدين" بعيدا، وذكر شجونه ورحلاته ونخاسته ودموعه وعشقه، وقال لنفسه وكم كان يقول لها ويسمع منها:

"A moi l’histoire d’une de mes folies depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles….

J’aimais… la littérature démodé, latin d’église, livres érotiques sans orthographe, romans de son aïeules, contes de fées, petits livres d’enfance Opéras vieux, refrains niais, rythmes naifs » .[2]*

---

[1]– صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 81 ،82.

[2] – المصدر نفسه، ص 82.

*– هي لي ، قصة لإحدى جنياتي. منذ أمد طويل، كنت أتباهى بامتلاك كل المناظر الممكنة... كنت أحب الأدب القديم، اللاتينية الكنسية، الكتب الجنسية من دون قواعد إملائية، روايات أجدادنا، قصص الجن، الكتب الصغيرة الطفولية، الأوبرا القديمة، لازمات الحمقى، إيقاعات شعبية.

في هذا الجو الصاخب تاهت "الذات الكاتبة" لـ "تاج الدين فرحات" وتلبست بها أطياف من الرؤى والأحلام والمقاطع التي غزت نفسه، فتذكر أحزانه عند أولى عتبات العشق البعيد المنال، فصارت المقاطع العربية والغربية تتوالى على ذاته المعذبة، فاستحضر أغانِ البدو التونسية وتمازجت معها مقاطع من شعر غزلي مع صور لكتابات أجنبية، فأضحت روحه معلقة في ملكوت "الكتابة" «ثم دخل ذاته برهة قبل أن يُردد آخر الجمل التي يذكر من ديوان ذلك الشاعر التائه المهووس، رَامْبُو:

Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit*

ثم انتفض الكاتب "تاج الدين" مذعورا، فهرع نحو فجوة النور الرمادية: جُثّة مُسجاة، في الصندوق قتيل!"

ذُهِلَ الناس وتسللت أطيافُ أطفال وبعض من الخدم والنساء خارج الأهراءِ تنشد فسحة اطمئنان»[1].

كان هذا هو السّر المخفي الذي على أثره انتفض الكاتب "تاج الدين" وهو الذي يفتح الباب على ما تخفيه سريرة الذات الكاتبة من فضول لاكتشاف المجهول وبهذا ينغلق الفصل الثامن من الأحداث التي شهدتها سفينة "الكابوبلا".

ننتقل الآن إلى استجلاء الفصل المركزي التاسع من فصول الرواية، وهو الحامل للعنوان: "انقشاع الغمامة وكيف تلد الجريمة أخرى، ثم عودة إلى طفولة تاج الدين"

في مدخل هذا الفصل تتقشع سحابات الأسئلة عما حدث في الغرف المنسية من خفايا وأسرارٍ، إذ «هبّ غابريلو، على عادته، ريحًا صرصرًا يرغي ويصرخ في إيطالية تشوبها الفرنسية ونتف من عربية حاضرة تونس. أزاح الفضوليين ونظر في عيني شريفة

* أنهي بالعثور المقدّس على بعثرة روحي.

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص83.

في غضب مكتوم ونهر ابنته لورا ثم توعد تاج الدين جازما بأنه وراء المصائب كلها»[1]. بهذا الشكل كانت ردة فعل "غابريلو" وهو يرى الكم الهائل من الفضوليين الذين تكاتفوا لحل ألغاز هذه السفينة المثقلة بالأسرار؛ وكانت البداية بالجثة التي وُجدت في قبو السفينة، فقد توعد "غابريلو" كل شخص حاول فك ألغاز هذه السفينة من خلال التعابير التي خالطت وجهه، وكذا المزيج اللغوي الذي حمله، فهو العاكس لعديد الأجناس البشرية التي تواصل معها من لغة فرنسية كان قد تعلمها بحكم إقامته المطولة هناك كلاجئ وكذا لغة عربية نظرا للرحلات الكثيرة التي كان يقوم بها.

لقد حملت السفينة بداخلها العديد من الأسرار التي تدل على الجرائم التي ارتكبها "غابريلو" والتي طفت على السطح، فقد وُجِدت «تماثيل القبط وتحف الفراعنة ومومياء سلالاتهم وكتب المسلمين وطروس اليهود وبردي الخرافات الآفلة يرحل نحو الشمال في بطون المراكب وتوابيت الخفاء وأحابيل الوسطاء والبعثات العلمية، ومن المراودين ووهم المزايدات والثراء المنهوب!» [2].

كانت هذه مجموعة الموجودات التي حوتها الغرف السرية بالسفينة وهي توضح حجم النهب والسلب الذي طال أهم الآثار المصرية، إضافة إلى الكتب الدينية المختلفة لأهم الديانات وكتبها المقدسة ككتب الإسلام واليهودية، إضافة لآثار الأقباط المسيحيين، وكل هذا عائد إلى عمليات منظمة رعتها شركات التهريب وبيع الآثار القديمة المستجلبة من أهم الأماكن تاريخية وحضارية.

لقد تعددت الجرائم المرتكبة من طرف شخصية القبطان "غابريلو كافينالي"، حيث تُبيّن هذه الجرائم الوجه الآخر الذي تتميز به الشخصية الغربية التي يمثلها، وهي تحاول الحصول على كل ما هو ثمين ونادرٌ، فعمليات السلب والنهب «تخفي غابات من الغدر

---

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 87.

[2] –المصدر نفسه، ص ص90، 91.

والعنف وطمس الذاكرة العمياء، فلا يلبث في ذهن البحر غير أشتات حكايات مما يتداول الرواة وأصحاب الإفكِ»[1].

كانت هذه حكاية من الحكايات الكثيرة التي طوتها الذاكرة العمياء التي تناست حجم النسيان الذي أصاب كل أواصر هذا البحر الذي كان شاهدا على كل الجرائم التي حدثت وعلى مر التاريخ باسم الأبحاث العلمية والاكتشافات الجغرافية «دول تطوى، وكنوز تنهب، وصحائف تُضرم فيها النار... والبحر منطو على خيره وشره لا يكاد يبين!» [2].

لقد حفظ هذا البحر أواصر التعاملات التجارية بين ضفتيه (الشمالية/ الجنوبية) لكنه بالوقت ذاته غابت كل الجرائم التي حدثت، لكن السؤال المطروح:- لم حدثت كل هذه الجرائم؟ ولماذا أخفيت عن الذاكرة؟ وباسم من حدثت؟ هل حدثت باسم الدين أم باسم التاريخ أم باسم العلم؟

ينغلق الفصل التاسع على مجموعة الجرائم التي حدثت، وقد كان المتهم الرئيسي لها القبطان "غابريلو كافينالي". ومنها تنتهي الدفعة الأولى من الفصول المركزية لرواية "النخاس".

ننتقل الآن إلى الدفعة الثانية من الفصول المركزية لرواية "النخاس" وهي الفصول السبعة الأخيرة من الرواية، ستكون هذه الفصول بمثابة الأجزاء الختامية لأحابيل الحكاية التي انقطعت بسبب الفصول الهامشية الواردة في الرواية، والتي أراد الكاتب قطع حبل الرواية/ الحكاية بها.

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 91.

[2] – المصدر نفسه، ص 93.

تبتدئ الفصول المركزية المكملة لأحداث ووقائع الحكاية بالفصل السادس عشر والحامل لعنوان«تغيير ديكور المرقص و "كابين" القيادة وإحداث إصلاحات في جدار القلعة العائمة».

يوحي لنا هذا الفصل وبدءًا من عنوانه التغييرات التي استحدثها قائد المركب "غابريلو" والتي تخص "المرقص" و"كابين" القيادة، لكن السؤال المطروح:

-ما هي الأسباب التي دعت لإحداث كل هذه التغيرات؟

-وما الذي سيتغير بعد هذه الإصلاحات؟

ينفتح هذا الفصل على ما سجله كبير المهندسين من أعطاب ألمت بسفينة "الكابوبلا"، إذْ «أنشأ كبير المهندسين تقريرا دقيقا مفصلا لا لُبْسَ يَشُوبُهُ يعلنُ أن القلعة المُنسابة في ليل البحر تفتقر إلى التفقد والعناية والصيانة والإصلاح، وأنّ هذه الأشغال ينبغي أن تُستَهلُّ منذ ساعات الفجر الأولى»[1].

لقد ألمت بالسفينة عدة تشوهات وكان أبرزها الشق الذي تعرضت له الجدران الداخلية، إثر مهاجمة أسماك القرش، فقد أكد التقرير على كثير من المعايب التي حاول القبطان إخفاءها وهي:

«تسرب الماء عبر الجدار الخارجي [...] كثرة الثقوب المستطيلة والدائرية في جدران الغرف وسقوفها وأبوابها، وتواتر مشاهد التلصص المريبة [...] تَلَفُ أقفال الأبواب والنوافذ واختفاء وثائق المسافرين وتسجيل سرقات وحوادث عنف جمّة ووقائع اغتصاب [...] تساقط المربعات والدوائر والستائر الملونة التي كان يقوم عليها ديكور المرقص

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 151.

والحانة، وإعراض أصحاب الذوق عن الجلوس خلف المناضد الدائرية ذات الخشب المتآكل.

ظهور جنس من الفئران عجيب كان قد اختفى، أو يكاد، من أهراء مراكب الروم منذ القرن الأول بعد الميلاد، وذلك بحسب المؤرخ الثقة العَلَمَ السَّند الحُجّة "أدريان IV"»[1].

لقد أحصى التقرير الذي أعده كبير المهندسين العديد من المعايب التي شوهت المنظر الداخلي للسفينة لواحقها، وكما نلحظ فقد أدت هذه المعايب إلى ظهور عديد الحوادث كالسرقة وحوادث العنف وكذلك تشعب ظاهرة التلصص على خصوصية المسافرين، ونظرا لكثرة العيوب التي وردت في التقرير فقد «أمر القائد "غابريلو كافينالي" بإحداث إصلاحات كبرى في جدار المركب وبتغيير ديكور القاعات الجانبية وسد فجوات الغرف في الطبقة الأولى خاصة! وأخذت "لورا" تعرض خدماتها على المهندسين والأعوان وكل أولئك المقبلين على نشر المخمل والحرير فوق الجدار والمناضد والكنطوار!» [2].

كانت هذه مجموع الإصلاحات التي أمر "غابريلو" بتنفيذها وقد شملت مختلف الأماكن الخاصة بالطبقة الأولى، وقد عرضت "لورا" خدماتها من أجل تحسين المظهر العام للقاعات و هذا عبر إعادة ديكور المناضد والكنطوار وإلباسه حللا قادمة من سحر الأقمشة الشرقية.

ننتقل الآن إلى عرض ما سيحويه الفصل السابع عشر من رواية "النخاس" وهو الفصل الذي حمل عنوان:" "لورا" تغوي "تاج الدين" و "جرجس" و"عبدون"... وقوما آخرين، وتدعو إلى رحلة زوارق شراعية في ليل اليم البارد المنسي! "

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 153، 154.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 155، 156.

ينفتح هذا الفصل على حكاية أخرى من حكايات رواية "النخاس"، وهي حكاية الرحلة البحرية التي دعت إليها "لورا" كلا من "تاج الدين" و "عبدون" و"جرجس"، بغية استكشاف ما تخبئه سفينة "الكابوبلا"، وهذا بعد الحوادث الكثيرة التي شهدتها كتعطل المحرك في بداية الرحلة، وتلتها سرقة الأشياء الخاصة "بتاج الدين" (مخطوط روايته)، ومؤخرا اكتشاف الجثة المجهولة في المخزن السفلي، إضافة لعديد الحوادث الغريبة كل هذا دعا "لورا" إلى البحث عن تفسير لما حدث، ففي ليلة من الليالي:«لمح المسافرون، في آخر ساعات الفجر، لورا تكاد تعدو وقد انسدل شعرها الأصفر الأحمر الفضي ورقص كالإعصار حيث يشاء! [...] لمحها الوالد غابريلو، ورأتها الشريفة وسندة [...] ولمحها تاج الدين وعبدون وجرجس فاندفعوا خلفها يحثون السير»[1].

توجهت "لورا" عروس البحر وحلية "الكابوبلا" بسرعة باتجاه فسحة الزوارق تنشد المجهول، فقد أصابتها حمى الرغبة والتقصي عن الأسرار فقد«كانت تتصرف كالمسكون، حركاتها آلية مثل مدواس أبدعه مهندس ميكانيكي موهوب، وصمتها مطبق، وبصرها زائغ، وجسدها الصغير يدفع بلاستيك الزورق ويفك سلسلة الجبل وتقفز نحو المجهول، فلا يأبه (فلا تأبه) الفجر ولا تأبه العاصفة ولا يثار السكون ولا تستثار الكابوبلا!» [2].

لقد أصيبت "لورا" بنوع من الحمى جعلتها تدخل في متاهة إذ حلت بذاتها "روح ثانية دعتها إلى محاولة تتبع الأثر الذي اجتذبها نحو البحر العاصف «كانت ترى أن إنزال أحد القوارب إلى الماء يعد مغامرة مجنونة في مثل تلك الساعة رغم إقبال العاصفة على الخفوت»[3].

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 159.

[2] – المصدر نفسه، ص 160.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ففي مثل تلك الحالات العصية على الفهم، دخل على الخط كل من "تاج الدين" و"عبدون" و "جرجس" الذين هالهم ما شاهدوه من حوادث، فبعد مرور ساعات طوال على هذا المشهد، أخذ "عبدون" يصف "لورا" لـ "تاج الدين" فقال: «عطورها رائقة لذيذة في مثل جودة الخمر القديم، اسمها من العطر قد جُبل في ليل الشمال، هي الظل والضلالة والشجرة التي بشر المؤمنون بها، في فيئها الوارف نجلس ومن ثمرها قوتنا ومتعتنا والحياة»[1].

مثلت "لورا" الوجه الملائكي الذي فتن كلا من "عبدون" تاجر العطور و "تاج الدين" الكاتب المتلصص والباحث عن سر الصبية الفاتنة، التي دوخت باقي مرتادي السفينة فهي العطر المستخلص من أزهار الشمال، وهي الفاكهة الحاملة لبذرة الحياة، وهي النور المستحلب من نور الشمس الغاربة.

بعد ساعات أخذ "جرجس" دفة الكلام فقال: «ما أورع حسنها، عيناها من طيور الماء وشعرها هالة ذهب عبقة بذوع العطور المعتقة الغابرة، مزيج من المسك والفلفل وبخور جاوة وبلاد ما وراء النهر [...] شفتاها مثل خيط من القرمز وخدّها شبيه بنصف ثمرة الرمان، هذه هي الحبيبة الأُخَيَّة التي لا فكاك من أسرها الفاتن! حبائلها عذاب لذيذة رائقة، وشباكها قدت من مخمل شعرها المضيء في الحلكة!» [2].

انفتحت أسارير بشخصية "جرجس" على ما خلفته "لورا" من سحر وإغراء، فأخذ ينشد أناشيد الحلم، فارتحل بخياله إلى متاهاتها الرائقة، فها هي عيونها تضيء ليل السفينة، وها هي شفتاها تتلون كحمرة الشفق، وخدَّاها محمران كحبات كرز، فقد جمعت في حسنها كل الجمال، جمال أغوى المسافرين وها هو "تاج الدين" يفتح ذائقة ليصف لنا المشهد فقال:«ليس الخبر مثل العيان! صغيرتي بيضاء حبيبة رائقة، مثل مرجان الخرافة،

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 160، 161.

[2] – المصدر نفسه، الصفحات نفسها.

شعرها من ذهب الحكايات القديمة، وعيناها مثل يمامتين على حافة الجدول ليس الخبر مثل العيان! خداها مُرْسلان في زعفران المدى ولبن الأنهار العبقة، حبيبتي صغيرة لدنة مطواع، وليس الخبر مثل العيان!» [1].

يؤكد "تاج الدين" الكاتب المتلصصُ بأن الأوصاف التي وَصفت بها "لورا" هي أخبار لم تصل إلى عمق هذه الصبية الفاتنة، لذلك أكد ومن خلال تجربته العيانية بأن العيان هو الأصل في إدراك السحر الذي جُبِلت عليه "لورا"، فليس الخبر مثل العيان؛ فقد خَبِرَ "تاج الدين" سحر "لورا" وهذا عبر الليالي التي جمعتهما معا وهي تستقصي أخبار هذا الشاب القادر من أعماق التأريخ والذي يحمل أسرارا يجب البحث عن مكنوناتها، كذلك شكلت "لورا" لغزا لذلك استرسل "تاج الدين" في وصفه لـ "لورا" فقال: « ينشق الشعر والأذنين ويُداعب باطن القدمين والراحتين ويلعق نبيذ الماقون الأحمر بين ثناياها. فتضحك وتعابثه حينا من الليل، فيهتف "ليس الخبر مثل العيانِ!"، ثم تُلاعبه وتعابثه دون أن يدخلا في اللّذة، تعلمه كيف يُدمي الرغبة وتعلمه كيف يُرهقها... يسوقها إلى غايتها دون نفاذ...»[2].

شكلت "لورا" بكل سحرها وفتنتها حلمًا بعيدًا صاحب مخيال "تاج الدين" وهو يُحاول الوصول إلى كنهها الذي لا يدرك إلا حين ينبثق المعنى من الرؤية الباطنية التي صاحبتها، بحيث لم ينل إلا أخبارًا عن ما تخفيه هذه الصبية التي تداعب السحر وتغرق الذات في أتونها دون الوصول على غاية محددة.

يمتد الاستعراض العجيب لكل من "لورا" وهي تشد الزورق في اتجاهٍ غير معلوم ويتبعها الموكب في انسجام ودقة؛ فها هي « تتحسس جسد "الكابوبلاّ" المتهادية في تيه وخيلاء غير آبهةٍ بما حولها، وعبدون القبائلي تاجر الحرير وزرابي الأوراس يُراقبها في

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 162.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 162، 163.

دهشة حيوان واقع في فخٍ لا مفر من حبائلهِ، وجرجس يُحملق بعينيه السوداوين وحاجبيه اللتين مثل حية ملكية مُحنطة قابعة في قعر متاهة فرعونية غائرة؛ أما تاج الدين فيحف الموكب بعين صبْرِهِ وعطفه وهو يُجرجرُ مئزرَ تلصصه الأصيل، والموكب دقيق مثل رقاصٍ ساعة أثرية بطيئة أو نواسِ إسطرلاب قديم!»[1].

كانت "لورا" تبحث وتتحرى بعضا من الآثار المخفية، وتنشد دليلاً واحدًا يمكن له أن يفتح ألغاز هذه السفينة « فكانت تمني النفس بمعرفة سرّ المومياء، ومخطوطات غرفة القيادة وخرائط مخزن التجفيف المحاذي لقاعة المحرّكات وأشياء الوالدِ وأدواتهِ، ومحنطاتِ طيوره وثعابينه [...] وتمائم شريفة الزواغي ووصفاتها المستوحاةِ من عقاقير الأجدادِ وعُصارة الزمن الغابر...»[2].

كانت هذه هي الأماني التي حاولت "لورا" التحري عنها؛ فقد انفتحت ذاتها التائهة على مجموعة من الحوادث والألغاز، وتاقت نفسها لمعرفة سر المومياء التي ظهرت فجأة على مسرح الأحداث وكذا عن التمائم التي أحضرتها "شريفة" معها وكل هذا في خليط متعدد الرؤى.

أمسكت "لورا" الحلقة الدائرية وحاولت جذبها بقوة، ثم أعادت الكرَّة مرتين بلا جدوى، فقد كانت الحلقة ضخمة وصعبة النفاذِ، وبدا المنفذ محكم الإيصاد، وكاد جرجس وعبدون يوقنان بأن اللعبة برمتها « قد أفضت بهم جميعًا إلى العبث واللاَّمعنى والخسرانِ »[3]؛ إذْ لم تستطع "لورا" كشف ما تخفيه الغرف السفلية للسفينة، وبقي الحال على حاله، لكن "تاج الدين" لم يستسلم وبقي ينتظر أن تفتح تلك الفجوة؛ وفي أثناء ذلك « التمعت بشائره في

---

[1]–صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 163، 164.

[2]–المصدر نفسه، ص 166.

[3]–المصدر نفسه، ص 167.

الأفق الشرقي: "انظروا، لقد انفتحت الفجوة، كنت موقنا من هذا. لقد هيئت لتنفتح بعد دقائق، فما سِرّ ذلك يا ترى؟!" »[1].

كان هذا سرًا من أسرار السفينة وهي تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط، لكن السؤال ما الذي تخفيه الفجوة؟ وعلى ماذا تحيلنا هذه الرحلة؟

ننتقل الآن إلى عرض أهم الأحداث التي حواها الفصل الثامن عشر من رواية "النخاس"، و هو الفصل الحامل لعنوان "المنتدى، و دعوة إلى هتك أسرار الغرف الأخرى، ثم تفكير تاج الدين في الإعراض عن النخاسة".

يعرض هذا الفصل تفاصيل "المنتدى" الذي جمع شخصيتي "تاج الدين فرحات"، و"غابريلو كافينالي"، لكن السؤال المطروح:

-عمَّ سيدور هذا المنتدى؟

-ما هي الأسباب التي دعت إلى عقد هذا المنتدى؟

-ما المآلات التي سيحققها؟

قبل البدء بعرض محتوى هذا المنتدى التشاركي/التوافقي يمكننا التأكيد على مجموعة من النقاط التي ستكون المفتاح للولوج إلى دلالات هذا الفصل.

*يمكن التأكيد بأن العلاقة التي جمعت بين شخصيتي "تاج الدين" و "غابريلو" قد وُسمت منذ البداية "بالتشنج" و "الصراع الخفي" و هذا نتيجة لسوء الظن و الخوف الذي طال كلاّ منهما؛ خاصة بعد سرقة مخطوط رواية "تاج الدين"، و كذلك اكتشاف الجثة ومجموعة الآثار المسروقة التي أخفاها "غابريلو".

[1]-صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 168.

*يمكن القول بأن أساس الصراع بين شخصيتي "تاج الدين" و "غابريلو" هو صراع إرادتين مختلفتين كل واحدة منها لها عالمها الخاص و هويتها المغايرة، و هي تحاول جذب الإرادة الأخرى إليها في محاولة السيطرة على اختلافها ليعاد تشكيلها من جديد.

*يمكن القول بأن المنتدى هو صورة مصغرة للحوار، و للتبادل و للتشارك و لإزالة الخلافات/الاختلافات بين الطرفين و توحيد الرؤية المخالفة؛ فهذا المنتدى هو إزالة لسوء الفهم الحاصل بين شخصين أو أكثر لإقرار مجموعة من التصورات حول موضوع مختلف في كينونته/ دلالاته/ مآلاته، و هذا ما حصل؛ حيث جرى أول تقارب و تواصل بين "تاج الدين" و "غابريلو"، في هذا المنتدى، حيث «دعت الراقصة إلى ترك الخلاف و تجاوز المصالح القريبة و التغاضي عن زلة قديمة أو جفوة غابرة...». [1]

تمثل دعوة "الراقصة لولا" المفتاح للولوج إلى مدخلات الصراع بين شخصيتي القبطان "غابريلو كافينالي" و الكاتب المتلصص "تاج الدين فرحات"، حيث «هتف مساعد القبطان في ثبات و حبور: "باسم القبطان غابريال كافينالي و الكاتب تاج الدين فرحات نُعلن فوق سطح الكابوبولا العظيمة عروس المتوسط المختالة ما يلي:

*انبعاث جماعة النخاسين و منتدى المتلصصين" يباركها هذا الماء المُترامي وتحفظها أرواحُ من مَرَّ بهذه الأنحاء من قراصنة و عملاء و فاتحين و أصحاب ديانات وشعراء و ناسجي حكايات و أساطير.

*نختار لها من الأسماء، على بركة الله، هذا اللقب الفضيّ الراتع في خيال المدوَّنات: "سرّ الغرفة السابعة".

*لا عضوية إلا لمن شهد لقاءنا هذا من "الأعضاء المؤسسين"»[2] .

---

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 173.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 173، 174.

كانت هذه أهم الشروط التي أرساها هذا المنتدى حيث حُدِّد الموضوع الأساس الذي نشبت من أجله و هو موضوع "النخاسة" الذي يعتمد في جوهره على مبدأ "التلصص"؛ حيث اقر و بإجماع المقرران الرئيسيان "غابريلو كافينالي"و "تاج الدين فرحات" لقبًا مستمدًا من بطون الكتب و من خيال المدونات و هو "سرِّ الغرفة السابعة".

إضافة إلى هذه الشروط فقد أقرّ المشاركون في هذا المنتدى على ماهية الأعضاء المؤسسين الذين ستسند إليهم مقررات هذا المنتدى؛ حيث تنتفي العضوية لغير المشاركين.

قرر المشاركون الدائمون لهذا المنتدى التشاركي تقسيم المهام فيما بينهم، حيث عُيِنَ كل من: «القبطان غابريال و الكاتب تاج الدين رئيسان عاملان. لهما مطلق الحق في التلصص على النّاس و الأشياء و الماء و الذاكرة و الخيال.

-الآنسة لورا كافينالي ملحقة بالرئاسة مكلفة بضبط الدفاتر و الكشاكيل ... والصحفِ المُفردة ...، و جميع ما يتاح من وثائق.

-جميع الحضور، أعضاء راصدون، يجتمعون كُلما يقتضي الأمر، للتباحث في "سِرِّ النخاسة".

*يعتبر الفراغ من القراءة إيذانًا بحفظ سِرِّ البيعة.

و السلام عليكم، و البقاء لعروسِ البحر المختالة، و المجد لمنتدى "الغرفة السابعة" و العزة لغابريلو و تاج الدين»[1].

كما نلحظ فقد أقرّ منتدى "الغرفة السابعة" شرطاً أساسيًا لصفة العضوين الرئيسين اللذين ستستند إليهما مهمة "التلصص" و هما "تاج الدين" و "غابريلو" حيث مُنِحَا مطلق الصلاحية لفعل ذلك، إذْ هما اللذين أقرّا هذه المهنة في السفينة، حيث نجد بأنهما تبادلا الأدوار على طول الرحلة و هذا في محاولة لاقتناص "المعرفة" المخبأة في تلابيب الآخر.

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 174.

أكدت مخرجات هذا المنتدى على الموضوع الرئيسي و الجامع بين الذاتين (ذات تاج الدين فرحات، ذات غابريلو كافينالي) المتخالفتين/ المتضادتين/ المتعاكستين رؤيةً وفكرًا و توجهًا و كينونةً وهو موضوع "النخاسة"؛ فقد شكل هذا المنتدى الحلقة الجامعة لهاتين الذاتين اللتين فرقتهما المصالح الضيقة و الخلافات الماهوية حول ما يخفيه كل طرفٍ عن الآخر في محاولةٍ لجَسْرِ الهوة المتنامية بينهما.

بعد عقد هذا المنتدى التشاركي، والذي انبثقت عنه "جماعة النخاسين والمتلصصين"؛ بدأت أولى المهمات التي أقرها هذا المنتدى و هو البحث عن أسرار الغرفة السابعةِ لكن قبل الوصول إلى الغرفة السابعةِ فقد طالعتنا رواية "النَّخاس" على مجريات البحث بخصوص الغرف السابقة و كانت البداية بالغرفة الأولى فماذا أخفت هذه الغرفةَ و ما الأسرار التي حوتها؟

يؤكد راوي الحكاية على أن الغرفة الأولى كانت «صامتةً ساكنةً لا نور فيها كالدنيا قبل الخلق. الحقائب موضوعة بعناية لصق السرير الوحيد.[...] لُفافة الأوراق البيضاء الثمينة ملقاة فوق اللحاف الوردي، قلم الحبر المفضض حذوها في حياء مُريب!» [(1)].

لم تحوِ الغرفة إلا الصمت المطبق و الصّدى فلا شيء حوته غير أقلام و أوراقٍ بيضاءَ لا سرَّ فيها، فلا شيء يقتضي التلصص عليهِ، لكن السؤال المطروح: أي دلالاتٍ حملتها هذه الغرفة؟ و لماذا جُعلت هذه الغرفة ساكنةً، هادئة لا سر فيها؟ ينتقل السارد هذه المرة إلى الغرفة الثانية فكيف بدت؟ و ما الأسرار التي يمكن أن تُدَلِّلَ عليها؟

لقد «بدت الغرفة الثانية صاخبة، أشياؤها تتهاوى بلا سبب، قِطَعُ الشطرنج تتمازج فوق الرقعة الصغيرة قرب النافذة، محفظة الجلد العالقة بالمشجب الخشبي تنفتح فتسقط منها زجاجة عطر أسود تصطدم بزاوية الطاولة البرونزية الصغيرة فتحدث فرقعةً صاخبةً

(1) – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 174.

و ينبثق السائل الداكن فيلطخ ملحفة السرير فتحدثُ فرقعةً صاخبة و يغمر الفضاء ذَوْعَ العطر البدائي الساحر»[1].

انفتحت الغرفة الثانية على عالم جديد مجهول المعالم أسسته الأشياء المتداعية والمتهاوية دون سبب واضح لهذا التداعي؛ فقد شكلت هذه الغرفة و محتوياتها الظلام الذي يسبق انبلاج نور المعرفة، فمن مميزاتها ما عُثر عليه من عطر أخاذٍ انسكب على لحافة الغطاء؛ عِطرٌ ستنفتح له أسارير الذوات المتلصصة الثلاث "تاج الدين" و "غابريلو" و"لورا" حيث «خفق صدر اللبؤة اللعوب الصغيرة، فانغرزت أضافرها في راحة الكاتب النّخاسِ وسرت قشعريرة لذّةٍ غامرة في أعطافهِ فارتبك و كاد ينكفئ على وجهه لولا ذراع "ثعلب الكابوبلا" الباسم في غموض!» [2].

شكلت الغرفة المختلفة المحتويات المدخل الجديد للمشهد الإغرائي الذي ميَّز العلاقة بين "لورا" و "تاج الدين"؛ حيث انفتحت أسارير "لورا" على ما احتوته هذه الغرفة من عطر سكن جوانحها وحرك في ذاتها الرغبات المدفونة؛ فقد استعادت المشاهد التلصصة التي رافقت مخيلتها و هي تحاول استكشاف "الذات الباطنة" لـ "تاج الدين" إذ «تعابتا في صمت، تبادلا فنونا من المعرفة و الحدس و الشهوة، قالت له و قال لها و ابتعدت منه فدنا منها ثم .. لابسته فسكن إليها ثم انصب عليها [...] فكاد ينفذ إلى حرقة استداراتها الظمأى إلى العضّ والمدافعة و العتاب، و كاد يسمع لحمها الشبق يذوب شهيقا شبيهًا بعواءِ الطحلب في الماء البعيد»[3].

لقد حرك "العطر" المجهول و المنبعث من أركان الغرفة الثانية كل الحواس التي تخدرت بفعل قدرته الهائلة على بعث المعرفة و الشهوة؛ هذا العطر الذي على إثره استعاد

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 175.

[2] – المصدر نفسه، ص 176.

[3] – المصدر نفسه، ص نفسها.

كل من "لورا" و "تاج الدين" الذكريات التي جمعتهما؛ فمن خلاله تجلت الملامح المخفية التي غزت الجسد فحركت بواعثه فاستذكرا مغامرتِهما الكثيرة التي انغلقت بفعل الحوادث الكثيرة التي فرقتهما، و خاصة تلك الليالي الحمراء التي كانت شاهدةً على انبعاث المعرفة المخبأة في ثنايا الغرفة.

أما بخصوص الغرفة الثالثة فقد شهدت ملامح لأسرارٍ متعلقة بشخصية من الشخصيات الثانوية في الرواية و هي شخصية "سندة" فيا ترى ماذا يوجد في هذه الغرفة؟

يسرد راوي الحكاية ما حدث حين انفتحت كوة نورٍ من خلف الباب الموصد بإحكام فقال: «ما إن انبثق النور من كوة الغرفة الثالثة حتى انبعث غابريلو و تاج الدين و لورا من حيث لا يكون دخول. كادوا يرتطمون بالباب الموصد الذي انفتح تحت ضغط راحاتهم الدّربة، كانت سندة ناظرة في المرآة، يبدو ظهرها اللدن المنحوت عاريًا إلّا من قشعريرةٍ خرج تملكتها حال بلغتها جلبة المتلصصين»[1] .

كما يتجلى فقد انفتحت الغرفة الثالثة على مشهدٍ جديد من مشاهد الإغراء التي تميزت بها شخصية "سندة"؛ فقد انعكسَ في المرآة الجسد الذي انبعث من تحت ركام ظلام الغرفة، فشكل هذا الجسد المبتغي من عمليات التلصص «انحنت قليلا، بدا ردفها ثقيلا صاخبا معافى مختزلا في حرارة النساءِ جميعًا، أما ظلال الخصر و منبت النهد الأيسر فرقيقة خابية تحت نور الفانوس الكليل المثبت عند الباب فوق رأس الداخل مباشرة»[2].

شكل المشهد الاغرائي لشخصية "سندة" الصورة المخفية التي اجتهدت جماعة المتلصصين لكشفها فقد كان مشهدًا مرهقًا بالنسبة "لتاج الدين"، أما بالنسبة "للورا" فقد أخذتها الدهشة و الانبهار من «خصر سندة التي أتمت حركتها فانحنت و أمسكت بالثوب

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 176.

[2] – المصدر نفسه، ص 177.

تجذبه و تسدله في ارتباك فوق بياضها المتوسطي المشوب الذي أغوى القبطان "غابريلو" فخشي الفتنة و ارتد بصره إلى وجه الكاتب تاج الدين يَرمُقُ افتتانه بنظرات لُورَا المنصبة دون ارتباك فوق المرآة»[1]

كانت هذه هي الأجواءُ التي صادفت جماعة المتلصصين وهم يقتحمون الغرفة الخاصة بـ "سندة" لتنتقل بعد ذلك الجماعة إلى الغرفة الرابعة فماذا ستحتويه هذه الغرفة؟

كانت الغرفة الرابعة «غارقة في الصمت و الذهول، منكفئة على ذاتها، تسكنها أسرة جزائرية مهاجرة وإلى ألمانيا تركت جحيم وهران حيث أضحى الناس يخشون أن تُقطع أشلائهم أو تُعَدَّ لهم المقاصل في الساحاتِ العامة!» [2].

تنفتح الغرفة الرابعة على مشهدٍ جديد أضفته الهوية التي تميزت بها أصحابها و هم العائلة الجزائرية المهاجرة إلى الضفة الشمالية هربًا بأرواحها من بطش الجماعاتِ التي أحلت أرواحها «كان الخوف صامتًا جاثما على الغرفةِ ستائرها البنية تكاد تبدو سوداء بسبب النور الباهت الذي كان ينبعث شحيحًا من الفانوسِ الوحيد المضاءِ لدى الركن. [...] طفلة العاشرة منكفئة على مقعد صغير [...] الوالد عيناهُ خابيتان مطفأتان لا تطرفان» . [3]

لقد تأكدت جماعة المتلصصين بأن الغرفة الرابعة ساكنة منكفئة على ذاتها، لا أسرار تحيل عليها، فهي غرفة الخوفِ و الهرب و الهجرة مما كان يحدث في مدينة وهران، في محاولة للعيش بعيدًا فـ «وهران اليوم حاضرة موبوءة تعمها الفوضى و الموت والقيء، كابوس آبق من مدوناتِ الأقدمين حيث أورد الرّحالة الغابرون وصفًا عجيبًا

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 177.

[2] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، ص 178.

لدروبها و أهراءِ قمحها و معاصر خمرها و مسارحها و دكاكين الورَّاقين فيها، فبدت خلاء مهجورة، مكتباتها رمَادٌ و خيرها ذاهب و الأملُ في صلاحها قليل»[1].

تنغلق أبواب الغرفة الرابعة على ما أحالته تلك المشاهد من ماض زاهٍ لمدينة وهران التي وصفها الرحالون بأعجوبة المتوسطِ لما احتوته من مكتباتٍ عامرة و مسارحَ تمازجت فيها العمارة الرومانية بالعمارة البيزنطية وصولا لما أحدثه الفرنسيون من معاصر للخمر المعتقة، و كذلك ما كانت تنتجه حقولها من قمح جاب كل الضفة الشمالية، و رغم كل ذلك أضحت مدينة وهران مكانًا بائسًا مليء بالفوضى و الموتِ و بانغلاق الغرفة الرابعة على ذاتها نلج الغرفة الخامسة فماذا احتوت هذه الغرفة؟ و ما خصائصها؟ و ما الجديد الذي ستطالعنا به؟

يؤكد سارد الحكاية بأن أسارير القبطان "غابريلو" قد انفتحت و تهللت بفعل السحر الذي غزا ذاته المتعطشة لمعرفة ما ستنبئهُ جدرَانها و محتوياتها؛ فهذه الغرفة «مَوْئِلُهُ وملتقى أحلامه؛ فهو موقن من أنّه قد ولجها منذ أمدٍ! أحدث ذلك في رحلته هذه أم في حياة أخرى من حيواتٍ كثيرة طواها يَعْدُو مِثْلَ مُهْرٍ ذاهِلٍ عن الناس و الكون»[2].

شكلت هذه الغرفة الحلم المشتهى الذي اخترق الذات المتلصصة لـ "غابريلو"، إذْ أحالته هذه الغرفة إلى ما شهدته حياته في أسفارٍ و رحلاتٍ عاشها منذ أمدٍ بعيد؛ ففي هذه الغرفةِ انفتحت ذاته التائهة على «لون الفضة و شمس الرومان و العرب و ألقِ الفرنسيين و رائحة الشهوة التائهة في الكراج القديم حيث الزيوت و آلات الحديد و المسامير و كراتِ المغناطيس و أشلاء الذكريات ...!» [3].

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 178.

[2] –المصدر نفسه، ص 179.

[3] – المصدر نفسه، ص 180.

كانت هذه بعضًا من الذكريات و الأحلام الهاربة التي تخيلها "غابريلو" و هو يلج هذه الغرفة التي ستتحول من غرفةٍ فارغة لا حياة فيها، لا نورٌ ينبعث ليضيء جنباتها إلى «موئل الأسرار»[1]كما هتف "تاج الدين"، ففي «هذه الغرفة نلتقي، و منها ننبثق في أرجاء السفينة»[2] و هذا ما أكد عليه "غابريلو" «ثم خاطب لورا: "سننظر في شأن التأثيث والألوان. هذا مكتب المنتدى"» [3].

في هذه الغرفة الحالمة التقت الذاتين التائهين ذات "غابريلو" الغارقة في ملكوت الشرق المعبق بالإرث الروماني بذات "تاج الدين" التي ستشهد على التبادل المعرفي الذي دلت عليه مجموعة الحقائب المفعمة بالأسرار فـ «بعضها جلبه الأخ تاج الدين، و بعضها ورثته عن أيام الخفاءِ و الغموضِ في باريس العتيقة، و أشياء أخر كثيرة ظفرت بها أسفل السفينة في مخازن التجفيف ... هذه المدونات لنا. فلتحفظي الأمر يا "لورا"»[4]

لقد حوت الحقائب التي أحضرها كل من "تاج الدين" و "غابريلو" على مجموعة من المدونات التي تعود إلى أزمان غابرة، و كما هو ملاحظ فيمكن أن تكون هذه المدونات عائدة إلى الإرث الشرقي و كذا الغربي الذي ابتاعه "غابريلو" في رحلاته الكثيرة.

بعد هذه الجولة المفعمة بالسحر و التقصي و البحث عن أسرار الغرف، يكمل السارد جرد ما تحتويه بقية الغرف فماذا ستكشفه لنا الغرفة السادسة و الغرفة السابعة؟

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 180.

[2] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يؤكد السارد بأن الغرفة السادسة لم تحو إلا رائحةً أخاذة «تمايلت لها الرؤوسُ في السفينة بِرُمّتِها، بل هرعت تتنسمها أسراب القرش و الكوشو و الكاثو و الميناجو و حلزون الشهوة حيث يُسمع للأعماق كركرة و هديل»[1].

ينقلنا السارد بعد ذلك لاستجلاء معالم و محتويات الغرفة السابعة، لكن السؤال المطروح:

-أي أسرارٍ ستكشف عنها هذه الغرفة و قد أخذ المنتدى اسمها؟

أكد سارد الحكاية بأن الغرفة السابعة «قد تعذّر التلصص عليها، صندوق مُغلق على خيره و شره»[2].

لكن السؤال المطروح: ما الذي حدث حتى لم تستطيع جماعة النخاسيين الدخول إليها؟ ما هي الأسباب وراء هذا التعذر؟ وهل يمكن لـ"تاج الدين" أو "غابريلو" التحكم في ذواتهما و الاكتفاء بعدم الولوج إلى هذه الغرفة المحرمة؟

يمكن القول بأن "الغرفة السابعة" ستبقى موصدة، و هذا نتيجة لما تحمله من أسرار و خفايا؛ فقد أكد سارد الحكاية بأن عملية الولوج إلى عالمها المجهول تحتاج مزيدا من الصبر و المعرفة المغايرة، و المهارة و الدربة، إضافة إلى قدرات سحرية لتنفتح أمام الآخرين، و نتيجة لذلك فقد رُشِّحَ "تاج الدين" الكاتب المتلصص لهذه المهمة الصعبة إذْ «لبث غابريلو و لورا بعيدين مُقرَيْنِ له بالفضل و الغلبة و القدرة على المروق والنفاذ!»[3].

شكلت "الغرفة السابعة" التحدي الأكبر للذات المتلصصة لـ "تاج الدين فرحات" لذلك حاول إعمال كل قدراتهِ في استكشاف خفايا هذه الغرفة التي انبعثت منها «أنغام موسيقى

---

[1] -صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 180.

[2] -المصدر نفسه، ص 181.

[3] – المصدر نفسه، ص نفسها.

حزينة أخّاذة» [1]، هذه الأنغام السحرية الآتية من خلفِ الأبواب الموصدة أخذته إلى «صباحاتٍ أخرى يولّدها، لم تحفل الكتب بها و لم يذكرها الرواة في أقبية سوق البلاغجية بالقيروان أو أمام بيت النخاسة في ساحة جامع الفناء. صباحات و حكايا و أوهام يولدها، لم ترد في أناشيد شعراء المركنتيل [...] و لا في أغاني التروبادور الصامتة المبثوثة في دروب الأندلس الغبراء. خيال و مَيْنٌ و صباحات جديدة تجرجر ذيلها مثل طاووس غريب آبق من ألواح الأوّلين!» [2].

في أثناء ذلك تجمهر خلق كثير القائد "غابريلو" و "لورا" و "جرجس القبطي" و"عبدون" و خدم المطبخ و الحانة؛ و أضيف لهم قائد الحامية الإيطالية ... و آخرين غيرهم بغية الاستماع إلى ما توصل إليه "تاج الدين" الكاتب المتلصص، إذ قال قائلهم:

«"اليوم ننصت إلى السِّر الأكبر و يفضي إلينا البحر بكوامن الغرفة السابعة" [...] قفز تاج الدين فوق الكرسي في خفة جنِّي و لوح براحته في الفضاء، و روى خرافات، وذكر نعوتا و أوصافًا ووصف كنوز الغرفة السابعة: ذهب و فضة و حبر مدوّنات و لؤلؤ و أكاذيب! قال: "ههنا مكتبة الإسكندرية و خزائن السلطان ابن حمدان صاحب سجلماسة، ههنا استرلاب مسحور و قنينة عطر غريب و سيف مرصود و قمقم يحوي ماردًا جبارًا، هذا مهبط الوحي و سرُّ الكلمة الأولى: هذه الغرفة الموصدة تختزن مبتدأ الأمر ومنتهاه!» [3].

انفتحت "الغرفة السابعة" على مختلف الآثار المادية و التي جسدتها مختلف الكنوز و قيمتها، إضافة إلى مجموع الخرافات التي نُسِجَت حول آثارها و هي التي أكدها خيال الكاتب المتلصص "تاج الدين فرحات" و هي:

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص181.

[2] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –المصدر نفسه، ص ص 182، 183.

–مكتبة الإسكندرية التي تعود بنا إلى ما حوته من كنوز تاريخية و حضارية والرامزة إلى ما أنتجه الفكر الشرقي من آثار في مختلف العلوم، و قد كانت منارةً قصدتها كل الأمم بتلك الفترة الزاهرة؛ و التي انتهت بخراب كبير دَمَّر كل ما بنته الإنسانية وأضحت خيالاً و حكاية تتناقلها الكتب يمينا و شِمالاً.

–ما تركه السلطان "ابن حمدان" من خزائن عامرةً بالمؤلفاتِ في إمارته المصون، وهي إمارة "سجلماسة" التي تعود بنا إلى الازدهار و الرقي الذي تميزت به وهي التي كانت الحاضرة المميزة بالمغرب الأقصى و لكن جرت الأزمان و امتدت يد الخراب لتصبح خيالاً تتناقله ألسنة الرواةِ و كتبًا حوت بعضا من نفائسها.

–إضافة إلى هذه الخزائن فقد وُجد في هذه الغرفة بعض من الآلات التي شاعت في الحضارة الإسلامية وأهمها آلة "الاسترلاب" التي تعد آلةً تفردت بها الحضارة العربية الإسلامية وقد غيرت بعد قرون الحسابات الفلكية لدى علماء الغرب، و بها انتقلت الحضارة من الطرف الشرقي للعالم إلى الطرف الغربي.

كانت هذه بعض من نفائس "الغرفة السابعة"، وهي كما نلاحظ جمعت ما أنتجته البلاد الإسلامية من كنوز دالة على مدى التقدم العلمي الذي شهدته في مطلع القرون الغابرة.

تجلت في هذه الغرفة مبتدأ العالم و منتهاهُ، ففيها تجلى السِرُّ الإلهيّ و المعرفة المقدسة، و بها إنكتبت صفحات ناصعة مما تركته الحضارة الإسلامية.

تنغلق الغرفة السابعة على ما وجد فيها، و بانغلاقها ستشهد الذات المتلصصة لـ "تاج الدين" فتورًا فقد «بدا له عملاً لا مستهل له و لا مُنْتهى، ولا ظاهر ولا قاع ولا

باطن. تعلم النِّية في السفينة بلا سبب ولا غاية! بدت عليه ملامح الذهول و تاه في دنيا وسيعة من الإثم و البطلان!» [1].

سئم "تاج الدين" هذا العمل فقد تأكد بأنه عملٌ لا غاية ترجى منه؛ إذ حاول استعادة نفسهِ التي تاهت في حجرات السفينة، و في أقبيتها، وهو في تلك الحالة تنشب معركة جديدة بنه و بين "غابريلو كافينالي" وكان أساسها استيلاء هذا الأخير على مخطوطات الكاتب النخاس «الذي ما كان يرعى ذمامًا و لا حرمة أيضًا!» [2].

أخذ "غابريلو كافينالي" كل ما حوته خزائن "تاج الدين" من كتب و مخطوطاتٍ ونقلها «إلى مرقب القيادة حيث يلج المقصورة الخاصة التي ابتدعها خياله خلف شاشة الرادار و صفائح المراقبة»[3].

في تلك الغرفة الخاصة التي أوجدها "غابريو كافينالي" من خياله بدأت رحلة جديدةٍ للبحث عن مكامن المعرفة التي أرقت ذاته المتشضية فإذا به يكاد لا يستقر على وضع «إذا بعينيه الحادتين تلتهمان الصفحات في لهفةٍ مجنونة تذكر بلهفته القديمة في تلك العيادة المستترابة داخل زقاق مهجور في بعض ضواحي باريس البعيدة»[4].

لقد اختلس "غابريلو كافينالي" مجموعة كبيرة من الكتب و المخطوطات المجهولة المؤلف و لكنها تعود بحسب سارد الحكاية إلى الكاتب النخاس "تاج الدين فرحات" الذي وجدت بحوزته وهي: «"الفهرست الكشاف"، "مسودة الوصايا"، "نشوار المتع في أصناف الطعام و الشراب!"، "فيما وراء خط الجحيم"، "ملح و ذهب، و فلزات أخرى!"، "ما جرى حين عبور مصر و ما يليها من بلاد العرب"، "فوضى الطقس الآخر"، "من تحتها

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 183، 184.

[2] – المصدر نفسه، ص 185.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الأنهار"، "كتاب الأربعين"، "الحريم"، "ايزوتيريك"، "ويك آند لا يُنسى"، "لقد كان أبًا"، "الحريم"، "رحيل تاج الدين"، "أكواتيك"...!»[1].

كما نلحظ فقد كانت هذه مجموعة العناوين التي كتبها الكاتب النخاس "تاج الدين فرحات" و هي توضح لنا البعد الكتابي لهذه الشخصية المغامرة و التي ارتحلت من تونس باتجاه إيطاليا، و التي ستسلب منها ذخيرتها بفعل التلصص الذي قام به "غابريلو كافينالي" و بذلك ينغلق هذا الفصل لينفتح فصل جديد وهو الحامل لعنوان "الفهرست الكشاف، في أخبار العرب و من عاصرهم من الأحلاف!"

في هذا الفصل من رواية "النخّاس" سنلج إلى معالم مما أوردهُ سارد الحكاية عن المخطوط الذي كان بحوزة "تاج الدين فرحات" و سُلب منه من طرف القائد "غابريلو كافينالي" والذي حمل وسم "الفهرست" المضاف إليه كلمة "الكشاف" التي ستكشف لنا الأخبار المتداولة و المتناقلة عن "العرب" و ما جاورهم من أقوام و التي ربطتهم بها علاقات تنافس و صراع. فما الذي سيتضمنه هذا الفهرست الكاشف؟

وما المعارف التي سيكشفها؟

وأي أخبار سيرصدها هذا الفهرست؟ و على ماذا سيحيلنا؟ و من قام بتأليفه؟

كشفت لنا "لورا" البنية الشكلية لهذا "المخطوط" المجهول العنوان و كذا مجهول المؤلف بأنه يَردُ في ألفي صفحة و مقسم إلى ثلاثة أبواب، لكن ما يميزه هو تضمينه لعديد الصفحات المحية التي لا دلالة تحملها و التي استغربتها "لورا" «لذلك بدا المخطوط،

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 189.

في شكله الحالي، خلوًا من أية فائدة أو يكاد، واقتضى ممن عثروا عليه الكثير من الجهد و الوقت و الصبر حتى يفكّوا مغلقاته»[1].

سعت "لورا" و أبيها "غابريلو" إلى البحث عن دلالة ما حمله هذا المخطوط الذي رصد بعضا مما حدث في القرون الغابرة؛ إذ تأكدت "لورا" إلى أنه «مُصَنَّفٌ يرصد حركة الناس و المال و الأفكار بين ضفتيْ بحر الروم في الزمن الغابر» [2].

هذه الحركة الغريبة التي امتدت لقرون عدة من التواصل و كذا التنافر بفعل الاختلاف و الوجودي بين الضفتين اللتين شكلتا في تلك الأزمان وحدة شبه ثقافية أسسها ذاك البحر الذي كان معبرًا اجتازت عبره السفن التجارية وكذا قوافل المغامرين و القادة العسكريين و الكثير من حملات الغزو والمعارك التي شهدها هذا البحر الرومي، وهذا منذ فجر التاريخ و صولًا إلى القرون الوسطى التي كانت الصورة الكلية للصراع الحضاري بين الضفتين.

لاحظت"لورا" و هي تتصفح نسخة المخطوط بأنها لم تحوِ على معالم التأليف الشاهدة على الفعل الكتابي، فقد ظل اسم المؤلف مجهولًا، فلم تدل عليه البطاقة التعريفية ولا المقدمة التي يمكنها أن تحوي معلومات رامزة عليه لذلك احتارت و تساءلت «أهو تاج الدين ذاته، أم أنّ تاج الدين ما كان غير شارح مُفسّر ضمن سلسلة أسانيد عجيبة ترقى بهذه اللفافة الكبرى إلى بعض الحقب المظلمة في تلك العصور الوسطى المفعمة إثما»[3].

---

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 189.

[2] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يمكن القول بأن هذه الحيرة قد امتدت لتشمل بقية الصفحات، إذْ لم تتيسر معرفة صاحبه ولا الاطمئنان إلى ما أوردته خاتمة الباب الأول حول أصل هذا المُصَنَّفِ، «إذْ كيف نُقِرُّ بما يزعم تاج الدين، و هو هُنا الطرف و الحكم في الوقت ذاته؟!»[1].

لا يمكن الجزم بخصوص صاحب هذا المخطوط، لكن السؤال المطروح: ما هي المعالم الكتابية التي سنستهدي بها لمعرفة صاحب هذا المصَّنف وكذا الدواعي من تأليف هذا المُؤلف؟ و ما الآفاق المعرفية التي سيحققها؟

تنتقل "لورا" إلى إيراد بعض التفاصيل عما احتواه هذا "المصنّف" فقالت بأن الباب الثاني «قد قُصر [...] برمته على ذكر السلاطين و الحُكَّام، على الجانبين. فرُصدت السفارات بينهم وذكرت الهدايا، بل أوردت أوصافا دقيقة جدا تتناول نوعها وحجمها وقيمتها. وهي لا تخرج، على الجملة، كما ورد في "فهرست الفهرست" حيث أثبت بعض النخاسين ما يلي:

-نساء فاتنات ذوات ظفائر وصلف...

-كتب وأقلام وحبر ودهب...

-خدم من كل حدب وصوب ولون، وحديد وزئبق... وزنجبيل وقرفة.

-كنوز وخمر وزيتون وتراب...

-سفراء وشعراء ومشعوذون ونخاسون...

-حكمة وصلاة وأقنعة وشمع وبخور...

-سيوف ومنجنيق وحرير وطين وعهر...

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 190.

ولا ندري علة المزج بين المتباعدات في هذا الثبت المذهل»[1].

يتضح من خلال هذا القول المعالم الأولية لمفهوم "الفهرست"، الذي يرتبط ارتباطًا أساسيًا بمفهوم "الكتابة الناسخة" و الدالة على فعل "النسخ" الذي من خلالهِ تبرز مهنة "النساخة/ الوراقة" التي شاعت في القرون التالية من ازدهار العلم و انتقال الإنسان من طور التوثيق المرئي إلى طور الكتابة الدالة على الفعل الكتابي أي الفعل الإبداعي.

فمن خلال رحلة "الكتابة" و ما دلت عليه برز فعلٌ ثانٍ شاع في القرون التالية من شيوع مهنة "الكتابة" و صار من لواحقها و ارتبط بفعل "التوريق" و جَرَدَ ما أُلِفَ في موضوع من المواضيع، و هذا ما أثبته هذا المخطوط الذي حصلت عليه "لورا" و هذا المكلف بتسجيل أسماء السلاطين و الحكام الذين تداولوا على الحكم في بلاد الغرب والعرب و ما جمعهم من علاقاتٍ سياسية و تجارية و اقتصادية شهدت عليها الأوصاف التي أوردها النسّاخون عمَّ كان يُهدى من هدايا متنوعة في فترات متنوعة في فترات السلم و العلاقاتِ الودية التي ربطت بين الضفتين؛ فرُصدت السفارات التي كانت تقوم بهذا الدورِ الهام.

لقد أثبتت الأوصاف العامة لهذا "المخطوط" حجم التعالق الكتابيُّ بين هذا "الفهرست" (المجهول المؤلف و المؤلف) و بين "فهرست" "ابن النديم". فما هي مظاهر هذا "التعالق"؟

يمكن القول بأن كِلاَ الكتابين يشتركان في مفهوم "النسخ" وإيراد المعلومات العامة والتفصيلية عما شاعَ من أحداثٍ و أخبار، و كذلك ما وثقته أيدي "النساخين" من عناوين لكتب عامةٍ و متخصصةٍ وفي مختلفِ الفنون والعلوم والتاريخ السياسي والاجتماعي إضافة إلى الأخبار التي تناقلتها الألسن شفاهة وثبتتها كتب الأخبار والرواة وإلى غيرها

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص190.

من المدونات والمصنفات الأجنبية التي حوتها المكتبات العامة و الخاصة بالسلاطين والحكام.

تكمل "لورا" إيراد مجموعة جديدة من المعلوماتِ التي شاهدتها وهي تتصفح هذا المخطوط العجيب إذ بها ترصد «هذه العبارة التي أضيفت بالحبر الأخضر أسفل حاشية الصفحة الواحدة بعد الألف، و لقد قرأناها أيضا في رواية للمصري الغيطاني:

"يا من يتلقى عني، يا من لم ألتق به و لن ... يا من لن يُدرك جوهري الأول، تلك عبارة لا تغني شيئا عند الجم الأعظم، و لكن لا تستخف ولا تسخر، فعند حين مُقَدَّرٍ قد يتلخص ما عاشه الإنسان في تموجاتٍ عبارةٍ، أو إيماءة، أو ظِلِّ لون كوني..."» [1].

تفتح هذه العبارة/ الحاشية الباب سريعًا على دلالةِ ورودها في هذا المخطوط المجهول، فمن هي الشخصية التي أضافتها هل سيكون "تاج الدين" على اعتباره صاحب المخطوط أم سيكون شخصية أخرى مجهولة؟

–في أي الخانات يمكن إدراجها هل في خانة "النسخ" أم في خانة "التعزير القرائي"؟ أم أن إيرادها هو فتح لأفق جديد لفعل القراءة أم لفعل الكتابة أم لهما معًا؟ يتضح من خلال إيراد هذه "العبارة/ الحاشية" بأن "تاج الدين" هو الشخصية التي أضافتها لأن المخطوط كان بحوزته، و هي توضح الارتباط بين فعلي "القراءة" و "الكتابة" حيث نجد بأن فعل القراءة قد تمظهر في عملية الاقتباس للعبارة ومن رواية الكاتب المصري "جمال الغيطاني"، أما فعل "الكتابة" فقد تمظهر في دلالة "الحاشية" على اعتبارها أثرًا كتابيا موثقا و قد ورد في الصفحة الواحدة بعد الألف.

يمكن القول بأن عملية إيراد هذه "الحاشية" قد أخذ دلالات متعددة أهمها:

---

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 190، 191.

–الإحالة على فعل "القراءة" التي سيرتبط بخانة التعزير القرائي الذي عكسته عدد الصفحات التي قرأها "تاج الدين" و كذلك على العمليات العقلية التي تفعلها "القراءة"، فمن خلال إيراد هذه الحاشية يتضح العالم الذي ينتمي إليه "تاج الدين" قرائيًا و هو "الروايات"، لكن السؤال المطروح: أي علاقةٍ بين دلالة هذه الحاشية و بين المتن المجهول الذي وردت فيه؟

–يمكن القول بأن العلاقة ستبقى مجهولة لأن المتن الذي وردت فيه سيبقى مجهولًا، لكن هل يمكن القول بأن إيراد هذه "الحاشية" كان فعلا اعتباطيا لا دلالة منه؟ أو هو إيراد مقصود من طرف "تاج الدين"؟

إن عملية إيراد حاشية مهما كانت دلالتها تحمل قدرًا من القصدية لكن ما دلالة هذا الإيراد؟

تضعنا هذه المقولة للكاتب "جمال الدين الغيطاني" أمام مشهد كتابي قوامه "مناجاة" مفترضة لشخصية من شخصيات رواية من رواياته، والتي تلبستها الحيرة و القلق والتساؤل عن جدوى الحياة التي عاشها الإنسان طوال رحلته في هذا الوجود، الذي لم يستطع التعبير عنه إلا من خلال عبارة شاهدة على جوهره المخفي أو إيماءة غيرت من إحدى قناعته لذلك يدعو هذا "المجهول" بَأنْ لا يستخف و لا يسخر من كلماته/ تعابيره فكلها جوهر يرسله كخلاصة لحياة عاشها.

لكن السؤال المطروح: ما علاقة هذا القول بما يعيشه "تاج الدين"؟

توضح لنا هذه المقولة التي أوردها "تاج الدين" الحالة النفسية و القلق الذي تعيشه ذاته الحيرى الباحثة عن إجاباتٍ لأسئلة أرقته عن جدوى الحياة التي يعيشها لذلك يؤكد بأن قارئ هذه الكلمات والذي لم يلتق به في هذا العالم بأن حياته تتلخص في جوهره الذي يرسله للآخرين عبر ما يكتبه؛ فما يكتبه هو خلاصة ما عاشه.

تنقلنا "لورا" بعد ذلك إلى عوالم جديدة و أسرارًا وهذا حين تمكنت من استخراج وثيقة هامة كانت مخفية بين الطبقات الثلاث من "المخطوط"، و قد تساءلت عن الشخص الذي فعل ذلك هل يمكن أن يكون "تاج الدين"؟ أم يمكن أن يكون الوالد "غابريلو" الذي «أثر دفنها ههنا بين الكرطون و الغلاف الملون حيث يُعْسَر العثور عليها!؟» [1].

لكن السؤال المطروح: ما هو محتوى هذه الوثيقة الهامة؟ و لماذا أخفيت بين دفتي الغلاف؟ و أي أسرار تحملها هذه الوثيقة؟

تنفتح هذه الوثيقة على إشكالية من الإشكاليات المتعلقة بأهمية "الكتاب" و أثره في حياة الإنسان، إذْ تؤكد الوثيقة المعثور عليها على قضية هامة باتت من أساسيات التعامل بين "الكاتب" و "أجهزة الرقابة على محتويات الكتب الصادرة؛ إذ تؤكد الوثيقة التي حصلت عليها "لورا" بأن الكتاب الذي بحوزتها هي و والدها قد تعرض إلى الاختزالِ فقد حذفت منه مجموعة كبيرة من الصفحات، وقد نشر جزء صغير منه في مطبعتين صغيرتين في كل من تونس المحمية و قد صدر عن مطبعة «"الزهر الأسود"»[2] أما في القاهرة المعزية فقد صدر عن دار نشر صغرى «في بعض دروب بولاق»[3].

لقد غاب عن "لورا" و كذا "غابريلو" أن "الكتاب المجهول" قد صدر بشأنه قرار مصادرة؛ فقد أصدرت الهيئة العليا قرارًا جاء بالصيغة الآتية: «"حين يُضاف الافتراء المحض إلى الألاعيب الخيال تغيب العبارة و الإشارة و تضيع السبيل"»[4].

تفتح هذه الصيغة باب السؤال:

---

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 192.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

-كيف أخَل هذا الكتاب بالشروط العامة التي وضعتها هذه الهيئة؟ ما هي التجاوزات التي اخترقها حتى صودر؟

يمكن القول بأن هذا "الكتاب" و غيره من الكتب قد عبثت بالعقول فغابت العبارة وضاع السبيل؛ فقد أخل بالشروط الاجتماعية و السياسية و الأخلاقية لذلك جاء هذا القرار، لأن الكتاب مزج بين ألاعيب الخيال و الافتراء المحضِ.

لقد عبث هذا الكتاب أيضا بعقول كثيرة و منها عقل "تاج الدين" الذي وصلته رسالة من قارئ مجهولٍ رصد فيها أخطار تداول الكتاب:

«-يعلم الأطفال العبث و يصرفهم عن الطلب و التحصيل.

-يُدَنسُ ذاكرة الأجيال و يحط من قدر... السلاطين و الرعاة و السفراء و أصحاب الحجابة، على الضفتين.

-يُثير الحفيظة و يدفع إلى التباغض بين الشعوب و الأحلاف و الأجناس.

-يُغوي الصبايا الخَفِرات، فيؤثرن البوح ... والكشف، و ينبثقْنَ في الدروب مشبوحات شبقات»[1].

توضح هذه الوثيقة الهامة أهم المبررات و الحجج التي تستند إليها الهيئات العامة لرصد الأخطار المصاحبة لتداول الكتب، و كما نلحظ فهي مبررات قائمة على الافتراضِ المسبق بشأن ما تحتويه هذه الكتب من افتراءات و أوهامٍ و خرافاتٍ، فهناك الكثير من الكتب المتنوعة والمُختَلَفِ في قيمتها وأهميتها و التي تؤثر بشكل سلبي على الوعي التعلمي للأطفال و للفتيات المراهقات فتعبث بعقولهم اليافعة فتصرفهم عن العلوم المفيدة و التحصيل الجيد؛ وهناك كتب تعبث بالذاكرة الجمعية فتدنس القيم السائدة منذ قرون

[1] -صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 192، 193.

فتحط من قيمة السلاطين و الحكام و أصحاب الوزاراتِ و غيرهم من أصحاب الشأن؛ إضافة إلى كل هذا فهناك كتب تدعو إلى التنافر بين الشعوب و الأجناس فكل هذه الكتب ستكون عرضةً للمصادرة لأنها أخلت بشروط الهيئات العامة و خاصة الهيئات السياسية و الأخلاقية فهي تمس بالذائقة الجمالية و التاريخية و نظرا لكل هذه الجرائم المعنوية التي يسببها الكتاب فقد شيّع بحقه جرائم أخرى كالحرق و المصادرة و الإغراقِ في البحر.

هذا ما شهدت عليه "نافلة" أكدت على أن «كتب التاريخ و القصص و الخرافاتِ ... و الحكايات و الأخبار لا فَضَلَ يُرتجى منها و لا خير فلتحرق و لتُغرق في الماءِ يحملها الموج نحو مصير هي به جديرة»[1].

كانت هذه أهم الأحكام الصادرة بحق "الكتاب" و "الكتابة" و المُمْتَهِنُ لها؛ فقد أكدت معظم "الأحكام" و على مدار التاريخ العام بأن "الكتابة" و من ورائها "الكتاب" سلعة تروج للخرافاتِ والأوهامِ و الطلسماتِ، وهي بذلك تؤثر سلبًا على العقل بعمومهِ، فالكتب وخاصة كتب التاريخ و القصص و الأخبار أساسها الخيال الجامح الذي لا فَضْلَ يرتجى منه، فهو السبب الأساس لاعتبار هذه "المهنة/ الحرفة" و ما يصاحبها مهنة سيئة السمعة، و لذلك أبيحت كل الأفعال المحرمة بخصوصها كالحرق و الإغراق و المصادرة.

لقد شفعت "النافلة" التي وردت في محيط "الفهرست" بتذليل رصد «الحرائق الكبرى في التاريخ، تلك التي ذهبت بمكتبات الشرق و الغرب»[2] على السواءِ، و قد شكلت هذه الحرائق التاريخية "مادة أساسية للكتابة".

---

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 193.

[2] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بهذا "التذييل" الكاشفِ لما وقع في تاريخ "الكتب" ينغلق "الفهرست الكشاف" على ما حواه من أخبار و أوهامٍ.

ننتقل الآن إلى استجلاء فصل جديد من الفصول المركزية لرواية "النخاس" و هو الفصل الحامل لعنوان.

" تاج الدين يعرض عن الجائزة و غابريلو يلقي بنفسه في اليّم، و الراقصة تعود إلى بلاد المغرب ".

و كما هو مبرز في عنوان هذا الفصل فهذا الفصل سيطرح لنا ثلاث حكايات ونبدأ بأول حكاية وهي حكاية إعراض "تاج الدين" عن الجائزة، لكن السؤال المطروح: لماذا سيعرض "تاج الدين" عن الجائزة بعدما راودته زمنًا طويلاً؟ ما الأسباب الأساسية التي جعلته يفكر في هذا الإعراض؟ ما المقاصد التي نستشفها من هذا السلوك الذي انتاب "تاج الدين"؟ هل يمكن أن يكون فقدًا للرغبة في هذه الجائزة؟ أم أنَّ هذه الجائزة أضحت بلا قيمةٍ لديه؟ ما العلاقات بين هذا الإعراض و بين الإعراضِ عن فعل التلصص والتنقيب؟ أم أن هناك عوامل خارجية دعته إلى الكفِ عن مراودةِ هذه الجائزةِ؟

فكر "تاج الدين" في الإعراض عن هذه الجائزة بعد فَقْدِ أهم رغباته التي دعته إلى السفرِ على متن هذه السفينة للحصول على تلك الجائزة التي أضحت حلمًا بعيد التحقق؛ فقد شاع في السفينة الملل و السأم و انقطاع الرجاء ف «منذ ساعات أضحت السفينة تدور حول نفسها، تكاد لا تبرحُ مكانها ... كأنما قد عُلِّقت بين سماءٍ و أرض تدور حول نفسها مثل لبؤةٍ جريحةٍ أهلكت السِّباع جَراءَها، و هدم السَّيْل بيتها، و لسعَ البرد وجهَهَا»[1]، ولأجل تغيير هذا الجو الخانق الذي دخلته السفينة وكذا روادها، فقد اجتمع المسافرون حول رقعة الشطرنج التي زُيِّنَتْ بها قاعة الألعابِ «بينما أقبل غابريال و تاج

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 197.

الدين على البيادق يعبثان بها في صمت و ذهول. بيادق و رخ و فرزان و فيل ... ملوك و خيل و رايات و رماحٌ و سيوف و عبيد! و شمعدانات و سلاح و فضة و ذهب وتحف كثيرة من غابر العهود. و ذاكرة اللعبة حُبلى بالمؤامراتِ و أحابيل الخداعِ و المساومةِ والغدرِ»[1].

فتحت لعبة الدهاء والأحكام السلطانية "الشطرنج" باب المواجهة بين شخصيَتيْ القبطان "غابريلو كافينالي" و الكاتب المتلصص "تاج الدين فرحات"؛ إذْ مَثَّلَ مشهد اللقاءِ على الرقعة الكبرى فرصة لبروز مواجهةٍ أساسها "الصراعُ"، فقد تحلق المسافرون حول الرَقعةِ، و أشرأبّت أعناقهم، وانفتحت عيونهم على المشهد العظيم «الذي يختزل ذورة الصراع بين رجلين تماثلا حَدَّ الفجيعةِ و اختلفا حَدَّ الذهولِ»[2].

فما تفاصيل المواجهة الجديدة بينهما؟ و من سينتصر في هذا اللقاءِ؟

ينفتح مشهد المواجهة بين "غابريلو" و "تاج الدين" على مجموعةٍ من التجاذبات والتقاربات و كأنهما «صقران مَرَّا، عَبَرَا دروبَ هذا الماء الآهل. تباعدا و تقاربا، تباغضا ثم تعانقا، خدش أحدهما الآخر ثم قبّل وجنته مُرتبًا على كتفه ... ثم لبث الأمرُ بينهما على ما هو عليه!» [3].

يتضح من خلال هذا القول حجم التباين و الاختلافِ بين الرجلين، فرغم التقارب الذي حصل بينهما لكن أسباب الصراع بقيت كامنةً في نظرتهمَا لبعضهما البعض، إذْ نظر كل منهما في مرآة الثاني، زجاج أو فضة صقلية أو زئبق قد عولج بزرنيخ ... مرآة جَلّاها الصانع ... ثم شابتها الخدوش فثقلت و أمحت أطرافها و أضحت سوادًا كلها»[4]،

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 198.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذه المرآة التي عكست الصورة المنطبعة في مخيال كلٍ منهما، زجاج و فضة صقلية وخدوش غيرت من وجه المرآة الناصعِ البياض و أضحت سوادًا خلفته تلك الندوب الغائرة؛ فأثناء تلك المواجهات الخفيةِ بينها برزتِ الهوةِ الفكرية و التاريخية و المعرفية والسوسيولوجية، «غابريلو دَرِبٌ يُجيد الانقضاضَ على الفريسة نظير طيور السَافِ، يقتلع الضّرسَ و يُهشمُ العظم كي يُراوِد الروح، و تاج الدين فرحات لَيّن ماكرٌ مُدَاوِرٌ مثل سيف يراوغ و يتظاهر بالودِ والحيادِ، فيكاد يغمغم مقاطع أغنية منسية رائقة، ثم ينغرس مثل مشرط الجراح فينبجس الدَّم صاخبًا مندفعًا مؤلمًا رائقا! و هذه اللعبة الشاسعة بينهما سِجَالٌ و مَدٌّ و جَزَر ... في أبعادها و الأقراب جميعاً!» [1].

امتدت المواجهة بين الخصمين لتصل لحدود العنف القاتل، فقد تحول الصراعُ الإختلافي بين الطرفين إلى إقصاءٍ تلاه عنف غير مشروع وصل لحدود الفجيعة «فَسَرَت في الجمع الحافِ بالرجلين همهمة، عقبتها بُرهةُ هدوءٍ و انتظارٍ»[2]، و اشتد الصخب، وأخذت الحلقة تتسع شيئًا فشيئًا و «استحضر غابريلو كافينالي، قبطان الكابوبلا التائهة وذئب البحر و أصيل طسكانيا، جميع ما عرفَ في ضاحية "رادفار الباريسية"، واستحضر الكائناتِ التي مرت به جميعًا من بشر و حيوان و جان و عناصر طبيعية. ثم أخذ يقفز مثل سمكة "الأربيان" الصغيرة الواثبة» [3]

لخص هذا المشهد الوقائع الحياتية التي عاشها "غابريلو كافينالي" و هو يستحضر ما مَر به و كأنه في مشهدِ النهاية المرتقبة، و هذا بعد المواجهة الدامية بينه و بين "تاج الدين فرحات" (مواجهة وجودية).

---

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 199.

[2] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –المصدر نفسه، ص 201.

و «دون سابق إعلان ينتفض القبطان، كمن أخذته رعشة الأعماق، و يفلت من ذراعي مساعدهِ، ثم يُقبل عَدُوًا نحو الرقعةِ، يُلقي بقطعها في الماءِ [...] ثم ينظر إلى تاج الدين نظرة بعيدةً مزيجها التسليم و التحدي و الحب و الغيرة و الألفة و الغيظ... و يقفز فوق السياج المعدني اللامع ... و يُلقي بنفسه في الماء فريسةً طيعة للقرشِ والوهمِ وخرافات السبيل التحتية»[1].

بهذا المشهد الدرامي و تنتهي رحلة القبطان "غابريلو كافينالي"، نهاية سطرها لنفسهِ التائهةِ بعد مواجهة كبرى بينه و بين "تاج الدين" و بذلك ينغلق الفصل العشرون من رواية "النخاس".

ننتقل الآن إلى استعراض أهم الأحداث و الواردة في هذا الفصل و هو الفصل الحادي و العشرون و الحامل لعنوان "المطاردة!" فما دلالات هذا الفصل؟

ينفتح باب هذا الفصل على مخلفاتِ ما حدث في سفينة "الكابوبلا" التائهة في عرض البحر الأبيض المتوسط بعد انتحار القبطان "غابريلو كافينالي"، انتحار أدى إلى شيوع الأخبار السيئة في سطح السفينة؛ إذْ لا يكاد يسمع شيء إلا هذا الخبر المفجع والذي لم تتحمله "لورا" فكادت أن تلتحق بأبيها «لطمت لورا وولولت و كادت تشق أثوابها مثل كل من عاشرت من نساءِ هذا الشرق المنكفئ على ذاته يُضَمِدُ جِرَاحَهُ القديمة ويغتسل في مياه هذا البحر المالح العذب»[2].

مثّل هذا الانتحارُ الحلقة الجديدة من العلاقات بين "الأب" و "ابنته"، حيث تميزت العلاقات بينها باختلاف في الرؤى، إذ كادت "لورا" أن تخرج عن "طوق طاعته" «لكنهما

---

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 201.

[2] –المصدر نفسه، ص 205.

لبثا متجاورين ... منبثقين في خطين لا يلتقيان مثل تلك الخطوط المتوازية التي يتقن الخوض في شأنها عُلَمَاءُ الهندسة ورسم الخرائط»[1].

كانت العلاقة بين "غابريلو" و "لورا" متشنجة و صراعية الطابع و المنحنى، حيث حاولت "لورا" الولوج في كل مرة إلى عالم والدها الغامضِ، لكنه حاول إبعادها عنه ولم يسمح لها بالدخول إليه. انحازت "لورا" دومًا إلى العوالم الغريبة التي كانت تشهدها في الدروب الباريسية التي نشأت و ترعرعت فيها، حيث ظلت مستغلقة في وجهها إلى حين تعرفها على "تاج الدين" الفتى المغامر و المتلصص الحاذق الذي يحوي بداخله معارفًا وحكاياتً و رغبات جمةٍ؛ إذْ معه بدأ فصل جديد من البحث و التحرّي عما يخفيه هذا الثعلب الماكر من أسرار و هذا ما تشهد عليه عمليات التلصص التي دشنها "تاج الدين" و شاركت فيها "لورا". حاولت "لورا" مطاردة الرؤيا الغريبة التي تلبست بها وهي الغارقة في حزن و ولولةٍ و عويل إثر تخبط والدها في عرض البحر، حيث رأت فيما يرى النائم رؤيا غريبة أحالتها على ما شهدته السفينة من مطاردات غريبة فها هي «"لورا" تطارد والدها التائه المقبل على الهلاك، تاج الدين يُطارد مخطوطات رواياته و كشاكيله ومسودات فهارسه التي اختلسها غابريال يوم كان مولعًا بأخبار الوهم و حكايات الغابرين، المسافرون يُطاردون تاج الدين بحثا عما تحوي مُصَنَّفاتهِ من حكمة يُمكن أن تنير سبيل الضَّارب في ضلال هذا الماءِ المُعتَّقِ مِثْلَ الدُّن البارد، مثل أطراف الموتى المنسيين» [2].

مثلت هذه المطاردات التي شهدتها السفينة جوهر "النفس" التائهة و التي تحاول اقتناص المعرفة فلورا تطارد طيف والدها في محاولةٍ للوصول إلى جوهر الحياة عبر الموتِ؛ أما "تاج الدين" فيحاول الوصول إلى جوهر المعرفة و الحكمة المختزنة في بطون

---

[1] –صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 205.

[2] – المصدر نفسه، ص 205.

"الكتب" التي اختلسها "غابريلو"؛ أما المسافرون فيطاردون الوهم و الخرافات و الحكمة المنطوقة من فم الكاتب المتلصص "تاج الدين".

كانت هذه مجموعة المطاردات التي «تأخذ بالكائنات و تكشف البواطن كي ترسلها على الظواهر في لعبة تختزل الأمر و نقيضه في آن!» [1] .

و بتلك المطاردات ينغلق هذا الفصل على ما احتواهُ من أغراضٍ و أوهامٍ وحكايا تناقلتها الأفواه و شهدت عليها الأقلامُ «و لقد وَرَدَ فيما خلَّف الكاتب المنفي تاج الدين ما يُفَصِّل القول في أمر النخاسة و يوحي بأنها مما يُقبل عليه المحظوظون من عِبَادِ الرحمان المختارون من بين أصفيائه، و نُغَلِّب أنه قد نسخ هذا عن بعض أصحاب "اللسان" الدّرِبين، مثل الكاتب "ابن منظور الإفريقي"»[2].

لقد حاول الكاتب "تاج الدين" إثبات رؤيته لمَا حدث معه في هذه الرحلة الغريبة، فبحث في بطون الذواتِ التي التقاها و شدّت انتباهه و غزت مخيلته فأخذ على عاتقه البحث عن مكنون المعرفةِ المتلبسة بخيوط الحكاية، و الحلم، و النخاسة، و كانت هذه جوهر حياته فما دلالات "النخاسة" عنده؟ و هل تشبه النخاسة في ن الغابرة؟ و ما مدلولات النخاسة الجديدة التي سيقترحها لها؟ ننتقل الآن إلى استجلاء الفصل الثاني والعشرين من فصول رواية "النخاس" وهو الفصل الحامل لعنوان "تاج الدين، الكاتب النخاس، يرفع في غروب اليوم الثالث، ثم يتوهم قوم ظهوره أسفل جبل المقطم!"

في هذا الفصل تنفتح سفينة "الكابوبلا" على مجموعة من الأحداث التي تعاقبت سريعًا «فبدا بعضها آخذًا برقاب بعض»[3]، فها هي السفينة متوقفة في عرض البحر تنتظر إصلاحًا لتكمل رحلتها، و قد سرت أنباء كثيرة «في المعابر تجزم بأن غابريلو قد

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص205.

[2] – المصدر نفسه، ص 207.

[3] – المصدر نفسه، ص 213.

انتُشل من الماءِ بفضل جهود لورا التي لبثتْ تُصَوِّتُ ساعاتٍ طويلة منتحبة على ما آل إليه أمر المركب و القبطان و البحر من فوضَى و غموض»[1].

إضافة إلى كل هذه الأحداث فقد استلم "جرجس القبطي" دفة القيادة لتسيير الوضع الذي آلت إليه السفينة فقد «أسند ظهره إلى معدن آلة اللاسلكي و أعمل أصابعه في الأزرار أمامه عسى أن يظفر بإشارة ضائعة من مكان ما في هذا الكون الذي بدَا خُلوًا من المعنى، أو يكاد!» [2].

استمرت الحوادث في تعاقبها الغريب، الذي لم تدركه بقية شخصيات السفينة، فهاهي «الأبواب المواربة و النوافذ الدائرية و أخشاب الحواجز تهتز مرتطمة فوق أُطُرِهَا المعدنية محدثة جلبة صماء عنيفة مُرهقة»[3].

كانت الحالة العامة في السفينة تنذرُ بوقوع أحداث غير مألوفةٍ، و منها الحدث الذي لم يتوقع مسافروا السفينة حدوثه وهو اختفاء المومياء المصرية «من مقصورة الحامية، و يزعم بعض الصبية أنهم قد سمعوا لها صفيرًا حادًّا مؤذيا لا منتهى له و هي تهتز بين المعابر عابثة بليل السفينة الضائعة في تيه الماءِ و العناصر»[4].

لكن السؤال المطروح: من هي الشخصية التي سرقت المومياء؟ هل سيكون "عبدون" تاجر الحرير و العطور؟ أم سيكون "جرجس القبطي"؟ أم ستكون شخصية أخرى؟

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 213، 214.

[2] –المصدر نفسه، ص 214.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إنفتحت بعد ذلك السفينة التائهة على حوادثَ جديدةً، و قد خصت شخصيتي "لُولا" و "تاج الدين فرحات" فماذا حدث لهما؟

يؤكد سَارد الحكاية بأن "لولا" قد اختفت من الغرفة الخاصة بها و قد شهد "عبدون" على هذا الاختفاء و هذا بعد أن وجد مركبًا من المراكب قد انفتح «حيث أفلتت في واحد منها نحو وجهةٍ غير معلومة، و لعله يُغَلِّبُ أن تكون قد انطلقت نحو بلاد المغرب، لكنه بعلم أن الموج و القرش و الطيور الشرسة و أهوال الليل لن تُمَكِّنَهَا من بُغْيَتِهَا، و يَعْلَم أن هلاكها متحقق لا ريب فيه!» [1].

يبقى هذا خبرا من الأخبار الكثيرة التي تداولها المسافرون لكن ماذا حدث لـ "تاج الدين فرحات"؟

يؤكد السارد بأن "تاج الدين" قد «تَمَكَّنَ من استعادة أغلب مخطوطاته التي اختلسها غابريلو و تلك التي استعارتها لوُرَا عبدون، بل استعاد محفظة الجلد التي سقطت منه ساعة دخل مخزن المؤنِ خلف أهراءِ السفينة»[2].

بعد أن استعاد "تاج الدين" الكاتب النخّاس جُلَّ مخطوطاته التي أخذها معه في تلك الرِحلة، حدث أمرٌ جَلَلٌ لم يخطر بالبَال، فقد شهِدَ "جرْجسْ" على ما حدث إذ «دخل مرْتَاعًا ذَاهلًا صارخًا في لهجتهِ الصعيدية التي تفوح بذوع فيضان النيل القديم:

–حاولت الاتصال ببعض مرافئ المتوسط بلا جدوى ... فأخذت أعبث بالأزرار؛ وإذا ببرقية مرَوعةٍ تنزل مرعبة مثل صاعقة [...].

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص214.

[2] – المصدر نفسه، ص 215.

–مرافئ القاهرة تؤكد جميعا أن "تاج الدين فرحات النخاس" قد رفع من "الكابوبلا" في غروب اليوم الثالث، و أن جماعة من أصحاب السُّبُل قد شاهدوه أسفل جبل المقطم يحمل محفظة مخطوطاته على ظهره يكاد ينوءُ بحملها...» [1].

كان هذا هو الخَبَرُ الغرائبي الذي شهدته سفينة "الكابوبلا"، و هو يحيلنا إلى التيهة الخيالية التي صاحبت حياة "تاج الدين فرحات" الكاتب المتلصص و النخّاس التائه في ملكوت الحكايةِ.

يفتح لنا هذا الخبرُ باب السؤال عن صحته و عن دلالاته.

يمكن القول بأن هذا الخبر الخياليّ قد اختلقته شخصية "جرجس القبطي" لتعبث بخيال المسافرين، و لإضافة نوع جديد من الخرافات المصاحبة لسيرة هذا الكاتب، ليؤكد سَارِد الحكاية بأن "تاج الدين" «ما رُفع في غروب اليوم الثالث و ما ظهر أسفل جبل المُقطّم و لكن شُبِّه لهم!» [2].

كذلك هو ما يحاول الشعراء و الكتاب و أصحاب الألخيميا و المعادن و رواد حلقات الذكر و المجانين و التائهين جميعًا الحصول عليه، كذلك «المعالجون لِسِرِّ الحكاية و الضاربون في سُبُلِ الوهمِ وتيه الدروب البعيدة! كذا الشعراء و النخّاسون، كذا تاج الدين أبدًا» [3].

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 216، 217.

[2] – المصدر نفسه، ص 217.

[3] – المصدر نفسه، ص220.

ب/ الفصول الهامشية في رواية "النخاس":

بعد اِستعراضنا للفصول المركزية في "رواية النخاس" لِـ "صلاح الدين بوجاه"، ننتقل الآن إلى اِستجلاء ما حوته الفصول الهامشية في الرواية؛ وقبل البدء سنحاول تحديد الدلالات الخاصة بهذه الفصول، لماذا اعتبرنا هذه الفصول هامشية؟ ما المقصود من ورودها في البناء التوسطي للرواية؟ عما ستعبر عنه هذه الفصول وأي مركزية ستهدمها؟

– يمكن القول بأن هذه الفصول اِمتلكت بنية صيغية في عنوانها، وهو ما جعلها تنفتح على مفهوم البناء الهامشي؛ فدلالتها ترتبط اِرتباطًا مباشرًا بمفهوم "الهامش"، وهذا من خلال الدلالات المتكررة للفظة "النافلة". فما دلالة هذه اللفظة؟

يمكن التأكيد بأن دلالة "النافلة" تعني "الزيادة" و "الإضافة" و "التكملة"، وإلى غير ذلك من الدلالات الحافة بهذا المفهوم، فكلمة "نافلة" من المفاهيم الأصلية لمفهوم "الهامش"؛ فهي تحيل عليه وتتخذه مسلكًا يصل إليه.

إن المتمعن في البنية الدالة لهذه الفصول (من الفصل العاشر إلى الفصل الخامس عشر)، يجد بأن هذه الأخيرة بكل ما تحمله من دلالات "عامة/ خاصة" لا تؤثر في سير النظام السردي لأحداث "الحكاية"؛ فهي فصول دالة على معاني تُجاوِرُ الدلالة الأصلية للرواية والمتمثلة في مفهوم "النخاسة"؛ حيث نجد أن هذا المفهوم قد برز كأيقونة في ثلاثة فصول وهي الفصل "الحادي عشر والفصل الرابع عشر، والفصل الخامس عشر" وهو ما يمكن اعتباره المفهوم الاختلافي المنبثق من دلالة "الكتابة"؛ فهوامش الكتابة في هذه الرواية هي ما تلخصه دلالات "النخاسة".

ارتبطت هذه الفصول بـ "البناء السير ذاتي " للكاتب النخاس "تاج الدين فرحات"؛ بحيث يعود بنا السارد إلى حوادث وحكايات خاصة بالكاتب "تاج الدين" حصرًا بدءًا باستعادة حوادث "الطفولة" و "المراهقة" و "الشباب" ثم وصف للحياة التي عاشها،

والأحلام التي حلم بها، وهذا في بحثه عن "مستلذ" غائب، وعن مكانة جَلِيَّة في البناء الاجتماعي والثقافي للمجتمع.

تبرز في هذه الفصول العوامل النفسية وكذا الاجتماعية التي صاحبت الحياة الشخصية "لتاج الدين" وهو يبحث عن كينونته الهائمة في ثنايا الكتب، فإذا به يسرد لنا سارد الحكاية بعضًا مما عاشه وهو يرتحِل من مكانٍ إلى آخر بحثًا عن معرفةٍ تجلت في معاشرته للكتب والتي أخذته في دروبها المتسعة.

ننتقل الآن إلى استعراض ما حواه الفصل الهامشي الأول، والحامل لعنوان "حين كان قلب تاج الدين قد خفق لأول مرةٍ، ثم تاج الدين وعبدون يتبادلان الحرير والحكايات ونوافل أخرى...".

ينفتح هذا الفصل على أولى الحكايات الخاصة بشخصية "تاج الدين"، وهو يستذكر مشاهد الطفولة وهذا حينما جرب خفقان القلب لأول مرةٍ، حيث يتذكر تلك الهدهدة التي صاحبت نفسه ساعة الغروب حيث بساتين التوتِ والعنب والزيتون، ورائحة التراب ورذاذ العطر القديم و « الصبية الرقيقة التي لا تدرك سِحْرَهَا جَالسة فوق ركبتيه تنشئ للروح جنانًا وأقبية أخرى، ثُقلت سادرة في مكامن المطر والظلمة والخوف... حتى لكأنها ذاته ترتسم إزاءه في مرآة الوهم!»[1].

اِستحضر "تاج الدين" أولى الفتوح الذاتية التي اِخترقت ذاته، وهو يعود إلى مكامن الحلم حيث الحسن والبهاء وانشراح النفس التي غزاها حنين قلبي لتلك الفاتنة الرقيقة التي منها ينبثق السحر، وتنجذب لها الروحُ؛ وفي أثناء ذلك تذكر ما خطته أيادي ذلك الرحالة العدني الحالم الكبير:

[1]–صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 97.

« Le Sourire aux lèvres, il contemple paisiblement la force du monde, qui zadis à pu l'émouvoir ou l'affiager, mais qui, à cette heure, le laisse indifferent (…) la vie et ses figures flottent autour de lui comme une apparence fugitive ; pour lui, le songe léger d'homme à demi, éveillé qui voit à travers de ce songe la réalité et qui ne se laisse pas prendre à l'illusion ; comme ce rêve encore, sa vie s'évanouit sans transition violente… ».[1]

يستعيد "تاج الدين" من خلال تلك اللحظات ما علق بذاكرته التي تمثَّلت تلك الأشعار التي باتت ترافق أحلامه الممتدة والتي لخصتها الرؤية الحالمة لذلك "الشاعر" المدعو بالرحالة العدني، الذي أنشد للعودة إلى منبع الشعر، والحلم، والفطرة والنور والحكمة البعيدة التي موطنها "الشرق"؛ فكان هذا الأخير مثالاً للالتقاء بين عالمين طالهما الابتعاد، والصراعُ "عالم الشرق الحالم"، و "عالم الغرب العقلاني".

لقد تمثَّل "تاج الدين" تجربة الرحيل لهذا "الشاعر" الذي جذبه نورُ "الشرق" فاتخذه منارةً للدخول إلى ذاتهِ المتعطشة للحب، وللحرية، وللفطرة الإنسانية التي غابت وراء حجب المتاهة.

في تلك الليلة المعطاءِ خفق قلب "تاج الدين" فانجذب إلى مكامن الروح، وأضحى نخاسًا يبني من الحكايات أحلامًا جذبت إليها "عبدون" الذي جعل كل حريره حول "تاج الدين" وهتف: « جميعها لك! ما أملك وما لا أملك... وما لا أدري إلا بعين الوهم والترهاتِ!" فأنشأ تاج الدين أبنية خيال وروى لصاحبه حكايات وخرافات جمة، ثم صمت ودخل ذاته»[2].

[1]–صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 98.

[2]–المصدر نفسه، ص 99.

لقد اِستلذ "عبدون" متعة الحكي الصادر عن الكاتب "تاج الدين" الذي أخذ دور الراوية/الساردة "شهرزاد" فأنشأ يبني البناءاتِ الوهمية التي تبعث الروح من محاجرها، فيأخذنا إلى متاهاتِ الحكي الشهرزادي القائم على فتنة الحكي، والتداخل السردي المتواصلِ لألف ليلة وليلة؛ « فقال عبدون: "أرو حكاية أخرى" ولك حريري وحبي وما يحوي المركب من خمور..." فقاطع تاج الدين: "تكاد تقول وما حوت سُفن الروم والعرب والترك من حرير وفضل وحرائر حسان!" "أرو حكاية، ولك الدنيا وما تحوى!"»[1].

من خلال هذا القول يتجلى التعالق الحكائي بين المتن الألف ليلي وبين هذا المقطع الذي اِختص به " الراوية تاج الدين" الذي أخذ دور الحكائة "شهرزاد" في المقابل أخذ "عبدون" دور الملك المفتون بمتعة الحكي "الملك شهريار" مع تغيير في طبيعة الحكي وكذا بالملابسات التي يطرحها .

أنشأ "تاج الدين" يروي الحكاية تلو الحكاية و "عبدون" أخذه "جنون السرد"، فتاه وصار يُقابض حريره مقابل خرافات عائدة إلى غابر العهود، فغنم "تاج الدين" حرير هذا التاجر الذي افتتن، ولم يعد يدرك ما يفعل، فقد أخذته "لذة الحكي"، فلذّة الحكي ما هي إلا « متعة تطحن ذاتها وترتد أواخرها إلى أوائلها فتستوي صفاءً صرفًا، وخيرًا جمًا وفتنة آهلةً!؟ لذائذ الحكي هذه كالشهد كالعسل المصفى؛ كزهر الجبل المسحورِ الذي ورد ذِكره في الطروس الزائلة.

والجبل المسحورُ لا تدركه عين ولا تنصت أذن إلى همهمة صمتهِ [...] ويورث الغلمة ويشحذ التوق إلى المعرفة الحرام.

والمعرفة الحرام لعنة تصيب الصالحين [...] حتى الصباحات البعيدة.

---

[1]–صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 99.

والصباحات البعيدة تولد من الليل البهيم الذي ضمّ الحكايات [...] فكانت غوايتهم وكانوا حشاشيها.

والحشاشون قوم من السلالات جمة [...] قدموا من كل صوب ينشدون الآخرة فظفروا بالدنيا. والدنيا متاع غرورٍ مثل سوق ريفية [...] فحم وفول وعدس... وسجاد فاخر وتبرج إناثٍ ومفاتيح غرفٍ أخرى.

والغرف الأخرى سِرٌّ وغموض وشبق هامس [...] ورعشة.

وما الرعشة غير تلك التي أخذت بلب الشيخ الصالح حين قدمت الصبية الحيية تطلب جمرًا »[1].

اِنفتحت الذات الكاتبة لـ "تاج الدين" على المشهد الغرائبي الذي دعا إليه "عبدون" وهو يطلب في كل مرة حكاية جديدة فإذا به يجوب بخياله القرائي أمصارًا مجهولة وشخصياتٍ غارقة في بطون الحكايا؛ فإذا به يتذكر حكاية الجبل المسحور الذي يظهر ويختفي فيورث في النفس جلبة وتوقا للمعرفة الحرام التي جعلته موطنًا لغرائب الأحداثِ والوقائع.

أما المعرفة الحرام فقد أصابت المغامرين والصالحين؛ والحشاشين فأدركتهم الفتنة التي خلفتها؛ فإذا بهم يرتحلون من مكان إلى مكان آخر ينشدون الحكايات العجيبة التي فتنت الناس، فأخرجتهم من ليل الحكايات إلى فسوح الصباحات وذلك ما ذكرته الطروس الزائلة، التي حوت كل الأخبار غريبها وعجيبها، عن أمم بائدة، وعن حوادث سجلتها عيون الآثارِ؛ والتي تداولتها الأجيال جيلا من بعد جيل.

هذا ما حواه الفصل الهامشي الأول من حكايات.

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 100، 101.

ننتقل الآن إلى استجلاء معالم الفصل الهامشي الثاني، وهو الفصل الحادي عشر من فصول رواية "النخاس" والحامل لعنوان: "شهادة تاج الدين" حول "النخاسة" وظهور قبطي يدعي النبوة. [وهذا جميعهُ فصل لا يُغني كثيرًا في معرفة نهاية الحكاية].

قبل البدء في استعراض ما حواه هذا الفصل من أحداث، سنحاول البحث عن "مدلول العنوان" وما يثيره من إشكاليات.

يمكن القول بأن هذا العنوان يؤكد على حقيقة أساسية ترتبط بشخصية "تاج الدين" وهي امتهانه لحرفة "الكتابة/ الوراقة" حيث يؤكد هذا العنوان على أنّنا أمام شخصية تركت أثارًا أدبيةً فمنها هذه "الشهادة"؛ إضافة إلى مجموعة أخرى من الآثار أهمها:

– مخطوط الرواية التي طالعتنا بها تفاصيل الفصل الأول، والتي اختلست منه من طرف "غابريلو كافينالي" في الفصل الخاص بها.

– المخطوطات التي جمعها "تاج الدين" في هذه الرحلة، والتي يمكن أن نعتبر "الفهرست الأول" و "الفهرست الكشاف" من أهم ما تركه.

– إضافة إلى هذه الشهادة التي يمكن أن نعنونها بـ "شهادة في مدلول النخاسة ".

فما دلالة هذه الشهادة؟ وضمن أي باب يمكن إيراد هذه الشهادة؟ ما هي الدواعي التي دعت "تاج الدين" ليكتب عن "النخاسة"؟ وما هي مدلولات النخاسة؟

يحيلنا هذا العنوان إلى قصة ذاك « القبطي الذي يدعي النبوة »، وهو عنوان كما يبدو لقصة اِستباقية يتحرك مدلولها ضمن الحكايات المأثورة لظهور شخصية قبطية تعود بنا إلى القرون الأولى من ظهور الدين المسيحي الذي شاع في "مصر"، فمن هي هذه الشخصية؟ وهل هي شخصية حقيقية أم خيالية؟ هل يمكن أن تكون هي شخصية "جرجس القبطي"؟ ما دلالة ورود هذه الشخصية في هذا الفصل؟

ينفتح هذا الفصل على مجموعة من المعطيات الذاتية التي تتعلق بالخصائص الداخلية للذات "الكاتبة"؛ حيث يرصد لنا سارد الحكاية مجموعة من الحالات النفسية التي ترد على قلب "تاج الدين" فتؤكد على أنَّ « باطنه مرسل على ظاهره، ورغباته جمة، وتوقه كثير. نار عجيبة تستعر في أحشائِه، تثير سواكنه، وتدعو إلى القول والإفصاح والجهر؛ وإنه ليتوق إلى الإعلان والشهادة والاعتراف »[1].

يوضح هذا القول الرغبات الكثيرة التي تكتنفها أعماق "تاج الدين"؛ فمنها:

– الرغبة في استكشاف بواطن الآخرين، والإطلاع على مكنون ذواتهم.

– الرغبة في الاعتراف بحجم الذاتِ التي تتمايز عن باقي الذواتِ والتي تدعوه إلى امتهان فن الكتابة.

– الرغبة في الجهر بما تختزنه ذاته من معارف وقصصٍ وحكاياتٍ ومشاهدات وغيرها.

لقد أثّرت هذه الرغبات المتعددة على التشكيل الداخلي لصورة "الذات" المتمايزة، حيث توضح هذه الأخيرة حجم الرغبات المحتدمة في أعماق النفس العطشى؛ والتي تتوارد تباعًا على صفحة البناء الداخلي، فتثير السواكن، لذلك « يسوءه أن يمر بهذا الماءِ دون أن يحدث في الماءِ أثرًا، ويسوءه أن يمر بهذا التراب؛ دون أن يجعل في التراب أخاديد عميقة غائرة »[2].

يكمل "السارد" وصف المعالِمَ الداخلية التي تميّز "الذات الكاتبة"؛ فينتقل إلى التفصيل فيما يحتويه صدر "تاج الدين" فيقول: « صدره كون من الأماسي والأوقاتِ

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 105.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والرغائب والأتراح والحلي والعربات والخيل والمعادن، والأشواق... والخاماتِ النفسية وقصورِ الحكام وفحش آخرِ الليل والحياء والعفة والعهر والمخطوطات النادرة...»[1].

يوضح هذا القول العالمَ العجيب الذي يُلوّنُ "الذات" الكاتبة، فنلفي "ذات" تاج الدين خليطًا متعدد الملامح والرؤى، يجْمعُ بين الأحاسيس المتناثرة (حزن، خوف، خامات نفسية، عفة، حياءٌ، عهرٌ...) والمشاهدات الجامعة لكل ما هو تراثي (مخطوطات نادرة، قصور الحكام، أضرحة أولياء الله الصالحين...).

لقد أَعْمَلَ "تاج الدين" في رحلته الوجودية الباحثة عن مستقر لا نهائي كل حواسه الخارجية والداخلية؛ فإذا به « يرى الأشياء جميعًا ويُنْصِتُ إلى الهواتف كلها ويتشمم الكائنات الحاضرة والغائبة. وما كان يكون فتستيقظ المخلوقات التي تسكنه هاتفة هازجة صاخبة »[2]؛ كائناتٌ لا تحصى سكنته منذ أبدٍ بعيد يستحضرها حينًا وتغيب أحيانًا أخرى؛ هواتف قادمة من بطون الكتب تدعوه إلى إدراك المجهول، فتتراءى له على شكل أصواتٍ بعيدة تهز كيانه فيحاول اِقتناصها؛ لكنها تراوده، وتعابثه، وتلعب معه لعبة الإخفاء والتجلي « صدى رصين جنائزي حينا، وهاتف راقص ماجن حينا ومربك مؤذٍ في حالاته جميعًا! صدى يدفع إلى الفتق ثم يقتضي الرتق»[3].

أثارت هذه الحالة الغرائبية التي وجد عليها "تاج الدين" كلا من "سندة"، و "غابريلو كافينالي"، إذْ أصابتهما حيرة غامرة ورغبة في تفسير الحالات التي يمر بها "تاج الدين"؛ فتسألت "سندة" وقد بدى عليها القلق وقالت: « ما سعيك إلى الفتق والرتق وأنت تبدو منكفئا على نفسك مثل عميل سري!»[4].

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص ص 105، 106.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فكان أن ردَّ كالوسنان يأخذه الكرى: « صدى بعيد يسكنني ويثور داخلي، يهتز طويلا وتتصاخب أمواجه قبل أن أنصت إلى هدير الباطن!»[1].

يصف "تاج الدين" من خلال هذا القول المكنون الجوهري الذي تختزنه ذاته التائهة والمتعطشة للولوج إلى ذوات الآخرين؛ وقد عبّر عن تلك الحالات الوجودية التي تغطي ذاته بتعابير توضح الجلبة النفسية التي يمر بها، سكون وإثارةٍ؛ مَدٍ وجزٍ؛ إقبالٍ وإدبارٍ صدى جامع لتهيآتٍ وأحلام بعيدة؛ وهواتفٍ عائدةٍ من أفق التجارب اليائسة والتي تدفعه إلى شرح الصدور والإطلالة على جوهر الوجود الإنساني؛ وهذا ما لخّصه في مفهومه لـ: "النخاسة". فما دلالتها؟

يؤكد "تاج الدين" بأن "النخاسة" ما هي إلاَّ « وُلُوجُ جراح الآخرين وشرح صدورهم والنظر في دخيلة أمرهم ومكنون صمتهم ثم رتق وجودهم الغبي الصامت المنكفئ على ما فيه»[2]؛ إنها الحالة التي تصاحب كل إنسان يسعى إلى الوصول بعقله وحواسه إلى الجواهر الذي يحمله الإنسان وهذا عبر:

- استقصاءِ مواطن الذاتِ في صراعها مع ذاتٍ ثانية تتجلى من خلال الانفصام الإبداعي.
- محاولة إعادة ذلك الصّراع إلى جوهره وهذا من خلال البحث، والتحري عن موطن العلمِ، الحياة، السعادة، الألم، الأمل.

أثارت الحالة الغرائبية لـ "تاج الدين" انتباه قائد المركب "غابريلو كافينالي" الذي حاول التصدي لهذا الجنون الذي يسكن هذا الغريب الذي تلبست به أرواح الآخرين فقال له: « لنترك سِرَّ المومياء إلى حين. [...] فلتخبرني بجنونك هذا! ما سِرّ رغائبك الجمة

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 106.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

العنيفة الطاغية؟ أنت كاتب جوال أم عميل سريٌّ أم مشعبذ دجّال هارب من بعض ساحات الحواةِ في مدينة من مدن المغرب!؟ »[1].

اِستغرب "غابريلو كافينالي" من تعدد هذه الرغائب، إذ لم يدرك كنهها؛ فقد شدت اِنتباهه الحالة التي بدأت تتضخم، فحاول تفسير هذا "الوجد" و "الجنون"، فإلى ما يعود، وكيف يمكن إيقافه؟

يوضّح "تاج الدين" السِرَّ في تعدد رغائبه وطغيانها على نفسه بمجموعةٍ من الإستذكارات التي تعود إلى مضارب الطفولة؛ حيث اِنفتحت رؤيته على مجموعة المشاهدات التي أثارت غرائزه في محاولة للولوج إلى أعماق هذه الكائنات، والتوحد بأرواحِها « رأيت الحقول والسمك الصغير في الوادي، ولعب الصبية وقفز القنابر حول ماءِ الصباح الدافئ، فما كنت أعي غير الدخول في صلب الكائنات الحافة. أنْصَبُّ داخلها كالريح الصرصر التي تكاد تبقي ولا تذر، ثم اتخذ لي هنالك مرقبا أشهد منه حركة الناس والأشياء حولي. ثم أقتات من الروح التي أسكن حتى أجعلها روحي؛ فهي فيَّ إذن وأنا فيها، ونحن فينا...» [2].

يفتح "تاج الدين" باب ذكرياته التي ستمثل الحافز الأكبر للبحث عن مكنون كل المخلوقات التي ظلت تتجلى على صفحة مخياله ليتمنى أن يتحول إلى ريح عاصِفة لا تبقي ولا تذر، أو أن تتحد روحه بروح كل الكائنات ليشهد على الحرائق التي يعيشها وهو يبحث عن كل مستلذ غائب.

بهذا ينغلق الفصل الحادي عشر من رواية "النخاس".

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 108.

[2] المصدر نفسه، ص 108.

ننتقل الآن إلى الفصل الموالي من الفصول الهامشية من رواية "النخاس"، وهو الفصل الذي يحمل عنوان: « النخاس يغوي إناث الوقت » (وهو فصل من النوافل). والسؤال المطروح "ما محتويات هذا الفصل؟ وأي أسرارٍ يضمها؟"

يفتح السارد باب الحكايات مجددًا فيصف لنا بعض الصفات التي عرف بها "تاج الدين"، والتي تتلخص في عمليات "التلصص" التي كان يقوم بها، وهذه المرة سيحاول أن يستكشف الطبيعة الداخلية لصبية تعرف عليها في مرُاهقته فقال: « راهقت واشتد عودي، فصادفت صبية شقراء قد التحفت البياض، وانتبهت، مثل طيور الساف الذرية، أن هذه القطاة البيضاء الرقيقة المتهادية في خيلاء كانت تُداورني! فكيف أدوار من يُداورني؟! تلك لعبة أخرى أغوتني فطلبتها وكدت أتقنها لولا عزوفي عن اللعب المجرد الذي لا طائل من ورائه!»[1].

يبرز من خلال هذا القول الصورة المتجددة "لتاج الدين" والدالة على مظهر جديد من مظاهر "النخاسة"، وهذه المرة سيعيدنا إلى أولى لحظات الوعي الذي بدأ بالتشكل والنمو، حيث تعرف على صبية فتحت أمامه أبواب الذّاتِ، وهواجسها، فإذا به يحلم ويتمنى الدخول إلى تلك الأعماق المظلمة، ورصد مختلف الأوضاع « قنعت بلزوم دوري ضمن نواميس لعبتها الأخّاذة الفاتنة، فتظاهرت بالوقوع وتسربلت بالصمت وأسبلت الجناحين، فما إن أطبق وجودها على وجودي حتى انتفضتُ كمن خرج من التراب لتوِّه ففتحت الصدر وفتقت الكيان ورأيتني أنصبُّ داخلها ريحًا صرصرًا أرقب حركة الأشياء والناس من منارتي الجديدة!»[2].

شكّلت الصبية المدار الجديد للدخول في لعبة الاختراق التي عرف بها "تاج الدين" فإذا به يتحول من ذات راصدة لخفايا الذواتِ؛ إلى ذات مرصودة بفعل اللعبة التي

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 111.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وضعت قوانينها "الصبية" التي اِستدرجته إلى متاهتها حينا، فتظاهر بالوقوع، وترك لها دفة القيادة، إلى أن أطبق وجوده على وجودها، وتوحد كيانه بكيانها؛ فإذا بروحه تنتفض بهواجس لا قبل له بتركها، ففتق الكيان الوجودي وصار ريحًا صرْصَرًا يرقب حركة وحركية الناس من داخل المنارة الجديدة.

مثّلت هذه التجربة البوابة التي أشرعت نوافذها على التجارب الجديدة التي قام بها "تاج الدين" الكاتب "النخاس" فها هو يرتحل من "القيروان" إلى "المهدية"، ومنها إلى "قابس "، و"الحامة" و "سبيطلة"، و "كسرى "و "الحمامات" [*]؛ وفي هذه الأخيرة صادف « أنثى "اسبانيولية" من بائعات الحرير والدنتيل ومشابك الصدف والحلي المزيف والأزرار المذهبة... تخطت الثلاثين لكن عنقها وذراعيها وربلتي الساقين، كانت عنيدة بضة خصبة معطاءَ قد وقفت في وجه السنين، أما الوجه فألوان وسُمْرَة وأصباغ وهالات بياض وحمرة ولُمَح ذكاء »[1].

حاول " تاج الدين" مراودة هذه المرأة التي تعود أصولها إلى الضفة الشمالية من هذا البحر الجامع وبالضبط "اسبانيا"، وهي كما نلحظ من النساءِ اللواتي اِمتهن حرفة "التجارة" بمختلف أنواعها: بيع الأشياء القديمة التي شاعت في العهود الغابرة حيث "الدنتيل" و"الحرير" القادمان من أقاصي العالم الشرقي، إضافة إلى بيع " الحلي " و "الصَّدف" وإلى غير ذلك من المقتنيات التراثية.

يُكمل "تاج الدين"الغوص فيما تمنحه له هذه "المرأة اللغز"، حيث ستكون بمثابة الفتح الجديد لانبثاق المعرفة الغائبة « داورتها طويلاً وقلت في نفسي: "جديرة هذه بالقرابين جميعًا، فتنحرَ لها الطرائد، وتؤلم الولائم ويشتعل الليل"؛ ثم داورتها طويلا وقلت

---

[*] تمثل هذه الأسماء المدن الرئيسة لتونس، وهي توضّح الجانب المرجعي الذي يثبت بأننا أمام شخصية رحّالة تنتقل من مدينة لأخرى بحثًا عن المتعة والاكتشاف وحب المعرفة التي دعاها الكاتب النخاس بـ "النخاسة ".

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 112.

في نفسي: "شهية مثل كتاب قد ارتسمت فوق أوراقه القديمة بصمات من عرفوا مُتَعَهُ جميعا »[1].

لقد تعدّدت محاولات "تاج الدين" للدخول إلى الأعماق النفسية لهذه المرأة التي لا تشبه النساء الأخريات اللائي عرفهن في رحلاته المتعددة، فقد شكلت هذه المرأة لغزًا جديدًا ومرآة مغايرة ، لذلك حدّث نفسه بأن هذه المرأة مثل "إلَهةٍ" قديمة ينبغي أن يُولِمَها الولائم، أو مثل "كتاب" عتيق يجمع بين دفتيه متع العالم كُله.

لكن السؤال المطروح: ما الغرض من وراء هذه المداورة؟

يكمل "تاج الدين" ذِكْرَ ما جرى له مع هذه المرأة الغريبة فقال: « كانت تلك سبيلي إليها! ولجتُ ذهنها وخبايا ذاكرتها وما استقر لديها من قديم العهود والحكايات، فجعلت لي فيها مستقرًا إلى حين! منها أرقب حركة الناس حولي في هدأةِ الليل وصخب النهار المفضوح، فيها المستقر ومنها النظر، وللآخرين شرّي وخيري وفُضولي ورقص أصابعي »[2].

لقد حاول "تاج الدين" كعادته الولوج إلى العمقِ النفسي لهذه المرأة فإذا به يفتح الذهن عن العالمِ اللامرئي الذي يميّز هذه المرأة فإذا به يشهد حركية غريبة من المعرفة القديمة التي خزنتها هذه المرأة؛ فما هي معالم هذه المعرفة التي صارت هاجسًا كبيرًا بالنسبة إليه؟

يمكن القول بأن المعرفة التي يُحاول "تاج الدين" الوصول إليها هي معرفة بعيدة المنال، معرفة آتية من بقايا الأحداث بكل أوصافها وخاصة الأحداث التاريخية التي نشبت على ضفاف الأنهار أو هاجرت من الضفة الشرقية إلى الضفة الغربية في امتدادِ

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 113.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

زمني لا يمكن اِحصاؤُه؛ معرفةٌ تعود بنا إلى الآثار المتنوعة التي تركها الأقدمون (عرب، فرس، ترك، اِسبانيول، يهود، يونان، رومان...إلخ) كشواهد في كل البقاع بدءًا بمصر مرورًا بإسبانيا والمغرب الإسلامي وصولاً إلى إيطاليا ومن خلفها اليونان.

إن عملية البحث (التلصص) التي عُرف بها "تاج الدين " يمكن إدراجها في التصور العملي العام لمفهوم "النخاسة" فما هو مفهوم النخاسة؟

يمكن القول بأن "النخاسة" هي العالم الذي من خلاله يحاول الكاتب/ النخاسُ الولوج إليه لمعرفة كيفية انبنائه ووصف ما بداخله، أي الدخول إلى "الذات" ورصد التحولات الداخلية المتناقضة لهذه الذات/ النفس، يقول "تاج الدين" واصفًا عملية تعَلُّمِهِ لهذه الحرفة الغرائبية: « علمتني النخاسة وعلمتها وقالت لي وقلت لها، فجبنا الآفاق جميعًا وقلنا: "ما الشعر والفن والحصاد في مواسم القمح والفتنة فوق الجيد والشبق لدى وهدة البطن؟ ما التراب والماءُ والله؟ ما الحرير وتجارة الرقيق؟ ما الخير والشر والموسيقى والنحت وصيد المحارِ في أعماقِ البحار المسجاة الساكنة »[1].

يؤكد "تاج الدين" بأن "النخاسة" هي تلك المعرفة التي حاول اقتناصها من هذه المرأة التي عَلّمتهُ وعَلّمهَا لكن السؤال المطروح: ما المعالم الفكرية والثقافية والنفسية والاجتماعية للنخاسة؟ ما هو الجوهر الذي تختزنه "النخاسة"؟ وما العلاقة بين "النخاسة" والكتابة إذا اِعتبرنا أن النخاسة هي الوجه المُبَطَّنُ للكتابة؟

يُكمل "تاج الدين" إيراد مفهومه الخاصِ للنخاسة فيقول: « علمتني النخاسة؛ فأولجتها مخازني وأهراء قمحي ومطاميري وجرَارَ زيتي فرأت ما لا عين ترى وما لا أذن سمعت. فلا نخّاس إلا من قايضَ الأشياء جميعًا. جليلها والحقير: حفنة من رمل

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 114.

الشواطئ الصاخبة، باقة أقحوان، كتاب مقدس، مَرايا وأساطيل ترك وروم، سيف وقلادة وطرْسٌ مَحيٌّ، ونساء وصبايا وحروف وكلمات وجُمل وآيات وصمت...»[1].

هذا هو الجوهر الأساس الذي يكتنفُ الدلالة العامة لـ: "النخاسة" التي يمكن إجمال أوصافها و دلالتها فيما يلي:

عرفنا فيما سبق بأن "النخاسة" بحسب الكاتب/ النخاس "تاج الدين فرحات" هي: «ولوجُ جِرَاحُ الآخرين، وشرح صدورهم، والنظر في دخيلة أمرهم ومكنون صمتهم، ثم رتق وجودهم الغبي الصامت المنكفئ على ما فيه »[2].

اِنطلاقا من هذا المفهوم يمكن التأكيد على أن "النخاسة" هي تلك المهنة/ الحرفة التي توارثها الكاتب "تاج الدين" منذ الصغر، وقد تطورت معه وبرزت معالمها حين التقى بتلك المرأة الغريبة، التي تعود أصولها إلى "اِسبانيا"، فمن خلال التعارف الذي حدث بينهما فقد تعلم منها وتعلمت منه كيف يقايض الآخرين، وهذا من اجل الوصول على أعماقهم الصامتة والمضطربة، وكذلك التعرف على معارفهم المتعددة المشارب، وتجاربهم الحياتية المختلفة؛ وهذا تحت ما يسمى بـ: "النخاسة".

لقد تعلم الكاتب/النخاس "تاج الدين" أصول وفنيّات وجماليات هذه الحرفة من تلك المرأة الغريبة؛ حيث ستكون المرشد/ المعلم ليصبح نخاسًا حقيقيا في ظل انقراضٍ لهذه المهنة، وهذا بعد أن فتحت له ذاتها الممتلئة حكاياتٍ ومعارف مغايرةٍ تعود إلى الأزمنة الغابرة، فإذا به يتساءل عن كنه الشعرِ والفن وضرورتهما في هذا العالم المتقلب، وكذا عن ماهية الفتنة الكبرى التي يخلفها الجسد الأنثوي في الذات التائهة، لينتقل إلى طرح الأسئلة الوجودية الكُبرى التي تتعلق مباشرة بكنه الخير، والشر، والله، والتراب، والماء،

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص114.

[2] المصدر نفسه، ص 106.

وصولا على البحث عن مدلول الفنون كالموسيقى والنحت وتأثيرها في تكوين الذات وتمايزها.

يمكن القول بأن عملية التعلُّمِ التي تعرض لها "تاج الدين" قد فتحت ذاته لتدخله مرحلة "الشك"، حيث سينتقلُ بعدها إلى "البحث" و "التحري" عما يجعل "الإنسان" كاتبا ونخاسًا؛ فمن خلال هذا البحث حاول "تاج الدين" أن يقايض ما يملك من معارف وحكايات عن حياته التي عاشها في ريف تونس حيث سيولجها إلى ما يملكه من مخازن القمح ومطامير وجرار الزيت، وكل ما يجعل الحياة جنة.

لقد "قايض" "تاج الدين" كل ما يملك من أجل أن يتعلم فنون "النخاسة"، وهذا ليصبح نخاسًا حقيقيا، ومن أهم ما يملكه مجموعة الأشياء التي تعود به إلى تلك الأسفار التي جلب منها حفنة من الرمل ومعها باقة أقحوان وأضاف لها كتابًا من الكتب المقدسة، مع مجموعة من المقتنيات الثمينة التي تعود للزمن الماضي البعيد وقد لخصها بـ: "سيف" و "قلادة" و"طرس مَحِيٌّ"... إلخ.

هذه المقتنيات تدعونا إلى البحث عن دلالاتها فما هي دلالاتها؟

يمكن التأكيد بأن هذه المقتنيات تحيلنا قليلا إلى فعل "النخاسة "، من حيث أن "تاج الدين" قد "قايض" هذه المقتنيات بتلك الحكايات والمعلومات التي تملكها هذه المرأة الغريبة، فمفهوم المقايضة من أهم المفاهيم الدالة على معنى "البيع" وكما نعرف فإن دلالة النخاسة هي ذلك البيع الذي يقوم به "النخاس" فيأخذ المال مقابل الشيء الذي يملكه.

ننتقل الآن إلى اِستجلاء ما يحتويه الفصل الهامشي الجديد من رواية "النخاس"، وهو الفصل المعنون بـ: « النخاس يعود إلى اليمّ وظهور قبطي قادم من أرض مصر، يدعي النبوة »؛ وقبل التفصيل في هذا الفصل نذكر بأننا قد تناولنا جزءًا واسعًا من تفاصيله في بداية تحليلنا للرواية، وهو الجزء الخاص بشخصية أساسية من

شخصيات الرواية، وهو "جرجس القطبي" الذي بحسب شخصية الكاتب النخاس "تاج الدين فرحات" هو تلك الشخصية التي عاشت طفولتها وشبابها في ريف مصر، وهو الذي يدعي النبوة، وقد وردت تفاصيل حياتها وحكايتها في الجزء الثاني من هذا الفصل.

يمكن القول بأن الجزء الأول من هذا الفصل سيمنحنا بعضا من المعلومات عن شخصية "تاج الدين" فأي تفاصيل وردت عنه في هذا الفصل؟

ينفتح هذا الفصل الهامشي على حديث جمع بين شخصية "شريفة الزواغي" و "تاج الدين" وهذا في مخزن السلع حيث التقيا، فإذا بها تستوقفه لمعرفة الأخبار الجديدة التي يحملها معه، فسألته: « كيف ترى أيّامك، وما مُنتهى الرحلة!»[1]، فكان أن أجابها « وهو ينظر إلى حركة الأسماك حول المركب عبر زجاج المرقب الدائري الصغير: ترك النخّاس ميناء حلق الوادي وهو يُمنّي النفس بجائزة داورته طويلاً أغوت دون وقوع، دعت وضجّت وكشفت عن الجيد والخصر ثم ولت آبقة بعيدة، النخاس الآن فوق هذا الماء القديم يسأل الناس والخشب والحديد والعناصر والذاكرة، وينتظر الجائزة بعيدة هنالك في الأفق تتمايل في رقصة لا غربية ولا شرقية طهرها عَاهِرٌ وعُهْرُهَا نقِيٌّ لَدِنٌ مطواعٌ فلا حلق الوادي بعيد ولا جنوة قريبة! وسطٌ هذا في صلب هذا الماء العدمي الذي عرف السيوف القديمة والنبيذ وحرير الآفاق!»[2].

كان هذا هو رد "تاج الدين" عن تساؤل "شريفة الزواغي"؛ وهو كما نلحظ يؤكد على أن منتهى هذه الرحلة غير واضح لحد الآن، فـ "تاج الدين" هو في صُلْبِ هذا البحر الذي عرف "حروبا" متوالية وتجارة رابحة كان قوامها النبيذ الأحمر الذي جمع بين ضفتي هذا البحر القديم، الذي خزَّن في ضِفافه حكاياتٍ ومعارِفًا وقصصًا عن أقوامٍ وأجناسٍ تصارعت وتهادنت إلى أن قُضي الأمر بينهم، لانكفاء ذلك التواصل الذي

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 119.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

اقتصر فقط على تجارة "النبيذ" والحرير القادم من أقاصي الشرق الأدنى (الصين/ الهند/ إيران وغيرها)، وصولاً إلى ديار الإسلام المتاخمة للجبهة "الغربية" الممثلة بعالم "الفرنجة/ الروم ".

يوضح هذا القول السبب الأساسي الذي من أجله غادر " تاج الدين/ الكاتب النخاس " ميناء "حلق الوادي" بتونس ليستقر على ظهر سفينة "الكابوبلا" متجها إلى مدينة "جنوة" الإيطالية، في رحلة لا هي بالشرقية ولا هي بالغربية رحلة ممتدة بينهما وهذا لأجل الحصول على الجائزة التي شكّلت "المستلذ" و "الرغبة" الجامحة التي أخذته من عالمه الصغير الذي أَلِفَهُ وألفَ تفاصيله الكثيرة والمختلفة، ليستقر به المقام في هذه الرحلة الغريبة التي ستمثّل العالم الجديد والأفق اللامتناهي؛ إذ مثّلت "الجائزة" الأفق الذاتي الذي لطالما حلم به ورغب في الوصول إليه، لكن هذا الأفق الذي نشده من خلال هذه "الجائزة/ العنيدة/ المغويّة"، التي وَلتْ بعيدًا جعلته يبتعد كثيرا عن عالمه المفعم حكايات ومشاهد وتاريخ أصيل، في أثناء ذلك « زارهُ عبدون، والأمير الغريب ذو الأنف الأقنى، ونائب قبطان المركب، فهتفوا به: "عثرنا على مرقونة في غرفة غابريلو تحوي عشرين صفحة، ترصد حركة النجوم والمدّ والجزر وتتنبأ بظهور كاتب من الحشاشين أو دعاة الهرطقة اِسمه مجد الدين أو فيض الدين... وتلمّح إلى إمكان ظهور قبطي يدعي النبوة!؟ »[1].

مثّلت هذه المخطوطة الكتاب الجديد الذي عثر عليه كل من "عبدون"، و "الأمير الغريب"، و "نائب القبطان" في غرفة قائد المركب "غابريلّو كافينالي"، وهي النسخة التي تختصّ بعلم "الفلك"، والتي ترصد التأثيرات الكبيرة لهذا العلم في حياة البشر، وهذا من خلال الربط الروحاني بين حياة الناس مع حركة النجوم والمد والجزر الذي يقوم به هؤلاء العلماء الذين يُعرفون بـ "الهراطقة"، وكما نلحظ فمن خلال هذا القول تبرز معلومتان

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 120.

أساسيتان تتعلقان بـ: صاحب هذه المخطوطة والذي يتراوح اِسمه بين "مجد الدين"، و "فيض الدين ".

تحتوي هذه المخطوطة على عشرين صفحة فقط وهي تتنبأ بحدثين هامين هما:

- حدث ظهور كاتب يدَّعي العلم الأخروي الذي يُعرف بـ "علم الهرطقة " (*).
- إمكانية ظهور قبطي يدّعي النبوة.

هذه هي أهم المعلومات التي حوتها هذه المخطوطة التي جعلت "تاج الدين" يسائل ذاته، فإذا به يخبر رفاق السفينة بأن « هذه مخطوطات مجنونة جَدْلى مُبهَمَةُ الرقص، يُحيل بعضها على الآخر في لعبة ذكاءٍ هندسي مدروس، وههنا لُغزٌ لا يفك طلاسمَهُ غير الراسخين في العلم من قراء الأخبار والأيام والنوادرِ والحكايات والخرافات والقصص والرواياتِ.

هذه مخطوطات مرقونة وهوامش وإضافات وتحليل وفيضٌ جم من الكتب والدفاتر والحواشي والكشاكيل والسجلات والفهارس والأوراق الطائشة المفلتة من سجلاتها... تتراقص حولنا في لعبة ذكاءٍ هندسي مراوغ يُحيل داخِلُها على الخارج وماضيها على الآتي ومُمكنها على الحاضرِ وغيبتها على الشهود »[1].

تنفتح الذات الكاتبة لـ "تاج الدين" على مجموعة التصورات المرتبطة بكنه هذه المخطوطات، فإذا به يستعرض الآثار النفسية العميقة التي صاحبت ذاته المتحرقة إلى معرفة ما تخزنه هذه المخطوطات من معلوماتٍ ورؤى وحكاياتٍ وأخبار، فإذا به يدخل

(*)هرطقة: هو العلم الذي يعني: "الإتيان بالبدع المخالفة لأصول الدين"، وقيل معناها "بدعة في الدين " عند المسيحيين وهي كلمة مصدرها الفعل "هَرْطَقَ "، وقد شاع معناها عند كل من "المسيحيين " وكذا " اليهود" الذين اعتبروا أن هؤلاء قد خالفوا الشريعة اليهودية حين اعتنقوا المسيحية وآمنوا بعيسى عليه السلام؛ فهؤلاء هم مجرد خارجة عن أعرافِ وتقاليد الدين اليهودي ومعتقداته. ينظر: المكتبة الشاملة.

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 120، 121.

عالمها السحري، فيصف كل صغيرة وكبيرة عن معالمها الكتابية التي لطالما شدّت ذاته القارئة إليها؛ فإذا به يصف هوامشها الشارحة والإضافات المتعددة على جوانبها.

شكّلت "المخطوطات" العالم الذي تهفو إليه ذات "تاج الدين" الباحثة في كل مرة عن السرِّ الذي تحمله بين حروفها؛ فإذا به يؤكد على أن هذه هي فضاءٌ جامع لمختلف التقنيات الكتابية التي شاعت في زمن كانت الكتب هي الأرفع والأغلى قيمة وأهمية، فيصف عالمها الأغنى بأنه مثل النور الذي يغزو الإنسان المغمضَ فينير تلك الذات وهذا من خلال لعبة الذكاء الذي هندسته هذه المخطوطات، فهي العالم الذي لا يدرك أسراره سوى العلماء والراسخون في العلم، وكذا المتعاملون المباشرون لحرفة "الكتابة"، وفنونها المتجددة، والضاربة في عمق الحضارة الإنسانية؛ فالمخطوطات هي تلك الروح المنبعثة من بطون الدّهر، والدالة على عمق المعرفة التي تحيل الذات القارئة إلى أسرار الحروف وجماليات البلاغة، فهي من تحيل الداخل على الخارج، وهي من تُصَوِّرُ الماضي صحبة الحاضر، وهي من تجعل الغياب شاهدًا على الحضور.

يكمل "تاج الدين" وصفه لعالم الكتابة، وهذا من خلال اِستشهاده بمجموعة من الكتب الدّالة على التناص الذاتي بينهُ وبين الكاتب الحقيقي المبدع لرواية النخاس، فيذكر بأن: « كتاب النخاس، كتاب "المستجاد في أخبار الجموع والآخاذ"، "مدونة الاعترافات"، رواية "التاج والخنجر والجسد"، رواية "حمام الزغبار"، كتاب "الفهرست في أخبار الأولين"، معجم "قنطس وسكنجبير"، "ومرقونة لورا" بجميع حواشيها، دفاتر "النخاس تاج الدين"، مرقونات "غابريلو"، "خزائن الأمير المخلوع" »[1].

يتضح من خلال هذه "العناوين" المزج الكتابي بين الذاتين: " ذات تاج الدين فرحات"، وذات "صلاح الدين بوجاه"، هاتين الذاتين اللتين تقاطعت سبل حياتهما لتتشكل

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 121.

ذات جامعة، ومن خلالها يبرز حجم التداخل المعرفي بينهما، فلا ندري أيهما الذات الحقيقية الحاملة للذات الافتراضية.

تتجلى من خلال هذه العناوين المَقْدرة الكتابية للذات الحقيقية لـ: "صلاح الدين بوجاه" وهي تسند إبداعاتها الشخصية المنشورة وغير المنشورة إلى شخصية مبتكرة، شخصية لبست كل خصائصها الذاتية ومعارفها الموسوعية وشواهدها التي تبقى المعالم الحقيقية لها.

تدخلنا هذه الكتب/ المخطوطات إلى عملية التطابق بين الذاتين اللتين تماهتا معًا لتشكلا ذاتًا واحدة بوجهين؛ فتارة تحيلنا إلى العالم الكتابي الحقيقي لـ "صلاح الدين بوجاه" من خلال كتب: "النخاس"، "مدونة الاعترافات"، رواية "التاج والخنجر والجسد"رواية "حمام الزغبار"، معجم "قنطس وسكنجبير" وهي الكتب المنشورة على غرار الروايات الثلاثة الأولى أما الباقي فهي مخطوطات لم يفرج عنها الكاتب "صلاح الدين بوجاه" وبقيت غير منشورة لحد الآن، أما بقية العناوين الآنفة الذكر فهي عناوين فصولٍ في "رواية النخاس".

لقد ضمت هذه العناوين بعضا من التقنيات الكتابية على غرار الفصل المعنون بـ « الفهرست في أخبار الأولين »[*]، إضافة إلى الفصل الحامل لعنوان « المستجاد في أخبار الجموع والآحاد » [**]، حيث سيشكلان بنية شكلية ومضمونية كأثرين من أثار الكتابة وسينسبان إلى شخصية الكاتب النخاس "تاج الدين فرحات".

أما الباقي فهي حَواشي نسبها الكاتب "صلاح الدين بوجاه" إلى شخصيتين من شخصيات رواية "النخاس" وهما: "مرقونة لورا " التي تعود إلى شخصية "لورا"، و"مرقونات

---

[*] وهو الفصل الذي حمل عنوان " الفهرست الأول في أخبار النخاسين من المحدثين والغابرين ممن عرفوا هذا الماء القديم" وهو الفصل السادس من الفصول المركزية الذي لم يُعرف صاحبه.

[**] وهو الفصل الذي حمل نفس العنوان، وهو الفصل الرابع عشر من فصول الرواية، وقد أدرجناه ضمن الفصول الهامشية حيث ترد الصيغة المتكررة بأنه فصل يمكن للمتعجل أن يتركه إلى حين نهاية الحكاية.

غابريلو" التي تنسب إلى شخصية "غابريلو كافينالي"، أما "دفاتر النخاس تاج الدين" و"خزائن الأمير المخلوع " فتنسب إلى شخصيتي "تاج الدين فرحات"البطل الأساس في رواية "النخاس"، وشخصية "الأمير الغريب أبي عبد الله" القادم من تخوم الأندلس.

يستمر سارد الحكاية في إيراد بعض المعلومات التي توضح التقنية الكتابية التي انبنت عليها رواية "النخاس" وهي "التماهي" بين شخصيتي "تاج الدين فرحات" الكاتب النخاس و " صلاح الدين بوجاه" حيث يذكر السارد بأنه « سوف يأتي تبيان هذا كُله في مخطوط جديد يُقبل عليه صلاح الدين بن الحسن بن علي، وقد اختار له من الأسماء بَعْدُ "فيما وراء خط الجحيم!" أو "أسفل خط الجحيم!" »[1].

هذا هو التزاوج المعرفي/ الكتابي بين شخصيتي "تاج الدين فرحات" الكاتب النخاس و"صلاح الدين بوجاه " المكنى بـ "صلاح الدين بن الحسن بن علي" ومنه يمكن التأكيد على أن "تاج الدين فرحات" [صار] قناعًا لـ "صلاح الدين بوجاه " [2]، حيث برز هذا "التزاوج/ التماهي" بصورة أوضح حين أهدى "صلاح الدين بوجاه" عمله الموسوم بـ: " النخاس" إليه؛ فـ « في الإهداء الذي تصدَّر الكتاب، وجه المؤلف ثناءً إلى الشخصية الرئيسية في الرواية "تاج الدين فرحات"، مؤكدًا رغبته في إهداء الرواية إليه، واصفًا إيَّاه بأنه: "ذلك الرجلِ الذي انبثق بين أناملي يَسْعى، فكادَ يُرْعِبُني حضوره" »[3].

لقد لبِس الكاتب " صلاح الدين بوجاه" قناع الشخصية الرئيسية لروايته، وهي شخصية الكاتب النخاس "تاج الدين فرحات" الشخصية الافتراضية التي انبثقت من المخيلة الإبداعية لهذا الأخير، حيث طغت على كل كيانه، وأضحى الذات المتخيلة لذاته، ولذلك نراه يهدي هذا العمل الشخصي له، إضافة إلى ذلك فقد تنازل "صلاح الدين

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 121.

[2] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، الأبنية السردية والدلالية 2، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2013، ص 199.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بوجاه" وعن طيب خاطر لهذا الكائن الخيالي بنسبة هذه الرواية وكذا روايات أخريات؛ وهذا ما توضحه الخاتمة المفترضة للرواية والتي سماها بـ "أطراف الكتاب".

يكمل سارد الحكاية إيراد معلومات جديدة عن المسار الشخصي لشخصية "تاج الدين " حيث « ورد ذكرُ نُبذ مما كتب تاج الدين في الآداب والعلوم والمقاصد والوسائط وحياة الناس خيرهم وفضلهم وترهاتهم وأسواقهم وخنوعهم وذلهم وتنطعهم ووقوفهم في وجوه الرعاة أجمعين. فرأى أن يُطلع الناس على نبذ مما كتب في عهد الصِّبا حين كان يندهش للنور إذْ يغمر بناءات الجص الواطئة في دروب القيروان العتيقة [...] والكاتب النخاس جَوَّالٌ أبدًا لا يلبث على حال يتخذ ألف شكل وشكل فيلجُ أقبية الكنائس ودهاليز السحرة وعطر القوارير والكائنات كلها والأوهام جُلِّها والمدونات، وهي الحيَّة الملكية تحرس المركب وتابوت الحكاية!»[1].

يؤكد هذا القول على التشكيل الكتابي الذي يميز شخصية "تاج الدين" عن باقي شخصيات الرواية، حيث يذكر سارد الحكاية أهمّ الحقول المعرفية التي كتب فيها، والتي جمعت بين الآداب القديمة والحديثة، وبين العلوم التي شاعت في عصره، فإذا به ينتقل ليوثق كل الأخبار التي تتعلق مباشرة بحياة الناس الثقافية والاجتماعية وهذا تحت مسميات عدةٍ.

لقد رأى "تاج الدين" بأن يسرد ما حوته ذاكرته فعاد بذاته إلى أولى الكتابات التي كتبها وهو يندهش للبناءات العظيمة التي حوتها مدينته "القيروان" ومعالمها التاريخية العائدة إلى العهود الأولى لدخول واستقرار المسلمين فيها، فكان أن كتب عن فضائها المفتوح وعن ما يجعلها مدينة تاريخية ينبع التاريخ من زواياها.

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 127.

ننتقل الآن إلى استجلاء الفصل الجديد من فصول رواية "النخاس" وهو الفصل الهامشي الحامل للعنوان: "المستجاد في أخبار الجموع والآحاد"، ويليه ذكر مخطوطة" رسالة في الدنيا" للكاتب "تاج الدين". [وهو أيضا فَصْلٌ ينبغي للمتعجل تركه إلى سواه].

يعود بنا هذا الفصل إلى كتاب جديد، ومعلم من معالم "الأثر الكتابي"، وهو الكتاب الذي اتخذ شكل "الفهرست" لأهم الأخبار المستجدة التي وثقها صاحب الكتاب والتي حدثت في القرون الماضية، فما دلالات التي يحملها هذا الكتاب/ الفهرست؟

كما هو مبرز في العنوان فقد ذُيِّل هذا "الكتاب" "المستجاد في أخبار الجموع والآحاد" بمخطوطة للكاتب "تاج الدين" والحاملة لعنوان "رسالة في الدنيا "، ومنه نتساءل:

من كاتب هذا الكتاب؟ وفي أي فترة كُتِب؟ وما نوعية الأخبار التي ضمها بين دفتيه؟ هل هو من الكتب المفقودة أم هو من الكتب المُصادرة؟ من أي زاوية يمكن النظر من خلالها لهذا الكتاب الجامع لأخبار الجموع والآحاد؟ ما العلاقة بين بنية هذا الكتاب وكتاب الفهرست الأول؟ والفهرست الكشاف؟ هل يمكن اعتبار هذا الكتاب جزءًا ضائعًا من الفهرست الأول أم هو كتاب منفصل في محتوياته عن باقي الكتب؟

يمكن القول بأن هذا الفصل قد فُتِحَ على مشهد وصفي لشخصية "الكاتب النخاس" "تاج الدين فرحات" وهو يحمل دفاتره وأوراق مخطوطاته فقد « اعتاد تاج الدين أن يحمل معه جميع مخطوطاته ومسودات أعماله وأوراقه وأقلامه وأوهامه حيثما حلّ حقيبة جلدٍ يغلب عليها اللون البني الحائل السواد: الخير والشر والنار والرمادُ والحَرَجُ والجُرحُ الداخلي المربِكُ المُهين، كلها ههنا، موئلها هذا »[1].

يمثل هذا القول التصور الخارجي الأولي لشخصية الكاتب النخاس "تاج الدين فرحات" وهو متدثر بمعلمٍ من معالم الكتابة والمتمثلة في تلك المخطوطات ومسودات

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 131.

الأعمال التي يصحبها معه أينما حلَّ وارتحل، وهذا كله في حقيبة بُنيةٍ جمعت بداخلها «أحلامهُ ووقته وأساه ونُكرانه وعفته ورقة دينه، وعظم الدنيا في عينه [...] هَمِّهِ وصخور غروره وتوقه الغريب الغزير إلى التخطي والنفاذ والمروق نحو مجال ما مسته قدما بشر [...] أشياء أخرى لا معنى لها يتخذها تمائم تقيه من شرور ذاته وتحفظه من عيون الآخرين »[1].

هذه الحقيبة الداكنة اللون جمعت في بَوْتَقَتها كل العذابات التي عاشها، فهي الشاهد على أحلامه الهاربة، ووقته الذي امتد وطال فصار ناقوسًا يدق على ذاته المستوحشة والتي تتغير بين انقباض وانبساط، بين أسى عميق وتوق غريب إلى إثبات هذه النفس المتعطشة للتخطي والتجاوز؛ فقد كان دومًا مثل الريح العاصفة التي تسحب كل الأشياء وتعيد ترتيبها في بناءٍ مغاير؛ « محفظة جُنون هذه التي يحضنها تاج الدين حيثما حَلَّ حتى يَكادُ لا يُرى إلا معها، "أيهما الحامل وأيهما المحمول! هتفت "رضِية" مُعابثة، "هي منه وهو فيها!" أضاف النادل النحِيل خلف أكوابه وصحونه وقواريره ينضِّدُها!»[2].

مثلت تلك الحقيبة الجلدية جزءًا لا يتجزأ من الكينونة الذاتية لشخصية "تاج الدين فرحات" فهي مِنّه وهو منها؛ فهي الحاملة لآثاره المتعددة، ومن أهم تلك الآثار مخطوط "المستجاد في أخبار الجموع والآحاد" « الذي رصد فيه النخاس الكثير من خلال أهل هذا الزمانِ وطبائعهم وما يؤثر عنهم وبه يُعرفون »[3].

فما هي هذه الطبائع؟ ومن هم هؤلاء؟ وبمَا يُعرفون؟

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص131.

[2] المصدر نفسه، ص 132.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يُذكِّر سارد الحكاية مجموعة من الأخبار التي وردت في هذا الكتاب، وهي تخص شخصية غريبة تدعى بـ "إبليس هذا الزمان " فمن هو هذا الشخص؟ ولماذا سميَّ بهذا الاسم؟ وما الخِلالُ التي شاعت عنه؟

لقد ورد ذكر هذه الشخصية الغريبة في صفحات متعددة من هذا "المستجاد" أوردها الكاتب النخاس "تاج الدين فرحات" فقال بأنه "أبي محمد عبد الوهاب المنذر القيرواني" وهو من أهل القيروان وسليل عائلة علم وحسب و « إليه تُنسب خوارق جَمَّةٌ في سرعة البديهة وحفظ الشعر وذكر أخبار الأولين وتَّسَقُّطِ الهِنات والتعرض بالغمز على من لا ذمام له ولا مروءة »[1].

هذه الشخصية الافتراضية التي سيملأ ذكرها الآفاق نظير الخصال التي تميز بها من سرعة في حفظ الشعر والتغني به، والتعرض إلى الآخرين الذين لا يراعون لا حرمة "ولا ذمة" ولا مروءة؛ فهو الخبير بكل ما يؤثر من أخبار عن "الغانيات" « فكم روى من نوادر وحكايات ترقى إلى حدود الخرافاتِ، عن تلك التي لا يلقبها إلا بألطف ألقابها عنده: "غانية هذا الزمان"، فكم أغوت من عملةٍ وموظفين ومدرسين وتلاميذ وطلبة وأولياء... وكم مرَّ بسريرها من هؤلاءِ وأولئك... تتبرج رغم قبحها، أو فلنقل إنها تتبرجُ في قبح، ثم تتصدى للواحد تُلهيه عن نفسه شهرًا أو بعض شهر، فإذا ما وقع... انتفضت مثل حيّة الأسطورة تبحث عن سواه...»[2].

هذا ما أورده الكاتب النخاس عن شخصية "إبليس هذا الزمان" وهو يذكر بعضًا من الأخبار التي شاعت عن تلك "الغانيات" اللائي وردت أهم أخبارهن ومآثرِهِنَّ على لسان هذا "الشيطان" الذي اِشتهر بمثل هذه الأخبار والمعايب، إضافة إلى هذا الخبر سيورد الكاتب "تاج الدين " أخبارًا جديدة عن هذه الشخصية المأثورة ولكن ضمن كتاب آخر

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 132، 133.

[2] المصدر نفسه، ص 133.

« ولنا هنا أن نلاحظ أن "إبليس الزمان هذا قد ورد ذكره في "الفهرست الثاني" المنسوب إلى تاج الدين فرحات، وقد وسمه هنالك بأبي محمد عبد الوهاب. فلا شبهة إذن في أنه هو في حالاته جميعًا، تراه يخرج من ذاته في اليوم مراتٍ مثل حيّاتِ الأساطير ونظير تلك الثعابين الدَّرِبَة التي تحسُنُ التمطي والتثني فتغير ثوبها في كل حيين »[1].

يتضح من خلال هذا القول الأخبار المتداولة عن شخصية "إبليس الزمان" والتي وردت في مؤلفٍ جديد وباسم يشابه الاسم الأصلي، ومن هنا اِستغرب سارد الخبر بأن هناك تشابهًا بين الاسمين ولكن المغاير هو وروده في كتاب سمي "الفهرست الثاني" المنسوب لساردنا "تاج الدين فرحات" ولكن كيف وردت صورة هذا "الإبليس" في المؤلف الجديد؟

يؤكد سَارد الحكاية بأن هذه الشخصية قد وردت في كتاب الكاتب النخَّاس "تاج الدين" تحت مسمى جديد إذ « يَغلب على ضنّنَا أن الفهرست الأخير المنسوب إلى تاج الدين سيأتي على كثير من أخبار زهده وصلاحه أيضًا، فهو صاحب أحوال ومقامات جمّة لا يحصيها غير الله والراسخين في علم الطروس القديمة، فلا عجب في أن يكون أبو محمد هذا قد التقط من بعض أصفيائه أبياتا رائقة يرددها في كل حين:

إن يُجئْ قبل صياح
الديك موتي
ويُفتحْ باب بيتي
سأناديه: تمهّل سيدي
فعلى الأرضِ خمورٌ لم أذق
أطيبها
وذنوب جَمَّة لم أقترف

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 134.

أجملها

فاذهب اليوم

وذرني لِغدٍ

أما صَفيَّة هذا فأبو الهادي محمد الشاعر، ذاك الذي صَرَخَ في صَحْبه يومًا: إفْكٌ هذا، عنتٌ على عنتٍ! شعري يُزنى ويُلاطُ بِه وأنا المعدم الفقير الذي لا أنثى على بابه »[1].

هذه هي المعلومات الجديدة الواردة عن شخصية "إبليس الزمان" وهي توضحُ التذبذب المعرفي الخاص بـ:

نسبة الكتاب لصاحبه الحقيقي الذي وردت فيه هذه المعلومات التي يُرجحُ أن تكون عن شخصية "إبليس الزمان".

الأخبار الجديدة التي طالت الصورة المتناقضة لهذه الشخصية حيث برزت الصورة القديمة عنها وهي تشغل الآخرين بسبب ما تركه من قصص وحكايات عجيبة كانت شائعة في زمانه، وارتباط اِسمه بالمجون وتَرَصُّدِ معايب الناس.

التحول الذي طال سيرة هذه الشخصية وانتقالها من المجون إلى العفاف؛ ومن الغَيّ إلى الرشد، إذا أصبح من الشخصيات ذات الكرامات والمقامات والأحوال، وهذا ما أثبته "تاج الدين" في فهرسه الخاص.

إضافة إلى هاته المعلومات العامة التي رصدت التحوّل الحاصل بهذه الشخصية؛ فقد أورد تاج الدين ما كان يتردد على لسان أصفيائه من شعر والذي يصف فيه الحالة التي يكون فيها العبد زاهدًا ينتظر هَادم اللذات وقد أصبح قريبا منه، أبيات تشخص النفس وهي تتأرجحُ بين رغبة ورهبة، بين طُهْرٍ ومجنون، بين نفسٍ مدركة لحال الموت، وبين نفس لائمةٍ بسبب تعلقها بالدنيا.

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 134، 135.

بعد الذكر الذي خصه صاحب "الفهرست" ينتقل الرَاوِيَّةُ إلى إيراد مجموعة من أخبار أصفياء "أبو محمد عبد الوهاب" ومنهم صاحب الأبيات التي كثيرًا ما كان "إبليس الزمان" يرددها، فإذا به يورد قولاً في كيفية التكسب بالشعر، حيث يؤكد صاحب الأبيات بأن شعره أضحى ماجنًا، يرد على مجالس الخمر والتغزل والمجُون، لذلك قال قولته تلك التي تدل على الحسرة الكبيرة التي شَعر بها وهو يرى شعره يحتل المكانة الكبرى في عالمِ الغواية وهو الفقير إلى أنثى، في حين يُزنى ويُلاط بشعره في مجالس الخلان والندمَاءِ.

بعد إيراد سارد الحكاية لأهم الأخبار المتعلقة بشخصية "إبليس الزمان" ينتقل السارد ليصف لنا تقنية مستحدثة وهي ما عبّر عنها بـ (الحاشية)، حيث سيورد نص الحاشية مباشرة بعد وصفه لمتن كتاب "المستجاد" في جزئه الأول، حيث فُصِلَ بين "المتن" و"الحاشية" بخط من النقاط المتسلسلة التي تُبرز مغايرته وانفصاله عما ورد في المتن، واستقلاله مَعْنًا ومَبنًا.

والسؤال المطروح: ماذا ورد في هذه الحاشية؟ ومن كاتبها؟ وما الدلالات التي تمنحها لنا؟ هل تطابق الحاشية مضمون المتن أم تعارضه؟

يصف سارد الحكاية نص الحاشية بقوله:

«في حاشية "المستجاد" إضافات كثيرة من قبيل نوافل النّاسخين تَحُفّ بالمتن حينًا وتجعل أسفله حينًا ولقد نسبها البعض إلى كتاب "الإشارات والتنبهات" لكن أغلبها كان مَحيًّا يُعسَرُ فك رُموزِهِ، إذْ كتبت بقلم رصاصٍ صَلْب يكاد لا يبين ».

« ثم غمس الحقُ قلمَ الإرادة في مداد العِلْمِ وخطَّ بيمين القُدْرةِ في اللوح المحفوظ المَصَون كُلَّ ما كان وما هو كائن وما سيكون وما لا يكون، مما لو شاء، وهو لا يشاء، أن يكون لَكَانَ، كيف يكون...».

« اللوحُ محل الالتقاء العقلي، هو للعقل بمنزلة حواءَ لآدم... وسميت نفسًا لأنها وجدت من نفس الرحمن، فنفّسَ الله بها عن العقل، إذْ جعلها محلاً لقبول ما يلقى إليها، ولوْحًا لِمَا يُسطِرُه فيها...»

« والطلبة والتلامذة للشيخ المتحقق...ألواحٌ منحوتةٌ منصوبة لرقمه وكتابته، وقبائل مُستعدة لنفخه، فلا يزال ينفخُ فيهم أرواحَ الأسرارِ ويَخُطُ فيهم حروف المعاني القدسيّة »

«...فكان بين القلم واللوح نِكاحٌ معنوي معقولٌ، وأثر حسيٌّ مشهود... وكان ما أودع في اللوح من الأثر مثل الماءِ الدافق الحاصل في رحم الأنثى، وما حصل من تلك الكتابة من المعاني المودعة في تلك الحروف الجُرمية، بمنزلة أرواح الأولاد المودعة في أجسامهم »[1].

يتضح من خلال هذا القول الانفصال الدلالي الظاهر بين متن كتاب" المستجاد في أخبار الجموع والآحاد" وبين "حاشيته"، التي تبرز مجموعة من الأقوال التي تَرِدُ على مخيلة الكاتب/ الناسخ، فيضيفها كيفما شاء إلى المخطوط الذي بين يديه؛ فيعالجه ويوثق المعلوماتِ الواردة فيه، وهي من المهمات التي اِضطلعت بها دور الوراقة[*].

---

[1] صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 136، 137.

[*] تعرف الوراقة بأنها « معاناة الكتب بالانتساخ والتجليد والتصحيح، وضبط الرواية » (ابن خلدون، المقدمة، المصدر السابق، ص 442. بتصرف) ، وتنسب إلى الممتهن لها وهو الوراق « يعرف السمعاني الوراق بقوله: الوراق بفتح لواو وتشديد الراء في آخرها القاف: هذا اسم لمن يكتب المصاحف وكتب الحديث وغيرها، وقد يُقال لمن يبيعُ الورق، وهو الكاغِدُ ببغداد، الوراق أيضا » (خير الله سعيد، موسوعة الوراق والوراقين في الحضارة العربية الإسلامية، المجلد الأول، ج1، ج2، دار الانتشار العربي، ط1، 2011، بيروت، لبنان، ص 258). تمثل الوراقة الحرفة التي اِختصت بها قديما « الدواوين العليَّةُ والسجلات، في نسخها وتجليدها وتصحيحها بالرواية والضبط» (ابن خلدون، المقدمة، المصدر السابق، ص 442). وقد شاعت في مختلف الأمصار بعد أن « كان منه في الملة الإسلامية بحْرٌ زاخر بالعراق والأندلس (...) فكثرت التآليفُ العلميَّة والدواوينُ وحرص الناسُ على تناقُلِهمَا في الآفاقِ والأعصارِ فانتسختْ وجُلِّدتْ [...] واختُصَّت بالأمصارِ العظيمَةِ العمرْان » (المصدر نفسه، الصفحة نفسها).

التي شاعت في أهم الحواضرِ الإسلامية بدءًا بمدينة "دمشق" و "القاهرة"، وصولا إلى عاصمة الحظائر الإسلامية "بغداد"، مُرورًا بما شهدته "الأندلس" و "المغرب الإسلامي" من نشاط دؤوبٍ لهذه "الحرفة"، التي تؤكد على الانتشار العميق للمعرفة –ولأجل ذلك نشأت– هذه الحرفة، وازدهرت واِتسعت رقعة محلاتها فصارت ظاهرة وواقعا ورؤية وعدها أهل العلمِ بذلك الزمن "أنبل" و "أشرف" و "أرقى" المهن على الإطلاق على غرار ما وصفها "ابن خلدون".

بالعودة إلى ناسخ هذه "الحاشية" يمكن التأكيد على أن صاحبها بقي مجهولا، ولكن بالنظر إلى مجموعة الإشارات المتواترة، يمكن أن نَسْتدلّ من خلالها على أن شخصية "تاج الدين فرحات" هي من اِحترفت هذه الحرفة، أو يمكن أن تكون شخصية "غابريلو كافينالي" أو شخصية " لورا "، لكن المرجح هو قيام "تاج الدين" الكاتب/ النخَّاس/ النَّسَاخُ بذلك.

يمكن التأكيد على قضية أساسية حملها هذا "النص/ الحاشية" وهي ورودُ شبهة معرفية بشأن التوثيق الخاص بنسبة هذه الأقوال إلى كتاب " الإشارات والتنبيهات" للعلامة "ابن سينا" فهل هذه الأقوال هي من تأليف العلامة ابن سينا؟ أم هي من تأليف شخصية أُخرى؟ هل هذه الشخصية عَرَبية أم غربية؟ ومن صاحبُ هذه الأقوال؟ ولماذا هذا التذبذبُ المعرفي بنسبة هذه الأقوال؟ ما الدلالات التي نستشفها من هذا التذبذب؟

يمكن القول بأن صاحب هذه الأقوال التي تتضمنها الحاشية هو الشيخ الإمام خاتم الأولياء أبي بكر محي الدين محمد بن على بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي المعروف بـ "ابن عربي" وقد وردت هذه الحاشية بأقسامها الأربعة ضمن مؤلفاته الآتية:

وهي:

1-الفتوحات المَكيَّةُ(*).

2-عقلة المستوفزَ(**).

3-مواقع النجوم ومَطالِعُ أَهَّلةُ الأسرار والعلوم(***).

لكن السؤال المطروح: ما الدلالات التي تحملها هذه الأقوال المقتبسة؟ وعن أي شيء تعود إليه؟ ما الأسباب الداعية لاقتباس أقوال الشيخ الأكبر "محي الدين بن عربي"؟ وما التعالقات بين أقوال كل من "محي الدين بن عربي" و "ابن سينا"؟

يمكن التأكيد بأن مجيء هذه الأقوال المقتبسة كان لغرض أساسي هو التأكيد على أهمية "القلم" بكل تفرعاته الدلالية، حيث نستشف منه الدلالات المغايرة التي يرمز إليها، حيث تدخلنا هذه الأقوال حضرة البلاغة بكل فنونها وجمالياتها والمنبثقة عن الصورة الأولى لملكوت الوجود، إذْ يدلّ القول الأول والمأخوذ من كتاب "الفتوحات المكيِّة" على التشعب الدلالي لماهية "القلم" الذي ارتقى ليدل على أعظم صورة معنوية تتجاوز الوعي المادي الموروث من الدلالة اللغوية ليكون أول الموجودات حيث إنَّه « أول موجودٍ عقل عن الحق، ومنه انبعث العالم بأسْرِهِ، يُسميه ابن عربي جملة أسماء لا تؤثر في وحدة عينه؛ فهو العقل الأول، الحق المخلوق به، القلم الأعلى، الروح الكلي، العدل، مستوى الأسماء الإلهية، سلطان عَالِمِ التدوين والتسطير...»(1).

(*)محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، المجلد 1، تحق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت).

(**)محي الدين بن عربي، رسائل ابن عربي، القطب والنقباءُ وعقلة المستوفز، تحق وتقديم: سعيد عبد الفتاح، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،(دت).

(***)محي الدين بن عربي، مواقع النُّجوم ومطالعُ أهلة الأسرار والعلوم، طبع بـ كلزار حسني يمئ، دون اسم محقق، دون بلد نشر،(دت).

(1)عبد الله المسافر، مصطلح القلم (الأعلى) –القوت– القول الإلهي، متاح على الرابط: https://alshrefalm Isy,ahlamontada.com تاريخ الوضع/ 14 مارس 2021، تاريخ الإطلاع: 2023/05/10.

لقد اعتبر "ابن عربي" الوجود كتابٌ مسطورٌ ويعود ذلك إلى الأثر القرآني الذي صوَّر هذا العالم وقد سماهُ "بعالم التدوين والتسطير"، حيث أن كل حقيقة مفردة فيه هي "حرف"، وكل حقيقة مركبة هي كلمة؛ وبطبيعة الحال فالأول في تكوين هذا العالم هو "القلم" وبواسطته « حصل الأثر وكان الوجود/ الكتاب »[1].

فالقلم هو أول ما خلق، وهو الذي كتب وخَطَّ وسطَّرَ عالم الموجودات كلها، وهذا ما أكد عليه قول "العلامة ابن عربي" وهو أن "الحق"/ الله سبحانه وتعالى قد غمس قلم الإرادة الإلهية في مِدَادِ العلم الإلهي، وخطَّ بيمين القدرة في اللوح المحفوظ ما كان وما هو كائن، وما سيكون، وما لا يكون، ومما يشاء ومما لا يشاء أن يكون، وكيف يكون؛ فكل ذلك كُتبَ وخُطَّ بواسطة "القلم" الذي أخذ قدسيته من قوله تعالى: ﴿ ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾[2]، وانتقلت هذه القدسية إلى الموضع الثاني حين قال الله تعالى: ﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ {3} الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ﴾[3]، فمن خلال هذين القولين تبرز القيمة الروحانية "للقلم" الذي سينتقل من مجرد أداة للكتابة إلى "قلم" إلهي تتجلى منه القدرة/ الإرادة/ العقل/ العلم/ الأثر الإلهي الذي اِمتد ليشمل كل العالم ﴿وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِن بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾[4].

هذه أهم الدلالات التي نستشفها من القول الأول، والذي خُصَّ للقلم "الإلهي" لينتقل بنا العلامة "ابن عربي" إلى علامة جديدة من علامات عالم التدوين والتسطير، وهي ما اِرتبط بدلالة "اللوح"، فأي دلالات سيكتسيها "اللوح" في عالم « التدوين»؟ وما خصائص اللوح؟ وما التعالقات بين "القلم" و "اللوح "؟

---

[1] عبد الله المسافر، مصطلح القلم (الأعلى) –القوت– القول الإلهي، الموقع السابق.

[2] سورة القلم، الآية: 1.

[3] سورة العلق، الآيتين: 3، 4.

[4] سورة لقمان، الآية: 27.

يمثل "اللوح" المَحَلَ الذي من خلاله تتجلى صورة "القلم" وهو يُخِط مقادير الموجودات كلها، وقد خصَّه "ابن عربي" بمجموعة من الأوصاف؛ وهذا اِستنادًا إلى التعالقات الوجودية بين "القلم" و "اللوح" على اعتبار هذا الأخير "محل التفصيل" والآخر "محل التجميل" فـ «كل "أثر" في الكون هو نتيجة عن مقدمتين هُمَا بلغة ابن عربي "فاعل" و "منفعلٌ" أو "قلم" و "لوح" ولا يكون الأثر إلا بحركة مخصوصة بين القلم واللوح يُعبّر عنها الشيخ الأكبر بلفظ "نكاحٌ"، وتتعدد الأقلام والألواحُ في الوجود، إذ أنها تخلق عند كل فعل أو أثر »[1].

إن الأثر الذي يُحدثه "القلم يُشبه كثيرًا الأثر الذي يحصل داخل الأنثى، ولذلك أكّد الشيخ "ابن عربي" بأن اللوح هو مَحَلُّ التقاءُ "الذكورة/ بالأنوثة"، وهما بمنزلة "حواء/ لآدم"، هذا الالتقاء يُعبر عنه الشيخ الأكبر "ابن عربي" بلفظ "نكاح" أي: ذلك الأثر الجامع بين "الفاعل" و "المنفعل"؛ اللوح [المحفوظ]/ القلم [الإلهي]، "آدم/ حواء".

لقد فرق الشيخ الأكبر "ابن عربي" بين صيغتين للفظ "القلم/ الأقلام وهذا مطابقة للآية الكريمة، وهو بذلك منسجم مع التمييز الحاصل بين لفظ القلم [بصيغة المفرد] والأقلام [بصيغة الجمع] فقد جعل « القلم الأعلى في موازاة اللوح المحفوظ، كما جعل الأقلام في موازاة ألواح المحو والإثبات، فما يكتبه القلم الأعلى محفوظ عن المحو، وما تكتبه الأقلام يتردد بين المحور والإثبات »[2]؛ فالقلم هو الصورة الكلية للعقل الإلهي الذي ارتبط باللوح المحفوظ الذي خُطَّ فيه كل مقادير الوجود وسُمِيَّ بالمحفوظ استنادًا لقوله تعالى: ﴿بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ {21/85} فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ ﴾[3]، فمن هنا جُعل اللوحُ المحل الأصلي للإثبات الذي لا يمسه مَحْوٌ، أما الأقلام فقد جُعلت للمحو والإثبات قال

---

[1] عبد الله المسافر، مصطلح القلم (الأعلى) –القوت– القول الإلهي، الموقع السابق.

[2] المقال نفسه.

[3] سورة البروج، الآيتان: 21، 22.

تعالى: ﴿يَمْحُو اللّهُ مَا يَشَاء وَيُثْبِتُ وَعِندَهُ أُمُّ الْكِتَابِ ﴾[1]، وهذا لأنّ الشرائع والصحف والكتب تتنزل على الرسل صلوات الله عليهم، وهي تثبت، وكل ذلك «يدخلُ في شرائع النسخُ»[2].

هذه أهم الدلالات التي تكتنف لفظ "اللوح" ننتقل إلى إستجلاء دلالات القول الثالث من حاشية المستجاد، وهو القول الذي يعود إلى كتاب جديد لـ "ابن عربي" وهو "مطالع النجوم"، ومنه نستشف صورة جديدة من صور العلاقة بين "اللوح" و "القلم" حيث سننتقل من عالم التجريد الصوفي إلى عالم التعليم الأرضي، حيث يؤكد "ابن عربي" بأن "الطلبة/التلامذة" هم "ألواحٌ منحوتة" منصوبة يبث ويخط وينفخ فيها الشيخ المتحقق العالم العارف المعارف التي تتضمنها الحروف القدسية، فيكتب أسرار المعرفة في أرواحهم/ألواحهم، فهم مثل الألواح التي تضم الأثر الإلهي.

من خلال ما سبق ذكره يمكن التأكيد على التناسق والانسجام بين الأقوال الأربعة، حيث تضافرت دلالاتها وانسجمت معانيها ومقاصدها لتبرز الأهمية العظمى لـ "القلم" ولواحقه (اللوح، الدواة، الأقلام) والدالة على الأثر الكتابي الذي يتركه القلم على اللوح، مثلما ترك آدم الأثر الإلهي في رحم حواء، ومثلما يترك العالم/ العارف الأثر في النفوس النقية الطاهرة، فكل من القلم/ اللوح، الأقلام/ الألواح مقدمات لعالم التدوين والتسطير، وبهم سطع نور العلم وتجلى ليشمل عالم الموجودات كلها.

من خلال ما سبق ذكره يمكن التأكيد على أن "الحاشية" جاءت لتبرز نوعية المعارف التي كانت شائعة في ذلك الزمن والأثر الذي تركته في الذات الكاتبة/ الناسخة وهي تخط على هامش المخطوط ما أثار انتباهها وعلق بذاكرتها، لكن ما السبب لنسبة هذا الأقوال للعلامة "ابن سينا"؟

---

[1] سورة الرعد، الآية: 39.

[2] ابن عربي، الفتوحات المكية، المصدر السابق، المجلد 3، ص 61.

يمكن القول بأن عملية نسبة هذه الأقوال للعلامة "ابن سينا" في كتابه "الإشارات والتنبيهات هي محاولة لإيهام القارئ بأن ما كتبه الشيخ "ابن عربي" مصدره هو التأثير الكبير للفلسفة اليونانية في فكر وعلم الشيخ "ابن سينا" والتقارب الفكري بين العالمين، حيث نجد بأن كتاب "الإشارات والتنبيهات" هو خلاصة التفكير اليوناني المترجم إلى اللغة العربية والإبداع الذي قام به هؤلاء العلماء لجعل المعرفة اليونانية خادمة للفكر العربي الأصيل، حيث تبرز هذه الشبهة التلاقح المعرفي الذي حصل بين الثقافتين رغم التعارض الفكري والحضاري بينهما.

يمكن التأكيد من خلال ما سبق بأن "ناسخ" هذه "الحاشية" وقع في خلط بين "العَالِمَيْنْ (ابن سينا، وابن عربي)، والعَالَمَيْن (العالم الشرقي والعالم الغربي)، وهو ناتجٌ عن الأثر الممحي الذي صاحب المخطوط، وهي من الأمور التي اعتاد عليها "النُّساخُ" و"المحققون" للآثار الدفينة، حيث يبرز التكهن المعرفي بخصوص نسبة ما كتب وسطر وهو من العيوب المحمودة التي تلحق بهذه الفئة وهي تبرز "الأمانة المعرفية" التي يمتاز بها" المحقق/ الناسخ" الذي أكد على أن الخط الذي كتبت به الحاشية لا يكاد يُبين، وأغلب ما خط على هوامش المتن كان عسيرًا على الفهم والإدراك.

يمكن القول بأن إيراد هذه الأقوال الخاصة بالشيخ الأكبر "ابن عربي" يفتح الباب للسؤال عن الدلالات التي تحملها هذه التقنية القديمة: فما دلالة الاستعانة بأقوال الشيخ "ابن عربي" في حاشية كتاب "المستجاد في أخبار الجموع والآحاد"؟

يمكن القول بأن ما تجمله أقوال "ابن عربي" هو محاولةٌ لإبراز القيمة الاختلافية التي تتمتع بها النظرة الصوفية للأمور « والحق فإن النظرة الصوفية إلى المختلف هي أكثر رحابة وأصالة فنحن ننتقل معها بالمغايرة من المستوى المعرفي إلى المستوى

الوجودي، ونرتقي بها إلى طور تمحى فيه عمومًا كل التصنيفات المألوفة للبشر أفرادًا وجماعات، وبالفعل، يمثل الاختلاف في العقل الصوفي نسيجُ الوجود ذاته »[1].

ثالثا: لانهائية الكتابة/ لا نهائية الدلالة في "رواية النخّاس" لـ"صلاح الدين بوجاه"

تمثل الكتابة الحدث الاستثنائي، والمغامرة الخيالية التي تحمل في ذاتها معنًا كونيا، إذ يتلخص وجودها الأدبي/ الحياتي في تلك الأسئلة الشائكة التي يطرحها الكاتب على نفسه لحظة إنفراده وانعزاله، فعند ملامسة تلك الأسئلة صفحة البياض تنبثق عملية الكتابة في مخيلة الكاتب، وتتحول من حالة التصور الذهني (صور، رغبات متعددة، ملامح شخصية، وغيرها إلى الواقع الفعلي (فعل الكتابة) مع أولى الصور والكلمات والمشاهد والتشكيلات المتناثرة لتعلن بذلك ميلاد «الكائن الإبداعي/ الأثر»، الذي سيحمل بداخله الرؤى البديلة التي تربك منظومة الثبات/ الاستقرار التي ألفها "الكاتب" فـ«كل مشروع كتابة يلبث أيضا مشروع مناهضة للسائد، فالكُتَابُ هم رافضة هذا الزمن وكل زمان في وقاع الأمر، ذلك أنهم يحلمون بمجتمع بديل وبرؤى بديلة وبلغة بديلة تربك منظومة المستقر كي تعيد ترتيبهُ» [2]. من جديد.

إن الأثر الإبداعي هو الخلاصة الفعلية لتلك الرؤى المتشعبة التي يحلم "الكاتب" بتغييرها وبث الاضطراب في أركانها، وهذا عبر المنظومة الدلالية المكثفة التي ستتطور وتتكاثف وتتعدد، وانطلاقا من هذا التعدد المفاهيمي نتساءل؟

كيف تجسدت لا نهائية الكتابة في رواية "النخاس"؟

وهل يمكن التأكيد على لا نهائية الدلالة في الرواية؟

إذا اعتبرنا "الكتابة" مركزًا دلاليا يحيلنا إلى الممارسات الكتابية المتعلقة بها فمن يملك هذا المركز في الرواية؟ وهل هناك مراكز دلالية أخرى يمكنها أن تحيلنا إلى

---

[1] –علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 3، 2005، ص 40.

[2] –بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1، 1999، دون دار نشر، تونس، ص487.

أطرافها؟ ما هي الرؤى البديلة التي يمكن أن تحمل الدلالة المضادة لمفهوم الكتابة؟ ما هي هوامش الكتابة في الرواية؟ وكيف تجسد الصراع الدلالي في الرواية؟

قبل البدء في محاولة الإجابة عن هذه الإشكاليات، سنحاول أولا حصر دلالات الكتابة في الرواية لنصل إلى لا نهائية الدلالة في الأخير، والتي يمكن أن تفتح لنا باب "الاختلاف".

ارتبطت دلالة "الكتابة" في رواية "النّخّاس" بمجموعة من التيمات والإشكاليات المعرفية والفلسفية والثقافية والحضارية التي وسعت من دلالتها المألوفة، لترتبط بمفاهيم المغايرة وهذا تبعا للبناء الشكلي/ المضموني الذي احتضن هذه المفاهيم.

لقد تمظهرت صورة "الكتابة" كمفهوم متسع الدلالة من خلال مجموعة من المظاهر نلخصها فيما يلي:

أولا: ارتباط مفهوم " الكتابة" بمفهوم الممارس لها وهو " الكاتب"، حيث تجلى ذلك في السرد الموضوعي الذي تناول السيرة الذاتية للذات الكاتبة التي تجلت في الشخصية الرئيسة وهي شخصية الكاتب/النخاس/النساخ "تاج الدين فرحات" الذي تجلت معالم الكتابة في سورة ذاته/نفسه(*). المليء شغفا ورغبة عارمة في البروز والتجلي، حيث برز

(*)–النفس هي الصورة الداخلية للإنسان، وبحسب الكاتب " إدغار ألمبو" هي ذلك الجزء الخالد من الإنسان، وحسب نظرية "بو" فالشاعر حين يدخل عالم الكتابة« فهو يفقد صلته بالعالم الظاهري، لان عمل النفس والسعي إلى البلوغ إلى الجمال العلوي»، ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996، ص55. أما " النفس" عند أهل العرفان فهي مقاربة للفهم الشاعر لمكنون الذات /النفس، يعرفها القشيري بـ: «ترويح القلوب بلطائف الغيوب، وصاحب الأنفاس أرق وأصفى من صاحب الأحوال، فكان صاحب الوقت مبتدأ وصاحب الأحوال بينهما، فالأحوال وسائط والأنفاس نهاية الترقي، فالأوقات لأصحاب القلوب والأحوال لأرباب الأرواح والأنفاس لأهل السرائر»، ينظر: أبي القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري النيسبوري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: معروف مصطفى الزريق، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، لبنان، 1426هـ/2005م، ص83. الملاحظ من خلال هذين التعريفين للنفس الترابط الدلالي بينهما رغم شساعة الاختلاف الفكري والحضاري، فالأول شاعر وكاتب وروائي غربي، والثاني صوفي عربي عارف وصاحب أحوال ومقامات، فرغم هذا التباين الهوياتي إلا أنهما يشتركان في الصورة الدلالية لمفهوم النفس/ الذات.

ذلك الشغف في تلك الرغبات الطاغية التي اكتنفت ذاته التائهة منذ الصبى الأول، وهذا تحت تأثير العالم الذي كبر وترعرع فيه، فهو المحاط بكل ما يتصل بدلالات الكتابة الخارجية من كتب ومكتبات ومخطوطات عائدة للزمن الغابر إضافة إلى مستلزمات الكتابة كالحبر والريشة والأوراق المصفرة وباقي الأدوات المستعملة في حرفة الكتابة.

ثانيا: ارتباط دلالة الكتابة بدلالة "الفعل الكتابي/فعل الكتابة"(*) الذي تتجلى دلالته في تلك الممارسات المرتبطة بلحظات الكتابة أي فعل الخلق، فكيف تجلت تلك اللحظات عند الكاتب "تاج الدين فرحات"؟

يمكن التأكيد بأن لحظات الخلق لم تتجلى بالشكل المتعارف عليه عند جل الكتاب ولكن برزت تلك اللحظات من خلال ممارسات بنيوية غير مألوفة ارتبطت بفعلين هما: فعل التلصص، وفعل النخس (النخاسة)، وقد أخذ الفعل الثاني مدلوله من خلال الكنية التي رافقت الذات الكاتبة في مسارها السردي الممتد من الفصل الأول إلى غاية الفصل الأخير من الرواية، حيث برزت هذه الصفة الشاملة في بنية العنوان واستمرت في البنية العامة لعناوين الفصول الاثني والعشرين ما عدا عشرة فصول.

لم تظهر عملية "الخلق الإبداعي" بشكل واضح وبارز في الرواية وإنما ارتبط مدلول هذه العملية بمدلول "الكتابة/النخاسة" التي ستمثل "الهامش الكتابي" و"المدلول اللانهائي" لفعل الكتابة.

(*)– الفعل الكتابي: و هو تجسيد الذاتي للانا/الذات عبر الكتابة، وقد دعي هذا الفعل بمصطلحات/الخلق/الإلهام/ والوحي وغيرها من المصطلحات التي حاولت توصيفه، فهو تلك الممارسات المستترة التي تتعلق بالكاتب كذات متعالية وهو ينشئ عالمه الكتابي.

ثالثا: ارتباط دلالة الكتابة مفهوم الأثر الكتابي(*) إذ برز هذا المفهوم بشكل ظاهر ومتجل، فهو الصورة المثلى لمفهوم الكتابة والنتيجة الخالدة على مرّ الزمن، و قد ظهر في الرواية من خلال مجموعة الآثار التي خلفها الكاتب النخاس "تاج الدين فرحات" وهي:

*الرواية المفترضة التي شارك بها "تاج الدين" في المسابقة الدولية الموسومة بجائزة "مينالدو"(**) التي أقامتها الهيئة العليا العامة للأدب والتابعة لدولة إيطاليا.

* الكتاب المعنون "بالفهرست الأول في أخبار النخاسين من المحدثين والغابرين ممن عرفوا هذا الماء القديم".

*الكتاب المعنون بـ: "المستجاد في أخبار الجموع والآحاد" وحاشيته المعنونة بـ: "رسالة في الدنيا".

* الكتاب المعنون بـ:"الفهرست الكشاف في أخبار العرب ومن عاصرهم من الأحلاف"!

إضافة إلى هذه الكتب التي تندرج ضمن المخطوطات التي كتبها "تاج الدين"، أو التي نسبت إليه من طرف "راوي الحكاية" أو" لورا" أو "غابريلو كافينالي" فهناك كتب(***)

(*)– الأثر الكتابي: وهو ما يتركه الكاتب من أعمال مكتملة أو غير مكتملة تحت ما يسمى بالمخطوطات التي لم تظهر إلى جمهور القراء، و يدل الأثر كذلك على البصمة الخاصة بكل كاتب حيث تتجسد هذه البصمة/الدمغة في أعماله.

(**)– جائزة مينالدو: هي الجائزة التي تصدرها الهيئة العليا التابعة لدولة إيطاليا، ويمكن التنويه إلى أن الرواية لا تمنحنا تفاصيلا عن الجائزة وعن الجهة الموجة لها، لكن نفترض أن هذه الجائزة تختص بالأعمال الأدبية الجامعة للفضاء المتوسطي، وهذا في إطار الشَّراكات الإستراتيجية بين دول المتوسط (إيطاليا/تونس).

(***)– لقد ورد ذكر مجموعة الكتب/المخطوطات في الفصل المعنون بـ:"المنتدى، ودعوة إلى هتك أسرار الغرف الأخرى ثم تفكير تاج الدين في الإعراض عن النخاسة"، ينظر: رواية النخاس، ص 185.

أخرى ورد ذكرها على سبيل الاستشهاد، إذ لم يرد مضمونها وبقيت كشواهد كتابيتة دالة على الصفة الممنوحة له من طرف الكاتب "صلاح الدين بوجاه".

هذه هي أهم التعالقات بين مفهوم الكتابة والأثر الكتابي الذي هو النتيجة المنطقية التي لا شك في دلالتها. إضافة إلى هذه الآثار التي خلفها الكاتب "تاج الدين فرحات" يمكن التأكيد على مجموعة أخرى من الآثار والتي يمكن تصنيفها تحت مسمى : "فن كتابة الشهادات" وهو ما اختص به "تاج الدين فرحات" حيث تطالعنا الرواية وفي فصل من فصولها على شهادة كتبها "تاج الدين فرحات" عن مهنة النخاسة، فما دلالة هذا النوع من الآثار الكتابية؟

يمكن القول بإن هذه الشهادة لا تندرج ضمن مفهوم "الكتابة الإبداعية"على اعتبار هذه الأخير جنسا أدبيا مخصوص، ولكن يمكن إدراج هذه الشهادة ضمن مفهوم "السيرة الذاتية"، حيث تضمنت تلك الشهادة تفاصيلا تتعلق بالحياة الشخصية "لتاج الدين"، وفيها عبّر عن مفهومه الخاص والمغاير لـ "النخاسة"، حيث يمكن وضع هذه الشهادة ضمن خانة الدراسات " السير الذاتية"، وهذا لارتباطها العضوي بالصفة الممنوحة له وهي صفة "النخاس".

رابعا: ارتباط دلالة الكتابة بمتعلقاتها التي يمكن دعوتها بكتابة " الحواشي"[*] حيث

---

[*]– الحاشية: لكل شيء جانبه وطرفه، ومن الإبل صغارها التي لا كبار فيها، ويقال: هؤلاء حاشيته، والحواشي في النسب غير الأصول والفروع من الأقارب. وحاشية الكتاب: ما علق على الكتاب من زيادات وإيضاح، يقال: حاشية على هامش نص، حاشية في رسالة، والحاشية هي تلك التقنية التي ارتبطت بكيفية كتابة الأقدمين؛ إذ كان «علماؤنا يعمدون إلى أصول العلم ويخدمونها، فنجد أولا: المتن، ثم الشرح، أي شرح المتن، ثم الحاشية وهي بمثابة: شرح الشرح، ثم التقرير، وهو بمثابة شرح الحاشية»، ينظر: جميلة عبد السلام، كتاب من حاشية إبراهيم السقا على تفسير أبي السعود، المكتبة الشاملة، https://chamela.ys تاريخ الاطلاع: 2021/06/12، الساعة : 13:15. يمكن التأكيد بأن الكاتب "صلاح الدين بوجاه" قد اعتمد هاته التقنية التراثية في أولى تجاربه السردية المعنونة بـ : " مدونة الاعترافات والأسرار"، حيث «أخضع الكاتب بنية الشكل الخارجي للرواية الإطار العام الذي تنتظم فيه المادة الحكائية، إلى نموذج بنية نصية تراثية [...] تقوم على تقسيم الفضاء النصي إلى متن وحاشية»، ينظر: بوشوشة بن جمعة، المرجع السابق، ص 495.

ارتبطت بمفهومي: "الفعل الكتابي" و"الأثر الكتابي" ، وقد تجلت من خلال:

– الحاشية التي أوردتها شخصية "لورا " والتي يمكن عدّها من صميم العمليات المرافقة "لفعل الكتابة " من حيث أنه فعل واع ومقصود، انصب على رؤية ذاتية "لفعل القراءة" ، إذ تمنح الحاشية " المتن رؤية ذائية وجديدة وهذا عبر التواشيج الذي يحصل بين المتن والحاشية .

– الحاشية المجهولة والموصوفة بـ " حاشية المستجاد " حيث لم يتم ذكر كاتبها لكن نرجح من خلال مضمونها المغاير أن يكون كاتبها "تاج الدين" .

إضافة إلى هذه الحاشية الخاصة بكتاب "المستجاد في أخبار الجمع والآحاد" تبرز كذلك حاشية جديدة وهي الخاصة بالكاتب النخاس " تاج الدين فرحات " والتي ترتبط بكتابه المعنون بـ: "رسالة في الدنيا" حيث يؤكد سارد الحكاية أن هذه الأخيرة جعلت ذيلاً وحاشية لكتاب المستجاد بحيث« يسند أحدهما الآخر ويحيل عليه»[1].

خامِسًا: ارتباط دلالة الكتابة " بالمعاني المتعددة لمهنة الوراقة" وهذا من خلال الدلالة الوسيطة بينهما وهى دلالة " الفهرست"، التي ستكون بمثابة الصورة الذاتية لشخصية "تاج الدين فرحات" (الكاتب / المفهرس / الوراق).

يمكن التأكيد على أن "تاج الدين فرحات بإنتاجه لتلك الكتب التي حملت عنوان "الفهرست قد انتقل من صورة الكاتب / المبدع / الروائي إلى صورة الكاتب / الوراق / النّسّاخ فما الدلالات التي يحملها هذا اللفظ؟

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 140

يمكن القول بأن كلمة "فهرست" هي لفظة تراثية تعيدنا إلى ذلك الكتاب الجامع المدعو بـ: "الفهرست" (*) لمؤلفة " أبو فرج محمد بن يعقوب إسحاق" المعروف بـ" ابن النديم"، الذي جمع و أرّخ وفهرس وصنّف الكتب التي وردت عليه والمحصاة في عهده، حيث جمع في كتابه ذلك ما شاع من كتب ألّفها الكتاب أو ترجمها المترجمون، حيث أحصى العديد من العناوين والمؤلفات النادرة، فهذا الكتاب هو الخلاصة المعرفية التي ميزت العصر العباسي، وهو يدلّ على تلك العملية الشاقة التي سميت بـ "الوراقة "؛ وهي تبرز النشاط الكتابي الذي شاع في ذلك العصر، الذي يدعى بعصر الوراقة/الكتابة.

يمكن القول وتبعا لمفهوم الوراقة المتضمن لدلالة " الفهرست"، بأن شخصية "تاج الدين " مكن توصيفها بـ: "الكاتب /الوراق " حيث جسَّد هذا الأخير وعبر الآثار التي تركها مضمون "كتاب الفهرست" وبذلك يتناص "فهرست" الكاتب "تاج الدين فرحات" "بفهرست" الكاتب "ابن النديم " مع مغايرة في مضمونهما.

هذه هي أهم الدلالات التي اكتنفت مفهوم "الكتابة" تنتقل الآن إلى استجلاء الدلالات اللانهائية للكتابة والتي سنحددها من خلال دلالة "النخاسة " فهل يمكن اعتبار النخاسة الصورة الاختلافية لمفهوم الكتابة؟ ما دلالات النخاسة؟ وهل يمكن التأكيد على أن النخاسة" هي الهامش الإختلافي لرواية النخاس؟ ما ملامح النخاسة وكيف تجلت إذا اعتبارنا أن النخاسة هي حاشية فهرست الكتابة؟ ما الدلالات المخفية التي تخفيها النخاسة ؟

(*) – الفهرست لمحمد بن إسحاق بن النديم (297–385هـ) هو فهرست كتب جميع الأمم من العرب والعجم، الموجود بلغة العرب وقلمها في أصناف العلوم وأخبار مصنفيها، والكتاب يسمي الفصول فنًّا، وهي تصلح لما يسمى اليوم في الدراسات المقارنة بان تكون عنوانا لمضامين تقوم على المقارنة في أمور كثيرة. سالم المعوش: المرجع السابق، ص41.

بادئ ذي بدء

يمكن القول بأن مفهوم النخاسة هو المفهوم المغاير للدلالة اللغوية الممنوحة له، وهو المفهوم الممتد على طول فصول الرواية بدءًا بالعنوان مرورا بالحضور المخصوص من خلال الإلتصاق الدلالي بالشخصية الرئيسية التي أخذت لوحدها دلالة النخاسة، إذ لم توصف شخصية أخرى بهذا الوصف ماعدا شخصية "تاج الدين فرحات"، ولقد ورد معنى النخاسة في متن الرواية على أنه معنى متعدد، مخاتل و مفارق للمعنى الأصلى للكلمة، الذي ينحصر في "بيع الرقيق" والسؤال المطروح ما الدلالات الخفية التي يحملها هذا المفهوم ؟

يؤكد الكاتب "صلاح الدين بوجاه " في "الفصل الحادي والعشرون" عن الدلالات الجديدة التي اكتسبتها كلمة " نخاسة " " فقال على لسان سارد الحكاية: «النخاسة، على عهدنا في الغرب الإسلامي، الجنوب المتوسطي، الشمال الأفريقي، هي الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم، وكشف بواطنهم ...

والنخاس من الناس الشاعر الذي يرسل الظاهر على الباطن والباطن على الظاهر ويدرك الجهر والسر والخفاء والعلن.... جميعاً.

* والنخاس أيضا من يألفُ النساء الحسان المحصنات ويناوئ السلطان ويرفع من شأن الرعية، فهو نخاس الحق، فيما تزعم الخلص من أصحابنا، والله أعلم.

* والنخاس أيضا: الرحالة صاحب السفر الذي لا يستقر على حال. يركب البحر ويداور العناصر ويراوغ الظلمة وتغوي عرائس الماء و يهادن القراصنة... حتى ينشبت مخالب خياله في الناس والأشياء جميعًا.

ثم عقّب أسفل الصفحة الرابعة: ولقد أثبتنا فى كتابيا الممهور بنشوار المتع في أصناف الطعام والشراب أن كل من أقبل ذهنه أو يده أو لسانه على تحويل الشيء من حالة إلى أخرى فهو نخاس!

لذلك يكون الشاعر نخاس وهم و كلام والباحث عن حجر الفلاسفة : نخاس مَعَادن ومراودا للخميائي، والطباخ نخاس لحم وبراز وبُر وأفاويه، والنحات نخاس صخر وطين، أو شمع وزئبق، والحاكم صاحب الأمر والنهي نخاس رعايا، والله الخالق سبحانه و تعالى نخاس أرواح وأبدان.

قال: والقول إنما يكون مختلفا، أي مُغَيّرا عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير. وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغيَّر أنه إِذَا غُيَّرَ القول الحقيقي سُمي شعرًا أو قولاً شعريا، ووجد له فعل الشعر، ...» [1].

لقد حدد الكاتب النحاس "تاج الدين فرحات" المكان/الزمان الذي تشغله " النخاسة" والذي يمكن أن نعتبره "المكان/الزمان الاختلافي" الذي يعود بنا إلى المهنة التي عرفتها بلاد المغرب الإسلامي، التي تتحدد تاريخيا من طرابلس الغرب وصولا للمغرب الأقصى، مرورا بالمغرب الأوسط وصولاً إلى بلاد الأندلس حيث تغرب الشمس، وهي نفس المساحة الجغرافية التي تتحدد مقارنة بجيرانها فهي الرقعة الواقعة:

جنوب المتوسط في مقابل شمال المتوسط.

شمال إفريقيا في مقابل أواسط أفريقيا.

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 207–208–209.

عرفت هذه المساحة الشاسعة ظهور المهنة التراثية التي سماها " تاج الدين " بالنخاسة التي تدل على: تلك الرغبة الجامحة غير المدركة أسبابها التي تصيب الإنسان/ الكاتب/ النحاس فيبحث عن ملاذه عبر الدخول إلى أعماق الآخرين والتلصص عليهم وكشف بواطنهم الغائرة التي لا يدركها سوى "الكاتب/ النخاس."

بعد أن حدد" تاج الدين فرحات" زمن/مكان النخاسة والمفهوم الخاص بها، انتقل إلى تعداد النماذج البشرية التي تمتهن النخاسة، وحددهم تباعا، وقد ابتدأ بـ:

– فئة الشعراء: وهي الفئة التي أسندت لها مهمة كشف بواطن الآخرين، وهذا عبر أحاسيسهم النفاذة، ورؤيتهم المتفردة المغايرة حيث يرسلون الظاهر على الباطن ومن ثمة يعكسونه ليصبح الباطن مرئيا والظاهر مبطنا، فهم الفئة التي تعلم السِّر وتدرك خافية الأعين.

– فئة المناوئين: وهم هؤلاء الأشخاص الذين يتميزون بقوة شخصياتهم، وبإدراكاتهم المتعددة والمختلفة وخبرتهم الطويلة في معرفة دقائق الأمور خاصة ما تعلق بالنساء المحصنات اللواتي ألفهن، فتلفيه يناوئ السلطان وسلطته الطولى، فيحرض الرعية، فهو نخاس الحق الذي يظهر المناوئة و يضمر الخلص/النجاة .

– فئة الرحالة: وهم الفئة الثالثة التي تعجل في عمقها دلالة النخاسة، فهم الموصوفون بعيون العجائب حين يغامرون فيشدون رحالهم، فلا يستقرون على مكان، فهم من مرفأ إلى مرفأ، إنهم مرايا عاكسة لصور الآخرين، ينظرون في عجائب المخلوقات، فيصفون بدقة الأمكنة والأجناس ويختبرون الأهوال جراء حب المغامرة والاكتشاف فتلفيهم يداورون العناصر و يهادنون القراصنة ومن ثمة يخلقون أدبا مرآويا مشبعاً قصصاً وحكايات و غرائب وعجائب لا نظر لها. إضافة إلى هذه الفئات الثلاث فقد انتقل "تاج الدين" إلى التفصيل أكثر في مفهومه للنخاسة، وهذا عبر إيراد مجموعة جديدة من

"مظاهر النخاسة " التي تخص كل من: الشاعر، الخيميائي، الطباخ ، النحات ، الحاكم، وصولا إلى الله عز وجل.

إضافة إلى هذا التعدد المفاهيمي البارز والذي يحدد معالم النخاسة، فقد أثبت "تاج الدين" وفي أسفل الصفحة الرابعة من كتابه الجديد الذي دعاه بـ" نشوار المتع في أصناف الطعام والشراب" مفهوما يوضح المغزى العام لـ"النخاسة". وهو المرتكز على دلالة التحول التي تنقل الشيء من حالة إلى حالة مخالفة لها، سواء أكان باليد أم باللسان أم حتى بالذهن، فالنخاسون يغيرون الكلم عن دلالاته المعتادة، وأبرزهم الشعراء حيث تجدهم يغيرون القول الحقيقي، فيعدُو ضربا من السحر والوهم ومعالجة الخيال، فالشعراء لا يخترعون القصائد «فالقصيدة موجودة في مكان ما هناك، منذ زمن طويل جدا، هي هناك ولا يفعل الشاعر شيئا سوى أن يكشف عنها.

تعنى الكتابة [النخاسة] بالنسبة للشاعر إذن تحطيم الحاجز الذي يختف وراءه فى الظل شيء ما لا يتغير القصيدة، (لذلك بفضل هذا الكشف المدهش و المفاجئ) تتقدم إلينا القصيدة أولا بوصفها انبهارا »[1].

إن معالجة القصيدة /الكلام الشعري هو تحويل لتلك الحالة المتفردة التي يدخلها الشاعر فيغير نواميس ذاته ليلتحق بركب القصيدة التي تبتعد وراء حواجز القول الاعتيادي، فتكشف للشاعر حجم العطاءات التي تمتلكها، فالكلمات في الشعرية الحديثة «تنتج نوعا من المقول الشكلي ينبثق عنه بالتدريج تكثيف ذهني و عاطفى يستحيل وجوده لولاهما»[2].

---

[1] – ميلان كونديرا، فن الرواية ، تر: بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، الدار البيضاء ، المغرب، 2001 ، ص 106 .

[2] – رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص2002، ص58.

وهنا يتحقق فعل التعبير/التحويل الذي يمارسه الشاعر/ الروائي /الكيميائي/ النحات/الحاكم فهم يغيرون ويحولون المألوف إلى غير المألوف ومن هنا يمكن القول بأن النخاسة هي « أرقى أنواع الكتابة فيم يعتقد النحاس أولاً ثم في ما يعتقد أفراد العالم الذي يحيط به، لهذا كلما أوغلنا في الكتابة نجحت النخاسة في مشروعها» [1].

هذه هي الدلالات العامة التي تحويها دلالة "النخاسة " التي هي الوجه اللا مرئي لفعل الكتابة: لكن السؤال: كيف تجلت النخاسة في رواية النحاس؟ وكم نخاسا لدينا؟

انطلاقا من دلالة "النخاسة" وهي الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم وكشف بواطنهم فإن كل شخصيات الرواية تمارس فعل النخاسة كل حسب رغباته، فمثلا شخصية "تاج الدين فرحات" فهو الشخصية التي تبحث «عن المعرفة لذاتها، ويبتغي المجهول لفصوله الذاتي، وهو يحمل داخله أخاديد عميقة غائرة حددها النص بهذه العبارة: مرسل على ظاهره، ورغائبه جمة، وثوقه كثير، نار عجيبة تستعر في أحشائه، تثير سواكنه، وتدعو إلى القول والإفصاح والجهر»[2].

أما الشخصية الثانية التي تصيبها عدوى البحث والسؤال والرغبة لولوج ذوات الآخرين هو القبطان "غابريلو كافينالي" هذا الرجل «العجائبي المخاتل الذي ترك مهنة طب الأسنان وتعلم فنون البحر و المخاتلة والسحر والشعوذة »[3]. وهذا للحصول على سر الحياة/ المعرفة.

---

[1] – حوار مع صلاح الدين بوجاه، أجرته نجاح منصوري، بتاريخ: 2019/01/08 . (مخطوط).

[2] – شوقي بدر يوسف، تراث الحكي ومقولات السريالية ضمن ندوة تحت عنوان: " كتاب المصريون يحتفون برواية تونسية"، ضمن الموقع htttp://www.alcharkalaowsat.com، تاريخ الاطلاع: 2009/02/03، على الساعة 11:00 صباحا.

[3] – المقال نفسه.

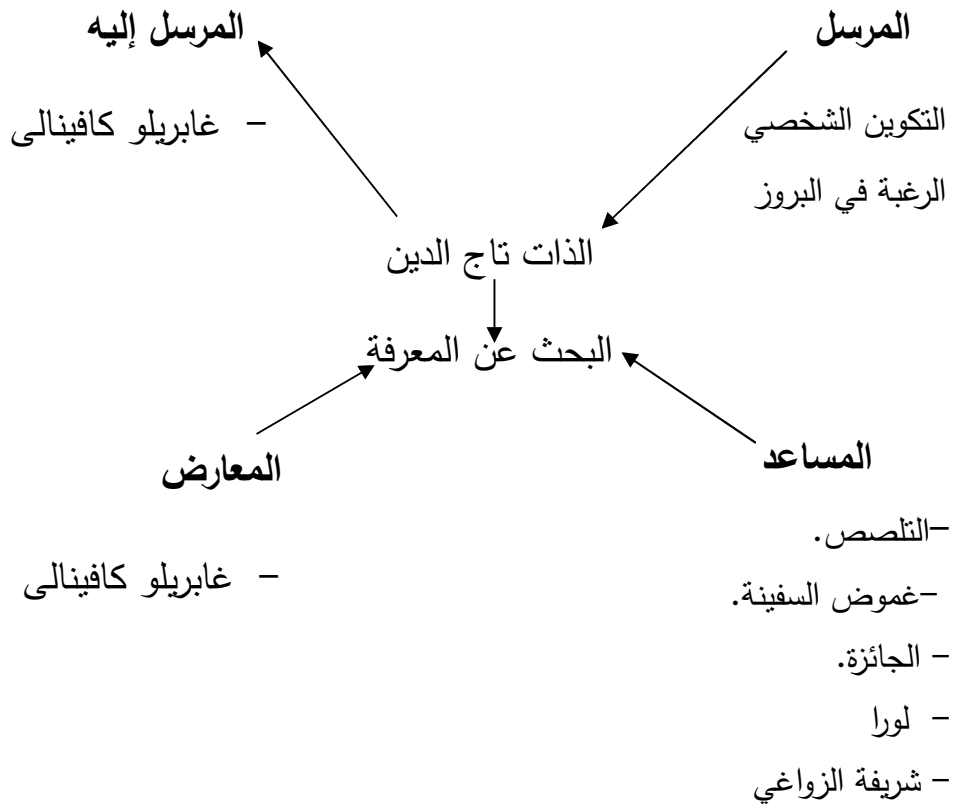
أما الشخصية الثالثة التي أصابتها عدوى النخاسة فهي "لورا" الفتاة اللعوب التي تحاول بشتى الطرق فك ألغار "الكابوبلا" وخاصة ما يخبئه أبوها في غرفة القيادة، وغرفة المومياء المحنطة والغرف السبعة المغلقة على خيرها وشرها.

أما بقية الشخصيات فهم عبارة عن تابعين يحاولون الدخول إلى عمق شخصية " تاج الدين فرحات" لمعرفة الأسرار التي يخفيها، فهذا "عبدون" يحاول معرفة قصص وحكايا الأجداد التي يخزنها "تاج الدين" في مخيلته؛ وأما "جرجس القبطي" فيحاول معرفة أسرار السفينة من خلال التلصص الذي تعلمه من "تاج الدين فرحات"، أما "شريفة الزواغي" فهي تحاول الوصول إلى ما يخفيه "تاج الدين" في حقيبته الجلدية، فكل شخصية من هاته الشخصيات تطارد معنى من المعاني، ولقد لخص الكاتب " صلاح الدين بوجاه " هذه الرغبات في قوله: «مطاردات جمة تنشأ داخل المركب وخارجه: لورا تطارد والدها التائه المقبل على الهلاك، تاج الدين يطار مخطوطات رواياته وكشاكيله ومسودات فهارسه التي اختلسها غابريال يوم كان مولعا بأخبار الوهم وحكايات الغابرين، المسافرون يطاردون تاج الدين بحثا عما تحوي مصنفاته من حكمة يمكن أن تنير سبيل الضارب في ظلال هذا الماء المعتق مثل الدُّنّ البارد، مثل أطراف الموتى المنسيين. السفينة تطارد ذاتها في متاهة ضياع ليس لها قاع [...] نخاسة كونية شيقة واسعة هذه التي تأخذ بالكائنات وتكشف البواطن كي ترسلها على الظواهر في لعبة تختزل الأمر ونقيضه في آن ! »[1].

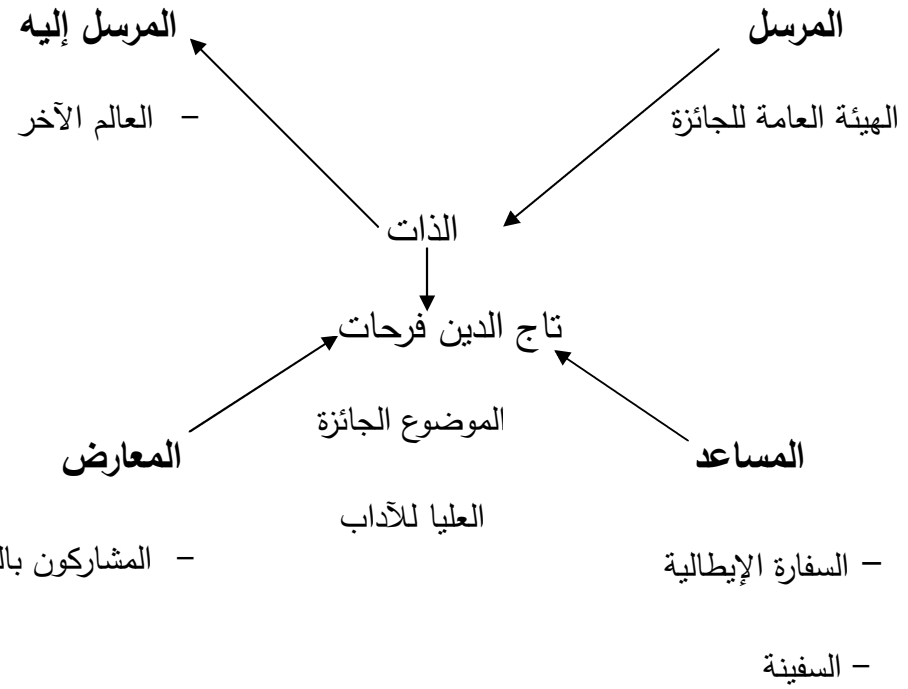
هذه هي جل الرغبات التي اكتنفت شخصيات الرواية، فكل شخصية من الشخصيات كان لها رغبتها المخصوصة، وهذا تبعا للأحداث التي أدّت بهم إلى هذا المصير الذي لخّصته تلك المطاردات الجمة، ويمكن أن نشكلن هذه الرغبات ضمن ما

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 217.

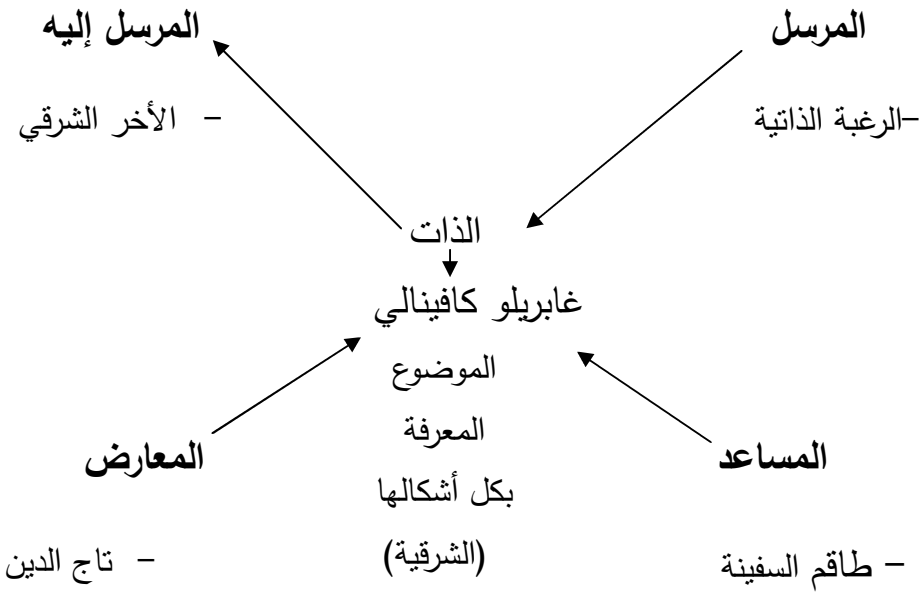
يعرف بالنموذج العاملي؛ بالنسبة لشخصية " تاج الدين فرحات"، فيمكن القول بأن البرنامج السردي الخاص بها جاء كالآتي :



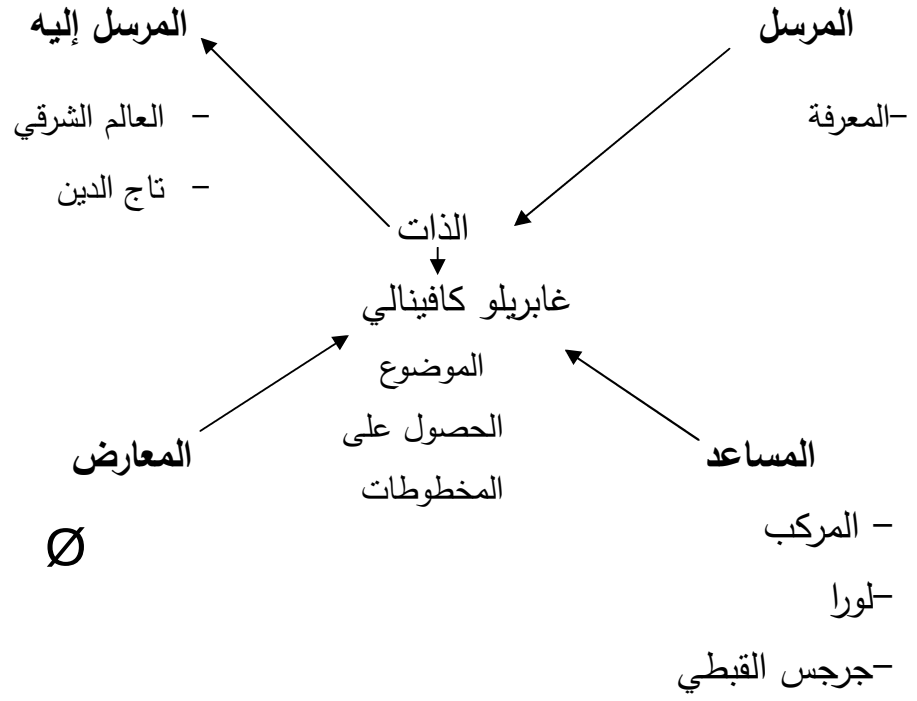
أما البرنامج السردي الثاني فهو على الشكل الآتي:



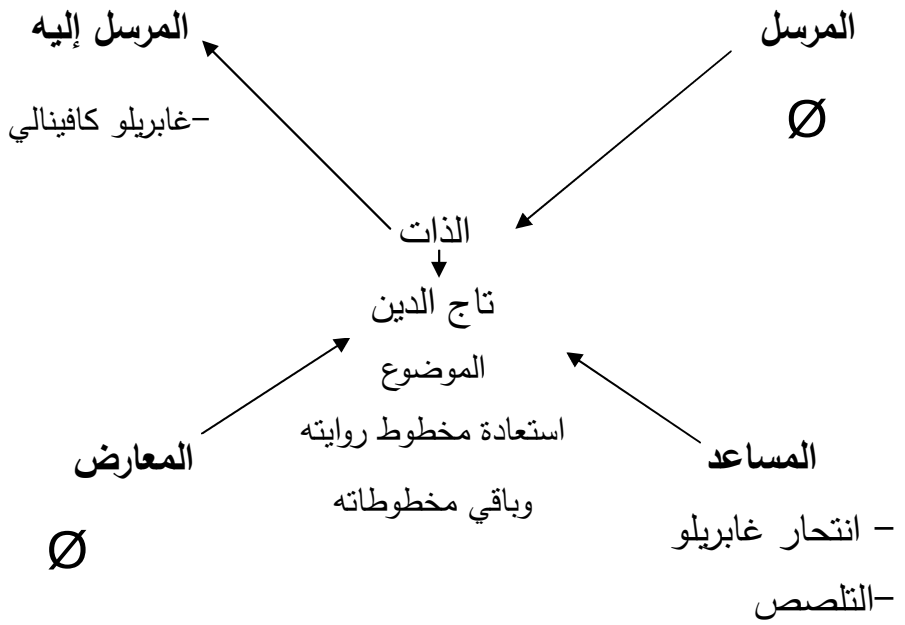
أما البرنامج السردي الخاص بشخصية "غابريلو كافينالي" فهو على الشكل الآتي:



أما البرنامج الثاني لشخصية "غابريلو كافينالي" فهو على الشكل الآتي:



أما البرنامج المضاد لشخصية "تاج الدين فرحات" عقب سرقة مخطوط روايته فهو كالآتي:



هذه هي البرامج السردية الخاصة بقطبي"رواية النخاس" "تاج الدين فرحات" الكاتب النحاس، و"غابريلو كافينالي" قبطان مركب " الكابوبلا"، وهي توضح مسار الحكاية والرغبات المدفونة داخل تجاويف الذات، ومنه نستشف الصراع الدلالي الذي تحمله النخاسة، فهو صراع معرف/ذاتي وجودي يرتبط أشد الارتباط بالكينونة الذاتية لكل منهما وهما يحاولان الوصول إلى المعنى الدلالة المغيبة/المعرفة سواء أكانت معرفة حداثية " أم معرفة تراثية". ومن هنا يمكن القول بأن جوهر النخاسة هو المعرفة التي أغوت،"تاج الدين" فارتحل من أجلها إلى بلاد الرومان(روما) أما "غابريلو كافينالى" فقد أغوته المعرفة الشرقية لذلك ارتحل من بلاد العلم إلى بلاد السحر والخرافة والشعوذة عله يدرك أسرار الحياة لذلك أغوته حبائل الحكاية فصارت منيته وغايته الكبرى.

شكلت شخصية "تاج الدين " بمحمولها الدلالي الصورة المتكاملة التي رغب كاتب النص بأن يحمل في ذاته سر الحياة وهي المعرفة لذلك قال "صلاح الدين بوجاه" عن هذه الشخصية «النخاس يختزل هذه المدارات بالنسبة لي، لقد أردته : سراق صور وتخاييل ورؤى وأردته تائها باحثاً، منقبا، لقد أردته مجنون معرفة إنها تلك المعرفة التي تطوحني بعيداً في ذهن الآخرين أو في أجسادهم» [1].

بهذا ينغلق الفصل الأول من إستراتيجية الكتابة في رواية النخاس.

[1] – شوفى بدر يوسف، المقال السابق، .http://www.startimes.

الفصل الثاني:

إستراتيجية الاختلاف في "رواية النخاس" لـ"صلاح الدين بوجاه"

يمثل" الاختلاف" البؤرة الأساسية التي تنفتح لها أبواب السؤال عن القيمة المعنوية التي يجسدها مفهوم الآخر /المغاير /المباين؛ والذي يستدعي معنى الاختلاف على اعتبار أن " الاختلاف" هو ذلك الشيء المجهول الذي يربط بين متضادين /متنافرين فيقيم حدا /حاجزا/ سدا بين الذات /الأنا والأنا الأخرى التي تشترك مع هذه الذات في الوجود والكينونة المطلقة والعيش في ظلال المركزية الآنوية التي تنبذ و تقصي المخالف والمتضاد على اعتبار هذا الأخير هو الشر المستميت الذي ينبغي قتله وإبعاده عن دائرة الوجود(الهوية الذاتية).

انطلاقا من هذه الدلالات المتوالدة من الدلالة الشاملة التي تفرضها إشكالية "الاختلاف "نتساءل عن تماثلات" الاختلاف" في رواية" النخاس" للروائي "صلاح الدين بوجاه" فكيف تجسد الاختلاف في الرواية؟

يمكن القول بأن الاختلاف في رواية النخاس قد تمظهر في ثلاثة إشكاليات /أقانيم وهي :

الأقنوم الأول: وهو الاختلاف المتوسطي .

الأقنوم الثاني: وهو الاختلاف الجنساني .

الأقنوم الثالث: وهو الاختلاف الحضاري .

تتضافر هذه الأقانيم الثلاثة لتشكل الهوية السردية المغايرة التي تميز هذه الرواية التي تعد من الروايات القليلة التي اتخذت من إشكالية الاختلاف مركزا دلاليا شاملا لتطرح من خلاله إشكاليات الهوية العربية الإسلامية الشمال إفريقية المتوسطية في مواجهة الآخر /المغاير /المباين/ المضاد لها.

فكيف تجسدت هذه الإشكاليات في الرواية؟

سنحاول الإجابة عن هذه الإشكاليات فيما يلي، وسنبدأ بأول نوع من أنواع الاختلاف وهو الاختلاف المتوسطي. فكيف تجسد هذا الاختلاف؟

أولا : الاختلاف المتوسطي في "رواية النخاس" لـ"صلاح الدين بوجاه".

يمثل الاختلاف المتوسطي أول مظهر من المظاهر البارزة في رواية" النخاس" وهو البؤرة الأولية التي ارتكزت عليها أحداث الرواية وهي الفكرة الأساس التي انبنت عليها، وانطلاقا من ذلك نتساءل: كيف تجسد البحر الأبيض المتوسط في رواية النخاس؟ هل تجسد كبؤرة للحوار أم تجسد كبؤرة للصراع؟

ماهي مظاهر تجلي البحر الأبيض المتوسط في الرواية؟ وأي صور اتخذها؟ هل عزز البحر الأبيض المتوسط فرص الحوار أم فرض منطق الصراع؟

شكل" البحر الأبيض المتوسط " المساحة الشاسعة من الشواطئ التي جمعت في بوتقتها أجناسا متعددة؛ فهو البحر الجامع والمركزي الذي نشأ على ضفافه الممتدة من الشرق الأوسط شرقا مرورا بالجنوب المتوسطي (الشمال الإفريقي) وصولا للشمال المتوسطي (الغرب الأوروبي) أهم حضارات العالم القديم إذ «عززت الخرائط مكانة البحر الأبيض المتوسط فجعلته مركزا للعالم تأسيسا على ما ورد في ثقافة مجال هذا البحر، خصوصا المعتقدات الدينية من يهودية و مسيحية و إسلامية، [إذ] كانت الخرائط الإسلامية أجمل خرائط المتوسط ».[1]

شغلت المساحة الشاسعة للبحر الأبيض المتوسط، والتعدد الشامل لسكانه باختلافاتهم العرقية والدينية و الهوياتية بال الكثير من الدارسين من كلا الطرفين المتناقضين شكلا ومضمونا، وقد شكلت الدراسات التاريخية المنبع الأول لهذه الدراسات،

[1] – محمد مفتاح، رؤيا التماثل مقالة في البنيات العميقة، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، بيروت، لبنان، 2005، ص 50.

وتلتها الدراسات الدينية التي انصبت على الرؤية المزدوجة المناقضة للبحر الأبيض المتوسط ؛ إذ «كتب وقيل الكثير في هذا الموضوع، كما تتوافر البحوث العلمية حول تاريخ المجتمعات المتوسطية وثقافتها وحضارتها، ومع ذلك فإن معرفتنا بالعالم المتوسطي مختلة التوازن، فنحن نعرف الشواطئ الأوروبية معرفة أفضل من البلدان العربية الإسلامية في الشواطئ الجنوبية و الشرقية، وما نعرفه عن هذه الشواطئ يتوقف في الغالب على ما كتبه العلماء الغربيون ».[1]

لقد دعت الضرورة التاريخية و الحضارية إلى ازدياد الاهتمام العلمي و الأكاديمي بشأن معرفة الطرف المخالف رؤية وفكرا ودينا وعرقا وهذا ما استدعى البحث عن جذور المشكلة الثقافية/الحضارية التي جعلت البحوث تنحو منحى مضادا للحقيقة التاريخية الجامعة التي أرخت لصور الصراع والحوار بين العالمين "الأوروبي" و"العربي الإسلامي"،إذ شهد البحر الأبيض المتوسط ومنذ القدم على «ثلاث حضارات هائلة، ثلاث مجموعات ثقافية، ثلاثة أنماط أساسية في الاعتقاد و التفكير والعيش و الأخلاق والمأكل...وهذه الحضارات هي الأقدار الوحيدة ذات النفس الطويل و التي يمكن تتبعها من دون انقطاع عبر تقلبات الزمن وأحداث التاريخ المتوسطي ».[2]

هذا العالم المتوسطي المتعدد الرؤى و الآفاق الذي جمع على ضفاف شواطئه أسس الامتداد و الانحسار لمكوناته المختلفة أضحى الصورة المهجنة التي عمقت صور الصراع بدل الحوار المنبني على ما تطرحه الوحدة المفترضة والحقيقية التي شاعت في العصور التاريخية حيث شكلت أطروحة "فرنان بروديل "«حول المتوسط و الحضارات

---

[1] – محمد أركون، نافذة على الإسلام، تر: صياح الجهيم، ط1، دار عطية للنشر، بيروت لبنان، 1996،ص 220.

[2] – فرنان بروديل، المتوسط و العالم المتوسطي، تعريب: مروان أبي سمرا، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 1413 هـ، 1993م، ص 136.

التي تعاقبت أو تصارعت عليه، من أكثر الأطروحات عمقا و شمولية و طرافة [إذ] لا يعطي الأولوية الحاسمة لأي عامل في تكون و تطور الحضارات ».[1]

وإنما كل الفواعل التي شكلت الوحدة المتوسطية هي في نفس المستوى، عربا وأوروبين ويهودا فكلهم أطروا المجال المتوسطي بكل تناقضاته وتعدد ثقافاته المتباينة حد الصراع فـ«لا غرابة في هذا لأن المجال واحد وهو البحر الأبيض المتوسط الذي كان القلب النابض للإسلام و للديانة اليهودية و للديانة المسيحية أيضا ».[2]

إن البحر الأبيض المتوسط بكل الزخم التراثي والفكري و الديني و الثقافي هو الصورة المتكاملة التي حرص كل من" محمد أركون" و" فرنان بروديل" وغيرهما على التأكيد على سبل الحوار الذي نشأ وتطور ودام قرونا من التواصل و التثاقف والأخذ والجذب وكل هذا من أجل إرساء معالم انقطعت و اتخذت سبل الصدام والنبذ و الإقصاء الذي شاع مؤخرا وخاصة بعد الحقبة الصليبية والتهجير القسري للموريسكيين من بلاد الأندلس، وما تبعه من صدام مع الاكتشافات الجديدة التي جعلت البحر الأبيض المتوسط حلبة صراع «ففي مقابل الجهاد الإسلامي هنالك الصليبية المسيحية، و الحروب الخارجية بين المسيحية و الإسلام كانت تعقبها دائما حروبا داخلية [...] فرضت الصليبية مناخها في كل من إسبانيا و فرنسا و ألمانيا ».[3]

شكلت الصراعات الداخلية والخارجية الصورة المتكررة في أدبيات الكتب "التاريخية " و"الدينية" وأضحت الصورة النمطية التي قسمت ظهر البحر الأبيض المتوسط إلى كيانين الأول هو عالم الصليب /الغرب الصليبي؛ والثاني عالم الهلال /العرب المسلم، الذين برغم التواشج والتواصل الذي أحدثه هذا البحر فقد أصبح رمزا للمنافسة وللقسمة التاريخية

---

[1] – محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص125.

[2] – محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 14.

[3] – فرنان بروديل، المرجع السابق، ص 148.

"الشرق"، "الغرب" فرغم « ما يجمع بين الشرق والغرب أكثر مما يخالف بينه، لكن اعتماد الباحثين في كتابة التواريخ على الآداب الكنسية و التصاوير و التماثيل و المنحوتات وغيرها مما راج في العصور الوسيطة و خصوصا بعد القرن العاشر جعلهم يشيعون نظرية الشرق شرق والغرب غرب ».[1]

هذه النظرية الضاربة جذورها في عمق التراث امتدت على مدى المساحات المعرفية والتاريخية وأضحت المرجعية التي من خلالها تشكلت النظرية العنصرية القائمة على نبذ الآخر المختلف والمغاير وقد كرست البحوث التاريخية على مدى القرون التالية منطقا جديدا وهو المنطق الاستعماري فـ«إن عصر النهضة، وهو ليس حركة ثقافية و حسب، بل ولادة مواكبة أنجبت الرأسمالية و الاستعمار، وقد هدم حضارات أسمى من حضارات الغرب باعتبار علاقات الإنسان فيها بالطبيعة وبالمجتمع و بالإلهي، بدل أن يكون ذروة "النزعة الإنسانية" ».[2]

بالعودة إلى الفضاء المتوسطي المتعدد الذي كرّس ثنائية الغرب /الشرق حسب النظريات الحديثة فإن هذا الأخير وبرغم التشنج والصراع الذي حصل فإن البحر الأبيض المتوسط قد شابه مشروعان متناقضان حيث «اتخذا من البحر المتوسط مجال مواجهتهما، ومن الرموز رهان التعبئة ووسيلة لاستنفار المتخيل الجمعي ».[3]

هذا المتخيل الذي يعود بنا إلى أطروحة حين كانت روما مركز العالم فجعلت البحر الأبيض المتوسط البحيرة الخاصة بها فسُمي على إثرها البحر الأبيض المتوسط بـ"بحر الروم" أو "البحيرة الرومانية"، ثم تغير العالم المتوسطي تحت تأثير الفتح الإسلامي للشمال الأفريقي الذي سيتطور ليتوج سيطرة كاملة على الطرق البحرية الكبرى ومن هنا

---

[1] – محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 52.

[2] – روجيه غارودي، في سبيل حوار الحضارات، تعريب: عادل العوا، عويدات للنشر و الطباعة، بيروت، لبنان 1999، ص 9.

[3] – محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص 126.

تنشأ الصورة الجديدة للمتوسط ليصبح بحيرة إسلامية عربية أفريقية، ليعود مرة أخرى إلى سيطرة كل من الإمبراطوريات الناشئة مجددا ويصبح بحرا مسيحيا /صليبيا لينتقل بعده إلى صورة جديدة فيصبح بحرا إسلاميا بعد سيطرة الخلافة العثمانية ليعامل «باعتباره فاعلا حيا للتاريخ والعالم المتوسطي الملتقط في مختلف مكوناته في فترة كانت تتم فيها إعادة توزيع القوى مع تأكيد السيطرتين الإسبانية و التركية على الخصوص ».[1]

هذه بعض من التحولات العميقة التي شهدها البحر الأبيض المتوسط على اعتباره البحر الجاذب للصراع تارة وللحوار تارة أخرى .

ننتقل الآن للبحث داخل رواية" النخاس" عن تجليات هذا البحر في المتن وعن صوره المتشضية التي اكتنفها داخله، فكيف تجلى البحر الأبيض المتوسط في الرواية؟

إن المستقرىء لرواية"النخاس" لـ"صلاح الدين بوجاه" يجد بأن الرواية انبنت على الصور المتعددة لهذا البحر بدءا بالصورة الأساسية وهي صورة الرحلة التي سيقوم بها "تاج الدين فرحات" إلى البلاد الإيطالية وبالضبط إلى مدينة "جنوة" للمشاركة في فعاليات الجائزة التي شارك بمخطوط لروايته التي يمكن أن تكون هي نفسها رواية "النخاس" التي تعد الرواية " المتوسطية"، حيث اتخذت من البحر الأبيض المتوسط تيمتها الكبرى والخلفية الثقافية والتاريخية لكتابتها، لذلك اعتبرها الناقد "مصطفى عبد الله " من روايات المتوسط حيث يؤكد بأن البحر الأبيض المتوسط في الرواية يتحول من «بؤرة صدام بين الشرق والغرب والشمال والجنوب فيكون الأداة و الرمز في آن واحد ».[2]

---

[1] – محمد أركون، المرجع السابق، ص 223.

[2] – مصطفى عبد الله، النخاس... و روايات المتوسط، موقع ديوان العرب، تاريخ الوضع: 1أيلول، سبتمبر 2004، https //:www.diwanalarab.com تاريخ الاطلاع:2021/2/3.

تنفتح الرواية على المشهد الأكبر وهو السفينة التي سيرحل على متنها" تاج الدين فرحات" الكاتب النخاس وهي سفينة المتوسط التي تدعى"الكابوبلا" وهي كما نلحظ هي سفينة ذات اسم ايطالي يحيلنا إلى الضفة الشمالية للمتوسط، فتنعقد الصلة الأدبية بين تونس وإيطاليا عبر هذه الجائزة التي هي استعارة عن العلاقات التي ربطت بين إيطاليا (روما) وبين تونس (أفريقية) في حوار تاريخي متوسطي أدبي جامع إذ يصف السارد العليم أولى المشاهد فيقول: «الجائزة تحل مئزرها وتدعو، والبحر يكتنف "الكابوبلا" البنية، والنهار يشرف على نهايته فوق هذا اليم الشاسع الذي كان يلقب ببحر الروم، ثم استعاره العرب حينا من الدهر! ». [1]

لقد أكّد هذا القول المعلومة التاريخية التي تؤكد على أن البحر الأبيض المتوسط كان يسمى في عهد "الحضارة الرومانية "ببحر الروم وهذا نتيجة للسيطرة الشاملة للرومان الذين غزو الأراضي الأفريقية وأقاموا حضارتهم على ضفاف هذا البحر فعدّ تاريخيا بحرا روميا، ثم استعارته العرب بعد ذلك إثر الفتح الإسلامي للبلاد الإفريقية ليصبح بحرا عربيا إسلاميا مدة من الزمن .

ينتقل السارد ليسرد لنا ما شهده" البحر الأبيض المتوسط" عبر الزمن من عمليات التواصل الحضاري بين ضفتيه الشمالية والجنوبية فيقول واصفا ما شعر به "تاج الدين" وهو يقف على سطح السفينة يتأمل ويستذكر ما قرأه عن هذا البحر الممتد فقال: «رذاذ خفيف يلفح وجه تاج الدين فرحات وهو يشاهد رقصة الطير في الأفق الذي أخذ سواد الشفق يفعمه حمرة تملأ النفس رهبة وجلالا فتغيب الألوان والأحجام ويتناثر عقد تلك الحضارات الجمة التي اكتنفت هذا الماء القديم الذي عرفت سفنه الزيت و الشعير والقمح و الشمع و السيوف و قراصنة الأنحاء، فجابه المغامرون من عرب و روم و ترك و زنج

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 13.

و الحالمون من الفلاسفة والشيوخ والعلماء بحثا عن الله أو الذهب و الصوف أو المعادن و مراودة الوهم والشعر » [1] .

عرف ماء البحر الأبيض المتوسط السفن المختلفة الهويات وهذا تبعا للدول التي كانت تعتمد في تجارتها عليه فكانت السفن التجارية هي أهم السفن التي جابت مياهه وقد كانت تتراوح بين السفن الإيطالية والسفن المصرية وقبلها السفن الفينيقية القرطاجية التي كانت فيما مضى تحمل مختلف البضائع الرائجة وخاصة ما تعلق بالمأكل حيث تركزت على تجارة المواد غذائية التي اشتهرت بها الضفة الجنوبية للمتوسط وهي "القمح "و"الشعير"و"الزيت " إضافة إلى التجارة البشرية التي ارتكزت على الرحلات الاستكشافية لكل من الأجناس التي عرفها من عرب وروم و ترك و زنج فيما عرف بتجارة البشر "النخاسة"، إضافة إلى كل ذلك فقد شهد البحر الأبيض المتوسط التجارة الثمينة التي ترتكز على جلب المعادن الثمينة من أقاصي الجهة الشرقية لترتحل على متن السفن إلى الضفة الشمالية للمتوسط لتصل لروما حيث تبدو «للوهلة الأولى لا شيء يبدو أكثر بساطة من انتقال المعادن الثمينة في المتوسط من أية جهة كان مصدرها: من مناجم الفضة من كل من بلاد الصرب والألب وسردينيا، من مناجم الذهب السودانية أو الإثيوبية مرورا بكل من مصر و شمال أفريقيا...ففي أية جهة كانت مصادر هذه المعادن، فإنها كانت تتجه دائما نحو الشرق[...] وربما لا نجانب الصواب إذا قلنا مع القائلين إن نزيف المعادن الثمينة هو الذي أدى إلى زعزعة الإمبراطورية الرومانية ».[2]

كان البحر الأبيض المتوسط البحر الذهبي الذي حمل في روحه كل مظاهر الحضارة التي ارتكزت على التجارة الثمينة إضافة إلى ذلك فقد كان البحر المظلم الذي كان شاهدا على عمليات الغزو والقرصنة و الحروب بين الضفتين حيث حوى بداخله

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 13.

[2] – فرنان بروديل، المرجع السابق، ص 100.

السفن الغارقة التي تعود إلى حروب الاستقلال التي دعتها الدولة القرطاجية في صراعها ضد الإمبراطورية الرومانية صراع على الشواطئ و الكنوز و البشر، لينتقل الصراع الحربي بعد ذلك إلى القرون الوسطى إثر انتقال المد الإسلامي إلى شبه الجزيرة الإيبيرية (الأندلس)، و هنا يرصد" الفهرست الأول" ما شهده البحر الأبيض المتوسط من صراعات فيقول السارد : «ثم ترصد صفحات لضبط مرافئ بحر الروم جميعا، بخمورها وخبزها وبهرج حريرها ودور عبيدها ونخاستها. من اللاذقية حتى مرسيليا و قرطاج: سلاح و ملح و خضور و ذهب وبارود و ألسن و لغات و مترجمون و معاهدات و ملوك و خصور تتثنى في عبير الأماسي و لعنة آخر الليل، حيث يمتزج صراخ النوتية بقيء العاهرات وجنون الشعراء .... ».[1]

كان البحر الأبيض المتوسط بمرافئه المتعددة التي تبتدئ بسواحل الأراضي الشرقية التابعة لبلاد الشام (سوريا)، موطن العرب /الروم مرورا بشواطئ الإسكندرية (مصر)، وصولا لمرافئ مدينة مرسيليا(فرنسا)، ومرورا بمدينة قرطاج (تونس)، محطات تاريخية وثقافية جمعت الأجناس المختلفة الهويات فتمازجت الألسن واللغات وعرفت حركة من الترجمة قل نظيرها في العالم القديم، حيث أتاح البحر الأبيض المتوسط فرصة التواصل التجاري لينتقل إلى تواصل معرفي ثقافي تأسست عليه روابط ثقافية وسياسية وهذا ما برز جليا في الفتح الإسلامي لبلاد الإسبان (الأندلس) حيث يؤكد" إميل لودفيغ" بأن الأثر الإسلامي العربي الشمال الأفريقي كان هائلا ومتنوعا ومتميزا ومتفردا« ولو رجعت البصر إلى جميع المغازي التي تعاقبت على شواطئ البحر المتوسط ما رأيت ماهو أكثر ثمرا من غزو العرب ».[2]

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 63.

[2] – إميل لودفيغ، البحر المتوسط، تر: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي سي أي سي، 2017، ص 269.

كانت لحظة الغزو/ الفتح العربي لبلاد الأندلس عظيم الأثر على كل البلاد الأوروبية/ الغربية حيث تمازج العرقان العربي والإسباني فخلقت هوية مغايرة لما كان من قبل وهي الهوية الأندلسية التي استمرت تشع نورا على كل الأراضي الأوروبية المجاورة حيث شكلت اللحظة الأندلسية إحدى أهم اللحظات وأكثرها عراقة و تمازجا ورؤية جمالية للإنسان والأرض حيث كانت «إسبانية الجنوبية مركز الثقافة في العالم فيما بين سنة 800 وسنة 1000 ».[1]

كانت الأراضي الإسبانية البوتقة التي منها نشأ الحوار المتوسطي الذي حفظ للمسيحيين دياناتهم و كانت أوروبا كلها تشد الرحال لتتعلم من العلم الغزير الذي فاض على كل المتوسط .

يكمل سارد الحكاية وصف الرحلة العجيبة التي أخذت "تاج الدين فرحات" الكاتب النخاس من ميناء حلق الوادي إلى مدينة جنوة الإيطالية ليصف ما أوحت له هذه الرحلة وهو على متن هذه السفينة فقال:«هذه سفينة حيرى تائهة في أمواج هذا البحر الأوسط،لا تدري لها مستقرا؟ الإسكندرية، اللاذقية، الدار البيضاء، حلق الوادي، مرسيليا، جنوة، المهدية، سواحل البلاد الإسبانية، جزيرة كريت...شطحة درويش في حضرة الماء والزبد وطير النوء[...] هذه فلك مثقلة بالأسرار، وهذا غابريلو نخاس آبق مثل تاج الدين و لورا وقوم ممن يرد ذكرهم في حينه.عنت على عنت وصمت مريب يكاد يضيء ! ».[2]

مثلت سفينة "الكابوبلا "وهي تجوب البحر الأبيض المتوسط العالم المصغر الذي جمع في مقصوراته و دهاليزه كل حكايات الأجداد التي تعود بنا إلى القرون الوسطى حيث كانت حركة السفن هي السائدة في هذا البحر الأوسط الذي ارتكز في رسوه على مدن تاريخية عرفت حركية تجارية، فهي توضح التواصل الذي شهدته هذه المدن على

---

[1] – إميل لودفيغ، المرجع السابق، ص269.

[2] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 88.89.

الخصوص حيث عززت هذه المدن الواقعة على الضفتين الشمالية والجنوبية والشرقية عملية التثاقف الذي جمع الأجناس المتضادة دينا و هوية، وهذا هو ما سعى إليه الكاتب " صلاح الدين بوجاه" وهو يكتب هذا النص الذي يؤرخ لحقبات متعددة شهدها هذا البحر ولذلك أكد الكاتب بأن «حضارة البحر الأبيض المتوسط هي المعنية هنا. إن هذا البحر هو الذي يسر ولادة هذه الحضارات، بل هو الذي مكننا جميعا من أن ننبثق في الوجود من جديد. المتوسط هو الذي دفعنا نحو كياناتنا المستقبلية. فمرحى بالماء نولد منه مجددا وإليه نكون » [1].

لقد صورت رواية" النخاس" الحوار المتوسطي المفترض والقائم على عملية الارتحال من الضفة الجنوبية (تونس)، إلى الضفة الشمالية (إيطاليا)، وهذا ما جسده الكاتب التونسي" تاج الدين فرحات "وهو يسعى للحصول على الجائزة، التي يمكن اعتبارها الذروة الأدبية لعملية التواصل بين مركزين تاريخين من تاريخ المتوسط، وهما "إيطاليا" معقل الحضارة الرومانية التي سيطرت على" البحر الأبيض المتوسط " حتى سمي باسمها وبين، "تونس"معقل الحضارة القرطاجية التي ناوئت السلطة العسكرية لهذه الأخيرة، ليكون بذلك الصراع على أشده لينتهي بالإزاحة الرومانية للمنطقة، ليتجسد بذلك الهدوء التاريخي بينهما بعد ذلك، لكن السؤال المطروح: هل حصل تاج الدين فرحات الكاتب النخاس على تلك الجائزة؟

لم يحصل "تاج الدين فرحات" الكاتب النخاس على الجائزة و إنما بقي خبر الجائزة مفتوحا فقد أوردت لنا أحداث الرواية بأن "تاج الدين" أعرض عن الجائزة التي لم تعد تثير رغباته وبقي خبرها طي دفات الكتاب فلا ندري هل كان الإعراض حقيقيا أم هو مجرد وهم من الأوهام.

[1] – حوار مع الروائي صلاح الدين بوجاه، أجرته نجاح منصوري،(مخطوط).

يمكن القول بأن "تاج الدين فرحات " قد وصل إلى قناعة بلا جدوى المشاركة بتلك المسابقة الدولية ولا سبيل للفوز بها فهي جائزة أجنبية ولا يمكن أن تمنح لشاب من الضفة الجنوبية للمتوسط .

حاولت رواية" النخاس"تجسيد الحوار المتوسطي الذي اختفى بين ثنايا الرواية ولكنه برز بشكل أوضح من خلال الخلفية التي جسدتها الرحلة المتخيلة/الواقعية التي قام بها "تاج الدين فرحات" إلى الضفة الشمالية للمتوسط، لكن هل هناك خلفيات أخرى جسدت هذا الحوار المتوسطي في الرواية؟

يمكن القول بأن دلالات الحوار المتوسطي قد تجلت من خلال العلاقات البينية التي جمعت بين شخصيات الرواية (السبعة) والتي توضح النظرة الشمولية لقضايا البحر الأبيض المتوسط الذي يمكن عده البحر الجامع لمفهوم المتعدد وهذا ضمن الوحدة التي أطلق" فرنان بروديل" عليها اسم "حصة المتوسط"؛ أي وجوه المتوسط «" المتعدد الألوان" ».[1]

وانطلاقا من هذا التعدد الشامل لحياة المتوسط فقد تجسد هذا التعدد من خلال تيمة "الاختلاف" الذي هو القيمة الكبرى التي فرضها هذا البحر المركزي حيث انتخب الكاتب "صلاح الدين بوجاه" في روايته نماذج بشرية ترتكز على خلفيتها المتوسطية التاريخية بالأساس حيث تلونت الرواية بتلاوين التعدد المتناقض وهذا حين جعل فصول روايته الأربعة الأولى هي تجسيد للتعدد المتوسطي الشامل فكان أن جعل الفصل الأول والذي حمل عنوان "حكايات الكاتب تاج الدين الذي يركب البحر ويحب العطور و يداور الجائزة" فصلا تعريفيا لشخصية الكاتب التونسي"تاج الدين فرحات" الذي يحيلنا أولا لدولة " تونس".

[1] – فرنان بروديل، المرجع السابق، ص23.

أما الفصل الثاني، فقد جعل لشخصية من شخصيات جنوب المتوسط وهذا عبر الشخصية الدالة على دولة" المغرب الأقصى"، حيث حمل الفصل حكاية هذه الشخصية التي تدعى "لولا" الراقصة المغربية حيث عنون الفصل التعريفي بها بـ "الراقصة و الكاتب المتلصص، وذكر ما مر بهما قبل حدوث العطب في محرك المركب".

أما الفصل الثالث، فقد انتقل بنا إلى الضفة الشمالية من المتوسط عبر شخصية "غابريلو كافينالي" الذي يحيلنا على دولة "ايطاليا "من خلال عنوان الفصل الذي خصص له والمعنون بـ "قائد المركب غابريلو كافينالي المولع بركوب الصعاب والأهوال."".

أما الفصل الرابع، فقد جعل لشخصية الأمير الأندلسي التائه"عبد الله الغريب" الذي يحيلنا إلى دولة "إسبانيا"حيث حمل عنوانه "لعنة التيه تصيب تاج الدين، وحكاية الأمير الذي أضاع رشده في قرية أندلسية".

أما الفصل الذي سيعرفنا بشخصية أساسية من شخصيات الرواية، والتي تحيلنا إلى الضفة الجنوبية فقد ارتبطت بشخصية "جرجس القبطي" الذي يحيلنا على دولة "مصر"، وقد وردت بطاقته التعريفية من خلال الفصل الثالث عشر المعنون بـ "النخاس يعود إلى اليم، وظهور قبطي قادم من أرض مصر، يدعي النبوة".

هذه هي الكيانات المتوسطية التاريخية الحضارية الشاملة للتعدد المتوسطي الذي يحيلنا إلى العلاقات البينية التي ربطت أواصر البحر الأبيض المتوسط، بخيوط سردية جسدها التعدد الشامل للمتوسط؛ إذ نقلتنا هذه الشخصيات إلى جغرافيا المتوسط الثقافي الحضاري الإنسانيّ عبر التشابك الذي جسدته سفينة المتوسط "الكابوبلا " التي تمخر عباب البحر، و الحاملة لمصائر شخصيات هي الحضارات فالحضارات هي «شخصيات المتوسط الأكثر تعقيدا وتناقضا لامتلاكها خصائص متعارضة: فهي أخوية

ليبرالية من وجه أول واستبدادية شرسة من وجه ثان، فضلا عن أنها مسالمة و محاربة في آن معا، وتمتلك ثباتا مذهلا يلابسه التموج و الحركة ». [1]

بهذا ينغلق الاختلاف المتوسطي في رواية" النخاس".

ثانيا: الاختلاف الجنساني في "رواية النخاس" لـ"صلاح الدين بوجاه."

بعد أن تناولنا الاختلاف المتوسطي في رواية" النخاس" ننتقل الآن إلى اختلاف جديد وهو الاختلاف الجنساني: فماذا نقصد به ؟ وكيف تجسد في مساحة الرواية ؟ و ما التشابكات التي فرضها هذا الاختلاف؟ ما القضايا الشبحية التي طرحها هذا الاختلاف ؟ وأي سمة جسدها التعدد الأجناسي في الرواية؟

يمثل "الاختلاف الجنساني" (العرقي) أحد أبرز الاختلافات الشائعة التي درجت عليها البحوث منذ أن عرفت البشرية دلالة الاختلاف بين بني البشر وقد تدرجت تلك المعرفة منذ نشوء الحضارات حيث حملت كل حضارة اختلافاتها معها وحاولت الإبقاء على نقاوة جنسها، حيث قسمت الشعوب إلى طبقات متعددة وأصبغت على كل التصنيفات الأنثربولوجية التمايزات بين الأنا وبين الآخر، و صنفت الأعراق إلى طبقات وانتماءات فمنها الجنس العربي والجنس الغربي والجنس الهندوأوروبي والجنس اليهودي وغيرها من التصنيفات .

لقد حفلت البحوث الحديثة بهذه الإشكالية واعتبرت هذه التصنيفات مجرد تقسيمات لا غرض من وراءها سوى دراسة حالة البشرية في تطورها من البداوة إلى طور المدنية والتحضر والتقدم الذي أنتج تراكمات عرقية أخفت من وراءها عنصرية و نبذا لكل ماهو غريب، حيث اعتبرت الأجناس البشرية عبارة عن أعراق متمايزة تحكمها علاقات التفوق والتميز والتباين والاختلاف وهذا هو المدار الثاني الذي ارتكزت عليه رواية" النخاس"

[1] – فرنان بروديل، المرجع السابق، ص 135.

للكاتب "صلاح الدين بوجاه"، حيث ارتكزت الرواية على تجسيد هذا الاختلاف من خلال الصراع الخفي، الذي جمع بين شخصيتين بارزتين وهما شخصية" تاج الدين فرحات" وشخصية "غابريلو كافينالي"، حيث برزت الدلالات المتعددة التي حملها هذا التباين العرقي بينهما .

سنبدأ أولا باستجلاء العلاقات العرقية العامة التي حكمت خيوط الرواية، ونبدأ أولا بالعلاقة الأولية التي انفتحت بها رواية" النخاس"، وهي العلاقة الأفقية التي جمعت شخصية "تاج الدين فرحات "وشخصية الراقصة" لولا" فكيف برزت العلاقة بينهما؟

يمكن القول بأن العلاقة بين "تاج الدين" و"لولا" ارتكزت على فعل "التلصص" الذي عرف به "تاج الدين " حيث مثلت "لولا " أول شخصية يصادفها "تاج الدين" في مرقص سفينة" الكابوبلا" حيث ستشكل هذه الشخصية اللغز الذي سيحاول" تاج الدين" الكشف عن السر الذي تحمله هذه المرأة الفاتنة التي احترفت الرقص الشرقي والقادمة من تخوم المغرب الأقصى.

ارتكزت العلاقة بين "تاج الدين" و "ليلى /ليليان /لؤلؤة /لولا" على التداخل العرقي بينهما؛ فكلاها ينتميان إلى العرق المغاربي البربري العربي الشمال إفريقي، الذي يشكل الوحدة العرقية التي ميزت الجنوب المتوسطي الذي عرف بـ"المغرب الإسلامي".

لكن الاختلاف الذي تطالعنا به الرواية هو التواصل الخلافي بين هاتين الشخصيتين حيث تطرح الرواية وضمن فصلها الثاني مسألة الهوية المتذبذبة بالنسبة لشخصية "لولا "التي تغير اسمها من اسم عربي تراثي إلى اسم أجنبي بفعل الهجرة القسرية التي عاشتها ليلى / لولا مع عائلتها التي انتقلت من مدينة "فاس" إلى "فرنسا" بفعل البحث عن عمل قار بدل التشرد والعوز والفقر الذي ميز بلاد المغرب في تلك الأزمنة، حيث عاشت هذه الشخصية طفولتها وشبابها في بلاد الاغتراب مع الخليط المتعدد الأعراق والأجناس في

عاصمة الجن والملائكة "باريس" وهناك تعرفت على رجل قبرصي تزوجته و انتقلت بعد ذلك لتعمل كراقصة في الكابوبلا .

شكلت شخصية" لولا " بالنسبة لتاج الدين الشخصية المغوية/ المغرية التي ينبغي رصد تحركاتها ومعرفة ما تخبئه من حكايات ومعلومات عن السفينة وعن قائد مركبها على اعتبارها الأنثى الفاتنة التي تعرف كيف تستدرج الآخرين إلى متاهتها، فكان أن استسلم "تاج الدين" لإغرائها في لعبة سماها لعبة الكشف والمعرفة، حيث «لم تكن أنثى بالنسبة إليه، لم تكن أما أو أختا أو نزوة صيف يلحس توت بساتينها، كانت وجودا آخر غريبا، كائنا بعيدا قريبا في آن، حيزا من اللحم و العطر والحياة...يقتضي المعرفة والكشف ».[1]

مثلت" لولا "الروح القريبة من ذات" تاج الدين" والبعيدة في الآن نفسه فهي تمثل الوجود الآخروي الذي معه تتضح الصورة المعكوسة للعلاقة بينهما فـ "لولا" ورغم الهوية التي تنتمي إليها فهي تشكل وجودا غريبا عن الذات المغاربية التي ينتميان إليها وتجمعهما بحكم الوحدة العرقية التي توحدهما ولكن ورغم ذلك فهذه الهوية المتذبذبة هي التي سيطرت على تشكيل صورة" لولا".

ننتقل الآن إلى استجلاء العلاقة الأفقية وهي العلاقة التي جمعت شخصية" تاج الدين فرحات" بشخصية "شريفة الزواغي" فما ميز هذه العلاقة؟

شكلت شخصية "شريفة الزواغي" الشخصية النسوية الثانية التي تنتمي إلى الضفة الجنوبية للمتوسط وهي شخصية تونسية تعرف عليها "تاج الدين" في المركب ضمن الشخصيات التي لا تبرز هويتها ولا ماضيها وإنما ارتكزت صورتها على فعل الإغراء الذي مارسته هذه المرأة على شخصية "تاج الدين"، وثانيا على الأمير الأندلسي"عبد الله

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 22.

الغريب" فمن خلال هذه العلاقات الغريبة التي شكلتها لعبة المعرفة/ التلصص التي جمعتها بشخصية" تاج الدين" حاول هذا الأخير التعرف على ما تخفيه من حكايات وأخبار، فقد تأثرت شخصية" شريفة الزواغي "بلعبة النخاسة فشاركت" تاج الدين" في عمليات تلصصه على مرتادي السفينة وكذا على ما يخبئه قائد المركب" غابريلو كافينالي ".

من أبرز ما كشفته "شريفة الزواغي" هو اللعبة الخفية التي يلعبها "تاج الدين" و"غابريلو" حيث شكلت الوسيط بينهما؛ إذ تبرز أحداث الرواية عن دورها الفاعل في كشف ما تخبئه المخازن السفلية لسفينة "الكابوبلا" من تحف تراثية عائدة إلى حضارات قديمة، حيث اكتشفت سر المومياء المصرية وكذا مجموعة المخطوطات التي تختزنها غرفة القيادة .

أما الشخصيتين التاليتين اللتين تتدرجان ضمن العلاقات الأفقية فهما شخصيتا "عبدون "و"جرجس" فكيف تميزت العلاقة بينهما وبين تاج الدين؟

تعد شخصيتا "عبدون" و"جرجس" من ضمن الشخصيات الفاعلة في الرواية، حيث مثّل الثنائي الشخصيتين التي جمعتهما وحدة معنوية عائدة إلى المنطقة التي ينتميان إليها؛ فعبدون هو شخصية قبائلية /جزائرية أما "جرجس القبطي" فهو شخصية مصرية مسيحية، وانطلاقا مما حدث فقد اشتركت هاتين الشخصيتين في اجتماع ليصبحا نخاسين يبحثان عن سر السفينة حيث نجد "عبدون" يبحث وينقب عن المتعة (الحكاية /أخبار السلف والأجداد) التي وجدها عند "تاج الدين" راوي الحكايات، إذ نلفيه يبيع ويقايض الحرير الذي يملكه مقابل معرفة أسرار الحكايات وكذا ما تخفيه كل من" شريفة الزواغي" و "لولا" و"لورا".

أما شخصية "جرجس القبطي" فقد تميزت العلاقة بينه وبين "تاج الدين" بنوع من المنافسة لمعرفة ما يدور في غرف السفينة فنجده يبحث وينقب و يتحرى عن معلومات عن شخصية" غابريلو كافينالي" حيث لا تبرز العلاقات بينهما بشكل واضح وجليٍّ .

يمكن القول بأن العلاقة بين "جرجس القبطي" و"تاج الدين فرحات" قد توطدت وخاصة بعد أن استلم هذا القبطي دفة القيادة لكشف ما يخبئه القائد "غابريلو كافينالي" وخاصة وأن هناك شائعة تناقلتها ألسن مرتادي السفينة بأن "جرجس" يعمل لصالح الشرطة المصرية التي تبحث عن شبكات تهريب الآثار وخاصة الآثار الفرعونية التي وُجِدَت في مخزن السفينة (تابوت المومياء، وتحف القبط، والمخطوطات).

هذه هي العلاقات الأفقية التي ربطت بين شخصيات الضفة الجنوبية للمتوسط وهي كلها ترمز إلى الوحدة العربية المغاربية (تونس،المغرب الأقصى،الجزائر، مصر) وهي تبرز الترابط الهوياتي المتعدد للأنا المغاربي العربي الشمال إفريقي، برغم التعدد الداخلي الذي يميز كل قطر من الأقطار، لكن الملاحظ بأن كل هذه الشخصيات قد جمعها مصير واحد داخل السفينة حيث شكلت وحدة هوياتية تعود إلى العرق العربي بديانتيه(الإسلام/المسيحية الشرقية) وكذا أعراقه التي تأخذنا إلى الهويات المغاربية من عرب و بربر/قبائل في المقابل فقد انصبت عمليات تلصصهم وبحثهم عما تخفيه شخصية مخالفة عرقا و جنسا وهوية وهي شخصية "غابريلو كافينالي"

ننتقل الآن إلى استجلاء العلاقة الرأسية (العمودية) بين شخصيات رواية" النخاس"وهي العلاقة التي جمعت ضفتي المتوسط الجنوبية والشمالية وهذا تحت منطق الصراع، حيث انصبت على العلاقة الصراعية بين شخصية "تاج الدين فرحات" وشخصية "غابريلو كافينالي". فكيف تجلت هذه العلاقة؟ هل تخللها حوار جنساني؟ بماذا تمايزت هاتين الشخصيتين؟

برز الطابع الصّراعي بين شخصيتي"تاج الدين فرحات" وشخصية "غابريلو كافينالي" من خلال مجموعة من الحوادث التي شكلت الجوهر الاختلافي بينهما حيث يمكن التأكيد على أطوار الصراع بينهما من خلال الصورة الانعكاسية للاختلاف الجنساني فبماذا تميزت صورة كل من"تاج الدين فرحات" و "غابريلو كافينالي"؟

يمكن القول بأن الصورة التي أرساها الكاتب "صلاح الدين بوجاه " لشخصيتيه تندرج ضمن الصورة المرآوية للمواجهة التاريخية بين ضفتي المتوسط وكذا العرقين الذين ينتميان إليهما كل من "تاج الدين فرحات" و"غابريلو كافينالي"، إذ تؤكد المعطيات السردية الأولية أن "تاج الدين فرحات" هو شخصية عربية تنتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية ضمن الهوية المغاربية الجامعة لكل الحضارات القديمة فهو وريث حضارة كل من القرطاجيين والعبيديين والأغالبة والحفصيين وغيرهم، وهو الشخصية التي ترنو إلى الوصول إلى المراتب العليا في سلم المجد الأدبي وهذا عبر الاعتراف به كاتبا مشهورا ذا سمعة دولية وبين شخصية غربية تنتمي إلى الثقافة الغربية ضمن الهوية الأوروبية المتمركزة حول ذاتها والتي تعود إلى الحضارة الرومانية الوريثة الشرعية للميراث اليوناني .

ضمن هذا الاختلاف الجنساني تبرز العلاقات المتشنجة بين الصورتين لكن كيف برز الصراع في ثنايا الرواية؟ وما مدى التقاطعات بينهما؟ وكيف تجلى مسار الأحداث بينهما؟

يمكن القول بأن العلاقة بين شخصيتي "تاج الدين فرحات" و"غابريلو كافينالي" قد تراوحت بين إظهار العداء وإخفائه حيث تعرف "تاج الدين فرحات" على الماضي الشخصي لـ"غابريلو كافينالي" من خلال شخصية "لولا" التي منحت لنا الصورة الأساسية التي انبنت عليها حيث شابهما صراع خفي حيث نظر كل منهما في مرآة الآخر وهما يلتقيان في أول لقاء جمعهما «برهة صمت واحدة عبر أعناق المتزاحمين في قاعة المرقص الضيقة جعلت كلا من تاج الدين فرحات وغابريلو كافينالي يتوجس خيفة من

الآخر. هذا المثيل المغاير، هذا الصقر الجريح الذي يحوم واطئا حتى ليكاد يقع ثم ينفلت في الفضاء البعيد مثيرا حذرك و خوفك وتحسبك ». [1]

كانت هذه هي الصورة الأولية الجامعة لأول لقاء بين الشخصيتين حيث كل طرف حاول وضع حد للآخر ضمن منطق التوجس والخوف، فكل شخصية لا ترغب بالتواصل بالأخرى وهذا نتيجة للخلفية المتشنجة بينهما، فكل من "تاج الدين فرحات" و "غابريلو كافينالي" يخشى الآخر ويتمنى أن لا يعرف أي شخص ما يخفيه من أسرار وحكايا .

بعد هذا اللقاء الافتتاحي بين الشخصيتين ينتقل بنا السرد إلى المواجهة الكبرى بينهما على إثر التصرفات الغريبة التي عرف بها "تاج الدين" حيث برزت عمليات التلصص بشكل أكبر مما دفع "غابريلو كافينالي" بتهديد تاج الدين كل مرة بأن يكف عن التلصص والتدخل في شؤون الآخرين، حيث اشتكى المسافرون من هذا الكائن الجاسوس الذي لم يترك لا شاردة ولا واردة في غرف السفينة إلا بحث عن دلالتها وهذا فيما عرفه بالنخاسة التي انفتحت لها السفينة إلى حين انكشف سر من أسرار السفينة العائمة وهو العثور على جثة في المخزن السفلي من السفينة، والتي لم يعرف من القاتل ومع انكشاف هذا السر اتضحت المشاعر الدفينة التي يحملها "غابريلو كافينالي" لـ"تاج الدين فرحات"، يصف سارد الحكاية ماجرى فقال: «ثم انتفض الكاتب تاج الدين مذعورا، فهرع نحو فجوة النور الرمادية: جثة مسجاة، في الصندوق قتيل! » [2].

لقد كشف أول سر من أسرار السفينة العائمة "الكابوبلا" وهو العثور على جثة في المخزن السفلي وهذا بعد عمليات التلصص الكبيرة التي قام بها "تاج الدين فرحات" مع شخصيتي "لورا" و"شريفة الزواغي" حيث «هب غابريلو، على عادته، ريحا صرصرا يرغي

---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 34.

[2] – المصدر نفسه، ص 83.

ويصرخ في ايطالية تشوبها الفرنسية[...] نظر في عيني شريفة في غضب مكتوم ونهر ابنته لورا ثم توعد تاج الدين جازما بأنه وراء المصائب كلها » [1].

بعد هذه الحادثة المأساوية التي شهدتها سفينة "الكابوبلا " نشبت جرائم جديدة تمثلت في اكتشاف مجموعة من المقتنيات الثمينة التي تعود للحضارة المصرية، حيث انكشف سرها بفعل شخصية "تاج الدين" الكاتب المتلصص، بالإضافة إلى شخصية "جرجس القبطي" حيث تلقى هذا الأخير «تعليمات كبير مفتشي القاهرة، قصد الكشف عن شبكة المهربين المبثوثة في مصر واليونان وايطاليا و فرنسا، لذلك فانه ليغلب الظن أن تاجر القطن هذا قد علم بالمومياء المدفونة في أهراء المخزن.. و أنه كان يبحث عن السبيل التي تمكنه من كشف غابريلو و أعوانه و شبكات التوزيع الأوروبية » [2]

هذه هي الجريمة التالية التي حدثت والسفينة تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط وهي تكشف حجم السرقات الخاصة بتهريب الآثار التي تحدث في كل مكان وزمان، حيث كشف "جرجس القبطي" تابوت المومياء المصرية إضافة إلى مقتنيات ثمينة توضح حجم النهب والسلب الذي تشترك فيه عصابات السرقة الدولية؛ وبحسب "تاج الدين" فإن "غابريلو كافينالي" هو الشخصية التي احترفت هذه المهنة منذ تولى قيادة المركب (الكابوبلا) بعد أن تعلم في مدرسة للفنون البحرية وزوّر مجموعة من الشهادات ليحصل على صفة القبطان .

شكل"غابريلو كافينالي" الوجه البشع للحضارة الغربية التي قامت حضارتها وإنسانياتها واقتصادياتها على السلب والنهب لكل ما هو ثمين، فقد أنجبت الحضارة الغربية الاستعمار والرأسمالية الطاغية التي تعتمد على احتكار المعادن الثمينة و العبث بكل ما هو مغاير وآخر، إنه "الشر الأبيض" كما يسميه "روجيه غارودي " «وأنا أطلق

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص 87.

[2] – المصدر نفسه، ص 125.

عبارة "الشر الأبيض " على هذا الدور المشؤوم الذي نهض به الإنسان الأبيض في التاريخ. و إذا تجردنا من الحكم العرقي المسبق القائل بتميز الإنسان الأبيض وجدنا أن منابع الغرب (الإغريقية و الرومانية و المسيحية) إنما ولدت في آسيا و في إفريقية ».[1]

كشفت السرقات التي قام بها "غابريلو كافينالي" حجم الأسرار التي يخفيها هذا الرجل /الكهل الذي احترف في شبابه فنون السحر والشر و الشعوذة التي أدخلته عالم الخرافات حيث أخذته تلك الفنون الغيبية إلى ارتكاب الجرائم التي أذهلت البنت "لورا" التي لم تتخيل أن يصل الحد للغموض الذي كان يخفيه أبوها حدود القتل .

ينتقل الصراع الجنساني بين "تاج الدين فرحات" الكاتب النخاس و قائد المركب "غابريلو كافينالي" إلى مواجهة جديدة وهذا حين انكشفت خيوط اللعبة بينهما وخاصة بعد أن سرق "غابريلو كافينالي" مخطوط رواية "تاج الدين فرحات" ومجموع مخطوطاته حيث حاولت جموع الشخصيات إجراء صلح بينهما بعد الحوادث الغريبة التي حدثت فكان "المنتدى" الذي سيشهد على ميلاد جماعة النخاسين الذين سيتخذون من الغرف السرية للكابوبلا مجال نخاستهم .

بعد ذلك "المنتدى" الذي تبادلت فيه الشخصيتين المعارف الخاصة بعمليات التلصص حدثت مصالحة بينهما لكن مع توالي الكشوفات للغرف السبعة بالسفينة اتضح لـ"تاج الدين فرحات" بأنه لم يصل إلى مبتغاه وهو الحصول على "المعرفة/سر الحكاية /سر الحياة /سر الكتابة" فكان أن أعرض عن "النخاسة " وعن "الجائزة" التي لم تعد تهمه ونتيجة لما توصل له "تاج الدين فرحات" الكاتب المتلصص النخاس من فتوحات علمية جراء حصوله على "سر الغرفة السابعة" فإنه تعرض مرة أخرى للسرقة والنهب من طرف "غابريلو كافينالي " ليعود مجددا الصراع بينهما .

[1] – روجيه غارودي، مرجع السابق، ص 9.

لكن كيف ستكون نهاية هذا الصراع؟

حملت النهاية المأساوية للصراع بين "تاج الدين فرحات" و"غابريلو كافينالي" النتيجة التي ارتضاها الكاتب "صلاح الدين بوجاه" لشخصياته وهي انتحار "غابريلو كافينالي" بالأخير وكشف كل الأسرار التي كان يخبئها بالمخازن السرية في غرفة القيادة، واستعادة تاج الدين مخطوطاته وكتبه المختلسة، أما بقية الشخصيات فقد ترك أمرهم دون نهاية واضحة حيث توقفت السفينة عن السير مجددا جراء العطب الذي أصابها وبهذا تنغلق الحوادث على النهاية الغرائبي للرواية.

لقد عارض الكاتب "صلاح الدين بوجاه" من خلال الصورة التي منحها لشخصيتيه الرئيستين البحوث العلمية الجنسانية التي تمنح الأفضلية والتفوق للجنس الغربي الذي يمتاز عن غيره من الأجناس بالتفوق والتطور و التمدن الذي أشاعته المركزية الغربية التي صنفت الأجناس البشرية إلى ثنائيات ضدية تقوم على الحقد والعنصرية وهذا ما أنتجته الرأسمالية الغربية «أصبحت منظومة اقتصادية عالمية.[حيث] أعادت الرق إلى الوجود وفرضته خلال ثلاثة قرون من القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر. وعلى هذا النحو ولدت الثروات العظمى للمشاريع الرأسمالية في الوحل وفي الدم ». [1]

لقد أشاعت المنظومة الغربية كل مظاهر اللاإنسانية والتي نجد بأن "غابريلو كافينالي" هو وريث كل هذه الفظائع التي برزت من خلال الجرائم التي ارتكبها والتي نسبت له وبذلك أحدث "صلاح الدين بوجاه" التوازن الأخلاقي بأن غير من معطى الصورة النمطية التي أشيعت عن العرب وعن المسلمين وعن الضفة الجنوبية للمتوسط على اعتبارهم بربرا ومتوحشين. هذه هي معالم الاختلاف الجنساني في رواية النخاس.

[1] – روجيه غارودي، المرجع السابق، ص 50.

ثالثا : الاختلاف الحضاري في "رواية النخاس" لـ"صلاح الدين بوجاه"

يمثل "الاختلاف الحضاري" صورة عاكسة لتجاذبات الشرق والغرب معرفيا وتاريخيا، فقد اكتسى الاختلاف وعلى مدار التاريخ طابع الصراع، صراع مفتوح على القيم والرموز والامتداد الجغرافي الذي أقرته وأثبتته المدونات والكتب والفنون والآداب وهذا من خلال الدراسات البينية الاستشراقية /الاستغرابية حيث ارتكز هذا الأخير على التمييز الحاصل بين حضارة الشرق وحضارة الغرب .

فكيف تشكل الاختلاف الحضاري في رواية النخاس؟ ما المعايير الجمالية التي اعتمدها الروائي "صلاح الدين بوجاه" في عرضه لبنيتي الشرق و الغرب ؟ ما المدار الكينوني الجديد الذي طرحه الروائي "صلاح الدين بوجاه" لتجاوز النظرة الاستشراقية؟

للإجابة عن هاته التساؤلات سنحاول تفكيك تيمتي الشرق والغرب في "رواية النخاس" يمكن القول بأن مصطلح "الشرق" هو المصطلح الذي أطلق على مجموعة البلدان الواقعة في نصف الكرة الأرضية حيث تعيش أجناس دعيت على مر التاريخ بالأجناس الشرقية، يعرف المستشرق "جاك بيرك" الشرق بـ«الحضارات ذات اللغات الشرقية وغالبيتها إسلامية»[1]، وهي تشمل الشرق الأدنى والشرق الأوسط، و إليها تنسب الحضارة الشرقية التي من مقوماتها البشرية ما أنتجه الفكر الشرقي الروحاني من أفكار تتعلق بالغيبيات و التي ارتكزت على قيمة الروح، لذلك سميت "بحضارة الروح" في مقابل الحضارة الغربية التي انتسبت إلى ما أنتجته الذات الغربية من مفاهيم تتعلق بالمادة خاصة فمثلا «الإغريق على النقيض: أمة لم تشبع المادة [...] أمة نشأة في العسر والفاقة،

[1]– بن سالم حميش، المرجع السابق، ص52.

أرضها لا تدر من الخير قليلا [...] كان حتما عليها الجري وراء المادة [...] حربٌ تلو حربٍ»[1]، ومن هناك حدث الانفصال الجذري بين ما هو شرقي وما هو غربي .

يمكن التأكيد بأن « مفاهيم مثل العلم والغرب والعقل والأصل والصوت والكتابة هي مفاهيم ولدت في خطاب وسياق معينين [...] وقد عد دريدا الثقافة الغربية متمركزة حول العقل والصوت والذات ».[2]

أدى هذا التمركز إلى نشوب تجاذبات مصطلحية كبرى استدعتها التجارب المتراكمة من دراسات دينية وتاريخية و فلسفية أبرزت روح الاستعلاء والتمايز المطلق بين الشرق والغرب أي بين الذات و الآخر، فالتصورات حول هذه الذات أنتجت نوعا ضخما من التمركز حول الذات بوصفها المرجعية الأساسية .. و إحالة الآخر إلى مكون هامشي لا ينطوي على قيمة بذاته ».[3]

انطلاقا من هذه الرؤى سنحاول استجلاء ملامح الصراع بين الذات العربية /الذات الغربية من خلال شخصيتي "تاج الدين فرحات" و"غابريلو كافينالي".

يمكن التأكيد على أن رواية النخاس قد حاولت استقراء الإشكالية الحضارية ولكن من منظور معاكس انبنى على نسبة التصور الاستشراقي للذات الغربية الممثلة في شخصية "غابريلو كافينالي" حيث تعارضت الصورة المعتادة للذات الغربية التي ادعت وعلى مدى القرون الحديثة والمعاصرة بأنها موطن العلم و العقل فأضحى "غابريلو كافينالي" رمزا شرقيا، وهذا حين تخلى عن طب الأسنان ليلاحق الغيب والسحر حيث «تلقى غابريلو فنون العرافة والسحر الأسود... إذ أمضى شطرا من حياته في كوخ قديم

---

[1]– توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، العاصمة الجزائر، 1427هـ/2006م، ص32.

[2]– بول دي مان، العمى والبصيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 2000، ص 3.

[3] – عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 22.

في أقاصي جبال البيريني الاسبانية... وأضحى من أعلام العرافين والمشعوذين المراودين للغيب في أحياء باريس القديمة ».[1]

تحولت المعرفة الشرقية بفعل الانعكاس المضاد الصورة المرآوية لشخصية "غابريلو كافينالي" الغربية، وعلى العكس من ذلك فقد تحولت المعرفة الغربية إلى انعكاس واضح على شخصية "تاج الدين فرحات" الذي تخلى تدريجيا عن الصورة الذاتية (العربية) والتصقت به الرؤية الغربية التي من أجلها سافر من تونس إلى ايطاليا للحصول على الجائزة .

يمكن التأكيد على أن "رواية النخاس "قد حاولت استقراء الإشكالية الحضارية ولكن من منظور معاكس انبنى على نسبة التصور الاستشراقي للذات الغربية الممثلة في شخصية "غابريلو كافينالي " حيث تعارضت الصورة المعتادة للذات الغربية التي تدعي وعلى مدى القرون الحديثة والمعاصرة بأنها موطن العلم و العقل فأضحى "غابريلو كافينالي "رمزا شرقيا وهذا حين تخلى عن طب الأسنان ليلاحق الغيب والسحر حيث «تلقى غابريلو فنون العرافة و السحر الأسود [...] إذ أمضى شطرا من حياته في كوخ قديم في أقاصي جبال البيريني الإسبانية...و أضحى من أعلام العرافين والمشعوذين المراودين للغيب في أحياء باريس القديمة ».[2]

تحولت المعرفة الشرقية بفعل الانعكاس المضاد الصورة المرآوية لشخصية "غابريلو" الغربية، وعلى العكس من ذلك فقد تحولت المعرفة الغربية إلى انعكاس واضح على شخصية "تاج الدين فرحات" الذي تخلى تدريجيا عن الصورة الذاتية له والتصقت به الرؤية الغربية التي تجسدت من خلال السفر من تونس إلى ايطاليا للحصول على الجائزة، هذه الجائزة التي يمكن اعتبارها الأيقونة الدالة على فعل التواصل الحضاري بين

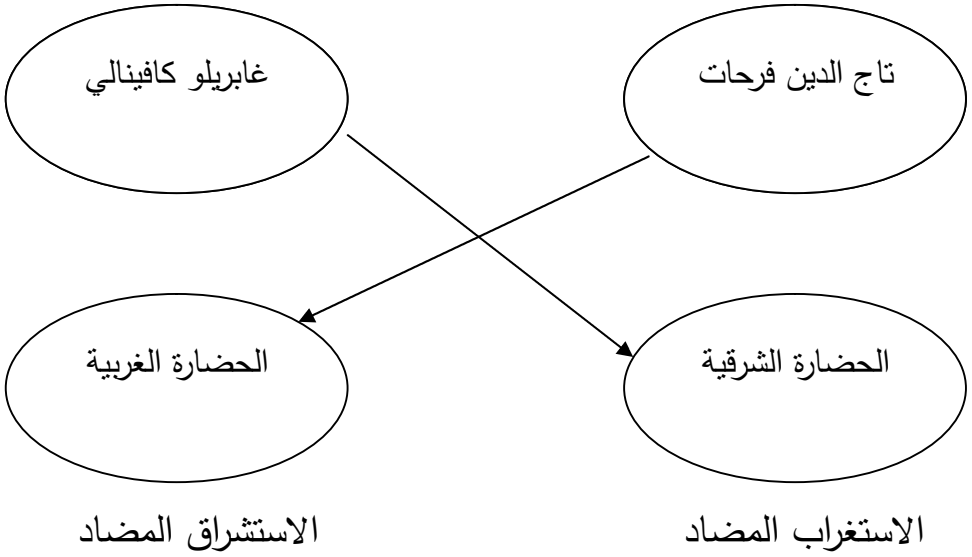
---

[1] – صلاح الدين بوجاه، المصدر السابق، ص ص 35–36.

[2] –المصدر نفسه، ص 35–36.

الشرق الممثل بشخصية "تاج الدين فرحات" الكاتب التونسي والغرب الممثل بالشخصية المجازية، وهي الجائزة التي تعود جنسيتها إلى بلد الحضارة الغربية "إيطاليا "وبذلك تنعقد الصلة التوافقية بين الشرق و الغرب .

يمكن التأكيد بأن المسار التوافقي بين بنيتي الشرق و الغرب قد تداخل في عديد الأحداث التي شكلت البنية العامة "لرواية النخاس" حيث تجلت البنية الخاصة بالشرق من خلال هذا المخطط :



يتضح المسار السردي لشخصية "تاج الدين فرحات" الكاتب النخاس من خلال :

البداية: التي تجلت من خلال بطاقة الدعوة التي تلقاها تاج الدين فرحات وانتقاله من ميناء حلق الوادي بتونس باتجاه ايطاليا وبالضبط إلى مدينة جنوة .

الوسط وهي تلك الأحداث الرئيسة في الرواية فمن خلال عمليات التعارف التي تصادفنا في الرواية (الشخصيات الأربعة)/ الفصول الأربعة من رواية النخاس، حيث تشابكت الأحداث وتشعبت الحكايات و اتضح من خلالها المنحى السردي الذي بدأ بتلك العمليات التلصصية التي قام بها "تاج الدين فرحات" و هو يبحث عن سر الحكاية الذي

تجلى في سر "النخاسة "التي أضحت البؤرة الأساسية لدلالة الرواية وصولا إلى اكتشاف أهم الأسرار التي خبأتها سفينة "الكابوبلا " وهي التي تخص عمليات النهب والسلب والسرقات المتعددة إضافة إلى عمليات القتل الممنهج الذي طرحته الرواية والذي شكل البنية العميقة لدلالات النخاسة .

النهاية: وهي الخاتمة المفتوحة التي تركها الروائي "صلاح الدين بوجاه "وهذا بعد أن انتصر معنويا على النظرة الاستشراقية التي أصبغت على كل ماهو عربي و إسلامي بتلاوين الشرق الروحاني الذي هو الحضارة التي انبثقت منها مفاهيم الوحشية و البربرية والهمجية والتي تلخصت في هذه الدلالات.

أما بخصوص المسار العكسي الذي طرحته رواية "النخاس" بخصوص شخصية "غابريلو كافينالي "فقد برز مساره المعاكس من خلال :

البداية: التي عكست الصورة الشرقية حيث أكدت على البنية العامة لشخصيته المغايرة التي تخلت عن الميراث الأساسي للغرب وهو الذي تلخصه دلالات العلم والتقنية والاستكشافات العلمية التي عرفت بها الدول الأوروبية على غرار بلده الأصلي (إيطاليا) الذي ينتمي إليه وهو معقل الحضارة اللاتينية التي منها ابتدأت معالم النهضة الأوروبية من خلال الهندسة الثقافية والحضارية .

لقد تخلى "غابريلو كافينالي" عن كل مايتصل بالإرث اللاتيني الذي ينتمي إليه وهذا بفعل الهجرة القسرية، التي وقع تحت تأثيرها المعاكس، حيث أكمل شبابه في مطاردة كل ماهو شرقي من خلال المنفى الأوروبي (باريس /فرنسا) الذي فتح له الباب ليدرك هويته الضائعة التي تلخصت في تلك الليالي التي شهدها "شارع دي لاكروا" وهو يتعاطى فنون العرافة والسحر و البحث عن سر الحكمة الشرقية التي ارتحلت من أمكنتها الأصلية (مصر، سوريا، لبنان، تونس، المغرب) لتتغرس في بلاد الغرب .

الوسط: وهو ما شهدته أحدث الرواية من عمليات رد للأفعال الغرائبية التي التصقت بشخصية "تاج الدين فرحات" ومن خلالها برز الصراع واشتد خاصة بعد انكشاف أسرار الغرف السفلية، التي تؤكد على الحمولة الفكرية و الثقافية المخبأة خلف هذه الشخصية التي عادت لتؤكد على النظرة الاستغرابية التي تؤكد على أن الغرب في تقدمه وتمدنه وتطوره قد كرس مفاهيما ازدواجية قوامها التغني بكل ماهو خير وعدالة و أخوة ومساواة تحت غطاء ما يسمى حقوق الإنسان المعنوية، التي بشرت بها الأمم المتحضرة والمتقدمة والتي تتلخص فيما أنتجه الغرب الأوروبي الحامل للواء العقلانية الإغريقية و الروحانية اللاتينية، والثقافة الإنسانية لعصر النهضة .

النهاية: وهي توضح المنظور السردي النهائي الذي أكدته الرواية من خلال القتل المجازي الذي تلخص في موت "غابريلو كافينالي" انتحارا و تخلي "تاج الدين فرحات" الكاتب النخاس عن فعل النخاسة، و كذا عن الجائزة الغربية وعودته إلى أصله الذي هو الحضارة الشرقية من خلال الحكايات التي تناقلها رواد السفينة عن ظهوره أسفل جبل المقطم في شبه جزيرة سيناء (مصر).

وبهذا ينغلق الاختلاف الحضاري في "رواية النخاس".

الخـاتـمـة

في نهاية هذا البحث خلصنا إلى هاته النتائج:

- شكلت الكتابة في مفهومها العام الرؤية الذاتية التي تحاول الذات الكاتبة تجسيدها وهذا من خلال تضافر العوامل الشخصية و العوامل الموضوعية التي كانت الحوافز الأكبر للكتابة لذلك اصطبغ مفهوم الكتابة بالرؤية الذاتية أولا ثم الرؤية الموضوعية ثانيا .

- مثلت"الكتابة" عند الناقد "رولان بارت" الخلاصة المعرفية و الجمالية والنقدية للضيق البنيوي الذي سيج الفعل الأدبي وخنقه بعد إبعاد كل الذوات، و لحل مشكلات التميز الإبداعي و الوصول إلى عمق الذوات الكاتبة فكان أن أنشأ نظرية خاصة به قوامها التمييز بين الذات الكاتبة والذات المستكتبة، وبين الكتابة في الدرجة الصفر والكتابة الأدبية المفتوحة التي أنتجت النص المفتوح القابل للتجدد المعرفي عن طريق رؤى القارىء التي هي المقياس الحقيقي للتميز الإبداعي .

- حاول النقاد بمختلف توجهاتهم الفكرية والهوياتية الوصول إلى معرفة سر العملية الإبداعية وما يحيط بها من غموض فحاولوا ربطها تارة بالإلهام وتارة بالوحي ولكن السر الإبداعي ظل محصورا في الذات الكاتبة.

- شكلت التجارب الذاتية الشعرية الرؤية المتميزة التي من خلالها عرفنا عن كثب المخزون الثقافي والاجتماعي والأدبي الذي أطر العملية الإبداعية من كل جوانبها ولذلك اختلفت آراء كل من الشعراء عن غيرهم فتمايزت تجاربهم بخروجها عن المألوف و عن المعتاد وهذا عبر كسر حاجز اللغة و النمط السائد في الكتابة، إذ أضحت الكتابة رؤيا وجودية ترتبط بكينونة الذات وهي تتقلب في محيطها .

- أما بالنسبة للقصاص والروائيون فقد تميزت تجاربهم بالتنوع والثراء و العودة إلى المخزون التراثي و الاجتماعي والثقافي لشعوبهم فبرزت تلك المحمولات الذاتية بشكل أساسي في اعترافاتهم الخاصة .

- توحدت رؤى كل من الشعراء والقصاص والروائيين بخصوص مفهومهم للكتابة وللإشكالات التي انطلقوا منها و في عدم إدراكهم لمفهومها، إنما عبروا عنها من خلال الطبقات المعرفية التي تتضمنها فبرزت الطبقات الثلاثة التي شكلت الرؤية المعرفية للحظات الخلق حيث أكدت التجارب على الصورة الأولى لانبثاق القصيدة والتي سميناها بمرحلة الوعي التام لتليها مرحلة الوعي الجزئي وهو غياب الوعي وحضور اللاوعي ثم مرحلة التعديل والتجريح وهي اللحظات التي تفاوت كل من الشعراء في وصفها وفي إدراكها .

- لقد أجمع الشعراء على أن إلية انبثاق وتكون المرحلة/ الطبقة الأولى تعود أساسا إلى ذات الشاعر المتفردة وكذا التكوين الذاتي والنفسي الوجداني والعقلي، ولكن مدار الاختلاف هو في البيئة المعرفية والفلسفية التي تؤثر بشكل أكبر على مفاهيمهم وكذا مصطلحاتهم اللآئي تمايزت وتشعبت ولذلك نجدهم يختلفون ويتوافقون في تسمية المراحل الثلاث، لكن المتميز في هذه المصطلحات والأوصاف، فقد انفرد بها الشاعر "صلاح عبد الصبور" الذي استقى مصطلحاته من الحقل الصوفي على غرار مصطلح "الوارد" " رحلة التلوين والتمكين"، " الخواطر"، " ألبوادر"،" اللوامح"، أما بقية الشعراء فنجد استقائهم لتلك المصطلحات عائد إلى التكوين المعرفي وخاصة تأثرهم بمنتجات المدارس الأدبية العالمية، كالتيار الرومانسي"، "السريالي"، البرناسي"واستخدامهم للمصطلحات النفسية والأدبية على غرار مصطلحات: "الوعي"، "اللاوعي"، " ألخلق"، "العقل الباطن"، " التصورات"، "الرؤيا"، " البرق".

- نلحظ مما سبق ذكره اتفاقا نسبيا بين مختلف الشعراء على أن مكونات الطبقة الأولى مختلفة جدا، ومدار الاختلاف عائد إلى كيفية وصفها، ومكوناتها ومؤثراتها، فهناك من يطيل الوصف ويدقق بها كما نجده عند الشعراء "نازك الملائكة" و" عبد الوهاب البياتي" و "عبد المعطي حجازي" وهناك من يهملها ولا يعير لها أي اهتمام لتفسيرها أو ذكرها مثلما نجده عند الشاعر " بدر شاكر السياب" وهناك من الشعراء من يهمل

المرحلة الثالثة أي "التهذيب"، " الجرح والتعديل"، "الحذف"، مثلما نجده عند الشاعر " خليل خاوي" الذي اهتم كثيرا بالمرحلة الثانية على وجه الخصوص.

– يقترح "علم الكتابة/الغراماتولوجيا" ممارسة مزدوجة في عملية تفكيكه للخطابات المتعددة القديمة أو الحديثة أو المعاصرة، العملية الأولى هي تثبيت الاشتغال العلمي/ الفعلي الذي ينتج حركية للعوائق الميتافيزيقية وهذا من خلال من تتوصل إليه الممارسة العلمية من الداخل، ثم ينتقل إلى العملية الثانية لتجاوز وخرق وخلخلة الاشتغال السابق في حركية آنية للخروج من الانغلاق العلمي/الفعلي.

– يتميز مفهوم "الاختلاف" بإنفتاح دلالي تعكسه الروابط المعرفية والفلسفية التي يُقيمها مع مختلف الحقول الدلالية بدءًا بحقل الفلسفة الذي يُعد الحقل الأولي الذي طرح إشكالية " الاختلاف" من خلال التأكيد على دلالة المصطلح المضاد له وهو مصطلح "الهوية" الذي منه تأسس الوعي الأولي بأهمية تحديد الهوية الإغريقية في خلافها الماهوي ونقيضها الدائم مع "الآخر" الذي اِتسقت معه كل الدلالات السلبية للاختلاف مثل: اعتباره مصدرًا للشؤم، للشر، للفوضى... ويعود هذا الوعي بالهوية الإغريقية إلى التبادلات المعرفية والثقافية التي جمعت الشعب الإغريقي بغيره من الشعوب المجاورة له والتي ربط معها جسورًا أو حروبًا، تلاقحًا أو تصادمًا.

– ظل مفهوم « الاختلاف » مفهوما مغيبًا في الفلسفة الكلاسيكية التي دشنها «ديكارت» بفلسفته العقلية التي ارتكزت معالمها في الدراسة المعمقة لمفهوم الذات/ الهوية وربط الوجود الإنساني وتحققه الواقعي بالفكر أي: تحول الذات الإنسانية من "ذات وجودية" إلى "ذات مفكرة " تقصي كل إختلاف/ آخرٍ الذي مثل الوجه المضاد لكل هوية / ذاتٍ.

– أقصت الفلسفة الكلاسيكية كل دراسة للوجه المقابل للذات ألا وهو الآخر/ المختلف واعتبرته خارجًا عن كل وحدةٍ / كينونةٍ للذات الإنسانية وهذا ما أفرز فكرًا متحيزًا

ينبذ الأخر المختلف، ويقصي كل ما هو خارج عن الذات المتعالية / الذات المفكرة / الذات الفردانية.

– يتميز مفهوم "الاختلاف" عند "جيل دولوز" بخصائص مائزة لا يتميز بها أي مفهوم بالعادة فهو مفهوم "تفكري"، "لامتعين" يغاير فكرا ورؤية وجدلاً مفهوم الاختلاف الأرسطي الذي حُصِر معناه في عمليات المقارنة وبدلالات النفي والسلب والتضاد والتناقض، أضف إلى ذلك ربطه بالاشكالية العامة لتحديد ماهية الأشياء وهي "الهوية" التي تحدد المعيار الأساس لأي مفهوم كان، فالاختلاف هو كل نفي وتضاد وتعارض للهوية ولمخرجاتها الفكرية الممثلة بإشكالية "التمثل".

– يتشكل مفهوم "الاختلاف" عند "جيل دولوز" في الدائرة المفاهيمية المغيبة والمتروكة على هامش القضايا المفاهيمية التي تعود أساسًا إلى المباحث الفلسفية التي شجبتها وتناستها الفلسفة ولم تعرها اهتماما لذلك شكل "الاختلاف" البؤرة التي استعادتها الفلسفة الحديثة والتي بنت كل أطروحاتها على دلالاتها الموسعة ليصبح "الاختلاف" المَعْلَم البارز الذي أوقدته فلسفة "جيل دولوز" وآخرين لإعادة بناء الفلسفة من الداخل.

– يرفض "جيل دولوز" كل الأطروحات التي توصلت إليها الفلسفة الأفلاطونية والأرسطية بخصوص "الاختلاف" وينادي بضرورة إعادة النظر في إرجاع مبدأ "الاختلاف" إلى دائرة الهوية عبر "التماثل"، "التشابه"، "التضاد"، "النفي"، هذه الدائرة المفاهيمية لا تستطيع "الهوية" تثبيتها لأنها قائمة على مبدأي التناقض والتضاد، فهذين المبدأين يلغيان مبادئ أخرى في تمثل دلالة مفهوم ما، فمفاهيم الجوهر والكلي والممكن والمتناهي تصبح مبادئ نسبية ومزدوجة تقوم على مبدأ التخيير اللامنطقي الذي يلغي كل تنوع وكل مفهوم جديد قائم على الكثرة والوحدة الكلية.

– يتسع مفهوم "الاختلاف/ الإرجاء" وتكبر هالته المعرفية والتقويضية في الجوانب الغائبة والمغيبة وكذا المهمشة من طرف الفلسفة التي استبعدت طويلا كل ما يناقض ويضاد هويتها التعريفية، فقامت بحصر كل الزيف والبهتان والتخييل في مجموعة

من المفاهيم الضيقة ومنها مفهوم "الاختلاف" القائم على مبدأ المغايرة، هذا المفهوم الذي سيقسم المخرجات المعرفية إلى مبدأ كينونة يعارض ويضاد ويناقض مبدأ الاختلاف، هذه القسمة التي لا تستند إلى مبدأ واضح ومعلل كرست دلالات المفاضلة والتمايز الذي لا تقبله الفلسفة في حدود مفاهيمها التي تتسم بالقطعية والتأكيدية.

- استدعت المكانة المتدنية "للاختلاف" الحفر في النواة الصلبة للميتافيزيقا ومساءلة كل أشكالها عير مختلف المفاهيم التي ابتكرها "جاك دريدا" وأهمها "الاختلاف/الإرجاء" في محاولة لنسج خطابٍ مغاير يفكك كل تلك التشكيلات والمعايير التي تدعي الكلية والحضور الكلي للمعنى ومن داخل النص وهذا في إستراتيجيته التي تقلب الدلالات وتؤجل الحسم وتلتف حول المعنى لتبرز بالنهاية المسار المغيب للدلالات في عملية إرجاء دلالي متعدد ومختلف التوجهات.

- يتمظهر مفهوم "الإرجاء" la différance في صور مختلقة ومبتكرة أساسها التحريف الإملائي المقصود لكلمة différence والذي سيفتح المجال الفلسفي واللغوي على ممارسات تشذ عن المألوف والمعتاد والمكرور في الممارسات الفلسفية؛ هذه الممارسة التحريفية تؤسس للإستراتيجية التفكيكية العامة، التي مارسها "جاك دريدا" في كل كتبه وتحت مسميات عدة منها الفاراماركون، المكمل، غراماتولوجيا.

- تجسدت تيمة" الاختلاف" من خلال ثلاثة أقانيم وهي: "الاختلاف المتوسطي، والاختلاف الجنساني، و الاختلاف الحضاري"حيث تضافرت معا لتطرح أسئلة: "الحوار /الصراع" الدلالي بين الأنا(تاج الدين فرحات الكاتب النخاس التونسي المغاربي العربي الإسلامي/الشرقي) و الآخر (غابريلو كافينالي قائد المركب /الإيطالي/الروماني /الأوروبي /الغربي)، التعايش الثقافي بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط (الشمال /الجنوب) من خلال التأكيد على تعدد المراكز الحضارية (تونس /مصر /الأندلس(اسبانيا) ايطاليا/المغرب /الجزائر/) التي تعود بنا إلى القرون الأولى للتواصل الإنسانيّ و التجاري والثقافي بينهما، الذي امتد على مدى قرون بدءا بالحقبة اليونانية

وصولا إلى حقبة القرون الوسيطية وتواصل إلى غاية الآن فيما يعرف بالحضارة المتوسطية الجامعة لكل شعوب المنطقة رغم الاختلاف/الخلاف بينها والذي شكل البحر الأبيض المتوسط/بحر الروم / البحيرة الرومانية المركز الإشعاعيّ لها، أما التغاير الأجناسي الذي طرحته الرواية فقد تجسد من خلال التعدد العرقي الشامل لضفتي المتوسط الذي جسد التلوينات البشرية المتعددة فكرا ودينا و ثقافة .

الملاحق

الملحق رقم (01): حوار مع صلاح الدين بوجاه

أجرته نجاح منصوري بتاريخ 08 جانفي 2019.

(السؤال الأول): ما مفهومك للكتابة الأدبية؟

الكتابة الأدبية غوص في أعماق الكائن ، وخدمة للكائنات الكثيرة الساكنة فيه ! بذلك ندخل عالما ساحرا يحيل على فضاءات غير محدودة. لهذا يمكن أن نقول إن الكتابة مراجعة للمستحيل، واستئناس بالمطلق!

(السؤال الثاني) :ما مفهومك للكتابة والاختلاف من زاوية النقد؟

قد أفاجئك إذا ما أكدت أنني لا أومن بجدية النقد ! أو قولي إنني لا أعتبره فاعلا مهما . لذلك تراني أعتبر مجهود ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران الأدبي أعمق وأجدى كثيرا من إضافاته النقدية.. المستقبل للأدب ، كل شيء يدور حول الفن

(السؤال الثالث): الاقتباسات المجهولة في رواية النخاس ما تأثيرها في بناء الرواية؟

أولا لا توجد فعلا اقتباسات مجهولة تماما ! قارئ الأدب يدرك أن هنالك نسبا ما بين الإحالات الخفية وغير الخفية التي تدعو الروايات والدواوين وكتب الأدب العربي وغير العربي ، فتستحضرها وتعيد رسكلتها من جديد!

(السؤال الرابع): هل يمكن اعتبار النخاسة هي وجه للكتابة أم لا؟

/النخاسة هي الكتابة / أو هي أرقى أنواع الكتابة في ما يعتقد النخاس أولا ثم في ما يعتقد أفراد العالم الذي يحيط به . لهذا كلما أوغلنا في الكتابة نجحت النخاسة في مشروعها.

(السؤال الخامس):هل يمكن تفكيك رواية النخاس في ضوء التاريخ المنسي للحضارات البائدة؟

/ النخاس لا يؤمن أنه ينتمي إلى العوالم البائدة ، لذالك نراه يتجه إلى المستقبل.

النخاس يعلن عن رغبته عن دخول الحضارات المتجددة.

النخاس استقاء للحديث ودفع بإمكانات الولادة من جديد.

(السؤال السادس): ماهي الحضارة أو الحضارات التي تريد تكريسها في النخاس؟ هل هي الحضارة العربية الإسلامية، الحضارة التونسية الغابرة (الحضارة التي أنشأتها الأغالبة

والحفصيين...) أم الحضارات مجتمعة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط؟ أم هو تكريس للصراع بين كل هذه الحضارات:

/ بلا ريب حضارة البحر المتوسط هي المعنية هنا .

إن هذا البحر هو الذي يسَّر ولادة هذه الحضارات ، بل هو الذي مكننا جميعا من أن ننبثق في الوجود من جديد.

المتوسط هو الذي دفعنا نحو كياناتنا المستقبلية. فمرحى بالماء نولد منه مجددا وإليه نكون.

(السؤال السابع): ماهو الأصل الفلسفي والأدبي الذي سنبحث عنه داخل رواية النخاس؟

/ الرؤية الفلسفية العميقة هي التي تسند المنظومات الكبرى . لهذا ينبغي أن نقر بأن النخاس تسعى إلى ذلك... إنها تبحث عن المتحول داخل الثابت ، كما تبحث عن الثابت في صلب المتحول !!

إنها إيذان بولادة الممكن.

(السؤال الثامن): في حوار لك مع " عمار العوني" قلت بان: الكتب والريف والصمت كانت فضاءً رحبا مكنني من الغوص في ذاتي، والبحث عن أجوبة خفية للاستفهامات الكبرى التي أحاطت بك مبكرا. ماهي هذه الاستفهامات؟ هل هي استفهامات وجودية؟ أم استفهامات دينية؟ أم معرفية؟

/داخل النخاس أبحث عن الجديد المبهم . لهذا النخاس تبقى من قبيل خدمة الساحر الكامن داخل كل واحد فينا! لهذا لا أزال أعتقد أن النخاس لم يجد بعد القراءة التي هي بها جديرة . وأرجو أن تسهم البحوث الجزائرية في هذه القراءة الممكنة .

(السؤال التاسع): ماهي القضايا المركزية التي كنت تبحث عنها في التراث السردي العربي؟

لأعتقد أنها جميعا (دينيا وفلسفيا) تسهم إن كثيرا أو قليلا في ابتداع هذا العالم المرغوب فيه ... هذا العالم المتجدد!!

الملحق رقم (02): حوار مع الشاعر الناقد الثقافي أزراج عمر

خاص بالمحترمة : نجاح منصوري

- **ما مفهومك المعرفي للكتابة الأدبية ؟**

- ليس هناك، في تقديري، مفهوم جاهز للكتابة الأدبية،كما أنه لا توجد ، ولا يجب أن توجد، طريقة واحدة لإنجاز قصيدة أو قصة قصيرة أو مسرحية أو رواية. هذا على المستوى العام، أما على مستوى تجربتي الخاصة بي فلست أدعي أنني قد صغت لنفسي مفهوما نظريا قائما وثابتا بنفسه والذي على أساسه أكتب نصوصي الشعرية أو حتى نصوصي النقدية في حقلي النقد الأدبي والنقد الثقافي.

ففي رأيي فإن مسألة المفهوم معقدة جدا ولا ينبغي التعامل معها بأسلوب السياسي الذي يريد أن يصل إلى نتيجة محددة في وقت محدد ومكان معين. يقال بأن مهمة الفلسفة هي صناعة المفاهيم أما مهمة الأدب فهي توسيع فضاء الحياة ومنح الناس الرغبة في مقاومة الموت والفشل والرداءة .لاشك أن تجربتي في كتابة النصوص الأدبية بصفة عامة والشعرية بصفة خاصة ، والتي تجاوز زمانيا الأربعين سنة ، تتغير باستمرار وفقا لتغير علاقتي بهذا العالم ولتغير مواقفي من الحياة وفهمي لها معا. ولكن هذا لايمنعني من القول بأن الزاوية الخاصة التي ننظر منها إلى تعقيدات هذه الحياة هي التي تمنح لنا فهمنا ومفهومنا المتغير طبعا للكتابة الأدبية. الكتابة الأدبية في تقديري هي محاولة لقهر الموت الطبيعي والحضاري في آن واحد وهل يمكن أن يتحقق للشاعر كل هذا ؟ عندما أكتب قصيدة أحس أنني أشارك الطبيعة تنفسها ومعمار أشيائها كما أحسس أنني أشارك البشر رحلتهم وأحداثهم في هذه الدنيا. بدون أدنى شك فإن الكتابة الأدبية الإبداعية لا تعني " التأريخ " لمسارات الأشياء والناس الذين يقيم معهم الأديب نوعا من العلاقة المباشرة أو علاقة التجاور الفكري أو العاطفي وهلَم جرا. كما صرت أفهم الآن أن الكتابة الأدبية ليست تسجيلا

للوقائع بل فإنها تخيل وتصور وأحيانا أخرى هي تمثيلات. إن السؤال : ما هي الكتابة الأدبية؟ أو بتعبيرك أنت : ماهو مفهومي للكتابة الأدبية يشبه من حيث المنحى والمقاصد سؤال الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر الذي طرحه على نفسه وهو : ما هو الشئ؟ بطبيعة الحال فهيدغر لم يجب عن سؤاله بضربة الساحر الواحدة بل فقد كرس كتابا كاملا في محاولة لمقاربة مثل هذا السؤال الصعب والمعبأ بكثير من الألغام. ثمة من يحاجج أن مفهوم العمل الفني هو " الظهور الحسي للفكرة " كما ورد في إحدى تعليقات الفيلسوف الألماني غدامير. إذا كان الأمر كذلك فإن مفهوم الكتابة الأدبية هي ، إذن ، جعل فكرة ما نريد أن تتحقق في حياتنا تظهر في إحساننا بعصرنا أو بمجتمعنا وتظهر بالتالي في نصَ أدبي نسميه قصيدة أو قصة أو مسرحية الخ.....

في هذا السياق أريد أن أقول بأن الأدب يتجاوز المفهوم دائما ولذلك فإن نقاد الأدب ، في مختلف العصور وفي كل الثقافات وجميع البلدان ، لا يقدرون على القبض على معنى محدد واحد ونهائي لنص إبداعي جدير بهذا الاسم. الأدب يتعامل مع الرغبة الإنسانية والرغبة تختلف عن الطلب أو حتى الأمنية . فالرغبة لاتتحقق بالكامل ، وإذا تحققت جزئيا وفي لحظة من االلحظات فإن هذا التحقق الجزئي لن يكون كاملا بالضرورة وجراء ذلك فإن الرغبة لاينطبق عليها المفهوم ولا يمكن أن ينوب جزء منها على أجزاء أخرى .

- **هناك من النقاد والادباء من يقول :يجب على الشعر أن يحمل في طياته رؤية فلسفية ؛برأيك ما الحمولة الفلسفية التي حاولت صبغها على كتاباتك الشعرية والنقدية؟**
- يشترك الشعر مع الفلسفة في كونهما يدهشان دائما وهذا مهم جدا وبدون الدهشة تبطل الفلسفة ويكف الشعر أن يكون فنا مفتوحا دائما على التأويل الذي لا ينتهي. نحن نعرف أن الشاعر لايملك الإجابات عن ألغاز الكون وعن عواصف الحب وزلازل الموت وإنما يملك الأسئلة بخصوص هذه الأمور وغيرها مثلما يتميز بالهشاشة أمام الطبيعة وما تعلنه وما تخفيه عنا.

نعود من جديد إلى قضية المفهوم ونقول بأن الفلسفة تنفرد بكونها تمارس صناعة المفاهيم كما قال مرارا كل من جيل دولوز وفليكس غتاري. أما الشعر فغير معنيَ بالخلاصات ، أو تحديد المعاني ، أو وضع الفرضيات والبرهنة عليها. وبمعني آخر فإن الفيلسوف يسعى للبحث عن المعقول في الدهشة و في اللامعقول أيضا ، في حين يحاول الشاعر أن ينأى بنفسه عن كل ما له علاقة بالمنطق. ففي السنوات الأخيرة من تجربتي الشعرية والثقافية أحاول التدقيق في مثل هذا التمييز واكتب الشعر على أساسه.

- **متى تكتب، وكيف تكتب و ما أفاق الكتابة لديك، وكيف تصف لنا مراحل الكتابة الشعرية عندك وهل هناك طقوس خاصة لكتابة الشعر عندك ولمن تكتب ، لنفسك أم للقراء المجهولين أم للنقاد أم لهم جميعا؟**

- ليس لي وقت محدد أكتب فيه الشعر لأن الشعر ليس وظيفة إدارية أو مهنة يلتزم صاحبها بجدول زمني ثابت وبالمكان المعين للقيام بها فيه. الكتابة هي مثل الحب تماما فلا أحد يعرف أين يعصف به ومع من وبأية درجة ؟ لا شك أن الكتابة الشعرية أو الفكرية ذات طقوس ولكن هذه الطقوس تتغير أيضا وتختلف في الدرجة والنوعية ومستوى التوتر. ثمة من يختار الليل زمانا يكتب في رحابه وثمة من يختار الكتابة في الكهوف أو في القطارات أو قرب البراكين أو أمام الأنهار وهلم جرا. بالنسبة لي فإنني أكتب عندما تضيق بي دروب الدنيا فأحاول حينذاك أن أجعل القصيدة دربا لي وألبسه وأقربه من أفق يؤنس خطواتي وهي تتحرك باتجاه الحياة.

لا توجد مراحل ميكانيكية للكتابة مثلما لا توجد مراحل ميكانيكية لنمو الإنسان ، أو لتفتح الزهور في الحقل أو لتلاشي علاقة الحب بين رجل ما وأمرأة ما. في الحقيقة فأنا أكتب فقط وليس هناك جمهور ما أو شخص ما أو حزب ما أكتب له. باختصار شديد فأنا أكتب لنفسي التي لا أعرفها بقصد الاقتراب منها على الأقل. إنه ينبغي أن نطلَق كل الادعاءات التي نؤكد فيها بأننا نكتب لكي نغيَر الناس ولكي نحول المجتمعات وغير ذلك من الادعاءات الغارقة في التمويل السياسي وفي حب الظهور بمظهر المناضل الحزبي أو

المرشد الأخلاقي ، وهنا أقول بأن الكتابة هي مجرد تعبير عن ضعفنا البشري أمام الموت وأمام قوى الطغيان.

- **هل تمارس الرقابة في كتاباتك الشعرية أو النقدية ؟**
- لا أمارس الرقابة على كتاباتي الشعرية أو النثرية بأي شكل من الأشكال وفي أي ظرف من الظروف. السبب بسيط لأنني لا أريد أن أحقق شيئا ما بواسطة الأدب ماعدا تحويل غضبي أو حزني أو ألمي إلى نصَ مفعم بالجمال حيث صرت أدرك أن أقرب القراء لنا وأكثرهم ديمومة ورفقة لنا هم أولئك الذين يغريهم ألمنا حينما يصبح قصيدة جميلة.
- **يقال بأن "الوعي بالكتابة هو في الوقت ذاته مقاربة لماهية الفكر والأدب ؛ وهو ليس مجرد محاولة صياغة نظرية جديدة في الأدب ،و إنما هو النظرية نفسها كأدب " ما رأيك في هذه المسألة ؟**
- يبدو أن سؤالك هذا هو ذو طابع تحليلي وينأى عن التركيب لأن مضمونه متضمن فيه مسبقا كما يقول المناطقة .

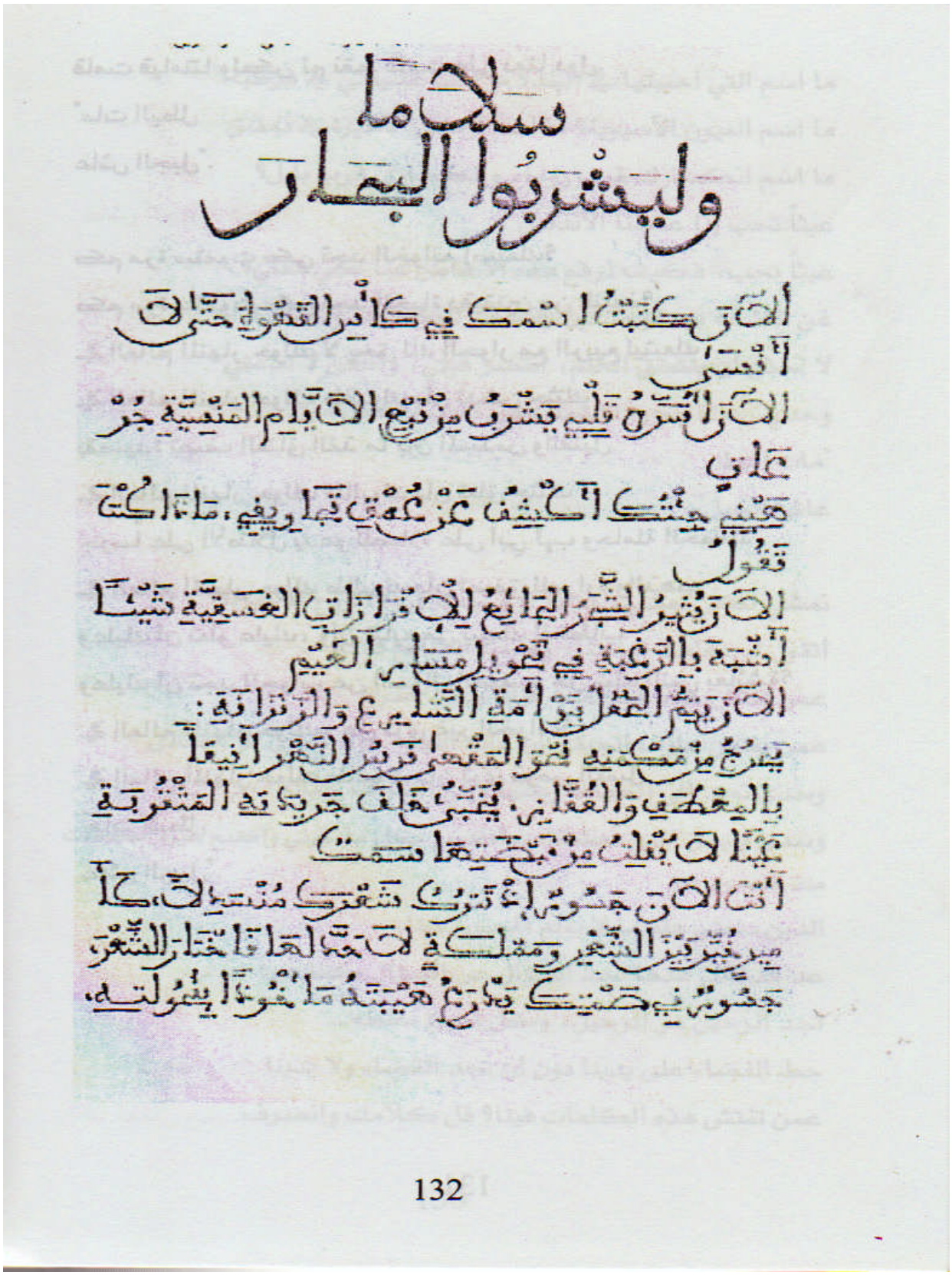
أولا ، إن الوعي بالكتابة مسألة تختلف في الدرجة والنوعية من كاتب إلى كاتب آخر . ثانيا ، هناك فرق كبير بين الكتابة الإبداعية وبين الكتابة النظرية التي تنظَر للإبداع أو تحلَل نصا إبداعيا ما. الفرق هو أن الكتابة الإبداعية لا تفترض مسبقا صياغة نظرية جديدة للأدب. إنه يمكن للكتابة الإبداعية أن تتضمن داخل تضاريسها نمطا جديدا من التقنية ، أو الأسلوب الجديد ، أو الفكرة المبتكرة ثم تأتي الكتابة النظرية التحليلية لتستخرج هذه التقنية الجديدة أو هذه الفكرة المبتكرة أو هذا الأسلوب الجديد غير المعتاد لتضاف جميعا أو منفردة إلى معمار نظرية الأدب في مرحلة معينة وفي تقليد أدبي لمجتمع أوثقافة معينين . ثم أريد أن أقول لك بأن الكتابة الأدبية ليست نتاجا للوعي دائما لأن هناك اللاوعي الذي يملك سلطة نوعية وقوية على الأديب ويساهم في ولادة النص ودلالاته المختلفة والمتنوعة والظاهرة والمضمرة والمؤجلة وهكذا دواليك. ففي الثقافة العربية المعاصرة بالذات (وأشدَد هنا على كلمة المعاصرة) لانجد ابتكارات نظرية ذات

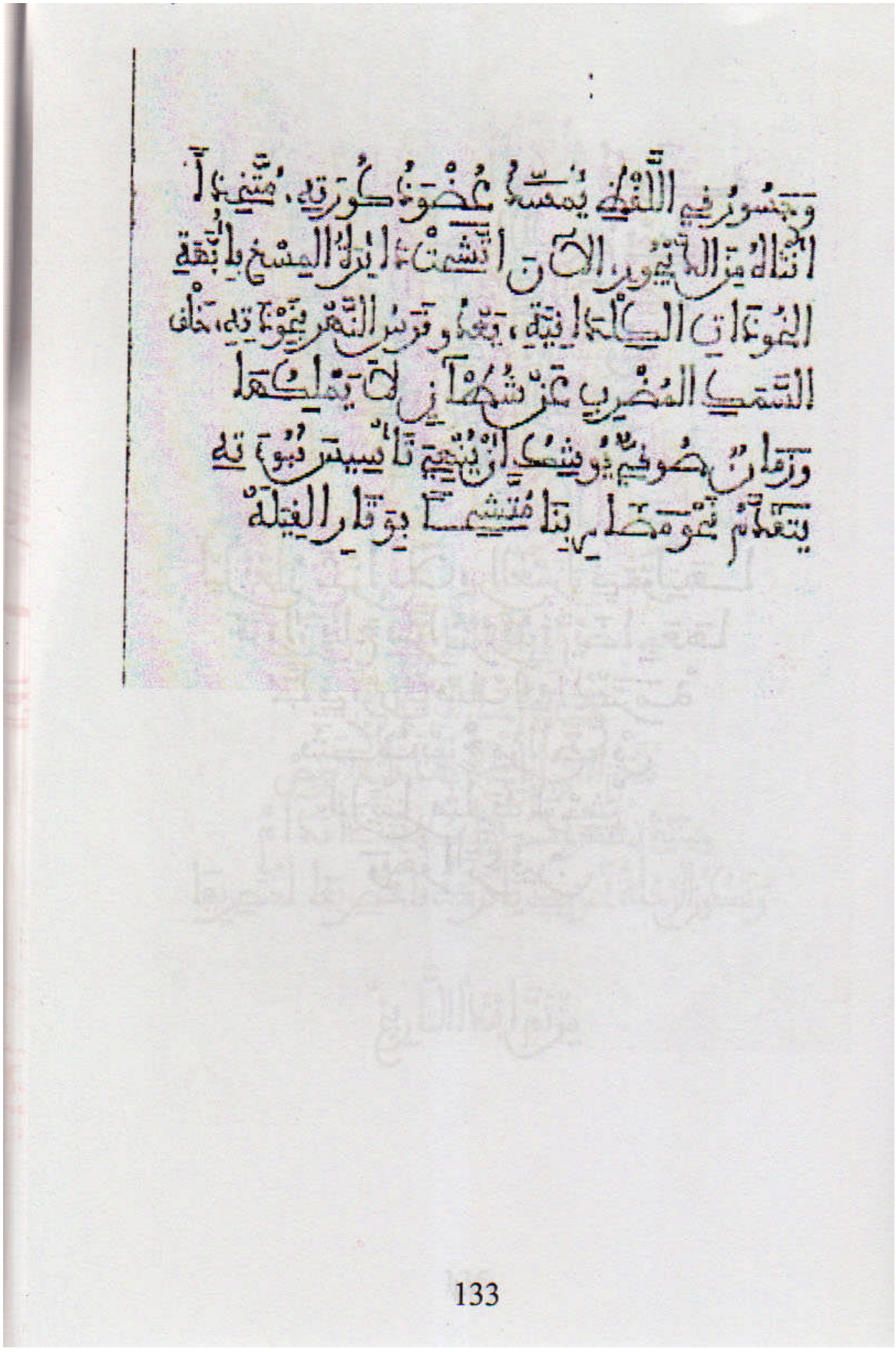
هوية خاصة بل هناك توظيف وشرح لنظريات أنتجتها مجتمعات أخرى وخاصة في أوروبا / الغرب.

- **هل يمكن لنا الفصل بين الذات الكاتبة والذات الشاعرة ؟**
- تمنيت لو كان لدي الوقت الكافي للقيام بمناقشة دقيقة وعميقة لقضية الذات من جهة وللذات الكاتبة ثم للذات الشاعرة من جهة أخرى. أعتقد أنه لا يمكن الفصل بين الذات ونفسها في لحظات الكتابة بشكل ميكانيكي وتعسفي . فالقضية الأساسية في تقديري تتمثل في هذا السؤال وتفريعاته التالية : ما هي الذات ؟ وهل توجد ذات متفردة أنتجت نفسها بنفسها؟ أم أن الذات مشروطة تاريخيا دائما وأنها حاصل التجربة الثقافية والتاريخية والاجتماعية سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى الذات الحضارية الجماعية؟ أعتقد أنه ينبغي أن نفكر في هذه القضية من خلال المنظور الاجتماعي ومن منظور التحليل النفسي وهلم جرًا.
- **أي حلم راودك أستاذ عمر عندما كتبت الوردة تحمل الخنجر؟ هل هو حلم الطيران بأفاق الحقيقة ؛ أم حلم الانبعاث من كساد الشعر الجزائري في مرحلة نشأته الأولى؛ أم أحلام الانتفاض والثورة و الجمود الفكري الذي كان يغلف مسار حركتنا الشعرية؟**

- أنا مسكون منذ طفولة أحلامي ودائما برغبة محاربة الزمان الردئ . إن ما اقتبسته أنت في أسئلتك من عبارات تذكرني ببعض كتاباتي التي كتبتها منذ أكثر من أربعين سنة ، تلك الكتابات التي كنت أعتقد فيها حينذاك أنه ينبغي أن يرمي الجمال بنفسه في ساحة المعركة ويرفع الخنجر ليدافع عن نفسه. هذا هو الحلم الذي راودني في ذلك الوقت ، ولكن ماذا حدث حتى الآن في بلادنا؟ منذ ذلك الوقت دفن الكثير من الورود في قبور مهجورة ، ويالمأساة ، فقد صرنا لم نعد سوى الخناجر تغطي سقف السماء.

الملحق رقم (03): التشكيل البصري لقصائد "محمد بنيس" بالخط المغاربي


سلاما
وليشربوا البحار
الآن كتبتُ اسمك في كل القصائد حتى
الآن
الآن أسرّة قلبي يشرب من نبع الآلام المنعشة جمر
على
هنيئا حتى أكشف عن عمق تباريحي. ما أكتب
أقول
الآن يثير الشعر الجامح لديّ فراديس الخمرة شيئا
أشبه بالرغبة في تحويل مسار الغيم
الآن يهدم العقل بنو أمة التشاؤم والزندقة:
يمزج من تمكنه لغة المقهى فرس الشعر الأنيقة
بالمطعف والقفاز. يقتفي خلف جريدته المشرقة
عينا لا تغفل عن تتبع خطاها سمك
أنت الآن جسور إذ تترك شعرك منتصبا كما
صار يثير الشعر ومشكاة لامعة لما اختار الشعر
جسورا في حضنك يلمع هيبته ما نفوا بقوله،



وجسور في اللفظ يمسه عضو كورقة، مشيا
انثال من الآية الآن انشقت ايراد المسخ بالبقة
اليونانية الكلمة، بعد وقرس النمر بيوميديه، خلف
الشعب المضرب عنزهما ان لا يملكهما
وزمان صوتيم يوشك ان ينتجه تاسيس نبوته
يتعلم نقوم محلها بنا متشعبا بوقار الغيلة

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

*الكتاب المقدس– العهد القديم–، سفر التكوين، دار الكتاب المقدس، ط4، الإصدار الثاني، 1995.

أولا: المصادر المراجع العربية:

1. إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية (قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1992.
2. إحسان عباس، فن السيرة، ط01، دار صادر بيروت، دار الشروق، عمان، الأردن، 1996.
3. إحسان عباس، فن الشعر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996.
4. أحمد حيدر، الجمالية والميتافيزيقيا، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2004.
5. إدوار الخراط، "مفهومي للرواية"، ضمن كتاب "الرواية العربية واقع وأفاق"، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، مصر، 1981.
6. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط3، 2010.
7. أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة ثقافية شعرية، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
8. أفلاطون، المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمراز، مج5، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994.
9. إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، ط01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1982.

10. أوكان عمر، مدخل لدراسة النص و السلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1994.

11. بدر شاكر السياب، كتاب السياب النثري، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر، فاس، المغرب، 1988.

12. بنيس محمد، ط1، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

13. بورسيف صلاح، الشعر وأُفق الكتابة، ط1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، المغرب، الجزائر، لبنان، 1435هـ- 2014.

14. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1، 1999، دون دار نشر، تونس.

15. توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، العاصمة الجزائر، 1427هـ/2006م.

16. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ط01، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2011.

17. حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2002.

18. حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، ط1، دار التنوير دار الأمان، بيروت، لبنان، الرباط، المغرب، 2014.

19. خالدة سعيد ، فيض المعنى، ط01، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2014.

20. خرفي محمد الصالح، فضاء النص نص الفضاء، " دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر"، قصص، ط 02، منشورات آرتيستيك، 2007.

21. محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1988.

22. ابن خلدون عبد الرحمان، المقدمة: ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر ومن عاصرهم، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1424، 2004م.

23. بن خليفة مشري، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، دار حامد للنشر و التوزيع، 1432هـ- 2011.

24. رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، بين النظرية و التطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2000.

25. زهرة ديك، الطاهر وطار، هكذا تكلم ... هكذا كتب، منشورات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2003.

26. بن سالم حميش، في معرفة الآخر، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2003.

27. صلاح الدين بوجاه، النخّاس، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2006.

28. الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2004.

29. الطيب منار، الخط بين المأمُول و الواقعُ في التعليم الابتدائي، ط1، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر، 2011.

30. عبد الحكيم قاسم، "ملامح تجربتي الروائية"، ضمن كتاب "الرواية العربية واقع وآفاق".

31. عبد الرحمان منيف، بين الثقافة والسياسة، ط04، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

32. عبد السلام بنعبد العالي، الكتابة بيدين، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2009.

33. عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

34. عبد الكريم غلاب، تجربة ذاتية في كتابة الرواية، ضمن كتاب الرواية العربية الواقع والآفاق.

35. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، الأبنية السردية والدلالية 2، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2013.

36. عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

37. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، العاصمة، 2009، الجزائر.

38. عبد الله الغذامي المشاكلة والاختلاف، (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،1994.

39. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.

40. عبد الوهاب البياتي، ديوان البياتي، دار عودة ، ط3، مج1،بيروت، لبنان، 1979 .

41. عز الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2007.

42. عزيز العظمة، "سؤال ما بعد الحداثة"، ضمن المؤلف الجماعي "الهوية"، تر: عبد القادر قنيني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

43. على حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 3، 2005.

44. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر–دراسة– اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

45. أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري النيسبوري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: معروف مصطفى الزريق، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، لبنان، 1426هـ،2005م.

46. ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم، ج1، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1426–1427هـ، 2005 م.

47. محمد السمّاك، " الحوار الإسلامي– المسيحي في الألفية الثانية"، ضمن الكتاب الجماعي: ناصر الدين الأسد وآخرون: حوار الحضارات والمشهد الثقافي العربي، ط1، مؤسسة عبد الحميد شومان المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

48. محمد بن سرحان، سلسلة الخط العربي، خط الرقعة دراسة تفصيلية، دار النجاح للكتاب، الجزائر، ط1، 2009م.

49. محمد جودات، في العروض والشكل البصري –قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية–، عالك الكتب الحديث، ط1، إربد، الاردن، 1432هـ–2011م.

50. محمد عبد المنعم خفاجي، عبقرية الإبداع الأدبي أسبابه وظواهره، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002.

51. محمد مفتاح، رؤيا التماثل مقالة في البنيات العميقة،ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، بيروت، لبنان، 2005.

52. محمد مندور، الأدب وفنونه، ط6، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2008.

53. محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل: صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2001.

54. محمد نور الدين أفاية، في النقد الفلسفي المعاصر، مصادره الغربية وتجلياته العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، تموز/ يوليو 2014.

55. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، المجلد 1، تحق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

56. محي الدين بن عربي، رسائل ابن عربي، القطب والنقباءُ وعقلة المستوفز، تحق وتقديم: سعيد عبد الفتاح، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، (دت).

57. محي الدين بن عربي، مواقع النُّجوم ومطالعُ أهلة الأسرار والعلوم، طبع بـ كلزار حسني يمئ، دون تاريخ، دون اسم محقق، دون بلد نشر.

58. مرتاض عبد المالك، في نظرية النقد، (مُتابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، 2002.

59. معرف مصطفى، "التصور الغراماتولوجي للغة في فلسفة "جاك دريدا"، ضمن الكتاب الجماعي: اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، إعداد وتقديم: مخلوف سيد أحمد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، بيروت، لبنان، 2010.

60. المكتب العالمي للبحوث، الأدب واللغة، منشورات المكتب العالمي بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.

61. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، 1988.

62. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان ، 2002.

63. نجم عبد الله كاظم، حوارات في الرواية، ط01، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004.

64. نزار قباني، قصتي مع الشعر، ط7، منشورات نزار قباني، 1984.

65. هشام محمد عبد الله، التجربة الشعرية العربية دراسة ابستومولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014.

66. وليد الزريبي، صلاح الدين بوجاه وكسر عمود السرد، حوار، منتخبات، شهادات، ط1، الشركة التونسية للنشر وتنمية الرسم، تونس،2008.

67. وليد عثماني، " التفكيك الجينيالوجيا، المقولة والمصطلح"، ضمن كتاب جماعي: جاك دريدا، ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب، إشراف: محمد شوقي الزين، ط1، دار الفارابي لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011.

ثانيا: المراجع المترجمة:

68. أفلاطون، المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمراز، " محاورة فيدروس"، مج 5، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994.

69. إميل لودفيغ، البحر المتوسط، تر: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي سي أي سي، 2017.

70. أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2007..

71. بارت رولان، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ط1، تر: أوكان عمر، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2011.

72. بربرا جونسون، "مدخل إلى التفكيك"، ضمن كتاب: في نقد التفكيك نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، تأليف وترجمة: عبد المنعم عجب ألفيا، ط1، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف دار الأمان، الجزائر، بيروت، الرباط، 2015.

73. بول دي مان، العمى والبصيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 2000.

74. تزفيتان تودوروف، الخوف من البرابرة، ما وراء صدام الحضارات، تر: خان ماجد جبور، كلمة هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1430هـ، 2009م.

75. تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2016.

76. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

77. جاك دريدا، إستراتيجية تفكيك الميتافيزيقا (حول الجامعة والسلطة، والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة)، تر: عز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013.

78. جاك دريدا، La pharmacie de PLATON، منشورات لوسوي، 1972.

79. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط1،الدار البيضاء، المغرب، 1988.

80. جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.

81. جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث، منى طلبة، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2008.

82. جاك دريدا، مواقع حوارات مع جاك دريدا، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

83. جاك دريدا، هوامش الفلسفة، تر: منى طلبة، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، مصر، تونس، 2019.

84. جان بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1990.

85. جان جاك روسو، اعترافات جان جاك روسو، تر: حلمي مراد، دار البشير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان.

86. جان جاك روسو، محاولة في أصل اللغات، تعريب: محمد محجوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، الدار التونسية للنشر، 1984م.

87. جوف فانسان، الأدب عند رولان بارت، ط1، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 2004.

88. جوناثان كلر، التفكيك 1، ضمن كتاب: البنيوية والتفكيك مداخل نقدية، تر: حسام نائل، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007.

89. جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، نيسان، أبريل، 2009.

90. رنييه فيرناندا، "بول فاليري وآراءه في الشعر"، تر: زيادة العودة، الآداب الأجنبية، ع 104، سنة 25، 2000.

91. روجيه غارودي، في سبيل حوار الحضارات، تعريب: عادل العوا، عويدات للنشر و الطباعة، بيروت، لبنان 1999.

92. رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، 2002.

93. فردينا ندي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزير، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985.

94. فرنان بروديل، المتوسط و العالم المتوسطي، تعريب: مروان أبي سمرا، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر و التوزيع، ط1،بيروت لبنان، 1413 هـ، 1993م.

95. محمد أركون، نافذة على الإسلام، تر: صياح الجهيم، ط1، دار عطية للنشر، بيروت لبنان، 1996.

96. ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، الدار البيضاء ، المغرب، 2001 .

ثالثا: القواميس والمعاجم:

97. جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية دار الجنوب للنشر، تونس، 2004.

98. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، مج1، 1982.

99. دانيال شاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 2002.

100. دليل أكسفورد للفسفة، تحرير: تدهوندرش، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا.

101. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، ط5، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007.

102. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 13، ط 8، 2014.

103. يول آرون، دينيس سان- جاك، آلان قيالا، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد محمود، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2012.

رابعا: الموسوعات:

104. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ج1، ط2، 2001.

105. معن زيادة الموسوعة الفلسفية العربية، القسم الأول، مج2، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1988.

106. خير الله سعيد، موسوعة الوراق والوراقين في الحضارة العربية الإسلامية، المجلد الأول، ج1، ج2، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان،2011 .

خامسا: المجلات:

107. أدونيس، "شهادات النقاد، خواطر في النقد"، مجلة فصول، مج 9، ع 3-4 ، 1991.

108. أدونيس،"خواطر حول تجربتي الشعرية"، مجلة الآداب البيروتية، ع3، آذار/مارس، السنة 14، 1966.

109. أشرف الصباغ ،"حركات الكتاب وملاعيب النقاد"، الجسرة الثقافية، ع 08، 2001.

110. اعتماد عبد العزيز: "الروائي عبد الحكيم قاسم أيام الإنسان المرة"، مجلة أدب ونقد، ع 16، السنة 2، مصر، القاهرة، المجلد 2، أكتوبر 1985.

111. بشير مفتي، وحيد بن بوعزيز، "رشيد بوجدرة لو توقفت عن الكتابة لفضلت حينها الموت"، مجلة الاختلاف، ع1، جوان 2002.

112. ت، س، إليوت، "جدوى الشعر وجدوى النقد" (1933)، تر: ماهر شفيق فريد، مجلة فصول، مج 9، ع 3، 4، ج1، 1991.

113. جبرا إبراهيم جبرا، "شهادات النقاد"، مجلة فصول مج 9، ع 3-4، فبراير 1991.

114. جمال شحيد، صورة الآخر في الرواية العربية، الآداب الأجنبية، ع101، 102، شتاء وربيع 2000، السنة 25، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

115. حلمي سالم، " حوار مع الروائي السوري حيدي حيدر"، المجلة أدب ونقد، مج، ع15، س2، سبتمبر 1985.

116. خالدة حامد تسكام، جاك دريدا، ونظرية التفكيك، مجلة الآداب الأجنبية، ع104، السنة 25، خريف 2000.

117. شكري الولهازي، "دريدا وتفكيك الميتافيزيقا"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع141– 142، ربيع–صيف، 2007، السنة 28.

118. عبد الحكيم قاسم، أيام الإنسان المرة، مجلة أدب ونقد، ع8، السنة 1، 1984.

119. عبد السلام بنعبد العالي، " تفكيك الميتافيزيقا"، مجلة أوراق فلسفية، ع 13، القاهرة، مصر، 2005م.

120. عبد العزيز المقالح، "الشعراء النقاد: تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور، أدونيس، كمال أبو ديب"، مجلة فصول، مج 9، ع 3– 4 ، 1991.

121. عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ع3، آذار (مارس)، السنة 14، 1966.

122. عز الدين إسماعيل، " مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين"، مجلة فصول، مج 01، ع: 04، 1981.

123. عز الدين المناصرة ،"الممارسة الإبداعية في تجربتي الشعرية"، مجلة أدب ونقد، ع8، السنة 1، 1984.

124. علاء عبد الهادي، شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل الأنا بوصفها أنا أخرى (دراسة ثقافية) ، مجلة عالم الفكر، ع1، المجلد 36، يوليو، سبتمبر، 2007.

125. فاضل ثامر، "حول ظاهرة الغموض في الشعر"، مجلة الآداب البيروتية، ع3، آذار، مارس، سنة 14، 1966.

126. مايكل هامبورغر، "حقيقة الشعر"، تر: محمد عدنان حسين، مجلة الآداب الأجنبية، مج6، ع 24، سنة 07، 1980.

127. مجلة الآداب، ع3، آذار/مارس السنة 14.

128. محمد زكي العشماوي، "شهادات النقاد"، مجلة فصول، مج 9 ، ع3–4 ، فبراير 1991.

129. محمد علي الكردي، " جاك دريدا": وفلسفة التفكيك"، مجلة أوراق فلسفية، ع13، 2005.

130. محمد فتوح أحمد، غائية الإبداع وتجربة الناقد الأدبي، مجلة فصول، مج 9، ع3، 4، فبراير، 1991.

131. مصري عبد الحميد حنورة، "الدراسة النفسية للإبداع الفني منهج وتطبيق"، مجلة فصول، م1، ع2، ج1، يناير 1981.

132. مصطفى عبد الغني، " السيرة الذاتية العربية دراسة و مختارات"، الجسرة الثقافية، ع08، 2001.

133. مطاع الصفدي "مغامرة الاختلاف والحداثة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 44–45، 1987.

134. منى أنيس، "حوار مع إميل حبيبي حول الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، مجلة أدب ونقد، (دت).

135. مؤلف مجهول، "العالم التصوري عند جون كيتس"، تر: عبد الله حسين، مجلة شعر ، مج 12، س1، نوفمبر 1964.

136. نجيب محفوظ، الفن الروائي من خلال تجاربهم، مجلة فصول، مج2، ع 2، يناير–فبراير– مارس 1982.

137. هشام صالح، التأويل/ التفكيك " مدخل ولقاء مع جاك دريدا، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع54–55، جويلية –أوت 1988.

138. يحي حقي، "الفن الروائي من خلال تجاربهم"، مجلة فصول، مج 2، ع 2، يناير– فبراير، مارس، 1982.

139. يوسف القعيد، كل أشجار السبعينات لا تثمر سوى الحنظل شهادة خاصة جدا، مجلة أدب ونقد، ع 5، س1، مج 2، يوليه 1984.

سادسا: الحوارات:

140. حوار مع أزراج عمر، حاورته نجاح منصوري (حوار غير منشور).

141. حوار مع صلاح الدين بوجاه، أجرته نجاح منصوري، بتاريخ: 2019/01/08 . (مخطوط).

سابعا: المواقع الالكترونية:

142. شوقى بدر يوسف،.http://www.startimes.

143. شوقي بدر يوسف، تراث الحكي ومقولات السريالية ضمن ندوة تحت عنوان: " كتاب المصريون يحتفون برواية تونسية"، ضمن الموقع htttp://www.alcharkalaowsat.com.

144. جميلة عبد السلام، كتاب من حاشية إبراهيم السقا على تفسير أبي السعود، المكتبة الشاملة، https://chamela.ys .

145. خلود العدولي: الرؤية المغايرة لجيل دولوز من خلال كتابه الاختلاف والتكرار، مجلة حكمة 2016/03/14 www.hekmah.org.

146. رولان بارت، وموريس نادو، " حوار عن الأدب"، تر: محمد برادة، مجلة حكمة، 11 جوان 2015، متاح على الموقع: http://www.HEKMAH.org

147. عبد الله المسافر، مصطلح القلم (الأعلى) –القوت– القول الإلهي، متاح على الرابط: https://alshrefalm Isy,ahlamontada.com .

148. قاموس المعاني www.almaany.com.

149. محمد عابد الجابري، نقاش في فرنسا... الهوية. ينظر موقع: www.aljabriabed.net .

150. مصطفى عبد الله، النخاس... و روايات المتوسط، موقع ديوان العرب، تاريخ الوضع: 1أيلول /سبتمبر 2004www.diwanalarab.com:// https.

151. مكي سعد الله، الآخر جدلية المرجعية والخصوصية الثقافية، متاح على موقع www.mominoun.com ، 3 يناير 2019.

152. دانيال سميث وجون بروتفي، جيل دولوز1، موسوعة ستانفورد للفلسفة، تر: مروان محمود، محمد رضا، متاح على موقع حكمة HEKMA.org. 2019.

1. محمد شوقي الزين، نسيج النص: علامات في التفكيك، مجلة سمات، ع 1، مج 2 ، ماي 2013http://dx.doi.org .

الفهرس

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ–د
مدخل: الكتابة، الاختلاف، الرواية، جدلية الإفراد وأقانيم الجمع.	**6–16**
الباب الأول: مفهوم الكتابة وحدود التجنيس المعرفي/ الفلسفي.	
الفصل الأول: حدود التجنيس المعرفي للكتابة .	
أولا: مفهوم الكتابة	20
1– لغة	20
2– مفهوم الكتابة اصطلاحا	30
ثانيا: مفهوم الكتابة عند النقاد	31
ثالثا: مفهوم الكتابة عند الشعراء	53
رابعا: مفهوم الكتابة عند القصاص والروائيين	63
الفصل الثاني: حدود التجنيس الفلسفي للكتابة	
أولا: مفهوم الكتابة/ الفارماكون عند جاك دريدا	100
ثانيا: مفهوم الكتابة/ المكمل عند جاك دريدا	112
ثالثا: مفهوم الكتابة/ الأثر عند جاك دريدا	119
الباب الثاني: مفهوم الاختلاف و حدود التجنيس المعرفي/الفلسفي:	
الفصل الأول: حدود التجنيس المعرفي للاختلاف	
أولا: مفهوم الاختلاف لغة	131
ثانيا: مفهوم الاختلاف اصطلاحا	139
الفصل الثاني: حدود التجنيس الفلسفي للاختلاف	
أولا: مفهوم الاختلاف عند جيل دولوز	158

ثانيا: مفهوم الاختلاف عند جاك دريدا	175
الباب الثالث: إستراتيجية الكتابة والاختلاف في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه	
الفصل الأول: إستراتيجية الكتابة في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه	
أولا: ما قبل التمركز الكتابي في رواية النخاس.	208
ثانيا: التمركز الكتابي / هوامش الكتابة في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.	236
ثالثا: لا نهائية الكتابة / لا نهائية الدلالة في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.	341
الفصل الثاني: إستراتيجية الاختلاف في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه	
أولا: الاختلاف المتوسطي في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.	360
ثانيا:الاختلاف الجنساني في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.	372
ثالثا: الاختلاف الحضاري في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه.	382
الخاتمة	389
ملاحق	396
قائمة المصادر والمراجع	406
فهرس	423
الملخص	

الملخص :

تمثل الكتابة بصفة عامة و "الكتابة الإبداعية"بصفة خاصة رؤية شاملة ومتجددة لكل مظاهر الحياة التي تطرأ على الوعي الوجودي لكينونة الذات الإنسانية؛ فهي كشف و تصور للرؤى و الأفكار والمعارف المتوارثة، والمخلدة فيما يسمى بـ"الأثر الكتابي"؛ فالكتابة هي ممارسة جمالية مبتدؤها النقش والرسم، والنحت، حيث تبرز في كل ما خلده الإنسان من آثار دالة على وجوده المتمايز؛ فالكتابة هي محاولة للبحث والتقصي والتحري والسؤال عن قيمة الوجود /كينونة الإنسان المبدع في ظل التحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية المتعاقبة و الموسومة بالتحولات العولمية الشاملة التي أخذت بالتمدد لتنذر عن تطابق و مركزية متعالية ستلغي كل ما آمن به الإنسان منذ العهود التاريخية المتأخرة، و هذا تحت مسمى أساسه تثبيت نموذج ثقافي أوحد وهو نبذ الاختلاف/المباين /المغاير/، وتثبيت مركزية الأنا /الذات /الهوية، وهذا ما دعا الفكر الحداثي و مابعد الحداثي (فكر الاختلاف) إلى محاولات هدمه وتفكيكه إلى بنياته المتمركزة حول الذات/الأنا المتضخمة/المتعالية،وهذا عبر تقنية"الاخ(ت)لاف" الذي سيكون المهماز الذي قوض رؤى الفلسفة بدءا من أفلاطون إلى غاية هيدجر ، وجعلها "الصوت الكتابي" الجديد الذي معه ستصبح الفلسفة حقا مغايرا و موازيا لكل الإنسانية مهما تعددت رآها و أفكارها، واختلفت صور ثقافاتها، وهذا ما حاولنا تجسيده في مقاربتنا التفكيكية للبنيات المعرفية والثقافية والأدبية والحضارية في رواية "النخاس" للروائي المرحوم "صلاح الدين بوجاه"، الذي جسد تيمتي الكتابة /الاختلاف من خلال الشخصية الرئيسة/الذات الكاتبة(الكاتب النخاس تاج الدين فرحات) ومتعلقاته الكتابية بدءا بـ"الآثار الكتابية " المتعددة (روايته المفترضة التي يمكن التأكيد بأنها رواية النخاس التي نسبها الكاتب صلاح الدين بوجاه له واعترافه الصريح بأنه كاتبها الأصلي، مخطوطاته المختلفة مثل رسالة في الدنيا، المستجاد في أخبار الجموع والآحاد؛ ممارساته الكتابية المتعلقة بفن الوراقة التي جسدها من خلال الهوامش والحواشي التي ضمنها لمجموع مخطوطاته)، فمن خلالها برزت مفاهيم" الكتابة الأدبية "على غرار: مفهوم الكتابة، الذات الكاتبة، الأثر الكتابي.

أما تيمة" الاختلاف" فقد تجسدت من خلال ثلاثة أقانيم وهي: "الاختلاف المتوسطي، والاختلاف الجنساني، و الاختلاف الحضاري"حيث تضافرت معا لتطرح أسئلة:

-"الحوار /الصراع" الدلالي بين الأنا(تاج الدين فرحات الكاتب النخاس التونسي المغاربي العربي الإسلامي/الشرقي) و الآخر (غابريلو كافينالي قائد المركب /الإيطالي/الروماني /الأوروبي /الغربي).

-التعايش الثقافي بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط (الشمال /الجنوب) من خلال التأكيد على تعدد المراكز الحضارية (تونس /مصر /الأندلس(اسبانيا) ايطاليا/المغرب /الجزائر/) التي تعود بنا إلى القرون الأولى للتواصل الإنسانيّ و التجاري والثقافي بينهما، الذي امتد على مدى قرون بدءا بالحقبة اليونانية وصولا إلى حقبة القرون الوسيطية وتواصل إلى غاية الآن فيما يعرف بالحضارة المتوسطية الجامعة لكل شعوب المنطقة رغم الاختلاف/الخلاف بينها والذي شكل البحر الأبيض المتوسط/بحر الروم /البحيرة الرومانية المركز الإشعاعيّ لها .

-التغاير الأجناسي الذي طرحته الرواية من خلال التعدد العرقي الشامل لضفتي المتوسط الذي جسد التلوينات البشرية المتعددة فكرا ودينا و ثقافة .

Abstract :

Writing in general and "creative writing" in particular represent a comprehensive and renewed

vision of all aspects of life that occur in the existential consciousness of the human self-being. It is a disclosure and visualization of the visions, ideas and knowledge inherited, and immortalized in what is called the "written impact"; Writing is an aesthetic practice that begins with engraving, drawing, and sculpture. Writing is an attempt to search, investigate and question the value of existence / the being of a creative person in light of cultural and social transformations

_And the successive political and economic and marked by comprehensive global transformations that began to expand to warn of congruence and transcendental centrality that will cancel everything that man believed in since the late historical eras, and this is under the name of its basis is the fixation of a single cultural model, which is the rejection of the difference / disparity / hetero /, and the centralization of the ego / The self / identity, and this is what called modern and postmodern thought (thought of difference) to attempts to demolish it and dismantle it into its self-centered structures / inflated / transcendental ego, and this is done through the technique of "thought of difference", which will be the spur that undermined the visions of philosophy, starting with Plato until Heidegger, and made it the new "writing voice" with which philosophy will become a different reality and parallel to all humanity, no matter how many its views and ideas, and the different forms of its cultures,

This is what we tried to embody in our deconstruction approach to the cognitive, cultural, literary, and civilized structures in the novel "slaver" by the late novelist Salah El-Din Bujah, who embodied the two themes of writing/difference through the main character/self-writer (the slaver writer Taj El-Din Farhat) and his written belongings, starting with " The multiple "book" monuments (his supposed narration, which can be confirmed to be the narration of the slave trades attributed to him by the writer Salah al-Din Bujah and his frank admission that he was its original author, his various manuscripts such as "A Message in the World", "Innovated in the news of the masses and the individual";

His writing practices related to the art of Warraq, which he embodied through the margins and footnotes that he included for the collection of his manuscripts).

The theme of "difference"

It was embodied through three hypostases, namely: "the Mediterranean difference, the gender difference, and the Nationalistic difference", which came together to raise questions:

The semantic “dialogue / conflict” between the ego (Taj al-Din Farhat, the writer of the Tunisian, Maghreb, Arab, Islamic, oriental slaver) and the other (Gabrilo Cavinali, the Italian / Romanian / European / Western boat captain).

Cultural coexistence between the two shores of the Mediterranean (North / South) by drawing on the multiplicity of Nationalistic centers (Tunisia / Egypt / Andalusia (Spain) Italy / Morocco / Algeria /) that take us back to the first centuries of communication with us and the cultural between them, which It extended over centuries to reach the medieval era and continued until now in what is known as the unifying civilization for all the peoples of the region, despite the disagreement between them, which formed the Mediterranean Sea / the Roman Sea / the Roman lake and its radiation.

_ The racial heterogeneity presented by the novel through the comprehensive ethnic multiplicity of the two shores of the Mediterranean, which embodied the multiple human types of thought, religion and culture