الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين – سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه العلوم

التخصص: نقد أدبي

إعداد الطالب:

عبد القادر نويوة

تأويـــل السرد

قراءة في الخصوصية النقدية لكتابات عبد الفتاح كيليطو

إشراف الأستاذ الدكتور: حصيد فيصل

جامعة عباس لغرور خنشلة

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الملك بومنجل	أستاذ	جامعة سطيف2	رئيسا
حصيد فيصل	أستاذ	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
زدادقة سفيان	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سطيف2	ممتحنا
دعيش خير الدين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سطيف2	ممتحنا
بن تومي اليامين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سطيف2	ممتحنا
بن خوية رابح	أستاذ محاضر –أ–	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

– 2016 –

مقدمة

لقد شهد النقد الأدبي المعاصر حركة انفتاح واسعة، وهذا كنتيجة لمكاسب التطور التي عرفتها المناهج على اختلاف مرتكزاتها المعرفية، وأسسها ومقاييسها ومعاييرها في مقاربة النصوص الأدبية. مما أفضى في المقابل إلى حتمية التداخل والتشابك فيما بين ما هو نقدي / أدبي، وما هو فلسفي / معرفي، إذ إن حدود التمايز أضحت أقل من علائق التماهي والتلازم. ولعل ما شهدته دعوة سقوط الحواجز فيما بين الأنواع الأدبية، انطلى في المقابل على ضرورة عدم إمكانية فصل ما هو نقدي عن ما هو فلسفي.

وبفعل هذه النقلة في توجهات النقد المعاصر، تواترت الأبحاث وتعددت بتعدد توجهات النقاد وتصوراتهم، كل بحسب ما ترسمه دواعي منظومته الفكرية والفلسفية، التي بنى عليها أسس ومرتكزات منهجه وتوجهه النقدي، كطريقة يراها موائمة ومناسبة لمقاربة النص الأدبي، لما توفره له من إمكانات إجرائية تساعد على كشف خباياه وقيمه الجمالية والتخييلية، سواء على مستوى التنظير في تتبع سيرورة التجدد الإبداعي، أو على مستوى التطبيق بتشغيل آليات الإجراء النقدي في قراءة النصوص ومقارباتها.

وفي خضم هذا التجدد النقدي المستمر (الغربي)، يتراءى لنا ذلك الشحوب على ساحة الخطاب النقدي العربي المعاصر، الذي لا يكاد ينهض من كبوة، إلا ووجد نفسه في عقال من توترات منهجية مختلفة، تفرضها فكرة التغاير بين سياقات الإنتاج وسياقات التلقي. فلا غرو أن النقد العربي رابض في وضعية التلقي، مما راكم عليه أزمات لا تخرج عن محددات التأسيس والمنهج والمصطلح. كل هذا يصب في مصب علاقة الأنا بالآخر، أو لنقل بعبارة أوضح، اختلاف السياق الثقافي العربي (المتلقي)، عن سياق ثقافة الآخر (المنتج). فالعبرة ليست بنقل المنهج بقدر ما هي متعلقة بمدى مناسبته لسياق تلقيه المختلف عن السياق المنقول عنه.

وبالرغم من ذلك لا ننكر إفادة النقد العربي من مناهج النقد الحديثة، خاصة ما تعلق منها بالخطاب السردي، وما وفرته الذاكرة السردية العربية من نصوص. وهذا ما كان مؤشرا عن ذلك الاهتمام بالدراسات التراثية، التي تتم بالرغم من تباين مشاريع النقاد، وطرق البحث والمناقشة، عن وعي صريح بحقيقة هذا التراث، وإلزامية إعادة قراءته، إذ إن ماضي أي أمة موصول براهنية وضعها المعيش، ودافع لاستجلاء الرؤى المستقبلية الواعدة. لذلك كان حظ التراث السردي من الدرس في الخطاب النقدي المعاصر موفور لكثرة الاهتمام والتبجيل. وكل هذا بعدما أعيد الاعتبار لفن السرد كمكوّن رئيس للنشاط الثقافي العربي بموازاة الشعر، والذي ظل مغيبا ومهمشا ردحا من الزمن.

وموضوع بحثنا هذا هو من صميم سجالات النقد الأدبي العربي المعاصر، والذي خصصناه لأحد أهم المشاريع النقدية المعاصرة، المنصبة في إطار دراسة الموروث السردي العربي، إنه مشروع الناقد المغربي **عبد الفتاح كيليطو**، الذي قدم مجموعة من البحوث والدراسات، رابطها هو همّ الإشتغال بالموروث السردي العربي، بالإضافة إلى قضايا نقدية أخرى تمسّ حاضر الطرح النقدي العربي المأزوم. إن مدوّنة هذه الدراسة، تفتح مجالا لطرح إشكالات كثيرة ومتعددة، تتمحور حول محاولة بحث مدى تمثّل الناقد للموروث السردي العربي. وعن منهج قراءته واصطلاحاته النقدية، وآلياته الإجرائية، كل هذا بغية الوقوف على أهم الخصائص والمحددات المنهجية التي بني عليها مشروعه النقدي.

وقد تتعدد بواعث البحث ودواعيه، إلا أن رغبة البحث في حدّ ذاته، ومتعة الدرس والاستكشاف تقع موقع السبب الجامع والأصل الدافع إلى كل بحث ودراسة. ومع هذا فلا سبيل لنكران رغبتنا الذاتية في اقتحام مسالك هذا البحث، فميزة الكتابة النقدية لدى **كيليطو**، كان لها من وقع الإعجاب لدينا ما لا مناص من إنكاره، لفنيتها

الإبداعية أولا، ثم لميزة الطرح الموضوعي البناء. هذا بالإضافة إلى الدافع الموضوعي في محاولة البحث والكشف عن مسار النقد العربي المعاصر عموما، والمغربي منه على وجه الخصوص، في طريقة تعامله مع موروث المتون السردية العربية، ومحاولة استجلاء معالم هذا الدرس النقدي عند أحد النقاد المغاربة المعاصرين، وهذا لما لمسناه من قلة الدراسات التي خاضت غمار هذا المشروع النقدي، إن لم نقل انعدامها، باستثناء بعض الدراسات والمقالات المتفرقة، إذ لم نقف على دراسة جامعة للمشروع النقدي **لعبد الفتاح كيليطو**. لذا أخذنا على أنفسنا مغبة المغامرة في قراءة مشروعه، للوقوف على أهم تجليات الدرس النقدي عنده.

وكان الإستقراء سبيلنا الأنجع في تلمس أبعاد وخصوصية الدرس النقدي من خلال المدونة الكاملة للناقد **عبد الفتاح كيليطو**، ومحاولة تقديم قراءة تحليلية لها، من باب ما اصطلح عليه بنقد النقد، وهذا هو السبيل المنهجي الذي يفرضه موضوع الدراسة.

وقد ارتسمت خطة البحث وفق مسار تم ضبطه واستجماعه في مدخل وخمسة فصول مع مقدمة وخاتمة. حيث خصّ المدخل بتقديم رؤية شاملة حول حوار المفاهيم الإصطلاحية التي عليها مدار البحث، وهي التراث والسرد والتأويل، لإعطاء تصور عام وجامع لواقع القراءات النقدية العربية كسبيل منهجي اعتمدناه بين يدي الدراسة.

أما الفصل الأول، فمجال البحث فيه كان مخصصا لبعض زوايا النظر النقدية التي أولاها الناقد لقضايا الأدب العربي الكلاسيكي، وتقديم تصور عام لبعض المفاهيم التي صاغها كأرضية اصطلاحية بنى عليها مدار مشروعه، كمفاهيم الأدب والنص، وقضايا الألفة والغرابة والإرتياب، التي يحتكم إليها النص الكلاسيكي، والتي وضعها الناقد بين يدي المساءلة النقدية في كتاباته.

ويبحث الفصل الثاني إشكالية علاقة الأنا بالآخر، خاصة في جانبها اللغوي، هذه العلاقة المتراوحة بين متعارضين، فجوة التباعد عن الآخر، ومحاولة تقديم ممكنات للتواصل هي من الضرورة بمكان. وهذه الإشكالية مطروحة بحدّة في جلّ كتابات **عبد الفتاح كيليطو**.

لنأتي في الفصل الثالث، إلى معالجة قضية أفرد لها الناقد مصنّفا من مصنفاته، ألا وهي قضية المؤلف، وما تعتورها من مفاهيم إجرائية / وظيفية، عملت على ترسيخ مسار تشكل مفهومها في الثقافة العربية الكلاسيكية.

أما الفصل الرابع، فهو الفصل الذي أفردناه لقراءة **عبد الفتاح كيليطو** للمقامات، من وجهة نظر تركز على احتكامها إلى نسقية ثقافية ناظمة. هذا المتخيل المقامي الذي تتبعه الناقد من إشكالية محدّدات الدلالة التي ما فتئت تشوبها منذ نشأتها، إلى محصّلة البناء الخطابي لنصها، مع تخصيص المبحث الثاني من هذا الفصل للدراسة التطبيقية التي قدمها الناقد لجنس المقامة، ومدى اعتماده على فاعلية التأويل في استنطاق مكنونات كثافة المعنى لنصوصها.

كما يبحث الفصل الخامس جنس سردي عربي آخر، هو كتاب: (ألف ليلة وليلة)، حاولنا فيه تقديم رؤية شاملة لقراءة **كيليطو** لليالي، باعتباره الكتاب الحاضر بقوة في مجمل أبحاثه النقدية حتى الإبداعية منها، مطعّمين المبحث الثاني من هذا الفصل، بدراسة تطبيقية أيضا اعتمدها الناقد في قراءة قصة من قصص الليالي، للوقوف على جماليات القراءة المقدمة.

لتأتي في الأخير الخاتمة كمحصّلة شاملة لنتائج الدراسة المتوصل إليها في إطار رحلة إنجاز هذا البحث.

ولا نغالي في الشكاية إن أقررنا بصعوبة البحث، لندرة الدراسات في هذا الموضوع تحديدا، لكن كان عزاؤنا الإفادة من المدونة الكاملة للناقد **عبد الفتاح كيليطو**، بالإضافة إلى مجمل القراءات والمقالات التي تناولت بعض منجزاته النقدية بالدرس والتحليل، مع الاستعانة بأهم الكتب التي تخدم موضوع الدراسة من قريب أو بعيد.

ولا يفوتني في الأخير توجيه جزيل الشكر والامتنان للأستاذ المشرف على هذا البحث، لما كان له من فضل في القراءة والتصحيح والتوجيه، وتقديم يد المساعدة حتى استتب للبحث قوامه، واكتملت مباحثه.

مدخل

مقدمات منهجية

التراث/ السرد / التأويل

إن ما يقتضيه منا المدخل إلى موضوع هذا البحث، والمخصص لقراءة المشروع النقدي **لعبد الفتاح كيليطو**، هو ضرورة تقديم تصور نظري تمهيدي حول إشكالية قراءة التراث عموما، والتراث السردي منه على وجه الخصوص؛ على اعتبار أن قضية التراث السردي هي القاعدة الأساسية، والأرضية التي عليها مرتكز القراءة النقدية في مشروع هذا الناقد. فما قدمه من منجزات ـ والتي اعتمدناها كمدونة عليها مدار اشتغالنا ـ هي قراءات تصب في قالب القراءات التراثية، لذلك كان لزاما قبل الخوض في مقصدية تلمس الخصوصية النقدية في مشروعه، وتتبع مساراته المنهجية، ومدى فاعليتها في معالجة قضايا التراث السردي، وما كان له من تمايز في تقديم بدائل منهجية، في إطار هذا الفضاء المتشابك، هو وجوب تقديم ملامح عن تلك الخلفية العامة لتعدد القراءات وتواتر الأبحاث في هذا المجال، والمتموضعة إجمالا في إطار الطرح الإشكالي لقضايا التراث، والمخصصة في المجال النقدي حول تحليل الخطاب السردي، وما تعلق منه بالجانب التراثي على وجه التحديد.

لأجل هذا عمدنا إلى تخصيص هذا المدخل، لتتبع تلك الرؤى المفاهيمية والنقدية في مسار قراءة التراث، وتقديم نظرة شاملة، وتوصيف نظري عام لها. إنها قراءات جعلت من التراث منبعا استقت منه مفاهيمها وتصوراتها، وبنت عليه أبحاثها ودراساتها. ورغم الإقرار باختلاف منظورات القراءة ومساراتها، وزوايا تناول قضية التراث من ناقد إلى آخر، إلا أنه مع ذلك نلفي طابع الاهتمام المتزايد بهذا الموضوع، والذي يمكن رده إلى محددين أساسيين: يتجلى الأول منها في طفرة التحول الثقافي، وما ساد الساحة المعرفية والنقدية العربية من انفتاح على ثقافات الآخر، وما أتاحته نظريات النقد الغربي من إمكانات في استثمار آليات وإجراءات قرائية جديدة، وأدوات معرفية معينة على تفهم ومراجعة بعض القضايا والمفاهيم، والتي منها قضية التراث. أما المحدد الثاني فيتمثل في ذلك الوعي بأهمية التراث،

وضرورة مراجعة الذات لذاتها، بدافع وجوب المراجعة وتحقيق الاستمرارية، فهو موروث ليس من الميسور أن يضرب عنه صفحا بقطيعة تامة، أو تنكر لازم.

سؤال التراث إذن حاضر في الخطاب العربي المعاصر، وهو سؤال موزع على "ثلاث مشكلات أساسية، هي مشكلة < حضور > التراث، ومشكلة علاقتنا به، والحدود القصوى لعملية القراءة أو فعلها"[1]. يمكن اعتبار هذه المحددات الإشكالية التي صاغها جابر عصفور، بمثابة أهم التوجهات المؤطرة للقراءات المقدمة في هذا المضمار. فهي لا تخرج عن وضعية الحضور، أي حضور التراث في راهنية بعده الزماني: في مقابل ما عليه واقع النظر إليه في الزمن الحاضر، مما يفتح أفق الإشكالية حول عملية تضادية فيما بين استحضار التراث، أو الحضور في سياقه، وهذا ما يفضي بداهة إلى مطارحة المشكل الثاني المحدد في علاقتنا به، هل هي علاقة رجوع إليه، أم استرجاع له. وكل هذا يرجع إلى تمثلات الحدود القصوى لعملية القراءة، بحسب نظرة كل فريق، فضلا عن اتجاه الدارسين في قراءته، وهذا ما سنحاول تتبعه باختصار في طروحات بعض الباحثين المنشغلين بهذا الموضوع.

1-إشكالية التراث وجديد القراءات:

إن قراءة التراث في الخطاب النقدي المعاصر، تعكس مدى الاهتمام بهذا الإرث الحضاري، كأساس ينم عن عمق التحول الثقافي الذي فرضته مقولة الحداثة بكل أبعادها وتصوراتها، وبفعل هذا التغلغل لمساراتها الابستمولوجية، " يجد التقليد نفسه ممزقا بين ضرورتين: ضرورة التعامل مع الحداثة والقبول الجزئي بها لأن أي رفض لها هو رفض للواقع، وللتاريخ، وللتقدم، وحكم بالضعف والانعزال، والإمعان في التخلف، وضرورة استعمالها واستثمار بعض جوانبها والاستفادة من تقنياتها،

[1]- جابر عصفور. (**قراءة التراث النقدي**)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص: 13.

ومنتجاتها الاقتصادية، ونظمها السياسية مع رفض لبنيتها الفوقية الثقافية والميتافيزيقية "[1].

لذلك جاءت مقولة التراث مقرونة على الدوام بواقع موضوعة الحداثة، إنها قراءة متموضعة بين جدلية التعارض المفاهيمي لاصطلاحات كثيرة (الجديد والقديم)، (الأصالة والمعاصرة)، (التراث والحداثة). وكان مسعى جل القراءات المقدمة لايخرج عن دائرة هذا التعارض المفاهيمي لهذه الإشكالات المقدمة.

إن ملامح هذا التوجه القرائي في الخطاب الفلسفي/ النقدي المعاصروإرهاصاته، تعود إلى تلك البوادر المقدمة كأساس لبناء مشروع نهضوي يؤسس لدعائم إعادة قراءة الذات، انطلاقا من واقع مقولة (التقليد والتجديد)، والممثلة في جهود رواد النهضة والإصلاح (محمد عبده، الكواكبي، الطهطاوي..). إنها جهود مهدت لحركية نقدية لاحقة أخذت على عاتقها ضرورة مواجهة تحولات النسق الحضاري والثقافي العربي، مع وعي معمق بوجوب مطارحة قضايا الموروث التراثي، لأنها قضية تقع في صميم الوعي بالذات والهوية في مقابل الآخر المختلف.

وبما أننا لا نستطيع الإحاطة بمجمل المشاريع النقدية والفلسفية التي خاضت في رحاب هذا الحقل المعرفي الشائك، وذلك لسببين: عمق موضوع قراءة التراث في حد ذاته، مع الكم الهائل للمشاريع المقدمة في هذا الخصوص،فإننا سنعمد إلى خيارات نراها كفيلة بتقديم صورة عامة عن هذا الموضوع الإشكالي، ممثلة في (الجابري، حسن حنفي، أدونيس، وطه عبد الرحمن).

[1]– محمد سبيلا. (**الحداثة وما بعد الحداثة**)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007، ص: 43.

يعد محمد عابد الجابري من الباحثين الذين جعلوا مدار اهتمامات بحوثهم تنصب حول إعادة قراءة التراث العربي، إذ قدم مشروعه النقدي للعقل العربي تتويجا لهمه الشاغل بهذا الموضوع، بالإضافة إلى أعمال أخرى قدمها بين يدي هذه المساءلة الإشكالية، وعليه فقد "ساهمت الأعمال الفكرية التي أنتجها الأستاذ محمد عابد الجابري في بناء مجموعة من المواقف والاقتناعات الفكرية والتاريخية في موضوع قراءة التراث العربي الإسلامي وفي موضوع التفكير في مشروع النهضة العربية. وقد تميزت بقدرتها الكبيرة على تحقيق نوع من الانخراط المنفعل والفاعل في فضاء الفكر العربي المعاصر"[1]. وبما أن قراءة الجابري منصبة حول التراث، فاشتغالها قائم على زمن ماض وسابق، ما يؤسس لمشروعية الدرس التاريخي لهذا التراث، وهي مركزة على الجانب الفلسفي تحديدا، وهذا ما يقره في افتتاحية كتابه: (نحن والتراث)، موضحا مساره في هذا البحث، حيث يقول: "هذه < قراءات معاصرة> لجوانب أساسية من تراثنا الفلسفي أنجزناها/ مساهمة متواضعة منا في المجهود المتواصل الذي يبذله الفكر العربي الحديث والمعاصر من أجل إقرار طريقة < ملائمة> في التعامل مع التراث"[2].

إنها إذن قراءة تنهض على محاولة الإقرار بطريقة ملائمة في قراءة التراث، وهذا ما يدعونا في هذه العجالة إلى محاولة الوقوف على هذه الطريقة عند الجابري، في خضم طرائق أخرى مختلفة ومتمايزة. وبما أن قراءة التراث هي في الأصل تعامل مع نصوص هذا التراث وما يحويه من أفكار، فإن القراءة إذن تأخذ بعدا محددا، وهو التعامل مع تاريخ أفكار التراث من خلال نصوصه المعطاة. لكن هذا التعامل يأخذ

[1]– مجموعة من الباحثين. (**التراث والنهضة – قراءات في أعمال محمد عابد الجابري** –)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 09.

[2]– محمد عابد الجابري. (**نحن والتراث – قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي** –)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص: 15.

مسارين: إما مسار (تاريخ الأفكار)، أو مسار (جينيالوجيا الأفكار)، ويؤكد عبدالسلام بنعبد العالي، أن قراءات الأستاذ الجابري تدخل "ضمن الصنف الثاني من التاريخ الفكري، إنه ... محاولة لإقامة تاريخ تكويني للعقل العربي. أي إنه أساسا محاولة للقيام ضد الطرق التي عهدناها لتاريخ الفكر العربي"[1]. إنها محددات قرائية قائمة على البعد الحفري الأركيولوجي المستمد من طروحات ميشيل فوكو في موقفه من التاريخ.

فإذا كان تاريخ الأفكار تذكرا استرجاعيا، فإن التاريخ التكويني لها يأخذ مسارا مضادا فهو تقويض، وحفر، وتذكر مضاد، فالموضوع الذي وضع فيه عبد السلام بنعبد العالي قراءات الجابري، هو القراءة الحفرية للخطاب، المستمدة مما صاغه ميشيل فوكو بهذا الخصوص، والذي يبين ارتباطا " من جهة علاقة الخطاب بالتاريخ في صيغته الأركيولوجية، كما يبين من جهة أخرى تميز التحليلات الخطابية عند فوكو مقارنة بالتحليلات التأويلية والمنطقية. ولكن هذا التميز لا يكتمل إلا بإضافة التحليل الجنيالوجي للخطاب "[2].

إن مجمل المسائل النظرية في مشروع الجابري، والتي تهمنا هنا هي البواعث المحفزة لقراءة التراث، مع تقديم المفهوم الذي حدده الباحث لقضية التراث. أما عن باعث الاهتمام ببحث قضايا التراث فقد عبر عنها الجابري صراحة، في كونه يطمح إلى إرساء قواعد نقد عقلاني تختلف عن تلك النظرة الانهزامية جراء واقع التخلف الذي يفتقد إلى رؤية قائمة على أسس عقلية، مما استدعى نظرة قائمة على رؤية أقل ما يقال عنها أنها مرتبطة "باللاعقلانية، بالنظرة السعيدة إلى العالم والأشياء، بالنظرة

[1]– عبد السلام بنعبد العالي. (**التراث والهوية – دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب** –)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص: 26.

[2]– الزواوي بغورة. (**ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر**)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص: 32.

اللاسببية. لذلك، فإن تحقيق تنمية في الفكر العربي المعاصر يتطلب طرحا عقلانيا لكل قضايا الفكر"[1].

فبين طموح وداعي العقلانية، وواقع اللاعقلانية غير المبرر منطقيا (النظرة اللاسببية)، أقام الجابري مشروعه متقصدا تجاوز تجليات الخطاب المنغلق، الذي لم يخرج من دائرة التشبع من مفاخر التضخيم والانبهار، إلى محاولة استنهاض للعقل وفكه من معاقل النظرة الضيقة، ولا يتأتى هذا في تصور الجابري إلاّ في نطاق معادلة شرطية مفادها: "ما لم نؤسس ماضينا تأسيسا عقلانيا، فلن نستطيع أن نؤسس حاضرنا أو مستقبلنا بصورة معقولة"[2]. إن هذه النظرة المنهجية في طرح الجابري، هي مؤسسة أيضا على محددات المفهوم الذي صاغه للتراث كموضوع لقراءته النقدية.

لقد حاول الجابري أن يقدم منظورا قرائيا جديدا للتراث الثقافي العربي، انطلاقا من نظرته إلى أن حركيته "لا تنتظم في إنتاج الجديد، بل في إعادة إنتاج القديم"[3]، وهي منحصرة إما في نظرة التقديس للتراث والتماهي في إنتاجيته، وإما في التنكر له أو الخضوع تحت مركزية النظرة الأوربية. لذلك جاءت محاولته كرؤية توفيقية تسعى إلى "تشخيص الخطاب العربي بكل تلاوينه وأطيافه، محاولا تحديد مضمون هذا الخطاب واتجاهه، كخطوة على طريق تحديد طبيعته وخصائصه، وهي خطوة ضرورية لتفكيك هذا الخطاب لمعرفة آلياته التي يتحرك من خلالها في تصوره لتحديث العالم العربي"[4]. إنها محاولة منه لرصد النظم المعرفية لتراث الثقافة العربية

---

[1]– محمد عابد الجابري. (**التراث والحداثة**)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د ط ،1991، ص: 243.

[2]– المرجع نفسه. ص: 237.

[3]– المرجع نفسه. ص: 15.

[4]– علي رحومة سحبون. (**إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر– بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي (نموذجا)**–)، توزيع منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، دط، 2007، ص: 92.

الإسلامية، وفق تصور منهجي رسمه الباحث، يلامس في الآن ذاته راهنية ما عليه واقع المساءلة للمشروع النهضوي العربي، وبغض النظر عن حكم القيمة لمشروعه، ما له وما عليه، إلا أنه كان " تأسيسا، أو قل كان جهدا جديدا لإعادة تأسيس مجال < الدراسات التراثية > على قواعد نظرية ومنهجية جديدة، وليس من شك في أن عملية التأسيس هي الأعقد والأشق في البحث العلمي"[1].

وفي إطار التأسيس المتوالي لمشاريع بحث التراث وقراءته، تطالعنا أعمال حسن حنفي، الذي يعد " أبرز أصحاب المشاريع الفكرية في العالم العربي، يسعى بجدية وطموح لإعادة بناء العلوم الإسلامية، وتقويم التراث ونقده، في ضوء قضايا العصر ورهاناته "[2]. أول ملمح يتراءى لنا في مشروع قراءة التراث عند حنفي، هو دعوته إلى وجوب التفريق فيما بين التراث العربي القديم في محاولة إعادة بعثه وإنتاجه وبنائه، وبين التراث الغربي لتحقيق التحرر من نظرة الدونية للأنا في مقابل الوقوع في تبعية الآخر وسلطة تمركزه " ومن هذا المنطلق يحمل حنفي على دعاة التغريب من المثقفين العرب الذين يتعاملون مع التراث الغربي من مركبات نقص ونزعات دونية، محاولا رسم حدود واضحة بين تراث الأنا، وتراث الآخر "[3]. إنه مشروع قائم على محددات ثلاثة: أولها موقف استرجاعي لماضي الموروث العربي الإسلامي، والثاني همه التحرر من ربقة التمركز والهيمنة لتجليات التراث الغربي، كمرجع يتأسس عليه التقليد والتبعية للمنظور الغربي، أما الموقف الثالث فهو مرهون بمساءلة الواقع المعيش، وقراءة مشاكله واقتراح حلول لها، دونما مرجعية خارجة عن ملابساته الراهنة.

---

[1]– مجموعة من الباحثين. (**التراث والنهضة – قراءة في أعمال محمد عابد الجابري** –)، ص: 66.

[2]– مجموعة من الباحثين. (**الفكر الاسلامي المعاصر – مراجعات تقويمية** –)، تحرير وحوار: عبد الجبار الرفاعي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص: 215.

[3]– علي رحومة سحبون. (**إشكالية التراث والحداثة**)، ص: 230.

إن قوام مشروعه إذن منفتح على ثلاث جبهات " الجبهة الأولى تمثل الماضي، والثانية تمثل المستقبل، والثالثة تمثل الحاضر. مشروع < التراث والتجديد > إذن هو وضع الفكر الإسلامي في الزمان، وفي مسار التاريخ حتى يتحرك من جديد "[1]. إنها قراءة متشعبة في مسارات بحث التراث، فهي قائمة على انفتاح لجدليات قرائية متعددة، منها ما يختص بالتراث العربي في إمكانية استمراريته وانقطاعه، ومنها ما هو موجه إلى جدلية التفاعل فيما بينه وبين المنظور للتراث الغربي. هذا بالإضافة إلى تحققات انبعاث التراث في خضم راهنية الضعف والتخلف في الواقع العربي المعيش. إنه مشروع في عمومه يمثل " صرخة في وجه تدهور وضعية الإنسان العربي الراهنة، صرخة ضد الخلل الكامن في بنية المجتمع العربي الذي قاد إلى التدهور الحالي. هو – بمعنى ما – رؤية للتدهور، ومشروع للخروج. ومن ثم، فهو – في اكتماله – مشروع لـ <النهضة الشاملة>. ذلك يشير إلى أن <التراث والتجديد> هما – على ما يقول مؤلفه – المقدمة النظرية للمشروع الكلي المنتظر الذي سيؤسس لزمن جديد، زمن لا يختلط فيه العقل بالوجدان، والخطابة بالفكر، والانفعال بالفعل"[2]. لذا جاءت نظرته للتراث في مفهومه أنه لا يتحقق إلا وفق مدارسة نوعين من تجلياته المعرفية، مدارسة تلازمية هي علوم الدين والعقل، وعلوم الطبيعة والحساب، فالتراث في تصور حنفي " ليس قيمة في ذاته إلا بقدر ما يعطي من نظرية علمية في تفسير الواقع والعمل على تطويره. إن أهم ما يميز التراث في أصوله وفي نشأته وتطوره هو حركته وعدم ثباته"[3]. وهذا ما يوجب ويستدعي ويلزم بضرورة القراءة الجادة له، إذ لا مناص من فعل القراءة التجديدي كشرط محصل للنهضة والانبعاث.

---

[1]– مجموعة من المؤلفين. (**الفكر الاسلامي المعاصر**)، ص: 221.

[2]– رفعت سلام.(**بحثا عن التراث العربي – نظرة نقدية منهجية** –)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص: 69.

[3]– المرجع نفسه. ص: 80.

وفي المسعى نفسه نعرج على تقديم خلاصة جامعة لمشروع آخر، من المشاريع التي جعلت من التراث مثار اهتمام ودرس وبحث في منجزها النقدي، وهو مشروع أدونيس، والذي بناه على فكرة أن التراث " ليس النتاج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفد ... ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة إليه والارتباط به، وإنما هو حياتنا نفسها ... وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول"[1]. إنه مشروع ينهض على آليات قرائية تختلف عن مشروعي الجابري وحنفي، على اعتبار أنه مشروع يبني تصوره للتراث على واقع المشروع الحداثي الذي يتبناه، إذ إن منظوره للتراث هو منظور صوري تجريدي، وما استحضاره إلا ككيان ذهني " فالتراث يبقى في العقول والأنفس حيا كظاهرة إبداعية، لكن هو لا ينصح بالارتباط به، لأن ذلك يجعل منه كتلة صماء ثابتة في حدود الزمان والمكان، وهو ما يتنافى ومفهوم الحداثة"[2]. إنه منظور يؤكد على صور وملامح الكتابة الإبداعية الحداثية الجديدة، فحضور التراث هو بمثابة خلق مستمر متجدد في فردية الإبداع، فليس التراث ما يوجب التعلق به كأصل أصيل لماض في حاضر معيش، وإنما عملية استحضاره هي في عملية صنعه وتخلقه الفني الجديد.

ومن موضع مخالف لهذا الطرح الأدونيسي تطالعنا قراءة طه عبد الرحمن، الذي يعد مشروعه محاولة جادة في تجديد الفكر الفلسفي العربي الإسلامي، وفق نظرة جديدة رسمها الباحث في قراءة التراث، فمشروعه "من أهم المشاريع الفكرية العربية المعاصرة التي تسعى سعيا جادا وأصيلا إلى بناء مقومات وشرائط الإبداع

[1]– أدونيس. علي أحمد سعيد (**كلام البدايات**)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص: 145.

[2]– عبد الغني بارة. (**إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر – مقاربة حوارية في الأصول المعرفية** –)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2005، ص: 150.

والتجديد عن طريق التحرر من براثن التقليد وجاذبية الحداثة "[1]. لقد جاءت قناعة طه عبد الرحمن بخصوص مقاربة التراث، انطلاقا من فكرة أن البحث الفلسفي العربي لقضية إعادة قراءة التراث، هي في مجموعها قراءات تابعة مقلدة، لم تتحرر لترسم لها مناهج وتصورات وآمال وطموحات مثمرة وخلاقة في بعثه، وبعث واقع حال التأزم الراهن إلى الأحسن والأفضل من خلاله، مما جعله يدعو " إلى قراءة التراث وفق منطق التداول الإسلامي العربي في منأى عن منطق الشروط الخارجية، التي اطمأن إليها الكثير من الدارسين العرب المعاصرين "[2].

فإذا كانت نظرة طه عبد الرحمن لمشاريع النقد الفلسفي العربي، تنحصر في توسلها لمناهج خارجة عن مقومات المعطى الذاتي للتراث العربي، فإنه رجح كفة المحددات والشروط اللغوية والمعرفية والعقدية كخصوصيات ناظمة للبعد التكاملي للتراث وعلومه، " وهكذا، فإن هذه المحددات التداولية (اللغوية والمعرفية والعقدية) هي الطريق الملكي عند طه عبد الرحمن في بناء أو تأسيس النظرة التكاملية للتراث وعلومه ... وإن كان الكاتب لا يهون من المتعلقات الخارجية بالموضوع المدروس بقدر ما ينبه إلى أهمية الموجهات الأساسية للبناء الداخلي "[3]. إنها قراءة تقرر البعد التكاملي للتراث، بعيدا عن نظرة التجزيء لمكوناته التي ارتسمت على صفحات البحوث التراثية السابقة، والتي مثل لها طه عبد الرحمن بطروحات المشروع النقدي للجابري.

لقد اعتمد طه عبد الرحمن على نظرة التقويم للتراث من خلال محاولة "استكشاف الآليات التي تأصلت وتفرعت عنها مضامين التراث ... يصير إلى الأخذ

---

[1]– يوسف بن عدي. (**مشروع الابداع الفلسفي العربي – قراءة في أعمال د. طه عبد الرحمن** –)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص: 21.

[2]– المرجع نفسه. ص: 23.

[3]– المرجع نفسه. ص: 24.

بنظرة تكاملية "[1]. وهذا وفق مبدأي التداخل والتقريب، الجامعين لأصول وقواعد علوم التراث العربي الإسلامي (الأصول والفلسفة والمنطق والأخلاق). وعليه فجماع وقوام ما عليه مشروع طه عبد الرحمن أنه مبني على رؤية للتراث" تتمركز ... على التوجه الآلي، والتوجه الشمولي. أما التوجه الآلي فهو يتعلق بالوسائل والأدوات الإنتاجية التي أسهمت بقوة واضحة في تكاثر مضامين التراث، وتنوعه وتعدده المعرفي والمنهجي. وأما التوجه الشمولي فهو التصور الذي ينطلق من اعتبار أن التراث كتلة واحدة منسجمة ومتكاملة "[2].

2-قراءة التراث السردي العربي:

أما بخصوص القراءات النقدية المتوجهة لقراءة التراث السردي، فإنها قراءات نهضت على إيلاء اهتمام معلن لتنوعات أنماط السرد العربي، بفعل ذلك التحول في المنظور إلى النثر السردي، الذي طالما ظل مغيبا في الخطاب النقدي العربي، والذي كان مدار اهتمامه منصبا حول نقد الشعر. فما شهدته ساحة النقد العربي المعاصر من تحول في تلقي النظرية النقدية الغربية التي ركزت على دراسة فن السرد، كان لزاما أن يشهد النقد العربي تحولا في المنظور القرائي لهذا الفن الأدبي، بوصفه علامة مؤسسة للثقافة العربية، يقع موقع الشكل الموازي لنص منظومها. فالشعر والسرد وجهان لعملة واحدة، إذ بفضلهما تتأسس معالم التعرف على مناطات التحول الثقافي و المعرفي و الاجتماعي في التاريخ الأدبي العربي.فالسرد لا يقل أهمية من حيث البناء الفني والجمالي والتخييلي عن جنس الشعر، كما أن توافر

[1]- طه عبد الرحمن. (**تجديد المنهج في تقويم التراث**)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص: 81.

[2]- يوسف بن عدي. (**مشروع الابداع الفلسفي العربي**)، ص: 52.

نصوصه في انتقالها من طابع المشافهة إلى خصوصية الكتابة والتدوين، سهل من مهمة المحاورة النقدية لها، والقراءة الكاشفة لمكوناته وتشكلاته وقواعد بنائه الفني.

فإفادة النقد العربي المعاصر من الدراسات السردية الغربية أمر لاينكر، فما تميز به النقد الغربي من جدية الطرح في هذا المجال، وما أقامه من مناهج واستحداث لآليات إجرائية ومفاهيم تصورية في عملية المقاربة لفنية وموضوع السرد، بغية الوقوف على مكونات فن القص بمختلف تجلياته ومستوياته. كان لها كبير الأثر في إثراء توجهات الدراسة النقدية العربية، التي وجهت اهتمامها إلى فنون السرد العربي القديم، مما حرك من وتيرة النقد، وغير من طابع الرؤية الاختزالية له، إذ مكن كل ذلك من " خلق مناهج دقيقة لتحليل بنيات النصوص الأدبية شعرا ونثرا. على هذا النحو أمكنه أن يحقق تقدما واضحا في تعميق الوعي الجمالي بأدبية لغة الشعر والسرد "[1]. لقد كان لإسهامات الشكلانيين الروس، وطروحات البنيويين، أثر في تعميق نظرة النقد العربي لموروثه السردي، في تعدديته وتنوع أنماطه. فتطورت المفاهيم وتعددت الآليات الإجرائية، أمام نص سردي قديم لم يبخل بدوره في إعطاء إمكانات لا متناهية لأبعاد القراءة والتأويل، وفتح أفق صوره الفنية، وعجائبية خلق معانيه التخييلية.

لأجل هذا كله تعددت القراءات النقدية للموروث السردي العربي، فهي من الكثرة بحيث لا نستطيع عرضها جميعا، وإنما سنقتصر على بعض النماذج تمثيلا لا حصرا. وهي بالإضافة إلى ذلك متعددة ومتنوعة الاتجاهات، سواء من حيث اختيار الأطر المرجعية والمفاهيم النظرية لقضايا ومناهج النقد السردي، أم من حيث اختيار الأجناس السردية كموضوع، والتي تختلف من ناقد إلى آخر. وتمثيلا منا لواقع هذه

[1]– محمد مشبال. (**بلاغة النادرة**)، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2006، ص: 12.

القراءات النقدية للموروث السردي، سنختار ناقدين أقاما مشروع بحثهما على أجناس السرد القديم، وهما: الناقد سعيد يقطين، والناقد عبد الله إبراهيم.

أما بخصوص سعيد يقطين فإن مقترح قراءته المقدم، ينم عن وعي منهجي في كون التراث السردي " جزء من إشكاليتنا العامة (العرب والتراث) ... لأنه يتيح لنا إمكانية مقاربة العلاقة القائمة بين تصورنا القديم، وكيف نمارسها الآن، ونحن نكتب رواية نقيمها على أساس العلاقة من تراثنا، أو ونحن نفكر في تراثنا من خلال نصوص تحليلية أو نقدية "[1]. لقد اهتم يقطين بأنماط السرد العربي، وقدم في مسار بحثه أهم منجزين وهما: (الكلام والخبر) و(قال الراوي). إذ اشتغل فيهما على موضوعة السرد كخيط ناظم من مجموع نسيج نصوص التراث العربي العام، المثبت لحقيقة الهوية والانتماء، حيث يقول متحدثا عن هذين الكتابين: " كان كتابي (الكلام والخبر) بمثابة مقدمة للسرد العربي، حاولت فيه تقديم تصور شامل لكيفية الاشتغال به مع محاولة موضعته ضمن أجناس الكلام العربي بعد مدة طويلة من التفكير والتأمل والبحث. وجاء (قال الراوي) ليصب في مجراه من خلال البحث في السيرة الشعبية من حيث مادتها الحكائية "[2].

إن ما يهمنا استجلاؤه في قراءة يقطين للتراث السردي العربي، هو ذلك الموقف الذي اتخذه في ضبط التحديد المفاهيمي للتراث، فهو بالنسبة إليه "مفهوم ملتبس، فهو يعني في مختلف الأبحاث التي تناولته كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبيل النهضة من جهة ثانية "[3]. إن تحديد

[1]– سعيد يقطين. (**الرواية والتراث السردي**)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص: 20.

[2]– سعيد يقطين. (**السرد العربي – مفاهيم وتجليات** –)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص: 12.

[3]– سعيد يقطين. (**الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي** –)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص: 47.

الدلالة المفهومية، والضبط الاصطلاحي هي التي عليها شغل الدراسة الموضوعية الجادة، وإن هذا المنظور الشمولي لدلالة التراث، مقسم في نظره على الحد الزمني لمدوناته، هذه الأخيرة التي هي من الكثرة مما يستعصي على الجمع والإجمال، كل هذا يقع عائقا في سبيل القراءة، ويقلل من فرص الإحاطة الشاملة، لأجل تأصيل جامع لمكنون الثقافة العربية، والوقوف على القوانين التي تؤطرها وتنظمها.

ولتجاوز هذا التوسع الإشكالي لمعطى التراث، ارتأى الناقد اختيار جنس محدد منه، ووقع اختياره على جنس السيرة الشعبية، لأجل التحكم في مسارب وتشعبات التصورات والمفاهيم الواسعة لقضية التراث، لأن " البحث في الكل في غياب دراسات عن الأجزاء لا يمكن أن يكون سوى رجم بالغيب أو استسلام إلى حقائق بديهية متداولة "[1]. إنها محاولة منه لوضع صياغة علمية موضوعية، قوامها البحث الدقيق في طرائق وإجراءات الموضوع المدروس، وفق شبكة الأسئلة المصاغة والفرضيات المتاحة، لضمان السير السليم والفهم المعمق والدقيق والقراءة الواعية للتراث. لذا عمل على تحديد موضوع قراءته السردية، في جنس محدد ونوع خاص هو (السيرة الشعبية).

وإذا كان السرد العربي، هو الشكل الحاضن والجامع لكل الأنماط الحكائية، فإن الحديث عن هذه الأخيرة كأنواع منبثقة عنه، لا تخرج عن نطاقه، لأنها وليدة سياقاته الثقافية، مما يقتضي بحثا في مجمل أجناس الكلام العربي، " من لحظة تشكله إلى رصد مختلف الطوارئ التي تطرأ عليه في مختلف الأطوار التي يجتازها، مع ما يصاحبها من تحولات وتغيرات "[2]. وبما أن السيرة الشعبية واحدة من تلك الأجناس الحكائية، فإنها الموضوعة التي حظيت باهتمام الناقد، في متابعة

[1]– المرجع السابق. ص: 20.

[2]– المرجع نفسه. ص: 182.

خصوصية بنائها الحكائي، وتمايزها الأجناسي بين بقية أجناس السرد الأخرى، مما دفع به إلى وجوب تحديد " جنسية هذا النوع أولا، ونوعيته ثانيا، وطريقة تحليله ثالثا، لأنه بدون هذه التحديدات نظل بعداء عن محاصرة السيرة الشعبية وحصر مجالها "[1].

في إطار هذا التصور المنهجي العام الذي قدمه سعيد يقطين، عمل على تلمس بناء المادة الحكائية للسيرة الشعبية، فإذا كانت الحكائية في عمومها مشكلة من "مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدود هو السرد "[2]، فإن هذا ما يحقق مشروعية الانتماء للسيرة الشعبية، في محضن جنس السرد، فهي نص سردي لها موقع في مجال السرد العربي، فبنيتها لا تخرج عن خصائص العمل الحكائي الملحق بجنس السرد، إذ إن بنية الفعل والحدث المحكي، في إطار محددات فضاء الزمان والمكان، مضافا إليها فعل الراوي المضطلع بعملية فعل الحكي. إنها في مجموعها عناصر بنائية معبرة عن خصوصية النوع المميز لجنس السيرة الشعبية. هذا بالإضافة أيضا إلى كونها نص ثقافي منفتح " على مختلف مكونات الواقع العربي، وثقافته، وتقدم لنا نص يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه "[3].

وفي المضمار نفسه (أي قراءة التراث السردي)، تطالعنا أعمال الناقد عبد الله إبراهيم، والتي بناها على رهان محاولة تحديث فعل قرائي في عملية النقد المنصبة حول نصوص التراث القصصي العربي. فقد قدم كثيرا من الأعمال النقدية، مستغلا

---

[1]– المرجع السابق. ص: 132.

[2]– سعيد يقطين. (**قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية** –)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص: 15.

[3]– شرف الدين ماجدولين. (**ترويض الحكاية – بصدد قراءة التراث السردي** –)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 21.

فيها مكاسب الدراسات النقدية الحديثة، لكن مع مراعاة منه أثناء استثمارها والاستفادة منها لخصوصية النص السردي العربي، المحتكم في عملية إبداعه وتشكله إلى سياقات ثقافية تختلف عن معطى تلك السياقات التي أنتجت الخطاب النقدي السردي الغربي المعاصر.

إن جوهر المساءلة لقضية التراث السردي العربي في منجز عبد الله إبراهيم تنبني على فكرة وجوب تحديد منطلق النظرة لإشكالية للنص السردي، والتي تتمحور حول محددات الرؤية والمنهج في العملية النقدية، فالرؤية " هي خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، أما المنهج: فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد "[1].

هذا الحكم هو خلاصة لرفض فكرة ولغة التعميم في استنطاق دلالات النصوص، فهذه النصوص (السردية) من حيث أساليبها وموضوعاتها وأنساقها وأبنيتها، وتأسيسا على فكرة الخصوصية الثقافية التي تحكمها، فإنها تفرض وتستدعي بديلا منهجيا تضطلع به العملية النقدية في مقاربتها، بعيدا عن هاجس ورهاب الحكم الانطباعي الذي كثيرا ما يقع على كاهل الخطاب الإبداعي. هذا الخطاب الذي يراه عبد الله إبراهيم يقوم على مستويين: " ترصين نظم الفاعلية النقدية وتحقيق غاية المقاربة النقدية نفسها، وسيكون لتضافر جهود تضع في اعتبار ضرورة اقتران الرؤية بالمنهج على نحو أصيل ومفتعل، شأن كبير في إرساء تقاليد نقدية حقيقية، لا مقاربات تحتمل التناقض وتنطلق من الوهم، فلا تجني غيره "[2].

---

[1]– عبد الله إبراهيم. (**المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة** –)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص: 05.

[2]– المرجع نفسه. ص: 15.

وفق هذا التصور المنهجي الذي قدمه الباحث بين يدي قراءته النقدية لذخائر السرد العربي، بنى مسار منهج بحثه المعمق في موسوعته السردية، الذي تتبع فيه تكونات الأنماط الحكائية تاريخيا، مع الوقوف عل تحديد المميزات الفنية لكل نمط، فراعى في موسوعته الثرية مبدأ " التوفيق بين رسم تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة، والخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن يفضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي "[1].

وحرصا من الناقد على استمداد مادة بحثه من أصالة الموروث الحكائي العربي، عمل على تجنب إخضاعه لأي معيار نقدي خارج عن هويته الأصلية. وليكسب بحثه أصالة مرتبطة بأصالة موضوع درسه، فقد عمد إلى المرويات الحكائية العربية القديمة، لأجل استجلاء أطرها الفنية الشكلية (البنائية)، اعتمادا على نظام الشفاهية كمؤطر مرجعي ناظم ومتحكم في نسيج الثقافة العربية القديمة، لأن الشفاهية في رأيه لم تكن "نظاما طارئا في الثقافة العربية، إنما هي محضن نشأت فيه تلك الثقافة في مظاهرها الدينية والتاريخية واللغوية والأدبية "[2]. إنه تصور مرجعي بناه الناقد في إطار اشتغاله بفكرة التأصيل للهوية العربية، انطلاقا من وعي الذات بمقوماتها الثقافية والمرجعية، والتي تقوم الشفاهية فيها مقام الراعي لسيرورة نظامها وتداولها.

لقد جاءت قراءة عبد الله إبراهيم للتراث السردي في أبحاثه النقدية موزعة على مجمل أجناس السرد القديموأنماطه ، خاصة بعد تجاوز هذه الأنماط مع بداية القرن الثالث الهجري لمرحلة الرواية والأخبار، و"دخلت في مرحلة الأنواع، فبدأت تستقطب

[1]– عبد الله إبراهيم. (**موسوعة السرد العربي**)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 14.

[2]– المرجع نفسه. ص: 42.

كل الشذرات، والنبذ، والأخبار المتناثرة، وتعيد إنتاجها في أنواع واضحة الملامح والأبنية "[1]. لذلك نجد اهتماما بالخرافة، والسيرة الشعبية، والمقامة، كتمظهرات لأنواع سردية، منحتها الكتابة كبديل حل محل الشفاهية، قيمة فنية حكائية تسهل من مهمة البحث وعملية التوصيف. فأولى الحكاية الخرافية "حق الأسبقية في التحليل على غيرها من الأنواع السردية القديمة في الأدب العربي، وهي مثال لكل ما هو خيالي وتوهمي"[2].

وقدم قراءات بهذا الخصوص (لألف ليلة وليلة)، متبعا إشكالية التجنيس والانتماء، كتأليف خرافي عربي منفتح على فضاءات دلالية واسعة، هذا بالإضافة إلى تقديم قراءة للسيرة الشعبية والمقامة، من حيث أساليبها وأنساقها وأبنيتها. مع مراعاة منه للسياقات الثقافية كمرجعية مصوغة للخصائص السردية العربية، مما يستدعي تفحصا لمنطلقات التوجه النقدي في استعارة المفاهيم النقدية الجديدة (الغربية)، ومحاولة تطبيقها بعيدا عن فكرة الخصوصية الثقافية للمنجز السردي العربي.

إن تجلي قيمة المشروع النقدي للموروث السردي العربي عند عبد الله إبراهيم، تكمن في تأكيده على تلك "العلاقة التي تربط النصوص الأدبية بالسياقات الثقافية...، وهي تزداد ثراء بتفاعلها مع سياقات ثقافية متغيرة، ولا نريد بذلك تقييد دلالاتها النصية، إنما نسعى إلى منحها المعاني المتجددة والمواكبة للسياقات المتغيرة التي تأخذ أشكالا مختلفة في الزمان والمكان "[3]. فهي دراسة أسسها إذن على مرتكزات المعطى النظري والتطبيقي لنظريات السرد الحديثة لكن ليس بمنظور إجرائي مباشر، وإنما مستوحى

[1]– المرجع السابق. ص: 117.

[2]– المرجع نفسه. ص: 124.

[3]– عبد الله إبراهيم. (**التلقي والسياقات الثقافية**)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص: 89.

وفق ما يتناسب وخصوصية الثقافة العربية وبناء موروثها الحكائي، فهي قراءة لا تخرج عن نظام النسقية الثقافية المتحكمة في عملية إنتاج هذا الموروث السردي، وظروف تلقيه وقراءته. إنها قراءة مستوعبة لمفاهيم النقد الحداثي، إلى جانب وضوح المنهج والآليات في التعامل مع النص التراثي (السردي)، في محضن ثقافته ومرجعيته الفنية واللغوية.

ولا تفوتنا الإشارة – ونحن في معرض الحديث عن واقع الدراسات النقدية العربية للموروث السردي – إلى حظها من الدرس والاهتمام على ساحة النقد الجزائري، الذي ليس في معزل عن مجريات ما يخوضه النقد العربي عموما. ولعل أهم ما يمكن أن نمثل به في هذا المضمار، ما قدمه الناقد عبد الحميد بورايو في هذا المجال، فمحور كتاباته النقدية لا تخرج عن إطار بحث التراث السردي، وهي أبحاث تجمع بين أصالة التراث ومستجدات الحداثة وطروحاتها النقدية، وتوازي بين الجانب التنظيري والممارسة التطبيقية. كما أنه رائد في تأسيس الدرس السيميائي في الجزائر، إذ يؤكد رشيد بن مالك هذا حين يقول: لقد " ظهرت دعوته إلى هذا التيار في وقت مبكر من خلال الدروس التي كان يلقيها على طلبة معهد اللغة والأدب العربي بجامعة تلمسان في بداية الثمانينات، حيث كانت تشكل هذه الدروس حادثا محملا بقطيعة ايبستمولوجية "[1].

لقد توج مجهود الباحث بكثير من الدراسات السردية، تأتي في مقدمتها كتابه الموسوم بـ (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) ، والذي يعكس " البدايات الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي "[2]، وهو إلى جانب ذلك إنجاز مهم على صعيد تتبع التراث السردي المتداول شفاهة، والذي يفتح أفق الدرس – مع صعوبته–

[1]– رشيد بن مالك. (**البنية السردية في النظرية السيميائية**)، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2001، ص: 54.
[2]– المرجع نفسه. ص: 55.

وفق " ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النص، وتكشف عن أبعاده المختلفة "[1]. لذلك كان النهج البنيوي هو الخيار الذي ارتآه الناقد سبيلا مناسبا لهذا النوع من الدراسة الميدانية، والذي لا يخلو أيضا من وجوب اعتماد نهج المقارنة لهذا الموروث وطابع موضوعه المدروس ليتسنى " تتبع الجذور التاريخية للأنماط التي عرفت التدوين أثناء مسار تطورها، وقارن بين صيغتها المكتوبة، وصيغتها الشفاهية، وكشف عما طرأ عليها من تغيير "[2].

إن أبحاث الناقد بورايو في عمومها تخدم مجال تحليل الخطاب السردي، وتضطلع بعبء سبر مكنون تراثها الزاخر، فإلى جانب التراث الشفاهي، نجده في كتابه: (المسار السردي وتنظيم المحتوى)، يقدم بحثا قرائيا يتوخى النهج السيميائي، ويجعل من حكايات (ألف ليلة وليلة) متنا عليه قوام الدراسة، لما يزخر به هذا المتن الحكائي من ثراء وتشابك دلالي، فعمد إلى استنطاقه سعيا لاستكشاف " عملية تشكيل المعنى في الحكايات المدروسة انطلاقا من البنيات السطحية ووصولا إلى البنيات العميقة، بمراعاة أن المعنى ليس كيانا جاهزا ولا معطى بديهيا يمكن إدراكه بدون وسائط بل باعتباره سيرورة خاضعة لمجموعة من الشروط، تسعى السيميائيات السردية ذات التوجه المنهجي الشكلاني إلى معرفة قواعدها "[3].

إن توخي النهج السيميائي الشكلاني، هو إفادة منهجية من الناقد، قدمها في خطاب نقدي واضح في أسلوبه وآلياته الإجرائية، بعيدا عن تأزمات غموض المصطلح والمنهج، كما أن غايته في بحثه بيّنة المعالم متقصدة " إلى اختبار

---

[1]– عبد الحميد بورايو. (**القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية** –)، الطباعة الشعبية للجيش، دط، 2007، ص: 06.

[2]– المرجع نفسه. ص: 06.

[3]– عبد الحميد بورايو. (**المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة**–)، دار السبيل للنشر والتوزيع، دط، 2008، ص: 03.

النظرية السردية السيميائية في تحليل نصوص الليالي، التي ظلت حتى الآن مستعصية عن كل تصنيف قبلي"[1].

ولا يقتصر اهتمام الناقد بالتراث السردي على هذين البحثين فقط، بل يمكن عد كل ما أنجزه من بحوث ودراسات هو بمثابة حلقات لمشروع موحد همه الأول وشاغله الأساس بحث التراث السردي من زوايا متعددة، ففي التوجه ذاته يرسم إشكالات بحوثه في كتاباته الأخرى، كما هو الحال في كتابه: (الحكاية الخرافية للمغرب العربي) و (البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري). يمكن إذن ودون مواربة، اعتبار أعمال عبد الحميد بورايو تعزيزا منه لمسعى النقد الجزائري والعربي لصوغ مفاهيم جديدة في قراءة التراث السردي، برؤية مفاهيمية واضحة، ووعي منهجي دقيق مستوعب لمناهج النقد الغربي المعاصر، ومراع في الوقت ذاته لخصوصية النص العربي المدروس شفهيا كان أم كتابيا.

3-السرد والتأويل:

إن الحديث عن العلاقة فيما بين المفاهيم – في الأدب والنقد والفلسفة، وفي العلوم الإنسانية والاجتماعية عموما –، لا يقل صعوبة عن عملية محاولة تحديد هذه المفاهيم في حد ذاتها من خلال اصطلاحاتها المتواضع عليها. وعلى اعتبار أن تحديد المفاهيم في العلوم سابق عن حديث العلاقات فيما بينها، فإن هذا يفيد ويرجح أن عملية ضبط المفهوم في أي تخصص أو مجال معرفي شرط لتأسس علائق بينه وبين مفاهيم أخرى في تخصصات أخرى، إذ يفيد فعل التلاقح والاقتراض المفاهيمي هذا اتساعا في بناء تصورات جديدة فيما بين الحقول المعرفية المختلفة، فيثري آفاق البحث، ويوسع من دائرة افتراضات العلوم، مما يحقق لها الاستمرارية والتطور.

[1]– المرجع السابق. ص: 05.

وتأسيسا على ما سبق وقياسا عليه، فإنه يمكن القول بخصوص مقولتي (السرد والتأويل) – مناط بحثنا في هذا العنصر–إنّ السرد شرط لوجود عملية تأويله، فهي علاقة لاحق بسابق. وقبل الخوض في تبيان علاقة السرد بالتأويل، يجدر بنا قبل ذلك محاولة تلمس هذه العلاقة انطلاقا من التحديدات اللغوية والاصطلاحية لكل منهما، باعتبارهما مفهومين يختص كل واحد منهما بمحددات مرجعية خاصة.

إن جامع العلاقة بينهما يستدعي بداهة مطارحة البعد الفلسفي المؤطر لكلا المفهومين، فإذا كانت الفلسفة هي "تأمل في الوجود، وفي كل وسيلة يمكن أن يفهم بها هذا الوجود "[1]، فإن السرد وسيلة وشكل من الأشكال المساعدة على تفهم الوجود، ويأتي التأويل بعد ذلك " في صميم فهم الوجود ... وكل ما < يعطى > من ظاهرة الوجود قبل التأويل ليس غير وقع سطحي من المعنى "[2]. هكذا تقع مقولة السرد والتأويل في صميم الطرح الفلسفي المعاصر، وهذا ما تفرضه شبكة العلائق المفاهيمية فيما بين التصورات الفلسفية، مع بقية العلوم الإنسانية، خاصة لغة الأدب في تمثيلاتها السردية، التي لا تبتعد في صوغ وتأصيل مفاهيمها عن مرجعيات فلسفية، رغم أشكال الصراع والتعايش على مر العصور التي حكمت علاقة الفلسفة بالأدب.

إن علاقة السرد بالفلسفة علاقة وشيجة لا تنكر، إلى حد اعتبار أن " القصص والتواريخ من بين وسائل فهم الوجود البارزة "[3]، فالسرد أرضية تنبثق منها متخيلات تعتمد في إنجازها الخطابي على مقتضيات الطرح الإشكالي لتصورات الوجود، في قوالب المحكي المفعم بسلطة الغواية، فبدل مباشرة الوضوح والابتذال، يكون قلق

[1]– ديفيد وورد. (**الوجود والزمان والسرد**)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص: 78.

[2]– نبيهة قارة. (**الفلسفة والتأويل**)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: 10.

[3]– ديفيد وورد. (**الوجود والزمان والسرد**)، ص: 78.

الوجود متجليا في عملية إثارة أسئلة الموت والحياة، فيغدو لمنجز السرد مرجعيتان " مرجعية أولى يشير بها النص السردي إلى واقعه المباشر، ومرجعية ثانوية هي بنية الزمانية التي يتولى فيها الإجابة على معضلة معيشة ينقلها المخيال الاجتماعي. وبالتالي، فالتاريخية هي استدعاء الزمان للتفكير بالوجود، ولكن، لا الوجود الفردي، بل الوجود في العالم ومع الآخرين، بكل غناه الدلالي والتأويلي "[1]. لقد بلغت إشكالية مطارحة علاقة ما هو سردي بما هو فلسفي، إلى درجة إثارة مسألة الأسبقية فيما بينهما، فمن قائل بأن السرد سابق عن الفلسفة، ومن قائل بعكس ذلك.

إذ نجد (باروخ سبينوزا baruch spinoza) يقر بأسبقية السرد، ويجعل منه بداية وانطلاقة للتفكير الفلسفي، وهذا بدافع تركيزه " على الطابع التعليلي للسرد ... بل ذهب إلى أبعد من ذلك. فالأفكار ليست سوى سرود أو حكايات ذهنية للطبيعة، هكذا إذن تروي الأفكار الطبيعة – عنده – أو الجوهر الإلهي، وتقود صاحبها إلى المعرفة"[2]. في حين يطالعنا (هيجل hegel) بعكس ما ذهب إليه سبينوزا في اعتبار السرد تابعا وتاليا للفلسفة، لأن "عليها أن تفهم بقدر أكثر، انطلاقا من الصحيح (الحقيقي) ذاك الذي يظهر في السرد مجرد حدث"[3]. إن ما نستشفه من هذا التراوح العلائقي بين السرد والفلسفة، إلى درجة خوض مسألة الأسبقية لأحدهما على الآخر، هو ما تظهره هذه العلاقة من عدم إمكانية فصل أحدهما عن صنوه الملازم له، فكلاهما يشترك في مسألة بحث علل الوجود ومحاولة تفسيرها وفهمها.

فعلاقة الفلسفة بالسرد هي علاقة سؤال الفكر بمنجز هذا الفكر، ولا أدل على ذلك من أن " تاريخ قدماء الإغريق مليء بالقصص التي كانوا يروونها تمجيدا

[1]– المرجع السابق. ص: 30.

[2]– إبراهيم صحراوي. (**السرد العربي القديم – الأنواع والوظائف والبنيات** –)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 22.

[3]– المرجع نفسه. ص: 22.

لأبطالهم وإظهارا لقدرات معبوداتهم "[1]، والتي جسدت معينا خصبا إرتوت منه مباحث الفلسفة في معرفة علل الوجود الأولى. فإن كان سؤال الوجود في الفلسفة صوريا تجريديا، فهو في السرد عيني تمثيلي، في قالب تشخيصي ترميزي تخييلي. الفلسفة إذن مطمحها هو طلب مكاشفة حقيقة الوجود، أما السرد فإنه لا يصور حقيقة الوجود بقدر ما يعمل على طيها في ثنايا رمزية المحكي، مع التحليق بها في فضاءات العجائبي، واختراق مكامن واقعية اللحظة الراهنة بسردية المتعة والإدهاش.

من هذا المنطلق تأتي أهمية التأويل للنص السردي، فهو – أي التأويل – " قراءة ودود للنص، وتأمل طويل في أعطافه وثرائه ... التأويل مبناه الثقة بالنص، والإيمان بقدراته، والاشتغال بكيانه الذاتي، والغوص المستمر على تداخلات بنيته "[2]. إنه آلية متفحصة وضابط لتسربات هذا الخطاب، ومحاولة فهمه، والقبض على توترات المعنى الغائر الخفي فيه. التأويل قراءة يقع على عاتقها عبء إجلاء حمل كثافة الدلالة القارة في أغوار دوال النص، " إن التأويل من خلال تفعيله للمعنى ورصده للكينونة، يحاول إنقاذ النص من الجفاف الدلالي "[3]. إن متعة القراءة التأويلية (للنص السردي)، لا تقل عن متعة النص المؤول في حد ذاته، فبه – أي التأويل– تكسر حواجز النص الصلدة الحائلة دون مخاتلة معاني النص المضمرة، فهو مكاشفة الذات المؤولة لموضوعها، مكاشفة عمادها الفهم الحاصل بفعل القراءة كمقصد أسمى من مقاصد التأويل، إنه "حوار خلاق بين النص والقارئ، حوار يضفي على النص معنى يشارك فيه طرفان. ليس للنص معنى بمعزل عن قارئ

[1]– كامل محمد محمد عويضة. (**الفلسفة والمدارس المحدثة**)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 116.

[2]– مصطفى ناصف. (**محاورات مع النثر العربي**)، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 218، فبراير 1997، ص: 07.

[3]– عمارة ناصر. (**اللغة والتأويل – مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي** –)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 28.

نشيط يستحثه، ويقلب فيه الظن بعد الظن، ويتصوره قادرا على الإلهام وعبور المسافات الطوال "[1].

التأويل إذن حوار بين القارئ والنص، أو حوار مع مسكوت النص عبر منطوق وعيان لغته المحقق بفعل تشكله وانكتابه، فيعمل على التقرب إليه، لأن " مسافة النص قابلة للاختزال والتقليص عبر نشاط التأويل، وفي جهد الاختزال يتم تحريك العالم وكذا الذات، وبهذا فإن صورة العالم تكون أقرب في النص "[2]. فمحدد التأويل أنه قراءة حاصلها الخبرة بفعل المكتوب، ودافعها رغبة تحقيق ملاءمة الذات لملابسات تجربة الحياة، بخرق الغامض منها وكشف المجهول فيها، لأن " المماثلة بين الحياة والقصة ليست واضحة في الواقع، ولا بد من وضعها تحت طائلة الشك النقدي. وهذا الشك هو عمل كل المعرفة التي استخلصتها العقود القليلة الماضية حول السرد"[3]. فيشكل السرد إذن أرضية على معالم تضاريسها تتحقق مغامرة التأويل في مجاهيل النص. هذا الأخير الذي " بقدر ما يسعى أن يكون مكتملا كبناء يترك فراغات اضطرارية لا تملأها اللغة ولا وجهة النظر ولا الإحالات "[4].

إن بناء النص السردي هو بناء عائم ملتبس، لما توفره لغته من أبعاد مجازية تحاصر المعنى وتشوشه، فالمعنى في النص السردي ليس بالإمكان الوقوف عليه كمعطى جاهز، فخيارات وإمكانات لغته اللامحدودة تخلق فراغات وبصمات إبهام غامضة، وما طابع السرد الأسطوري إلا خير دليل على ذلك، وعند " هذه النقطة

---

[1]– مصطفى ناصف. (**محاورات مع النثر العربي**)، ص: 07.

[2]– عمارة ناصر. (**اللغة والتأويل**)، ص: 30.

[3]– ديفيد وورد. (**الوجود والزمان والسرد**)، ص: 39.

[4]– مجموعة من المؤلفين. (**من قضايا التلقي والتأويل**)، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، ط1، 1994، ص: 54.

يكون السرد الأرض المشتركة التي تلتقي عليها الأنثروبولوجيا الفلسفية بالتأويلية "[1]. إن دلالات النص السردي تفوق بكثير حدود المعطى اللغوي المصاغ في قالبه، فبالإضافة إلى ذلك المزيج فيه بين عالم الحقيقة والخيال، فإن ما يوفره من مادة لغوية هي أيضا متلونة بعلائق حياتيه متعددة بفكرة الوجود، و " ما دامت التأويلية تريد أن تفسر الوجود – في– العالم، وما دامت قد رأت هذا الوجود منكشفا في النصوص السردية، فإنها يجب أن تتكب على هذه النصوص ... بوصفها تفسيرا للوجود – في– العالم معروضا في النص. ما يجب تأويله في النص هو العالم المقترح الذي يمكن أن أسكنه وفيه يمكنني أن أشترع إمكاناتي الخاصة "[2]. إنها الميزة التي ينفرد بها النص السردي عن بقية أجناس النصوص الأدبية غير السردية، إذ إن فائض دلالاتها ومعانيها أوسع من محددات لغتها المنجزة، مما يوسع من دائرة القراءة وإمكانات التأويل.

السرد والتأويل إذن وجهان لعملة واحدة، إذ تتماهى بينهما حدود مساءلة الفكر والوجود، فالسرد بثراء عوالم دالاته اللغوية، وحركيته الملازمة لزمنية الوجود (الزمن داخل النص السردي وخارجه)، وتداخله وتشابكه مع قضايا الواقع وتأزماته، والذات الإنسانية ومحددات كينونتها، هو " مصدر مهم من مصادر المعرفة والكشف عن الحقيقة بما يوفره من إمكانات استخلاص أحكام وأفكار وبنائها انطلاقا من تجاربنا ومشاهداتنا "[3]. ويأتي التأويل كمحفز لتوالد المعنى في النص السردي، بوصفه إعادة إنتاج وبعث وفهم لمسرود النص. إنه – أي التأويل – بقدر ما هو مغامرة في مجاهيل النص، هو اضطلاع بفعل ترميم لآثار كتابة اندرس المعنى في ثنايا

[1]– ديفيد وورد. (**الوجود والزمان والسرد**)، ص: 30.

[2]– المرجع نفسه. ص: 31.

[3]– إبراهيم صحراوي. (**السرد العربي القديم**)، ص: 21.

أطلالها، التأويل كتابة على كتابة " كتابة في نص وكتابة على نص في الوقت نفسه. ولقد يعني هذا أنها قد تكون إبداعا به يستكمل النص الأول نفسه في كتابة ثانية "[1].

إن ما أتينا على عرضه في هذا المدخل، هو بمثابة تأسيس نظري، رأينا أنه من باب الضرورة المنهجية مطارحة هذه المفاهيم، وما يحكمها من سجال معرفي على ساحة النقد العربي المعاصر. فالتراث والسرد والتأويل، هي المفاهيم الأساسية التي عليها قوام بحثنا، لأن مدار المشروع النقدي لعبد الفتاح كيليطو الذي اخترناه موضوعا لهذا البحث، لا يخرج عن دائرة ومحددات هذه المفاهيم، وإن كان مجال بحثه في النقد الأدبي، وموضوع قراءته للتراث السردي. فجل ما قدمه الباحث في منجزه النقدي يتمحور حول إشكالات وواقع هذه المفاهيم الثلاثة، سواء في الجانب النظري منها و التطبيقي. وهذا ما سنقف عليه من خلال مباحث الفصول الآتية.

[1]– منذر عياشي. (**الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص: 142.

الفصل الأول

عبد الفتاح كيليطو
والمساءلة النقدية لقضايا الأدب الكلاسيكي

المبحث الأول:

متاهة النص بين واقع الألفة ومعطى الغرابة

1-الكتابة الأدبية ومعطى الغرابة:

تحدث عبد السلام بنعبد العالي في إطار دراسته لأعمال عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الأدب والميتافيزيقا)، عن مدى مشروعية هذا الطرح المعرفي (علاقة الفلسفي بالأدبي/ النقدي) في كتابات كيليطو. والذي تبدو كتاباته للوهلة الأولى منفصمة العرى عن مجال الدراسة الفلسفية. أو بصيغة أخرى ما علاقة كتابات كيليطو الأدبية منها والنقدية بالدراسات الفلسفية المغرقة في درس المفاهيم والتصورات التجريدية؟

إن القارئ لأعمال كيليطو وللوهلة الأولى تتملكه الدهشة والتي هي وليدة الإحساس بالتعارض الوجيه بين المجالين (النقدي/ الفلسفي)، فبأي " حق ندرج كاتبا لا يهتم كبير اهتمام بالفلسفة أو بتاريخها، ولا يوظف مفاهيمها، بل لا يشغل نفسه بالمفاهيم المغرقة في التجريد حتى في كتابته النقدية، بأي حق ندرجه ضمن دراسات تهتم أساسا بتعامل مفكرينا مع التراث الفلسفي؟ "[1]. وحقيقة انبثاق هذا السؤال، أنه جاء بعدما أدرج عبد السلام بنعبد العالي كتابات كيليطو ضمن دراسته للفكر الفلسفي بالمغرب في كتابه: (التراث والهوية).

ولتأكيد وتبرير مشروعية هذا الإنجاز، أقصد تتبع الرؤى والمفاهيم في حركية الإنتاج الفلسفي وتطوره بالمغرب، الذي ضمنه كتابه (التراث والهوية)، وخصه ببعض أعمال كيليطو في هذا المضمار، قلت لتأكيد مشروعية هذا الإنجاز، ولرفع اللبس عن حقيقة التساؤل حول علاقة أعمال كيليطو (الأدبية/ والنقدية) بتوجهات الفكر الفلسفي وقضاياه، عمد عبد السلام بنعبد العالي إلى إنجاز كتاب خصه كاملا لأعمال عبد الفتاح كيليطو، وهو الكتاب المذكور آنفا (الأدب والميتافيزيقا)، مؤكدا في مستهله التحولات التي عرفتها الفلسفة والأدب، إذ

[1]- عبد السلام بنعبد العالي، الأدب والميتافيزيقا (**دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو**)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص:8 - 9.

أصبحت "تتشابك إستراتيجية الفلسفة إذن بإستراتيجية الأدب لتصبحا كتابة تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقيا وتفكيك أزواجها"[1] .

وفي الاتجاهنفسهتقريبا، ذهب محمد أزويتة في قراءته لمشروع كيليطو النقدي، والذي آثر في دراسته التركيز على المعطى الفلسفي الميتافيزيقي للكتابة الأدبية والنقدية لعبد الفتاح كيليطو، هذه الكتابة المراهنة على "تحرير النقد الأدبي من العوائق الميتافيزيقية، تلك التي تتحكم في مجال حركيته، عبر انغلاق مفاهيمي مؤسس على وصاية المعنى، وعلى المدلول المركزي للنص استنادا إلى مرجعية راشدة"[2].

من خلال هذين الموقفين تتجلى لنا ملامح الكتابة عند كيليطو، وانفتاحها على مفاهيم الطرح الفلسفي، على الرغم من خصوصية أسلوبها غير المغرق في التجريد والغموض. فعلى الرغم من تجلي المعنى ووضوح الأسلوب، إلا أن خصوصية الطرح الإشكالي لقضايا الأدب العربي القديم، والقدرة على إثارة الأسئلة حوله لدليل على مشروعية الدرس العلائقي فيما بين (الفلسفي/ والنقدي).

تأسيسا على هذا المنطلق، سنحاول في هذا الفصل الوقوف على علاقة النقدي/ الفلسفي في مشروع عبد الفتاح كيليطو، من خلال تتبع ملامح سيرورة هذا الخطاب بتفريعاته المنهجية، وحركية مسلكه المفاهيمي في تمثل راهنية الخطاب النقدي وعلائقه المتجانسة مع التراث العربي القديم بشتى أنماطه وأنواعه المختلفة.

وتتبعا للخطة المنهجية التي رسمناها في هذا الفصل، سنعمد إلى تتبع مسارات المساءلة النقدية في كتابات كيليطو، انطلاقا من تحديد مباحث المقاربة لهذه القضايا، والتي تتوزعها مباحث هذا الفصل، كما تتوزعها مجمل كتابات عبد الفتاح كيليطو والمنصبة أساسا حول

---

[1]– المرجع السابق. ص:10.

[2]– محمد أزويتة، **(الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبي– مدخل لقراءة مشروع كيليطو النقدي–)**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد4، 1997، ص:186.

مساءلة بعض المفاهيم الأدبية والنقدية، التي غدت ربما في تصور الكثيرين من المفاهيم المحسومة دلاليا ووظيفيا.

وبناءً على ذلك سنتتبع في مباحث هذا الفصل أهم هذه القضايا، إذ يضطلع المبحث الأول بتناول قضية الأدب والنص الأدبي انطلاقا من فكرتي الغرابة والألفة التي يحتكم إليهما النص الأدبي في تصور كيليطو، أما المبحث الثاني فيتمحور حول قضية هاجس الإرتياب في إطار مسار التلقي. محاولين من كل هذا ملامسة مجمل القضايا في أبحاث الناقد، وتلمس الحس المعرفي والبعد الابستيمولوجي في طروحاته، والتي تخص في مجملها كما يتراءى لنا ذلك البعد الإشكالي الذي ينبني عليه مناط المساءلة النقدية عنده، والمحصورة في حيزها الأكبر في استثارة مكنون النص العربي الكلاسيكي الذي لاينضب معينه رغم استنفاد كل إجراءات المساءلة والتمحيص، ويبقى أفقه على الدوام منفتحا على مجال المحاورة والسؤال والسجال.

2-الكتابة الأدبية والنص الأدبي:

إن فعل الكتابة عموما – والكتابة الأدبية خصوصا – بقدر ما هي فعل معرفي وإبداعي، يتأسس على فكرة ومحاولة تقديم رؤى ومفاهيم جديدة تكون بمثابة إضافة نوعية إلى عموم المعرفة الإنسانية، فهي إلى جانب ذلك تطرح إشكالية متشعبة المجالات، إذ إنها" تجسد طموح الكائن الإنساني إلى تأسيس منظومة رمزية مستقلة عنه لكن لا تفهم بدونه، وتدفع إلى التحقيق هما أبديا لازمه في دروب كينونته الأولى وهوهم الكتابة، أو تدوين المقولات اللفظية والتصورات الذهنية"[1].

[1]- عمر مهيبل، (**من النسق إلى الذات- قراءات في الفكر الغربي المعاصر-**)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص:13.

فلا غرو إذن أن تحظى الكتابة ومفاهيمها وإشكالاتها باهتمام الدرس النقدي الحديث والمعاصر، وكذا مطارحة فلسفتها المعرفية، باعتبارها ثمرة من ثمرات النشاط الإنساني من خلال رمزية لغتها التي يتحقق بفضلها الكشف عن خصوصيتها وتجليها في أبهى صورها، وهي حتى عند القدماء تعد " صناعة من الصناعات، لأن البعد البلاستيكي فيها الذي هو الخطوط والأشكال يتطلب مهارة معينة، وهذه المهارة هي الأخرى تتطلب أدوات للقيام بها على أكمل وجه"[1].

فالكتابة فاعلة ومؤسسة لوجود النص وتمظهره في تميزها وبعدها الأنطولوجي، وهي شرط لازم وحتمي لتأسيس بناء النص كما يذهب إلى ذلك بول ريكور (PAUL . RICOEUR)، فكلمة نص " تطلق على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة بحيث يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه "[2]. ولعل جاك دريدا (JACQUE . DERRIDA) يعد رائدا في إيلائه الأهمية القصوى للكتابة في مؤلَفه (علم الكتابة)، كما أن جل طروحاته الفلسفية (التفكيكية) تنصب على إصراره على أصالتها وأسبقيتها وجذريتها المتميزة عن فعل الكلام المنطوق.

إن الكتابة في التصور الفلسفي عند جاك دريدا، قد أسيء فهمها وتأصل تهميشها لزمن طويل بفعل الإهتمام المفرط والمتمركز حول سلطة الصوت واللوغوس، ويتجسد فحوى منظوره إليها على أنها " فعل متأصل في الإنسان منذ أقدم الحضارات، بل هي علم له قواعده، وأسسه، وبنيته القائمة وبالتالي فإن العادات اللفظية أو الصوتية تكون لاحقة لهذا الوجود الأول"[3]. فوجوب التعامل إذن مع منجز الخطاب المكتوب يكون انطلاقا من"المعنى الأصيل للكلمة، إذ يودع مصير الخطاب في أيدي الحروف المكتوبة LITTERA، لا

---

[1]– حسين خمري، (**نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال** –)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 305.

[2]– عمارة ناصر، (**اللغة والتأويل – مقاربة في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي**–)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 24.

[3]– عمر مهيبل، (**من النسق إلى الذات**)، ص:13– 14.

الأصوات المنطوقة VOX . وأفضل السبل في قياس مدى هذا الاستبدال هو النظر في نطاق التغيرات التي تحصل في إطار المكنونات الأخرى الداخلة في العملية الإتصالية"[1].

وفي سياق هذا المستوى المفاهيمي تتحدد معالم المساءلة النقدية لقضايا الأدب الكلاسيكي العربي في كتابات عبد الفتاح كيليطو، انطلاقا من صياغة مفاهيم الأدب والنص الأدبي في احتكامه لجدلية الغرابة والارتياب، من حيث عملية الإبداع والتلقي التي عليها مدار العلاقة فيما بين الكاتب والقارئ في إطار المفاهيم المصاغة في الثقافة العربية القديمة.

3-الأدب والنص الأدبي/ جدلية الألفة والغرابة:

إن البحث النقدي كإستراتيجية معتمدة في تأسيس الرؤى الموضوعية بخصوص مجمل قضايا النص الأدبي، يجب أن ترتكز على دقة الملاحظة لتحصيل هذه الرؤية الشاملة الملمة بمختلف جوانب وظواهر معطيات النص الأدبي، للوقوف على الخصائص والشروط المتحكمة في عملية إنتاجه، تأسيسا على تحديد الماهية والمفهوم لخصوصية المعطى الأدبي في النص المنجز. هذه الرؤية هي بالضرورة مصدر من مصادر " القيمة الكبرى التي يحظى بها السؤال؟ السؤال بحث. والبحث بحث عن الجذور. إنه الاستقصاء والغوص حتى الأعماق والحفر في الأسس وتقصي الأصول. "[2].

وهذا ما يحيلنا إلى تلك الميزة التي تطبع كتابات كيليطو، وهي ميزة تتجلى في عملية الاستثمار المكثف لبلاغة السؤال. فالسؤال حاضر في مجمل كتابات كيليطو، رغبة منه في

[1]- بول ريكور. (**نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى**-)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص: 60.

[2]- موريس بلانشو. (**أسئلة الكتابة**)، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص: 09.

استجلاء المفاهيم، وتتبع العتمات المضمرة بخصوص بعض القضايا والإشكالات التي تخص الأدب العربي قديما وحديثا.

فإذا كانت مطارحة إشكالية التحديد المفاهيمي لكلمة أدب قد شغلت الدارسين منذ القديم، فقد كانت ولاتزال " الهم الشاغل لفلاسفة اللغات ونقاد الأدب وعباقرة الألسنية، والبنيوية. مما شغل تحديده حيزا لا يستهان به من تفكير العاملين في حقل العلوم الإنسانية"[1]، فإن مفهومها قد تشعب بتشعب مجالات الدراسات النقدية بمختلف الاتجاهات والمدارس والمذاهب على الساحة النقدية المعاصرة. وهذا ما يحيلنا بخصوص هذه المسألة على تأكيد استعمالنا لمسمى (الأدب العربي الكلاسيكي)، والتي آثرنا استعمالها في هذا الفصل، وذلك لاعتبار رأيناه من باب الضرورة في الالتزام بالمصطلح الذي صاغه واختاره عبد الفتاح كيليطو. حيث إنه في مجمل كتاباته، وعند حديثه عن الأدب العربي القديم يؤثر استعمال (الأدب الكلاسيكي)، فلم نشأ الخروج عن قاعدة المواضعة الاصطلاحية للناقد، لكن ضرورة البحث أيضا تحتم علينا البحث عن تبريرات هذه المواضعة الاصطلاحية التي اختارها الناقد في كتاباته.

إن مفهوم الكلاسيكية في عمومه ينبني على فكرة القدامة والخصائص المحددة للعمل الأدبي، فكلمة " كلاسيكية مشتقة من التعبير SCRIPTOR CLASSICUS الذي استخدمه المؤلف اللاتيني للإشارة إلى أن الأدب الأسمى متميز عن أدب الطبقات الدنيا SCRIPTOR PROLETARIUS "[2]، هذا التميز في عملية الإنشاء والتعبير هو المحدد في عمومه لخصوصية الأدب الكلاسيكي الذي ينبني على احترام جملة القواعد المؤطرة له

[1]– شفيق يوسف البقاعي. (**نظرية الأدب**)، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1425، ص88.

[2]– نسيب نشاوي. (**مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984، ص: 28.

ولعملية الضبط والتركيز والاهتمام بالشكل التعبيري الذي يتطلب ذلك الاستعمال المحدد للغة بعيدا عن الاستخدام العادي للغة العامية.[1]

إن فكرة التركيز على اصطلاح مفهوم الكلاسيكية لدى كيليطو في معالجته لقضايا الأدب العربي القديم، ترتكز في مجملها على هذه المحددات المصاغة في إطار مفاهيم الكلاسيكية عموما، مع تركيزه على خصوصية معطى الأدب العربي القديم في خضوعه لمجمل المبادئ المؤسسة له، هذه المبادئ والخصائص التي يقول عنها كيليطو إنها تشكل "سرا من الأسرار، ليس بمقدوري أن أبين كيف فرضت نصوص شعرية وأخرى نثرية نفسها، أسميها كلاسيكية بشيء من التساهل، نعت لا أجد له مقابلا في العربية، غير أن له ميزة توجيه الاهتمام إلى الطبقة، وإلى الصنف، وإلى الصف (أو القسم). النص الكلاسيكي هو النص الذي تتبناه طبقة الأدباء، ويندمج في صنف من النصوص، ويخصص للتدريس في القسم"[2].

وبناء على هذا الموقف من الناقد، وتبرير احتكامه إلى خصوصية الوصف الكلاسيكي، يعمد في مجمل أبحاثه النقدية إلى محاولة التأكيد على تلك الخصائص التي تميز النص العربي الكلاسيكي، عن المحددات المغايرة التي أصبحت تميز الأدب الحديث.

وما تجدر الإشارة إليه هنا، والتأكيد عليه قبل تبيين الخصائص التي تطبع النص الكلاسيكي، هو ضرورة التنويه إلى تلك الرؤية التي تحدد منظور الناقد، إذ إنها نظرة شمولية عامة، لا تقتصر على النص الأدبي الكلاسيكي فحسب، بل تتجاوزه إلى كل النصوص التي تدخل في إطار سياق الثقافة العربية الكلاسيكية من أدب وفلسفة وتاريخ ورحلة...

[1]- ينظر: المرجعالسابق، ص: 29.

[2]- عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والارتياب**)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص: 50-51.

وهذا انطلاقا من اعتقاده بوحدة " في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع "[1]. بناء على هذا التصور إذن عمد كيليطو في إطار اشتغالهعلى دراسة نصوص التراث العربي القديم، إلى التأكيد على تلك المبادئ والخصائص المؤسسة لمجمل النصوص الكلاسيكية، والتي تتحدد في عناصر ثلاثة: الكتابة، ونسبة المكتوب، والغاية الأسلوبية والتعليمية.

3-1- الاحتكام إلى سلطة الكتابة:

لقد شغلت قضية النص الأدبي كثيرا من المفكرين في مجال المطارحات اللغوية والنقدية المعاصرة، ما جعل الخوض في ميدانه لا يرسو على مفاهيم ودلالات قارة، لتشابك وتشعب واختلاف مشارب المناهج النقدية في المقاربة، وحقيقة العناية بمفهوم النص ودراسته هي "ليست وليدة الأمس القريب، ففردينان دي سوسير نفسه أشار، في كلام له عن الخطاب، إلى أن الإنسان لا يعبر بكلمات منفصلة. وأنه لايمكن أن يكون لهذه الكلمات معنى ودلالة على أفكار معينة، ما لم توضع في علاقات مع بعضها"[2]. هذه الحقيقة هي التي مكنت لميدان النص لأن يرقى إلى مستوى التنظير العلمي والموضوعي في ميدان الدراسات اللغوية (اللسانية)، بالإضافة إلى اعتباره قاسما مشتركا فيما بين النقاد على الرغم من اختلاف مواقفهم ووجهات نظرهم حول تحديد مفاهيمه، واستثارة إشكالاته، فهو – أي النص – بمثابة الشغل الشاغل للنقد الأدبي، على اعتبار أن العملية النقدية تبدأ منه وتنتهي إليه. وللناقد بعد

[1]- عبد الفتاح كيليطو. (**الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي** –)،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1999، ص:08.

[2]- محمد الأخضر الصبيحي. (**مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه**)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 60.

ذلك " أن يختار ما بين النص والنص، المقاربة التي يشاء والمنهج الذي يراه ملائما، على ألا يدعي انفراده وحده بالكشف عن السر المطلق للعمل الأدبي"[1].

يرى كيليطو إذن أن النص الكلاسيكي (العربي) تخصيصا " مشدود إلى الكتابة، حتى وإن لم يعرف في البدء إلا رواية شفوية، يتعين عليه أن يرد في صورة راسخة قارة "[2]. وهذا ما يفرضه البعد المعرفي والإطار المفاهيمي الذي تحتكم إليه نسقية الثقافة العربية القديمة، والتي تراهن على سلطة المكتوب كخاصية رمزية تؤسس لوجود النص والاعتراف به كمنجز ينضاف لسياقها الثقافي، ويؤسس لعملية انبناء نسقها الناظم، " فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة ، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى"[3]. فالثقافة العربية إذن ومن خلال هذا الافتراض الذي وضعه الناقد هي بمثابة الخلفية التي تنبثق منها النصوص، والتي لا ترى مصداقيتها ومشروعية الاعتراف بها إلا إذا تحققت في منجز رمزي باحتكامها إلى سلطة الكتابة.

إن ضرورة التسليم – حسب رأي كيليطو – بعدم إمكانية وجود النص وفق تصور الثقافة العربية الكلاسيكية، إلا محكوما بوجود ما ينصصه، أي يبرزه ويؤكده ويعترف به بكونه نصا، ولا يتأكد هذا ولا يتأتى إلا بفعل الكتابة باعتبارها وسيلة الحفظ ومناط الاستمرارية للبعد المعرفي للموروث الثقافي، فالنص الكلاسيكي إذن يتخلله المدلول الثقافي المراهن على البعد الكتابي، لذلك "يحتفظ به ويخشى عليه من الضياع، فهو لهذه الأسباب يدون ويحصر بين دفتي كتاب"[4].

---

[1]– مجموعة من المؤلفين. (**مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**)، تر: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 121، 1997، ص: 06.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والارتياب**)، ص: 51.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي** –)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2011، ص:16.

[4]– المصدر نفسه، ص : 18.

إن الكتابة خصيصة أكيدة لتجلي مفهوم النص الكلاسيكي، لكن رغم ذلك هي ليست الخاصية الوحيدة والركيزة الأكيدة لهذا الحكم، على اعتبار أن الثقافة العربية القديمة محكومة بالشفاهية، ومع عصر التدوين ربما تجلت سلطة الاحتكام إلى النسخ والتدوين والكتابة، ولا أدل على ذلك ما أكده كيليطو نفسه، بأن "المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة انتشارا واسعا، فإن التدوين ليس بالمعيار الكافي"[1]. وهذا استدراك دقيق من الناقد في تحديد علاقة الربط المفترض فيما بين الكتابة والنص، فظاهرة الكتابة والتدوين غير كافية في تحصيل الحكم بنصوصية المكتوب، كما لا تفوت الإشارة إلى تبيان الفرق بين الكتابة والتدوين، فالأولى فعل إبداعي وفكري يمارس بوعي دقيق في حين أن التدوين فعل آلي ذو غاية مآلية. والمقصود من منظور الناقد هو التدوين تحديدا. والمرجع في ذلك هو وجهة النظر التي تفرضها الثقافة العربية الكلاسيكية، التي جعلت من الكتابة محصلة لازمة يرتكز عليها، وجعلها من خصائص النص الكلاسيكي، ومعيارا – وفق التصور الثقافي – كافيا، إذ لاتدون في ظلها إلا النصوص. وهذا ما يؤكد المفارقة في المجتمعات التي تكون الكتابة فيها ليست بالمعيار الكافي والوحيد في الحكم على نصوصية النص، لأن الكتابة منتشرة ولم تبق لها ميزة الاستئثار بمكانة الخلفية المؤطرة لانبجاس النصوص وتميزها.

3-2- جمالية الأسلوب وضرورة التعليم:

الخاصية الثانية التي يسلم كيليطو بكونها تطبع النص الكلاسيكي مضافة إلى خاصية تثبيته عن طريق الكتابة، هي خاصية الأسلوب والتعليم. فبما أن النص كما أسلفنا مشدود إلى لغة المكتوب، بحيث إن أي كلام لا يعتبر نصا في الثقافة العربية الكلاسيكية، إلا إذا تأسس تمظهره كتابيا، فإن هذه الكتابة بدورها يجب أن ترقى إلى مستوى التميز، ولا يتأتى لها ذلك إلا بخاصية أسلوبية تكون بمثابة المعيار الفني الذي يؤسس لمصداقية النص

[1]- المصدرالسابق، ص: 18.

والاعتراف به في عرف الثقافة العربية الحاضنة، فالنص "أسلوب..والأسلوب جملة من التقنيات المعتمدة.. من قبل صانع النص من أجل وضع لبنة، مكوناتها هي الوحدات اللغوية التي تتحول من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبأة بمعاني تفرض نفسها على المتلقي بأشكال مختلفة.."[1].

إن خاصية الأسلوب هي التي تضفي على النص – كما يؤكد كيليطو – مدلولا ثقافيا، يكون معيارا في تميزه على مفهوم اللانص،[2] فإن كان المدلول اللغوي يؤسس لاشتراك مفاهيمي فيما بينهما (بالإضافة إلى اشتراكهما في التمظهر الكتابي)، فإن المعيار الفارق هو الأسلوب الذي يفتقده اللانص، "أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص. الحكم والأمثال لها صياغة تميزها عن غيرها من الأقوال التي لاتعتبر نصوصا"[3]. إن جمالية الأسلوب هي الفارق والخاصية في تحديد نوعية المكتوب، ولا يتأتى ذلك إلا وفق استعمالات لغوية تحدد سمة التفرد والتميز للمؤلف عن غيره، فهو إذن يحمل بعدا دلاليا لقيمة النص الأدبية ورصد ملامح موهبة المؤلف وتفرده، من خلال مجمل التوظيفات اللغوية، والاهتمام بالإمكانات الأسلوبية للغة المكتوبة.

إن جمالية الأسلوب التي يختص بها النص الكلاسيكي هي أنها " أسلوب رفيع جزل، لايقبل العبارات العامية المبتذلة إلا عندما تكون هناك حاجة إلى مراعاة التناسب والتطابق بين الخطاب، وقائله، والمقام الذي قيل فيه "[4]. وهذا تأسيسا على ذلك التعارض والتباين فيما بين لغة الأدب واللغة العامية المبتذلة، حيث إن لغة الأدب كفن لها قوانينها الخاصة، وتبريراتها في تجددها كخطاب مكثف، فهي على حد قول فاليري VALLERY في حديثه عن

---

[1]– علي ملاحي. (**مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية**)، ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد: 14، 1999، ص09.

[2]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 16،17.

[3]– المصدرنفسه. ص: 17.

[4]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والارتياب**)، ص:51.

لغة الأدب "ليس الأدب، ولايمكن أن يكون، إلا توسيعا لبعض خصائص اللغة واستعمالاتها"[1]. وهذا الأمر نفسه أيضا ما قصده جاكوبسون في معرض حديثه عن لغة الأدب كما أشار إلى ذلك تيري ايغيلتون حيث يقول " فالأدب .. هو نوع من الكتابة التي تمثل <عنفا منظما يرتكب بحق الكلام الاعتيادي>... ذلك أن الأدب يحوّل اللغة الاعتيادية ويشددها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي"[2]. وبناء على هذا لا تجب بحال مقارنة الأسلوب الأدبي الرفيع بلغة النفع الاعتيادية، على اعتبار خاصية التقنية في بناء الكلمات، والتي تغدو في الأدب ذات خاصية مرنة وممتعة وتفتح أفق الإيماء برمزيتها الإيحائية.

هذه الخاصية الأسلوبية المميزة للنص الكلاسيكي تجعل منه غالبافي موضع " يكون عسير الفهم وبالتالي يتطلب الشرح والتفسير. ذلك أنه موجه أساسا للتعليم "[3].هكذا ينظر كيليطو للمستوى اللغوي المخالف للغة الاستعمال العادي للنص، على أنه شكل من أشكال اللغة الرفيعة المعبرة عن فكرة نقاء اللغة الأدبية الخالية من مقصدية الغموض والتكلف، لكنها بالمقابل تطرح إشكالية فهم النص، هذا الفهم الذي يتأسس من خلال عملية الشرح والتفسير، لأن " تفسير نص من النصوص يعني أن له قيمة ما وأنه جدير بالمجهود المبذول للإحاطة بمختلف جوانبه، وجعله في متناول القراء الذين لا يدركون جيدا دلالته العميقة"[4]. إن فعل الكتابة يستدعي بالضرورة قارئا تتم بفضله عملية التفاعل مع النص في إنتاج المعنى، لذلك نجد كيليطو يولي اهتماما كبيرا لعملية القراءة ودور القارئ في عملية شرح النص وتأويله، وهو عنده صنفان " القارئ المنقب والمتبحر، الذي اكتسب نفس معرفة

[1]– سعيد الغانمي. (**اللغة والخطاب الأدبي**)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص:41.

[2]– تيري ايغيلتون. (**نظرية الأدب**)، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص:11.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والارتياب**)، ص: 51.

[4]– عبد الفتاح كيليطو. (**أبو العلاء المعري**)، ص: 71.

المؤلف، والقارئ المبتدئ الذي لايزال يهيم في غيوم الأدب، كلاهما يجد بغيته في النص"[1]. نستطيع أن نقول إذن أن القارئ المنقب المتبحر عند كيليطو هو في مقابل مفهوم القارئ الحقيقي حسب الوضع الاصطلاحي في تصنيف القراء عند رواد نظرية القراءة والتلقي، هذا بخلاف القارئ المفترض الذي يتشكل مفهومه من محض تصور الناقد، أو القارئ الضمني عند إيزر W. ISERوالمثالي كما يحدده كل من ستانلي فيش وجوناثان كولر، وإنما القارئ الحقيقي هو الذي " يفترضه المؤلف لا يكون أبدا من بنية النص، وإنما يفترض وجوده خارجه .. وإنما يتحدد فقط من خلال فحص التفاعل المتداخل بين النص والسياق الذي حكم ويحكم باستمرار إنتاج النص"[2].

فالقارئ بهذا المعنى هو ذات واعية في تفاعلها مع النص أثناء عملية القراءة، وهي التي تمنحه(أي الذات القارئة) وجوده وتستجلي معناه. وهذا القارئ هو الذي يقصده كيليطو والذي يكون معينا لفهم وتفسير النص الكلاسيكي الذي " لا يمكن شرحه أو فهمه إلا من خلال نوعية المعنى العميق الذي يعمل على مستوى الوعي واللاوعي في القارئ"[3]. فالطابع الأسلوبي للنص المستعصي على القارئ العادي (الذي يشكل النمط الثاني من القراء حسب تصنيف كيليطو)، يستدعي منه فهما وتفسيرا يضطلع به (القارئ الحقيقي) بفعل تقديمه لتلك القراءة الشارحة، والتي تجعل " النص في متناول الذين لا يمتلكونه، أو لايمتلكون القدر الكافي، اصطلاح الأدب ومواضعاته"[4].

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات – السرد والأنساق الثقافية** –)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص: 164.

[2]– ميجان الرويلي وسعد البازعي. (**دليل الناقد الأدبي**)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص: 192.

[3]– المرجع نفسه. ص: 97.

[4]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 164.

إن جمالية الأسلوب ومقصدية التعليم كخاصيتين يراهما كيليطو تميزان طابع النص الكلاسيكي، تستدعيان عملية الشرح والتفسير انطلاقا من خاصية الاحتكام لفعل الكتابة كخاصية ضرورية كما أسلفنا فيها القول آنفا، فطبيعة الكتابة الكلاسيكية (والأدبية منها على وجه أخص) مطبوعة بجمالية الغرابة وقوة السبك، ما يستدعي فهما وشرحا وتفسيرا، وهذا ما قصده نيتشه في حديثه عن خاصية الكتابة حيث يرى" أننا حينما نكتب لا نحرص فقط على أن نفهم ولكن أيضا على ألا نفهم"[1]. إن كيليطو في تناوله لخاصية أسلوب النص الكلاسيكي، يستثمر ضمنيا مفاهيم وطروحات مناهج النقد المعاصر(الأسلوبية/ ونظرية القراءة والتلقي) ولكن ليس بصورة مباشرة مغرقة في المفاهيم التجريدية والتصورات المعرفية لاصطلاحات هذه المناهج. وإنما هو استثمار لأجل تمييز التشكلات الخطابية لإبداعات النصوص (الأدبية خاصة الكلاسيكية منها). فالأسلوب والتعليم والشرح والتفسير كلها تستدعي فعلا قرائيا، وهو بأي حال من الأحوال يعد حوارا مفتوحا مع النص، وهي التي تعمل (أي القراءة) على إحيائه وشرح غموضه وحمايته من الجمود والاندثار.

3-3- إقرار نسبة المكتوب:

ما يميز النص الكلاسيكي الإقرار الصريح بنسبته، أي النسبة الثابتة للمكتوب في عزوه إلى مؤلف يضفي على النص مصداقية الإعتراف والقبول. هذه الخاصية هي التي أكدها كيليطو بل خصص لها مصنفا كاملا لمعالجتها وتتبع مساراتها في الثقافة العربية القديمة، هو كتابه الموسوم بـ (الكتابة والتناسخ)، وبما أننا قد خصصنا الفصل الثالث من هذا البحث لمعالجة هذه القضية بشيء من التوسع والتفصيل، فإننا سنحاول هنا باختصار الإشارة إلى هذه المسألة كخصيصة لازمة في تصور مفهوم الكتابة الكلاسيكية.

[1]- عمارة ناصر. (**اللغة والتأويل**)، ص: 85.

ولعل مرد هذا الاهتمام هو أن النسبة أو النسب من الأمور الثابتة والراسخة في مخيال تصور العربي قديما، بوصفها أصلا تتبني عليه شخصية الفرد العربي، وإذا تم خرق هذا الحمى نجده " أشد هياجا إذا جرحت كرامته، أو انتهكت حرمة قبيلته "[1]، وهذا ربما ما يعلل اللجوء إلى ضرورة نسبة المكتوب لمؤلفه، قياسا على ضرورة انتساب العربي إلى قبيلته، لذلك فإن النصالغفل في الثقافة العربية هو من باب الاستحالة، فحتى وإن كانت النسبة زائفة ومنتحلة وكاذبة إلا أن فعل النسبة في ذاته قار ثابت لا يتزعزع.

فحتى قبل رسوخ الكتابة كآلية ناظمة في العصر الجاهلي تحديدا، فإن الثقافة العربية كانت تعتمد على الطابع الشفاهي، خاصة ما تعلق منه برواية الشعر التي " كانت هي الأداة الطيعة لنشره وذيوعه، وكانت هناك طبقة تحترفها هي طبقة الشعراء أنفسهم"[2]. فهذا ما يؤسس منطقيا لفعل ضرورة النسبة للمكتوب بعد انتشار الكتابة، حيث إن الاهتمام في الحالتين (الكتابة/ المشافهة) سيان يرقى إلى مستوى المصداقية والاعتراف، لذا تأسست حسب رأي كيليطو عدم إمكانية استبعاد النص لمؤلفه، ففعل الكتابة للنص هي التي " تولد المؤلف وتلزم بأخذه بعين الاعتبار "[3].

هذا ما يفرضه منظور الثقافة العربية في احتكام النص لسلطة كاتبه وانتمائه إليه، فهي خاصية أصيلة تطبع النص الكلاسيكي، أما بخصوص مفهوم النسبة وتشكلات المؤلف وتناسخ النصوص فهذا ما سنعمد إلى تفصيله في الفصل الثالث من هذا البحث. إذ ما يهمنا هنا هو تأكيد كيليطو لنسبة المكتوب كخاصية لازمة تتأسس عليها مصداقية الاعتراف بالنص في الثقافة العربية القديمة.

---

[1]– أحمد أمين. (**فجر الاسلام**)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط10، 1969، ص: 37.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**الكتابة والتناسخ**)، ص: 07.

[3]– شوقي ضيف. (**تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي** –)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط21، 1999، ص: 142.

4-النوع الأدبي ومقترح التصنيف:

بناء على فكرة التقسيم الشكلي والأجناسي للشعر اليوناني الذي صاغه أرسطو وأرسى أصوله من منطلق تصوره لمفهوم المحاكاة، فإنه يعد بحق المرتكز الأصيل في وضع قواعد نظرية الأنواع والأجناس الأدبية، فقد جاء في كتابه (فن الشعر) ما نصه:" الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثر مبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكى إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز"[1]. إن هذا التقسيم كان بمثابة نقطة الانطلاق لاهتمام النقاد والباحثين فيما بعد في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، لوضع تصور جامع لتشكلات الأنواع الأدبية وما يحكمها من عناصر وروابط جامعة ومشتركة تتمايز من خلالها النصوص الأدبية وتصنيفاتها، وهذا بمحاولة وضع رؤية تنصب تحت مظلة ما اصطلح عليه بنظرية الأنواع الأدبية، هذه النظرية التي يقع على عاتقها عملية وضع وإرساء الأجناس والأشكال المنضوية تحت مسمى (الأدب).

إن هذا التصور المفاهيمي الذي وضعه أرسطو، دعم من فكرة النظر لتلك العلاقة فيما بين النصوص الأدبية ومجموع الأجناس التي تنتمي إليها وفق خصوصياتها المميزة والتي لا تظهر كلها في عمل أدبي واحد، مما يحتم ويفرض عملية التصنيف والتمييز، لكن مع الأخذ بعين الاعتبار أن النوع الأدبي ليس " مجرد اسم، لأن العرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل يصوغ شخصية هذا العمل "[2]. وعليه غدت العلاقة بين النصوص الأدبية ومجموع الأجناس التي تنتمي إليها من أهم القضايا (الأدبية /النقدية) المطروحة في مجال نظرية الأدب، والداعية" إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، وبحثها بوصفها قارات

[1]- أرسطو طاليس. **(فن الشعر)**، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1953، ص: 04.

[2]- رينيه ويليك وأوستن وارين، **(نظرية الأدب)**، تر: محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،دط،1987، ص:237.

منفصلة، حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره"[1]. لكن فيما بعد لم يعد هذا الرأي مستساغا في مجال البحث النقدي المعاصر، أي لم يعد يركز على فكرة الفصل وقواعد الاختلاف والتميز فيما بين الأنواع الأدبية، وإنما انطلاقا من واقع الصلة والتواشج فيما بين الأنواع، أصبحت نظرية الأنواع الأدبية " بشكل عام لا تطمح إلى إرساء أصول نظرية لكل نوع أدبي وإنما تحاول الإجابة عن السؤالين الهامين.. وهما لماذا وجدت الأنواع الأدبية؟ وما هي أسس تصنيف الأنواع الأدبية؟ "[2]، هذا بالإضافة إلى ذلك الطرح والتساؤل الذي صاغه كل من (رينيه ويليك rené. Wellek)و(أوستن وارين austin. Warren)، حول ما إذا كانت نظرية الأنواع تستدعي ذلك الاقتراح الملزم بضرورة أن كل عمل أدبي يجب أن ينتمي إلى نوع محدد، وهو التساؤل الذي لم يكن له صدى يعرف من قبل.[3]

إذن لم تعدالدراسات الأدبية في العصر الحديث (القرن التاسع عشر)، تنظر إلى قضية الأنواع الأدبية بتلك النظرة السالفة والتي سادت ردحا من الزمن. فأصل التمييز لم يعد شاغلا، بل إنه أصبح على العكس من ذلك غير واضح المعالم، إذ أصبحت الأنواع " تخلط أو تمزج، والقديم يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"[4]. ولعل كتاب (الاستيطيقا) الذي شن فيه صاحبه كروتشه هجوما كاسحا على مفاهيم النظرية، يعد نقطة التحول التي دفعت النقاد لمراجعتها ومعاودة النظر فيها وفي مختلف المفاهيم لهذه النظرية.

---

[1]– عبد الله ابراهيم. **(السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة–)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص: 52.

[2]– شكري عزيز الماضي. **(في نظرية الأدب)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 81.

[3]– ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين. **(نظرية الأدب)**، ص: 238.

[4]– رينيه ويليك. **(مفاهيم نقدية)**، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 110، 1978، ص: 311.

لقد طرح كيليطو هذه القضية في معرض تقصيه لكثافة المعنى التي تعتور كلمة(أدب) و(النص)، فطرح إلى جانبها قضية الأنواع الأدبية، مع التركيز دائما على النص الكلاسيكي وخصائصه، والتي أتينا على عرضها سابقا. ورأي كيليطو بخصوص قضية الأنواع الأدبية ينطلق من افتراض مؤداه وجوب النظر إلى الأدب (الأدب العربي القديمخصوصا) نظرة شاملة لا تركن إلى التجزئة ولا تقبل الفصل وهذا كما يقول على" افتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع "[1]، لكن هذا لا يعني رفض فكرة النوع أصلا، ولكن نشوء هذا النوع بالنسبة إليه يتأسس وتتضح معالمه من خلال ذلك التعارض فيما بينه وبين خصائص الأنواع الأخربوعناصرها ، فعندما" نتحدث عن نوع من الأنواع فإنك لا محالة تستند أثناء حديثك، بصفة صريحة أو ضمنية، إلى نظرية الأنواع. وخصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى"[2]. وهذا ما جعله يستعير له معادلا مشابها ألا وهو مفهوم العلامة عند (دي سوسير F. De Saussure)، فرأي كيليطو بخصوص هذه المسألة بالذات يتوافق والتفسير الذي ساقه تودوروف بقوله عن " انهيار الحدود الفاصلة استنادا إلى مبدأ التوسع وليس الحصر، فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النص"[3].

فعلى الرغم من الإقرار الواضح لكيليطو بخصوصية كل نوع أدبي، إلا أن مشكل التصنيف أو التسمية مشوبة بالإبهام والغموض فـ"النوع له اسم به يعرف، ولكن عملية التسمية يعتريها أحيانا بعض التردد " ويمثل لذلك بالمقامة وما تلاقيه من لبس في إشكالية التجنيس، وهذا ما سنأتي إلى تفصيله في فصل لاحق.

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(الحكاية والتأويل)**، ص:08.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(الأدب والغرابة)**، ص:26.

[3]– عبد الله ابراهيم. **(السردية العربية الحديثة)**، ص: 53.

إن إقرار الناقد بخصوصية النوع، يطرح من جانب اعتبار ذلك الترادف في مجموع النصوص الكلاسيكية العربية التي تبرز–حسب رأيه– الصور نفسها، مما يقتضي بالضرورة رفع تلك الحواجز فيما بين الأنواع على الرغم من وجود مبررات وضعها، ولكنها حسب رأيه"تظل نسبية، فهناك خيوط كثيرة تشد الأنواع فيما بينها، وعلى عدة مستويات، بحيث لا يجوز لمن يدرس ألف ليلة وليلة مثلا، أن يتجاهل تاريخ الطبري ورحلة ابن بطوطة وكتب التراجم"[1].

إن هذا الترابط المعرفي والتواصل الثقافي فيما بين النصوص الأدبية–خاصة الكلاسيكية منها– وغير الأدبية التي لها معها وشائج على مستوى تلاحم وتداخل الموضوعات، هو الذي يستأثر بالاهتمام والدرس لدى عبد الفتاح كيليطو، إذ إن تأكيده على مجمل المكونات النصية المشتركة فيما بينها شكلا ومضمونا، هو الذي دفعه إلى إلزامية الإقرار بالأنساق الخاصة بكل منها على حده، مع عدم إغفال النسقية العامة المشتركة بينها جميعا، لأن فعل إنتاجها الدلالي يخضع لإنتاج نسقية البنية الثقافية العامة، التي تضفي عليها مظهر الترابط ونظام التماسك والتواشج، هذا النسق الثقافي الذي يعبر عنه بكونه مظهرا للمواضعة" الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره، وهكذا يكون أفق النصوص: هو (النص الثقافي).. وينتج عن ذلك أنه لا يمكن اعتبار أي نص مغلقا أو متوحدا، أو مصنوعا من كتلة واحدة، إنه منفتح على نصوص إخرى "[2]. هذا الانفتاح هو الكفيل بخلق نسيج معرفي يكشف عن مدى المتعة الجمالية ورسم معالم المثاقفة في عملية تبادل الأدوار فيما بين القارئ والنص استجابة لمعطى التنوع والاتساع الثقافي.

إن دعوة كيليطو للنظرة الشموليةإلى مجمل النصوص الكلاسيكية، هي وليدة إيمانه العميق والراسخ بسلطة ما تفرضه الأنساق والأبنية الثقافية المؤطرة لمضمون ووظائف هذه

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(الحكاية والتأويل)**، ص: 06.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(المقامات)**، ص: 02.

النصوص في تقديمها لتلك الصورة المشتركة لها، وفق منظور التفاعل الحاصل الذي يفرضه السياق السوسيوثقافي كخلفية لإنتاجية النص. مع مراعاة ميزة المعايير ونسيج النظم والأبنية اللغوية والأسلوبية التي تفرضها أنماط النصوص نفسها في تشكلها النوعي الخاص بها. وعليه فلا يتسنى–وفق هذا التصور– مقاربة أي نوع من أنواع النصوص بمعزل عن المساءلة التجاورية لأنواع أخرى متواصلة معها ومتفاعلة بأي شكل من الأشكال. وهذا ما يطالعنا به كيليطو كتمثيل تطبيقي في تناوله لكتاب (أسرار البلاغة)[1] بوصفه نصا يحكي حكاية من الحكايات، وينطوي على ملامح قصة أصلية.

فعلى أساس مرجعية النسق الثقافي العام يخلص كيليطو–بخصوص قضية الأنواع الأدبية– إلى وجوب اعتماد النظرة الكلية المتكاملة والمتآلفة في تحديد النوع الذي يقتضي منك " أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى، لهذا فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة"[2]. وهذا بالاحتكام إلى مرجعية النسق الثقافي المتحكم في أنماطها، فانضواء الأنواع تحت مرجعية النسق الثقافي الذي يحكمها، هي شبيهة باتحاد الدال والمدلول في إطار مفهوم العلاقة عند دي سوسير، باعتبارها وحدة بنيوية جامعة للدال في صورته الصوتية مع المدلول المعبر عن الصورة الصوتية بالمعنى الذهني المجرد.

5–الأدب وجدلية الألفة والغرابة:

يعد عبد الفتاح كيليطو واحد من النقاد الذين شغلتهم هموم مدارسة التراث، خاصة من زاوية دراسة ومخاتلة درر ومكنونات نصوصه بطريقة تستنطقه من واقع راهنية العصر الحديث، لأجل خرق فجوة الانفصال فيما بيننا وبينه، فالتراث كما يؤكد (بول ريكور .Paul

[1]– ينظر: **(الحكاية والتأويل)**، ص: 07 إلى ص:20.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(الأدب والغرابة)**، ص: 27.

Ricoeur) " بناء سردي يتطلب عملية إعادة تأويل مفتوحة النهاية، وبالتالي فإن معاينة التراث تعني أيضا معاينة الوعي، بمعنى التمييز النقدي بين التأويلات المتصارعة "[1]. فوفق هذا المنظار تحديدا تتموضع قراءة كيليطو للأدب العربي الكلاسيكي بشتى أنماطه ووضعه موضع مساءلة نقدية جادة لا تخلو من جدية وخصوصية الطرح مع استثمار لمجمل الدراسات المتسقة والمترابطة للظاهرة الأدبية.

وبما أن الأدب وفق الرؤية المفاهيمية للطرح النقدي الحديث والمعاصر أصبح يواجهنا كما يقول (رولان بارث R. BARTHES) " بوصفه مؤسسة اجتماعية، وبوصفه عملا فنيا معا"[2]، فإن الوقوف على تحديد مفاهيمي لماهيته أصبح متعسرا، ولم يبق مجاله منصبا ومنحصرا في تناول ذلك الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في جمهور المتلقين وإن كان لا يخلو من ذلك. إن اختلاف المعاني اللغوية والمفاهيم الصورية على كلمة أدب تتشابك في رؤى متقاربة، وفي أحسن الأحوال متطورة بتطور حياة الإنسان، وانتقالها في أطوار متنامية. إذ الخلفية المعرفية الجامعة في تصور دلالة مفهوم الأدب، لا تخرج في مجمل أبعادها عن تناول واحد من ثالوث الزوايا المتصلة به من حيث المصدر والماهية والمهمة، أي مفهوم النشأة والطبيعة والوظيفة.

تأسيسا على مجمل هذه المعطيات ينطلق كيليطو في بناء تصوره لإشكالية الطرح المفاهيمي لكلمة أدب، وهذا بغية الخروج من دوامة الحلقة المفرغة بأن الأدب هو الأدب، انطلاقا من مغبة الوقوع في ذلك التصور الحاسم بجلاء ووضوح الدلالة سلفا، فجل الدراسات بخصوص هذه المسألة في رأيه " تمر بجانب المسألة التي نحن بصدد إثارتها، لأنها تصب

[1]– ديفيد وورد. (**الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور** –)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دط، د ت، ص: 105.

[2]– سعيد الغانمي. (**اللغة والخطاب الأدبي**)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص:53.

اهتمامها على وظيفة الأدب وتفترض أن طبيعة الأدب معروفة "[1] ، وهذا تأكيدا منه على أن معظم الدراسات المنصبة حول تحديد ماهية الأدب، تولي اهتماما كبيرا بالأثر الحاصل الذي تخلفه النصوص الأدبية في المجتمع وجمهور المتلقين، بعيدة بذلك كل البعد عن الغوص في غمار الدلالة الحقيقية لكنهه وماهيته.

والفارق الجوهري الذي يبني عليه كيليطو تصوره، هو أنه لم يأت بمفهوم خاص للأدب، وإنما جعل مفهومه ودلالته موضع مساءلة وتمحيص وهذا بموازاته الدلالية بين مفهومه في الماضي في مقابل مفهومه الحديث على اعتبار " أن الماضي يضعنا موضع سؤال، قبل أن نضعه نحن موضع سؤال، وفي هذا الصراع للتعرف على المعنى، يتناوب النص والقارئ في تحولهما بين الألفة والغرابة "[2]. إن إشارة كيليطو بخصوص هذه المسألة تأتي بتفريقه بين مستويين متمايزين كل التمايز لدلالة كلمة أدب، فمفهومه السائد في الثقافة العربية الكلاسيكية بمراعاة خصائص بنيته التأليفية، لا يمكن أن يقاس بمعناه في العصر الحديث من خلال مدلول كلمة Littérature، مؤكدا بذلك على قضية حقيقية تستدعي التثبت والدرس والانتباه.

إن مفهوم الأدب في العصر الكلاسيكي لا يكاد ينسجم أو يتوافق مع مفهومه في العصر الحديث، هذه الحقيقة تؤكدها النظرة السائدة لمفهومه في الثقافة العربية الكلاسيكية، التي كانت تبني تصورها له وفق محددات تعمل على تشكيله في نمط خطابي ذي هدف وصبغة تعليمية بحتة. وما كتابَي ابن المقفع (الأدب الكبير) و (الأدب الصغير) إلا دليل صريح على ذلك، حيث إنّ الدلالة تومئ في وضعها على كل ما يجب أن يتحلى به الإنسان في مجال أخلاقيات وسلوكيات التعامل وفضائل الأعمال. إن مدلول الأدب إذن ينضوي تحت نمط خطابي يكاد يكون موحدا لاحتكامه إلى تكرار مكونات بنيوية تطال مجمل أجناسه

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 15.

[2]– ديفيد وورد. (**الوجود والزمان والسرد**)، ص: 96.

النثرية منها والشعرية، هذه البنيات التأليفية المهيمنة (كصيغ الأمر والنهي)، وما يتفرع عنها من أغراض، لاتخرج في مجملها عن نمط حكم عام وجامع، وهو ما يتوافق والصبغة التعليمية التي تطبع هذا الخطاب.

إنها حقيقة تتوافق مع ما ذهب إليه الجابري عند استعراضه لماهية الأدب عند ابن المقفع تمثيلا لاتخصيصا حيث يقول: " وهكذا يجمع ابن المقفع تحت لفظ <الأدب> ثلاثة معان متكاملة:

1-الأخلاق، بمعنى الصفات الحميدة والسلوك المحمود الذي ينبئ بكون صاحبه يصدر في أفعاله بعد إعمال العقل.

2- مابه تكتسب هذه الأخلاق وهو النصوص المروية أو المكتوبة التي تورث المتعامل معها معرفة بمكارم الأخلاق وبكيفية التحلي بها.

3- الفن أو العلم الذي يضم هذه النصوص ويعرضها مبوبة منظمة "[1]

وعليه فإن الرؤية المتفحصة لعملية الاضطلاع بتأريخ الأدب العربي تصب مباشرة في قالب مدلول الكلمة بحسب الوضع في هذا العصر الحديث، دون مراعاة أو احترام – حسب رأي كيليطو – لخصوصية المدلول القديم وتتبع مراحل تطور أنماطه الخطابية، فالأدب "بمعناه الحديث هو الذي بانسلاله شيئا فشيئا إلى الثقافة العربية، قد طرد الأدب بمعناه القديم، لا الكلمة بل ما تدل عليه الكلمة. ظلت كلمة الأدب حية، لكنها صارت تعني Littérature"[2]. إن كيليطو لا يرفض مفهوم الأدب الحديث، وإنما يؤكد على ضرورة مراعاة خصوصية المفهوم، فما يعاب هو هذا الانسلال اللامبرر والمطبق بآلية وحرفية دون مراعاة لخصوصية

[1]- محمد عابد الجابري. (**العقل الأخلاقي العربي – دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية** –)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص: 45.

[2]- عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات – السرد والأنساق الثقافية** –)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص: 220.

التميز أو عتبة الزمن الفاصل. إنها دعوة منه للتريث والتثبت، دون القفز العشوائي في تجاوز عتبات الزمان والمكان وخصوصيات أنساق الثقافات المرجعية، وتحميل مفاهيم وتلبيسها مع ما لايتواءم والثقافة الحاضنة.

إن تعرض كيليطو لمسألة مفهوم الأدب يرجع إلى وجوب تحديد المعيار الذي يقاس به، مع دعوة الانكباب والبحث ومراعاة تحول الدلالة الثقافية لهذه الكلمة، انطلاقا من التصور الذي أصبح سائدا مع مطلع القرن التاسع عشر، فعلى الرغممن الإقرار بإمكانية الانطلاق " من همومنا الراهنة في التعامل مع واقعنا الثقافي بجانبيه التاريخي والمعاصر"[1]، إلا أن هذا لا يأتي إلا بالقراءة الواعية والفاحصة للتراث العربي، باعتباره معيارا للتجديد والتكرار،[2] إذ إن الوعي بالحياة الثقافية للأمة هو السبيل الأوحد لديمومة هذه الحياة " لأن الإنسان لا يصفي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيدا الانكباب على هذا التحول والقيام بجرد لما كسبته الثقافة العربية (أو خسرته) في هذا التحول"[3]. إن التراث تجلٍ للملامح الحضارية والثقافية، والعمل الأدبي وفق هذه النسقية بحدته وإبداعه يخرجنا من عالم المألوف إلى عالم المفاجأة والمغايرة، لأننا ما إن " نختار عتبة ما حتى تقتحم الغرابة"[4]، وعتبة التراث كمرجعية مشتركة لمجمل الخطابات الموروثة، هي السبيل الأمثل في تحديد مواقفنا وعلاقتنا تجاه أنفسنا أولا ثم تجاه غيرنا.

---

[1]– نصر حامد أبو زيد. (**إشكالية القراءة وآليات التأويل**)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001، ص: 14.

[2]– تجدر الإشارة هنا إلى أن المقصود بالتكرار هو التكرار العادي المألوف، وهذا على اعتبار أن من التكرار ما تسكنه الغرابة كما يقول دريدا." ينبغي أن الغرابة تسكن التكرار وتقطنه "، وكما يقول بلانشو " ليس المهم أن نقول قولا، وإنما أن نكرر القول، وأن نقوله كل مرة، وكأنه قيل للمرة الأولى ". نقلا عن عبد السلام بنعبد العالي. (التراث والهوية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص: 77–82.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 220.

[4]– عبد الفتاح كيليطو. (**مسار**)،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014، ص: 41.

ما يركز عليه كيليطو في إطار تناوله لمفهوم الأدب، هو أساس تأثيره في جمهور المتلقين، هذا التأثير الذي مرده إلى تجاذب جدليتي الغرابة والألفة أو " بإخراج القول عن غير مخرج العادة "[1] كما يقول أرسطو، فمخرج العادة هو المبتذل المكرر الذي لا يعدو في دلالته ماهو متداول معروف، أما الإخراج على غير مخرج العادة فهو سبيل التأثير والإدهاش وفارق التميز والتفرد، فالأول هو سبيل الألفة والثاني هو مناط الغرابة. وهكذا تصبح الكتابة الإبداعية في مجال الأدب " ممارسة للغربة، لغربة لا يمكنها أن تغدو موضوع بحث معرفي. الكتابة تجربة اغتراب وانتشار يفقد الهوية، إنها ليست تجربة انتصار للشفافية وامتلاك لها، بل انتصار للعتمة"[2].

هذه كخاصية شكلية يضطلع بها الفعل الانجازي للكتابة، لكن ليس الغرض هو تلمس الغموض بقدر إثارة المتعة والإدهاش، حيث " تتجلى الغرابة أساسا في العلاقة باللغة، باللغات، للكلمات سلطة قاهرة "[3]. إن تصور كيليطو لمفهوم الأدب، في خضم التعريفات المتباينة والمتشابكة له، باختلاف زوايا ومحددات النظر إلى ماهيته التي تفرضها التباينات المنهجية على ساحة الدرس النقدي المعاصر. نقول إن تصوره مبني على فكرة مفهوم الغرابة كأساس مرجعي يمكن الاستناد عليه في تمييز الأدبي عن غير الأدبي، فدلالة و" مفهوم الغرابة عريق في القدم ويبدو لي أنه قد يشكل مدخلا مهما لدراسة مفهومالأدب"[4].

إلا أن الغرابة لا تتنافى مع الألفة، إنما مطمح الغرابة كجمالية تطبع النص الأدبي تسعى إلى تملكه وخلق علاقة تآلف فيما بينه وبين المتلقي، فللغرابة قيمة جمالية تغذي مخيال القارئ وتستفزه، وتخلق بؤرة توتر فيما بينه وبين النص تتجاذبها رغبة مقاومة الشعور

---

[1]– أرسطو طاليس. (**فن الشعر**)، ، ص: 243.

[2]– سالم يفوت. (**المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر**)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص: 62.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**مسار**)، ص: 88.

[4]– المصدر نفسه. ص: 21–22.

بالألفة وجاذبية الافتتان بهيمنة الإحساس بالغرابة، إنها ذلك الإحساس الخادع بتحصيل أثر الأدب في النفس.

الألفة والغرابة من منظور عبد الفتاح كيليطو ليسا مفهومين متناقضين في عملية تجسد الإبداع الأدبي، فكل "حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة"[1]، انطلاقا من اعتبارهما جدليتين يحتكم إليهما النص الأدبي، فتجاورهما نتيجة حتمية للعمل الأدبي، فجمالية الألفة لا تنفصل عن جمالية الغرابة، يعبر عبد الفتاح كيليطو بهذا الخصوص عن إيمانه " باستحالة دراسة الأدب مفصولا عن دراسة الغرابة. وينبغي أن ندرك أنها ليست مناقضة للألفة، فأحيانا يكون المألوف جدا هو سر الغرابة:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزل

حنين لمنزل اندثر وولى. فما هو المنزل الغريب ياترى، أهو الحالي أم القديم؟

بطرح السؤال نكتشف أن الغرابة هي الألفة الماضية. المنزل الأول، الذي نشأنا فيه أثناء الصبا، منزل مقرب مألوف، بيد أنه يصير فيما بعد غريب، وبهذا التحول يكسب أهميته "[2].

إن هذا الرأي ينم عن رؤية فاصلة لدلالة المفهومين، ليس باعتبارهما متضادين، وإنما متكاملين، فحافز التلقي هو المؤطر لإحكام هذه الجدلية، حيث إنه مناط التعامل مع نص المتخيل أو غيره – على اعتبار أن الغرابة لا تخص النص الأدبي وحده –، فكيف نجعل من الألفة جمالية ترقى إلى مستوى الغرابة؟ وكيف نعمل على تملك ما هو غريب ليغدو أليفا طيعا؟ فهما (الألفة والغرابة) مسارين محددين لاستمرارية النص وتحددهإبداعيا وجماليا.

إن كيليطو في سياق حديثه عن مفهوم الأدب، يركز على مجال التوظيف المخصوص للغة وفق التقنيات التي تتشكل بها منظومتها الرمزية والتي تؤكدها مجمل

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 66.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**مسار**)، ص:94.

الدراسات النقدية الحديثة، هذا التوظيف يتعارض من جهة أخرى مع الوضع الاعتيادي لها "إنها الألفة المنحدرة من نقيضها ظاهريا وصنوها الغرابة المقيدة بشرط الإفهام بما أنها لا تبتدع بقدر ما تغير طريقة عرض المعنى المألوف"[1].

فاختلاف التوظيف المخصوص للغة عن التوظيف الاعتيادي يؤسس للبعد التخييلي والجمالي والتصوري للأدب فهو "محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة، لكنه تخصيصا ليس أيما محاكاة؛ لأننا لانحاكي الواقع ضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالا ليس لها وجود. إن الأدب تخيل: وذلك هو تعريفه البنيوي الأول"[2]. فتودوروف بالإضافة إلى إقراره بخصوصية الأداة التعبيرية للأدب، فإنه يضيف إليها خصوصية الخيال.

فإذا كانت فكرة الغرابة عند كيليطو لاتكاد تنفصل عن موضوعة التخييل، إلا أنه ينحو بها منحى آخر إلى حد اعتبارها مقياسا ومناطا لانجذاب القارئ وتفاعله مع النص، فمقياس " العمل الأدبي الممتاز هو غرابته. أحيانا يرفع القارئ عينيه ويقول لنفسه: عجيب، عجيب هذا الكتاب. إذ ذاك، وإذ ذاك فقط، يكون المؤلف قد حقق التواصل ووفق إلى جذب القارئ إليه. لا أرى مقياسا آخر، فحسب علمي لم تفرز الدراسات الحديثة معيارا موضوعيا يمكن الاعتماد عليه للحكم على جودة الأعمال الأدبية، إلا أن هذا لا يحول دون إخضاع الغرابة لتمحيص عقلاني"[3].

إن هذا الحكم أيضا يجب أن يخضع لتمحيص عقلاني، إذ إن الغرابة بهذا المفهوم تكون متعلقة بوظيفة الأدب وليست من صميم كنهه وماهيته. فإذا كانت الغرابة تستدعي الدهشة وتدعو إلى الإثارة، بفعل ذلك التصرف المستحدث على التشكيلات التعبيرية للغة التي لا

---

[1]– شكري المبخوت. (**جمالية الألفة – النص ومتقبله في التراث النقدي** –)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ط1، 1993، ص: 151.

[2]– تزفيتان تودوروف. (**مفهوم الأدب**)، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 2002، ص:08.

[3]– عبد الفتاح كيليطو, (**مسار**)، ص: 12.

تجوز في غير الخطابات الأدبية، فكيف يمكنها أن تكون مؤشرا على أدبية النص بخروجها عن التركيب اللغوي المألوف؟.وهي لا تعدو أن تكون مثارا لمتعة التلقي وجمالية الذوق الفني، فهي بهذا أقرب إلى توصيف وظيفة الأدب منها إلى سبر ماهيته وكنهه.

وهذه ربما من المآخذ التي أخذها حسين خمري أيضا على عبد الفتاح كيليطو، على اعتبار أن كيليطو ذاته لم يفكر أو لم يستوضح " أن الألفة هي الواقع وأن الغرابة هي المتخيل، بل إن عنصري الألفة والغرابة مستويان من مستويات الخطاب، يخص الأول الخطاب العادي، ويخص الثاني – الغرابة – الخطاب الشعري .. وبهذا يتميز الخطاب الشعري عن الخطاب العادي بدرجة العدول والانزياح ecart عن القاعدة – النمط"[1]. وهذا الكلام مردود عليه كذلك لأن مسألة الخطاب العادي وغير العادي مسألة نسبية تخضع لاعتبارات كثيرة (ثقافة الملقي والمتلقي)، ومسألة مقامية حالية فأحيانا يكون الواقع أغرب من الخيال فالغرابة قد تكون وليدة الألفة، ولا تعارض هنا فيما بينهما.

إن طرح كيليطو لجدلية الألفة والغرابة في الأدب تستمد أهميتها في الخطاب الأدبي وفق نظرة شاملة تتناول مجمل الخطابات المجاورة له، وهذا على أساس نسق ثقافي موحد يكون بمثابة" الأصل النظري للكشف والتأويل .. والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية "[2]. فهما –الألفة والغرابة– عنصرين أساسيين تتبني عليهما لغة الأدب، فتجلي عنصر الألفة يكون على مستوى التعابير المتداولة والشائعة، أما الغرابة فجوهر انبثاقها هو التعابير البعيدة عن إطار ماهو معطى وحاضر ومعهود.

---

[1]– حسين خمري. (**فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية** –)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 49.

[2]– عبد الله الغذامي. (**النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية** –)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص: 78.

إن الغرابة في طرح كيليطو هي بمثابة الحد الفاصل بين عالم الخيال وعالم الحقيقة، أو كيفية أن يغدو عالم الحقيقة حكاية في طي عملية السرد، فهي حسب رأي عبد السلام بنعبد العالي ليست حلولا للعالم الواقعي باختفاء الحقيقه لأن " تفويض الميتافيزيقا إذن معناه أن يصبح العالم حكاية. غير أن <الشرط الأساسي للحكاية، كما نقرأ في الأدب والغرابة، هو الانتقال، أي اجتياز العتبة الفاصلة بين فضائين> الفضاء المألوف والفضاء الغريب. الشرط الأساسي لتفويض الميتافيزيقا وللسرد هو الانتقال من<الألفة إلى الغرابة>"[1].

إن خلاصة ما نستشفه من خلال الطرح المفاهيمي لموضوعة الغرابة لدى عبد الفتاح كيليطو، أنها ذات دلالة موسعة وشاملة، تنحصر فيها مختلف القضايا والتصورات التي صيغت لأجل تمييز النص الأدبي عن بقية الخطابات، إذ ولدت " هذه الظاهرة نظرة إلى الأدب ترتاب من وحشة المجهول وتأنس لألفة المعلوم، فالنص الذي لا يخاتل القارئ مخاتلة تتيه به في محلات اللبس ومظان الإغلاق هو الجدير بأن يوصف بالبيان والجمال"[2]. إن الغرابة تعطي خصوصية للنص تجعله يتصف بمفهوم الأدبية، فهي جامعة لمفاهيم التخييل والمحاكاة، وتجليات التأثير أثناء عملية التلقي إنها بمثابة اللغة التي " تتكلم في الأدب، بكل تعدديته التي تعج <بتعدد الدلالة>"[3].

6-<u>الغرابة بين بلاغتين:</u>

في هذا الإطار يستحضر كيليطو فكرة الموازنة فيما بين البلاغة اليونانية والبلاغة العربية بخصوص نظرة كل منهما في تحديد مفهومي الألفة والغرابة، وهذا استئناسا منه لآراء علمين كبيرين من أعلامهما، ممثلا له في البلاغة اليونانية بآراء أرسطو، وفي البلاغة العربية برائد مجالها عبد القاهر الجرجاني. وتأسيسا على افتراض ذلك التمايز فيما بين البلاغتين خاصة

---

[1]- عبد السلام بنعبد العالى. (**الأدب والميتافيزيقا**)، ص: 13.

[2]- شكري المبخوت. (**جمالية الألفة**)، ص: 144.

[3]- تيري ايغيلتون. (**نظرية الأدب**)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص: 237.

من حيث الوظيفة، إذ ترتكز الأولى(البلاغة اليونانية) على منتج الخطاب، فيما تضطلع الثانية بمتلقيه، فبلاغة اليونان قوامها" إبراز قوانين إنتاج الخطاب"[1]، في حين نجد أن البلاغة العربية ليس من شأنها هذا السبيل، وإنما غرضها تبيان وإبراز " قوانين تفسير الخطاب"[2]. فوق هذا التمايز الصريح تتأسس فكرة اختلاف المنظور المفاهيمي للغرابة في تمظهرها الإشكالي المطروح كآلية لأجل تطويع النص تطويعا جماليا لا تطويعا قسريا ينفر من تمثل وتذوق جماليات النص.

يقدم كيليطو قراءة تحليلية لهذه القضية من خلال نص لأرسطو قدمه كنموذج يلخص فيه نظرته لعلاقة الغرابة والألفة في النص الشعري، يقول أرسطو:" والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة، وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة، كما هي الحال مثلا في شعر قلاوفون وشعر شانلوس، وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج "[3].

يرى كيليطو في قراءته لهذا النص، بأن خصوصية لغة الشعر–وفق رؤية أرسطو– هي عبارة عن نسيج لمنظومة لغوية، تحكمها المزاوجة في عملية تشكلها، هذه المزاوجة التي منها ما يؤسس لفكرة المألوف، ومنها ما يقع في دائرة الغريب، فهناك: الابتذال، والسقوط، والاستعمال الدارج، هذا في مقابل النبل، والبعد، والغرابة. إنهما دائرتان دلاليتان، بقدر ما هما متفارقتان بقدر ما هما متكاملتان في بناء النص الشعري. فالغرابة كعلامة تطبع النص الشعري، هي في حد ذاتها متضمنة لقسط من الاستعمال الشائع والمألوف، إذ لا تعارض في ذلك إن كان المطلب هو الوضوح، ونبذ الابتذال والركاكة.

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 63.

[2]– المصدر نفسه. ص: 63.

[3]– أرسطو طاليس. (**فن الشعر**)، ص: 61.

فالألفة والغرابة من منظور البلاغة اليونانية كما يحددها نص أرسطو، عنصران أساسيان عليهما مدار التشكل النمطي للنص الشعري، مع إعطاء اعتبار وسبق ملحوظ" للتعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود، فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه "[1]، فتحدث بذلك الدهشة ويتولد العجب وتقع اللذة.

يشكل هذا الرأي سمة تكوينية عليها مدار فن الشعر عند اليونان، كما لخصها أرسطو، وفي مقابل هذا الرأي المشكل لمنظور البلاغة اليونانية كما صاغها أرسطو لعلاقة الألفة والغرابة، ينقلنا كيليطو إلى مجال البلاغة العربية في استجلاء كنه هذه القضية، ويعد عبد القاهر الجرجاني خير من يمثل به في هذا المجال. هذا البلاغي الذي تناول المسألة– حسب تفسير عبد الفتاح كيليطو– من زاوية التأثير الذي يحدثه النص الأدبي (الشعري) في المتلقي والقارئ، هذا الأخير " الذي يحيل عليه النص ليعيد بناء ما درس في وهمه. ولا عجب فوظيفة النص الكبرى هي إعادة الألفة القديمة بين القارئ والرصيد الشعري عبر الذاكرة وبواسطة التكرار"[2].

إن الجرجاني يركز على محور العلاقة العمودية فيما بين النص والقارئ، وهذا على خلاف ما رأيناه عند أرسطو في تركيزه على المحور الأفقي المتحكم في التشكل البنائي للغة الخطاب الشعري،" ولهذا فإن الجرجاني لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن المتلقي، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة "[3]. بل إن كيليطو يذهب إلى أبعد من هذا، إذ يرى أن الاهتمام بالمتلقي في تاريخ البلاغة العربية محصور عند الجرجاني فقط، وكأن مدار الاهتمام بفكرة التلقي لم تحظ باهتمام وتبجيل من سبقه، وهذا ما نخالفه فيه الرأي، لأن فكرة تصور المتلقي ضاربة بجذورها في تاريخ الأدب

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 61.

[2]– شكري المبخوت. (**جمالية الألفة**)، ص: 149.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 69.

العربي في اهتمامها بالقارئ ووضعه دائما في الحسبان، ولا أدل على ذلك ما كانت تحظى به قصائد الشعر العربي من تنقيح،[1] لأجل أن تقدم للقارئ في أحسن أحوالها الإبداعية والجمالية.

إن وضعية العلاقة التي تربط المتلقي بالنص الشعري تخضع بالضرورة لتلك الاستجابة التي تحدثها مواطن الغرابة بفعل مكنة الاستثارة والتلاعب الحاصل في نسيج لغة النص، وعلى أساس هذا التصرف الحادث على مستوى النظام اللغوي، تتجلى لدى المتلقي" المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العيون "[2]. وهذا ما يتيح فرصة للمتلقي في بناء عوالم تخييلية جمالية تختلف عن عالمه الواقعي حتى وإن كانت صورة مستمدة منه أو محاكية له، مستندة في أصلها إلى مقدرة وإمكانات المتلقي في علاقته التفاعلية مع النص، فيخرق مجال عالمه المألوف الذي يلتحم به واقعيا، بانتقاله وانفتاحه على عوالم من العجب والغرابة،" ذلك أن الغرابة لا تتجلى إلا لمتلق تعوّد على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه.. هناك إذن جدلية بين الألفة والغرابة وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطابالشعري"[3]. إنها فكرة التخيل في العمل الأدبي (الشعر)، التي يطرحها كيليطو كمعادل للغرابة وفق معارضته بمفهوم الألفة الذي تتميز به الخطابات غير الأدبية.

---

[1]– تجدر الإشارة هنا إلى ما يسمى بشعر الحوليات، والتي برز فيها خصوصا زهير بن أبي سلمى، لا لشيء إلا لوضع اعتبار مسبق لمسارات تلقي هذه القصائد، فيجهد الشاعر على تقديمها على أحسن صورة مرغوب فيها.

[2]– عبد القاهر الجرجاني. (**أسرار البلاغة في علم البيان**)، تر: محمد الاسكندراني ومحمد مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص:41.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 69.

المبحث الثاني

التلقي وهاجس الارتياب:

من جملة القضايا النقدية التي استأثرت باهتمام الناقد عبد الفتاح كيليطو والتي شغلت حيزا من كتاباته النقدية هي قضية التلقي، وهي كما هو معلوم قضية من أكبر قضايا النقد المعاصر، والتي" تعنى بتداول النصوص الأدبية وتقبلها، وإعادة إنتاج دلالتها، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي التي تظهر فيه... أو داخل العالم الفني التخيلي للنصوص الأدبية ذاتها"[1]. وقد كان فضل السبق في إثارة هذه القضية، وإرساء دعائمها كنظرية نقدية قائمة بذاتها، إلى المدرسة الألمانية، تثمينالمجهودات الطرح المستجد لكل من الباحثين المتميزين (هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss) و(فولفغانغ ايزر Wolfgang Iser)، إذ كانت طروحاتهما بمثابة نقلة نوعية على الساحة النقدية المعاصرة، متجاوزة كل الأبعاد وزوايا النظر للنص الأدبي التي رسمت معالمها ودعمت ركائزها المناهج السياقية والبنيوية وفق رؤيتها المنهجية وخلفياتها المعرفية وآلياتها الإجرائية. فكانت نظرية التلقي بوصفها اتجاها ما بعد بنيوي " هي الرهان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلى للأبعاد الثلاثة (المؤلف، النص، القارئ) تصهرها جميعا في آلية القراءة الحديثة "[2].

لقد فتحت نظرية التلقي إذا أفقا معرفيا جديدا، اتسم بالموضوعية وبجدية الطرح، إذ رفعت لواء القارئ الذي ظل مغيبا لا يكاد يلتفت إليه في عملية التحقيق الإجرائي لمناهج النقد الحديثة والمعاصرة (البنيوية وماقبلها)، فكانت بذلك –أي نظرية التلقي– " بمثابة منهج لإعادة النظر في القواعد القديمة، ولإعادة تقويم الماضي، ... هذا الاتجاه النقدي الذي أخذ يركز الاهتمام على القارئ، وعلى استجابة الجمهور وتأثره بالعمل الأدبي"[3].

---

[1]– عبد الله ابراهيم. (**التلقي والسياقات الثقافية**)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص: 09.

[2]– بشرى موسى صالح. (**نظرية التلقي – أصول ..وتطبيقات**–)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 32.

[3]– روبرت هولب. (**نظرية التلقي**)، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية،ط1، 1994، ص: 09–10.

وبغض النظر عن الأصول المعرفية لهذه النظرية ، ومفاهيمها الاصطلاحية وآلياتها الإجرائية، والتي لن نفصل فيها القول على اعتبار أنها ليست من صميم الإشكالية التي نحن بصدد معالجتها، إلا أنه يمكن القول عموما، بأنها إجراء نقدي فتح أفقا معرفيا جديدا تم استثماره في شتى ميادين المعرفة الإنسانية، خصوصا فيما تعلق منها بمباحث النص الأدبي، وأن إيجابية مدارستها في النقد الأدبي لا تنكر بحال، لما حققته من فتح مغاليق النص باستثمار آليات الفهم والتفسير في تفاعل القارئ مع النص، فهي بمثابة " نقلة متميزة أدت، في ميدان التاريخ الأدبي كما في مجال النظرية الأدبية، إلى صرف الانتباه عن المؤلف والنص وتركيزه على العلاقة القائمة بين النصوص الأدبية وجمهور القراء "[1].

هذا كمنظور تمهيدي عام قدمناه لبسط مفهوم فكرة التلقي عموما، ليتسنى لنا استيضاح معالم ورؤى هذه القضية في البحث النقدي عند عبد الفتاح كيليطو، وكما أومأنا سابقا فإن هذه القضية قد استرعت انتباه الناقد، والتي خصص لها مصنفه النقدي (الكتابة والارتياب)، فمحور المساءلة النقدية لهذا الكتاب تتجلى في إشكالية الرؤية النقدية لكيليطو بخصوص علاقة التوتر وجدلية التصارع فيما بين الكاتب والقارئ كقطبي رحى عليهما مدار قضية الأدب عموما (كتابة وتلقيا). فهما طرفي المعادلة الجدلية التي تتقاسمها عملية الإبداع الأدبي وفق محوري الغرابة والارتياب.

إن فعل الكتابة باختلاف أنواعها، والكتابة الأدبية منها خصوصا، تعتبر محور العملية التواصلية والقاسم المشترك فيما بين الكاتب والقارئ في الكشف عن جوهر المعاني وفق تلك المنظومة الرمزية ذات الأبعاد الإيحائية الخاصة والمختارة من بين ممكنات لغوية كثيرة. فهي سند معرفي قوي ورافد من روافد عملية القراءة وإنتاج المعنى و" تحصيل الحقيقة وتخليصها من الوهم الذي تفرضه شروط إسكان هذه الحقيقة في الخطاب المتصل بالكتابة

[1]– عبد الكريم شرفي. (**من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة–دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة–**)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص:179.

وتوسط الرموز وغموض العلاقات"[1]. فعليها إذن-أي الكتابة- تتأسس عملية معالجة وصياغة المفاهيم النقدية، انطلاقا من طبيعة اللغة وخصوصية تشكلها الترميزي المنغلق على مستوى الكتابة، إضافة إلى التعامل معها على اعتبار أنها ظاهرة إنسانية، مما يفتح إمكانات واسعة وطرقا جديدة في التعامل مع تشكل الدلالات الخطابية من خلال فعل التأويل. كل هذا بمراعاة تلك العلاقة التفاعلية للقارئ مع النص في إنتاج المعنى.

1-ارتياب الكتابة وعداوة القارئ:

في إطار هذه المفاهيم النقدية المصاغة من أجل استنكاه مجاهيل النص الأدبي وعملية الإبداع عموما، نجد عبد الفتاح كيليطو يسهم في كتابه: (الأدب والارتياب) باستثمار مفاهيم النقد المعاصر في علاقة الكتابة بالتلقي، لكن وبحكم صرف اشتغاله بمفاهيم الأدب العربي القديم، فإنه يرسي إشكالية بحثه حول قضية الطابع الإشكالي فيما بين (الكاتب والقارئ)، فإذا كان كما يقر (موريس بلانشو Maurice Blanchot) " إن كل كاتب يكتب بحضور قارئ ما، أو يكتب لكي يقرأ"[2]، فإن هذه الفكرة بالضبط هي التي بنى عليها كيليطو صرح إشكاليته، ولكن من زاوية نظر جديدة تؤسس لهذه العلاقة المفترضة، والتي يصفها كيليطو بعلاقة الارتياب.

نؤكد ونقول إنها علاقة مفترضة، وهذا لايعني نفيا لوجودها، لكن مانقصده هو أنها تتأسس قبل عملية الكتابة أو أثناءها، وتتبني على ذلك التوجس والتوتر الذي يمتلك الكاتب من القارئ المفترض، أو تلك العداوة والترصد من القارئ تجاه الكاتب، ذلك بأن الكاتب" بما أنه إنسان حقيقي ويعتقد أنه ذلك الإنسان الحقيقي الذي يكتب، يعتقد كذلك أنه يخبئ في

---

[1]- عمارة ناصر. (**اللغة والتأويل -مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي-**)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 19.

[2] - موريس بلانشو. (**أسئلة الكتابة**)، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص: 55.

ذاته قارئا ما يكتب، يحس أن بداخله جزءا من القارئ، جزءا حيا وملزما، قسطا من القارئ الذي لم يوجد بعد. وفي كثير من الحالات وبتطاول لا يمكن التخلص منه، يأخذ القارئ المولد قبل الأوان، في الكتابة، بواسطته. وها نحن نفهم أن ذلك الوهم يأتي من التسرب للكاتب، في مرحلة الانجاز، للحظات تعكس متطلبات القارئ "[1]. لذلك سنتتبع مطارحات هذه الإشكالية عند كيليطو بوصفها واقعا مفترضا، وهو طرح مشروع في الآن ذاته.

في هذا السياق يتقصى كيليطو جدلية الكتابة في علاقتها بالمتلقي، ضمن موروث الثقافة العربية القديمة، بخوض غمار مساءلة المسكوت عنه، إذا تحدد" قراءة نص كيليطو بمدى الانتباه للأسئلة التي يطرحها، ذلك أن السؤال يشكل أداة لاستجلاء غير المفكر فيه ضمن الموروث العربي "[2]. قصد الكشف عن عملية التشكل الاستراتيجي لهذا النظام الجدلي، والغوص في بحث جذوره وتقصي أسسه وأصوله، إنه إشكال مركزي يتمحور حول سؤال واختبار إشكالية ارتياب الكاتب وعداوة القارئ، وهذا من منظور مفاهيم الكتابة في الثقافة العربية القديمة، وشروط وجودها وفرادة انتظامها.

إنها إشكالية تمس حتى إنجازات كيليطو ككاتب مع جمهور القراء، فلا أحد يغدو بمنأى عن رحى هذه الحرب المكشوفة، فكيف إذن" يمكننا <التعاطف> مع مؤلف لن تربطنا به، مهما فعلنا، علاقة محبة؟ ولماذا يسبقنا صاحب الكتاب نفسه إلى فضح العلاقة التي يمكن أن تقوم بيننا وبينه؟ "[3].

إنها حقيقة علاقة لها ما يبررها بل وما يؤكدها من دلائل تتضح من خلال تلك الأمثلة التي قدمها كيليطو، والتي ترتسم على معطيات النسيج الناظم لنسقية الثقافة العربية

---

[1]– المرجع السابق. ص: 55–56.

[2]– مجموعة من الباحثين. (**عبد الفتاح كيليطو –متاهات الكتابة–**)، تنسيق: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص116.

[3]– عبد السلام بنعبد العالي. (**الأدب والميتافيزيقا**)، ص: 49.

القديمة في نظرتها للكتابة، والتي تؤكد في منظورها الراهن أننا أصبحنا " نلقي أنفسنا في حركة الكتابة بعيدين أشد البعد عن أية ولادة طاهرة لأي عنصر من العناصر الداخلة في هذه الحركة: فلا الكاتب ينطلق من <لحظة صفر للكتابة> ولا القارئ يبدأ بلوح<مصقول>"[1]. إنها إذنالخلفيات والرواسب المبررة للنظرة المتوجسة والعلاقة المتوترة، والحذر المطبق على الكاتب والقارئ سواء بسواء. لذا جاءت قراءة كيليطو جامعة لجملة من متون الكتابة العربية الكلاسيكية، ومحاولة استنطاقها في سياقها الجامع بوصفها انجازات مرتبطة بحكم الإعلان أن على الكاتب" أن يتذكر على الدوام أنه يخاطب متلقيا بالضرورة معارضا ومعاديا:<وينبغي لمن كتب كتابا أن لا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء >. وويل لمن ينسى هذه القاعدة ولا يكون دوما في حالة استنفار قصوى**!**"[2].

إن هذه الوضعية المتأزمة هي التي استدعت من الناقد محاولة تتبع ومخاتلة نصوص عربية قديمة، لرسم تجليات هذه العلاقة ورصد مجمل الوضعيات التي تتراءى من خلالها فجوة (الكتابة/القراءة) المحكومة برؤية النسق المفاهيمي الناظم لكلا الفعلين في الموروث العربي القديم. وقد جاءت اختيارات الناقد للنصوص المدروسة متفاوتة ومختلفة، نقصد تفاوتا في إطار الزمان، واختلافا في النوع (شعرا ونثرا). فمن الجاحظ إلى ابن حزم مرورا بالمعري، هي محطات مهمة جعلها كيليطو مثار استلهام لإشكالات متعددة، تستدعي مساءلة نقدية من بين مساءلات كثيرة. مساءلتها من حيث كونها منجزا كتابيا له ما يميزه، ومن حيث تلك العلاقة التي تحكمها في عملية التلقي التي تتبني عليها جدلية الارتياب والعداوة بين الكاتب والقارئ.

---

[1]– عبد السلام بنعبد العالي. (**حركة الكتابة**)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص: 09.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والارتياب**)، ص: 09– 10.

2-الكتابة تحت الطلب:

إن تناول كيليطو لفعل الكتابة يتوازى مع منظوره المنهجي في تأصيل المفاهيم مع ما يتوافق ومفهوم الثقافة العربية الكلاسيكية في تناولها لقضية الكتابة (خاصة ما تعلق منها بالإبداع الأدبي)، فإشكالية الكتابة والقارئ من جهة، وارتياب الكاتب أثناء الكتابة من جهة أخرى مرده-حسب كيليطو- إلى تلك الرؤية والخاصية التي تتأسس عليها النظرة الكلاسيكية لفكرة الكتابة فهي محكومة وفق تصورها" بانزعاج قد يبلغ حد الخوف والذعر، فكأن المؤلف، كيفما كان شأنه ومهما كان شكل تأليفه، محل ريبة صريحة أو غامضة، ولهذا قيل: لا يزال المرء في فسحة من أمره ما لم يقل شعرا أو يؤلف كتابا، ذلك أن الخطر ماثل والعدو بالمرصاد"[1]. فمحصلة جماع النظرة الكلاسيكية لقضية الكتابة هي محكومة بفكرة التوجس والتبرم، فهي وفق نسقية هذا التصور والتفكير المهيمن تعتبر أمرا جللا، على مقتحم غمارها تحمل تبعات ما يمكن أن يؤول إليه أو تؤول إليه مصنفاته حيث" إن أكثر ما يهدد القراءة هو واقع القارئ وشخصيته، هو تجنبه التواضع وعناده على البقاء كما هو أمام ما يقرأ "[2]. فأمام توجس الكاتب وترصد القارئ تتجلى جدلية القدرة والاستحالة في عملية الكتابة، قدرة القراءة أمام استحالة الكتابة، ولكن هل هي استحالة دائمة للكتابة أمام واقع العداء المفروض. أم أنها تلجأ إلى مراوغات تراهن على سلطة وضرورة التدوين.

إن ما يطبع الكتابة الكلاسيكية، هي أنها كتابة معبرة عن كونها ليست إنجازا فرديا تتمتع الذات برغبة التدوين من منطلق الحرية في التعبير والتبليغ، وإنما هي كتابة تتأسس من وقع الشعور بخوض مغامرة اضطرارية تتشابك فيها رغبة الكتابة مع رغبة الانصراف والإحجام، فهي لحظة حاسمة من لحظات وصف التبرم والانشطار، وهذا ما حدا بجل "المؤلفين القدماء أن يذكروا في افتتاحيات مصنفاتهم أن شخصا طلب منهم إنشاء كتاب في

[1]- المصدر السابق. ص: 09.

[2]- موريس بلانشو. (**أسئلة الكتابة**)، ص: 51.

موضوع من المواضيع، شخصا لا يسمونه عادة، وقد يكون ذا نفوذ أو مجرد صديق، وهذه الشعيرة تخلق لدينا الانطباع بأن الكتابة كانت تعتبر عندهم أمرا جسيما خطيرا، فكأنهم في حاجة إلى الاحتماء وراء سلطة ما للشروع في التأليف، بهذا المعنى ليست الكتابة نتيجة قرار ذاتي بقدر ما هي استجابة لصوت خارجي ملح "[1].

إنها الكتابة تحت الطلب، فعزو المؤلف لمكتوبه لسلطة خارج سلطة الذات والقرار الشخصي، لدليل على خصوصية المفهوم المرجعي لفعل الكتابة في عرف الموروث الثقافي العربي، بالإضافة إلى أنها ميزة تفتح مجالا خصبا للدراسة في تعدد دلالات هذا الصنيع الذي غدا شعيرة يأنس إليها المؤلفون، شأنها كشأن نظام ومقومات القصيدة التي تعارف عليها الشعراء، ولا يجدون بدا في تجاوز بناء القصيدة العربية، فالانطباع الحاصل وفق هذا المنظور أن النص الكلاسيكي يفتقد إلى خصوصية المقصدية المباشرة من المؤلف التي عليها مدار العرف الاصطلاحي في النقد الحديث والمعاصر.

لكن عرف الكتابة تحت الطلب، أي أن يغدو المؤلف مطلوبا للكتابة لا طالبا لها وراغبا فيها، حتى وإن كان ليس على وجه التحقيق، أي قد يكون بفعل الإيهام للقارئ ولو بإيعازات مفترضة. نقول إن هذا النوع من الكتابة لا تختص به أعراف الكتابة العربية الكلاسيكية فقط، وهذا ما يقره كيليطو نفسه في تلميحه لآراء (إرنست روبير كوريتيوس Ernst Robert Curtius) وإحالته عليها.[2] لكن ربما ما تختص به هذه الميزة في الكتابة العربية القديمة، هي في تشكل تصور عدم إمكانية ما يمكن اعتباره كتابة ابتدائية، وإنما فعل الكتابة في حد ذاته لا بد له من اتكاء على مركزية لتحصيل فعل التزكية والمصداقية للمكتوب، فيكون

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**لن تتكلم لغتي**)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص: 86-87.

[2]– فقد جاء استدراك من كيليطو على هامش الصفحة أننا " نجد هذه العادة أو الطريقة أيضا في الأدب الأوروبي خلال العصور القديمة والقرون الوسطى". ينظر: **(الأدب والارتياب)** على هامش الصفحة: 12.

الكاتب بذلك معبرا ضمن مجموع تكامل النسقية الناظمة لفعل الكتابة، لا شاردا عنها فلا يلتفت إليه أو يتم التجني عليه.

فالكتابة تحت الطلب هي بمثابة الركيزة والدعامة التي يتكئ عليها الكاتب لدفع وصرف تجني القراء، فهي وليدة ريبة من الكاتب وترصد من القارئ، واستكمالا لمحور علاقة التوتر هذه، لابد من تحقق عنصر الطلب المعزو إلى تلك السلطة لتكون بمثابة ما يحتكم إليه أو يستند عليه في عملية تبرير الكتابة، والتقليل من فورة تأجج ما يمكن أن يؤول إليه النص قرائيا.

3-الجاحظ وشعرية الاستطراد:

وصلا للمساءلة النقدية للإشكالية التي تحكم جدلية الكتابة في علاقتها بالمتلقي، نلفي الناقد عبد الفتاح كيليطو يؤكد مشروعية تساؤله حول حقيقة" لماذا يكون الكاتب في ثقافتنا مصدر ريبة؟ بل لماذا يعتبر هو نفسه أنه موضع ريبة، وبصفة شعورية أو بصفة لاشعورية؟ ثم لماذا ترتبط الكتابة بإحساس مبهم بالذنب "[1]، ويستحضر في هذا المجال آراء الجاحظ الذي يعد بحق أهم النقاد القدامى الإشكاليين، كيف لا وهو أقرب الأسماء في تبادرها إلى الأذهان عند معالجة حقائق اللغة والكتابة والبلاغة والبيان، إضافة إلى ميزة انفتاح كتابته على مجمل قضايا الأدب والنقد في فرادة طرحها وتميز استثارة إشكالاتها. فإذا كانت سمة التوتر" ملازمة للعملية الأدبية، يبرز بين الآداب، وأيضا داخل أدب معين. وعنه يترتب تطور الأساليب والأنواع. لم نول بعد سوء الفهم ما يستحقه من اهتمام "[2]، فإنه انطلاقا من هذه الفرضية تتأسس عملية المساءلة النقدية لكتابات الجاحظ.

[1]- عبد الفتاح كيليطو. **(مسار)**، ص: 86.

[2]- المصدر نفسه. ص: 142.

التوتر وسوء الفهم وهاجس الارتياب كلها مفاهيم تسترعي الانتباه بل تستدعي الدراسة والبحث المعمق، خاصة إذا ما تعلق الأمر بكتابة تفصلنا عنها مسافة زمنية ربما تزيد من حدة الطرح وتأزم الموضوع. ولا أدل على ذلك من كتابة الجاحظ، فبالإضافة إلى التوتر الذي يتملك القارئ المعاصر من كتاباته، هناك تأزم آخر على مستوى تلقي كتابات الجاحظ في سياقها الذي صيغت فيه. وإنه لمن أولى ما يسترعي الانتباه هو تملك المقولة المأثورة عن الجاحظ في تعوذه من فتنة القول في (البيان والتبيين) حيث يقول" اللهم إنا نعوذ بك فتنة القول كما نعوذ بك من فتنة العمل،.. كما نعوذ بك من العي والحصر"[1]، فالتعوذ من فتنة المقول، هي بمثابة رجاء لدفع مغبة حمله على غير ما يحمل عليه، فيقع بذلك تحت طائلة سوء الفهم في تقدير المعنى، فالفتنة الحاصلة" قد تكون وجها من وجوه سوء استعمال اللغة، يقضي على التواصل، ويحول بين المرء ونفسه، كما يحول بيننا وبين الناس "[2].

إن محاذير سوء استعمال اللغة هي من أكبر المطبات الموجدة لسوء الفهم ووقوع فتنة القول، وسوء الفهم الحاصل مرده افتراض القارئ في وضعية المتربص بالكاتب، وتتبع مواضع السقط والغلط عبر فجوات التأويل الباطنة أثناء قراءة النص، وتتبع منعرجات المعنى وانعطافات ثرائه اللامحدود.

فعلى مسارات هذا البعد الإشكالي يؤسس كيليطو لفكرة العلاقة الجدلية للكاتب والقارئ. ولعل استحضار الأبعاد التأسيسية لهذه الإشكالية في كتابات الجاحظ لها ما يبررها، كيف لا، وهو الذي أرسى دعامة فكرة واصطلاح القارئ العدو، ضمن إطار جامع لجدلية ارتياب الكاتب وعداوة القارئ، فإذا كان الناس كما يقول كيليطو" كلهم أعداء الكاتب، فهل الكاتب من جهته عدو الناس كافة؟ على الأقل يعرف أنه محل ريبة لمجرد أنه يكتب، فكأنه مقترف

[1]– الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **(البيان والتبيين)**، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، ص: 03.

[2]– مصطفى ناصف. **(محاورات مع النثر العربي)**، عالم المعرفة، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 218، فبراير 1997، ص: 13.

لذنب يجب التكفير عنه "[1]، هذا التكفير عن الذنب هو ما حدا بالجاحظ إلى التعوذ من فتنة القول لأن الكاتب عنده–كما يرى كيليطو– مأخوذ مأخذ الحذر ومحمول على محمل الريبة وعدم الاطمئنان.

إن ما يميز الكتابة عند الجاحظ، هو تلك النبرة المفتعلة والظاهرة غير المضمرة خاصة في إطار سرد القول ونقيضه، وهي ربما من جملة المآخذ التي أخذت عليه وعيبت بها كتاباته. على اعتبار أنها تصنف في باب سرد المناقضة، بوصفها فعلا مخلا بمنطق سرد المقول الذي تتأسس عليه الكتابة عموما. لكن الأمر –من وجهة نظر كيليطو– بخصوص تناوله لمسألة الكتابة عند الجاحظ، هي بالنسبة إليه من الأهمية بحيث تشكل محور المساءلة في عمق الدلالة لهذه الخاصية، إذ إنها تفتح أفقا تأويليا يتواءم وشخصية الجاحظ المتفردة أولا، ثم مدى تناسبها وسياق الكتابة الذي يحكم أوضاع عصره ثانيا.

إن بناء تصور كيليطو حول اعتماد هذه الخاصية الأسلوبية لدى الجاحظ، يتأسس حول ذلك المنظور الجدلي المتمثل في عدم إخراج الجاحظ للقارئ من محور اهتمامه رجاء مد جسر التواصل والصداقة معه، ولذلك" تراه يتودد إلى القراء ويفاوضهم سعيا منه إلى استمالتهم وإضعاف شوكتهم و إبطال كراهيتهم"[2]. كل هذا بدافع الخوف والحيطة من مثيرات نوازع الاختلاف، إلى درجة تجنيه–إن صح التعبير– في نسبة مقول كتاباته على ألسنة الغير، وهذا ما "يقتضي منا أن نحترس وأن لا نسارع في الاعتقاد بأنه يؤمن ضرورة بما يعرضه من آراء "[3].

توحي عملية الكتابة عند الجاحظ إذن بفكرة الشك، كما تحيل إلى اعتماد منظور المشاكسة لتصورات القارئ، وليس هذا بدافع الإلغاء والإقصاء وإنما كان " معلما لطريقة

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والارتياب**)، ص: 10.

[2]– المصدرنفسه. ص: 10.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**لن تتكلم لغتي**)، ص: 38.

التفهم. يجب أن نألف إلفا حميما ما نقرؤه، وأن نعود فنألف إلفا عميقا ما يناقضه. ذلك عند الجاحظ أدنى من البصر"[1]. لذا يعمد إلى جمالية المشاكسة الكتابية لتعضيد فكرة إخماد فورة القارئ، ودحض فعل التجني لديه على الكاتب. فالجاحظ يعي ما يقول، ووعيه هذا مؤسس على فعل المراوغة والإيهام، الذي يجد القارئ نفسه فيه محط حيرة في القبض على المعنى المراد، إنها التعمية المقصودة في صد التصنيف للرأي الذي يتبناه الكاتب(الجاحظ)، بحكم سياق الجو الثقافي السائد في عصره والمشحون بشدة توتر الخصومة في تعارض الآراء، مع انفتاح واتساع دائرة التأويل. مما حتم عليه اللجوء إلى تعديل المسار الخطابي لديه لتفويت فرصة القبض على الرأي الراجح من المرجوح في مقوله، من باب الحيطة في استيعاب الخلاف، وبدافع الريبة من القارئ، ورغبة ستر المعنى عليه، مما دفع به اضطرارا كما يرى كيليطو إلى إشراك القارئ في مشروع كتاباته فهو" في كل لحظة يلتفت إليه ليتأكد من انتباهه ويذكي اهتمامه"[2]، فهي مكنة خاصة من الجاحظ واقتدار عجيب في استلطاف القارئ، واستجلاب وده وتعاطفه بدبلوماسية كتابية يكاد ينفرد بها في هذا المجال.

إن الجاحظ وانطلاقا من وعيه بعلاقة التوتر التي تحكمه ككاتب بقارئه، فإنه يعمد إلى تقليص فجوة هذا التأزم باللجوء إلى حيلة إشراك القارئ ضمنيا في منجز كتاباته، لذا جاءت مطبوعة بتنوع المواضيع، وهي بالنسبة لكيليطو تشكل نوعا إبداعيا تفرد به الجاحظ، وهو إرساؤه لدعائم شعرية الاستطراد، والتودد إلى القارئ بتسليمه فعل الكتابة على لسانه من خلال القراءة، فيبني الأفكار التي" تصنع لكي تثير السؤال. والسؤال عند الجاحظ وفقا لهذا المنهج أهم من التقرير، وعلى هذا يمكن أن نفهم ما نسميه استطراد الجاحظ...حارب الجاحظ بالاستطراد والعرض الهين والتنقل بين وجهات النظر فكرة السيطرة أو العبودية.

[1]– مصطفى ناصف. **(محاورات مع النثر العربي)**، ص: 96.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(الأدب والارتياب)**، ص: 10.

التحرر من وطأة الفكر لا يقل أهمية عن اعتناقها. أولى بالناس أن يعيشوا سادة على اعتقاداتهم، ما يألفون وما لا يألفون "[1].

فجماع الأمر كله عند الجاحظ، هو خلاصة لوعيه العميق بآراء ومواقف الحياة المتعددة التوجهات، فكتاباته هي في موقع بين آراء العامة والفلاسفة والمتكلمين، لذا كان لزاما منه أن يعمد إلى الاستجابة لمظاهر النشاط الفكري في عصره، لكن من موضع المتأمل المدرك لريبة الإثارة والتناقض، فاختار لعرض آرائه أن" يتكلم باسم القارئ... فهو يكتب نيابة عن القارئ، إنه إذن باحث باستمرار عن موقع يستقر فيه مؤقتا لحظة خطاب واحد "[2].

فبهذا يغدو القارئ كاتبا–من حيث يشعر أو لا يشعر– مشاركا في إنجاز دلالات النص من خلال فعل القراءة، فالعلاقة بينهما(الكاتب/ القارئ) حاصلها ليس" بالبساطة التي تبدو عليها للوهلة الأولى، وأنها حتى وإن كانت علاقة عداء، فإنه عداء تتخلله عناية ورعاية، وهي عداوة تضمر نوعا من المحبة. ومهما كان الأمر فلا بد من الحيطة والحذر من الطرفين كليهما. وعلى أية حال فهما قد يحتلان الموقع نفسه. فكل كاتب قارئ، والكاتب يعرف قبل غيره، الإحساس المتناقض الذي يستشعره كل قارئ وهو يهم باقتحام دهاليز الكتب"[3].إنها جدلية من خلالها يجد القارئ نفسه إذا متقلدا زمام القول في مكتوب الجاحظ بوصفه شخصية فاعلة في منجز المكتوب، وكأن الجاحظ مجرد راو مضطلع بالسرد على لسان قارئه. هذا هو مجمل التوصيف الذي قدمه كيليطو في تصور فكرة شعرية الاستطراد عند الجاحظ، فهي في منظوره كتابة تسعى لأن تبرأ من عوالق سطوة الأفهام المتلقية، بالاعتماد على تأصيل وتدقيق مسافة وفضاء المعاناة التي يمكن أن تركن إليها جدلية

[1]– مصطفى ناصف. **(محاورات مع النثر العربي)**، ص: 97.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(لسان آدم)**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص: 109.

[3]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الأدب والميتافيزيقا)**، ص: 49.

المزاوجة بين طرفي معادلة(الكتابة والقراءة)، أو الكتابة بين هموم ضبط الدلالة، وإحكام سطوة التأويل.

4-ابن حزم/ طوق الحمامة وتطويق الكتابة:

على غرار معطى الكتابة العربية الكلاسيكية عموما، يطالعنا ابن حزم الأندلسي(الظاهري) في كتابه: (طوق الحمامة)، بعزو سبب تكلفه في إنشائه إلى مراد صديق حميم، حيث عبر عن ذلك صراحة في مفتتح مصنفه قائلا" وكلفتني-أعزك الله- أن أصنف لك رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه، وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة لا متزايدا ولا متفننا، لكن موردا لما يحضرني على وجهه وبحسب وقوعه، ... فبدرت إلى مرغوبك، ولولا الإيجاب لك لما تكلفته "[1]. إنها الكتابة تحت الطلب والتي ما فتئ عبد الفتاح كيليطو يؤكدها كخاصية تطبع فعليا مسارات الكتابة العربية القديمة، فهي خاصية مدركة جلية، لكن انزياحاتها الدلالية هي المشكلة لبؤرة المساءلة النقدية عند كيليطو، لما تستثيره من أسئلة متاحة تعمل على تعميق مشهد وملامح العلاقة الجدلية بين الكاتب والقارئ الطافحة بهواجس الخوف والريبة والتنازع.

إن تلبية رغبة الطالب في تحقيق مراد الكتابة ربما لها ما يبررها عند ابن حزم. فلموضوعة "الحب" التي عليها مدار كتابه تأثير كبير في اللجوء والبحث عن مبرر للكتابة عنها. فسبيل موضوع الحب في مخيال الثقافة العربية مداره الستر والكتمان والتحفظ، هذا مع المحبوب الذي عادة لاتتم مكاشفته به، ناهيك عن أن يغدو موضوعا للكتابة والمكاشفة والنشر، فإذا كان المحب يخشى العذال والوشاة، وهو منهم في موقع الخائف الولهان، فكيف

[1]- ابن حزم، علي بن أحمد بن سعيد. **(طوق الحمامة في الألفة والألاف)**، تح: محمد يوسف الشيخ محمد وغريد يوسف الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص:12.

بمن يكتب عنه ألا يكون في وضعية أعقد في جناية الكتابة ارتيابا وخوفا، ومما يزيد من فجوة اضطراب وقلق التلقي وضعية الكاتب وما عرف عنه من فضل وعلم وفقه وصلاح.

فتطويق الحب بالكتابة هو انتهاك لشرعية التكتم، فتكون بذلك مثارا وداعيا لتأجيج رحى الخصومة والإنكار من جمهور القراء والمتلقين"من هنا يكاد يختصر الاستهلال الصوري للعنوان اللعبة التفاعلية للنص ككل، في الوقت نفسه الذي يستمر في تفسير مختلف حلقاته السردية"[1]. فحقيقة انبثاق سؤال قراءة كتاب (طوق الحمامة) لدى كيليطو مؤسس على فرضية تجلي مفاهيم ريبة قراءته لدواعي النفور والرفض والاستفزاز.

فبناء على ارتباط موضوعة (الحب) في الثقافة العربية–كما يرى كيليطو– بضرورة الستر والكتمان، فإن كتاب (طوق الحمامة) يخضع بالضرورة إلى سلطة الرقابة، فإذا كان الحب يخشى عليه من العذال والوشاة، فإنه التخوف نفسه الذي ينتاب ابن حزم في كتابته عنه، سواء من حيث الدافع إلى كتابته، وحتى طريقة كتابته تخوفا من ردود فعل القراء وتلقيهم بحكم الموضوع الحساس الذي يعالجه، فتخيم بذلك على الكتابة" ظلال الرقابة... بدءا بالرقابة الذاتية، ذلك أن ما كتب ابن حزم يختلف عما كان بالإمكان أن يكتبه... وأنه أخفى قسما مما يعرفه عن الحب فلم يدون كل ما يعلم"[2]. إنها الرقابة الذاتية التي تحكم الكاتب إذن في تناوله لهذا الموضوع، وهذا ابن حزم نفسه يؤكد ذلك في مختتم كتابه حيث يقول:" وأنا أعلم أنه سينكر علي بعض المتعصبين تأليفي لمثل هذا ويقول: إنه خالف طريقته، وتجافى عن وجهته، وما أحل لأحد أن يظن في غير ما قصدته"[3].

---

[1]– شرف الدين ماجدولين. **(الفتنة والآخر –أنساق الغيرية في السرد العربي–)**، مننشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص: 43.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(الأدب والارتياب)**، ص: 31.

[3]– ابن حزم. **(طوق الحمامة)**، ص: 161.

إنها الكتابة السردية الممثلة في كتاب (طوق الحمامة)، بوصفها تشكل دافعا إلى الريبة والشك، وهذا من خلال ذلك الترابط التلازمي فيما بين فعل إنجاز الكتابة وفعل تحقيق القراءة. لكن كيليطو وبرؤية نقدية ثاقبة يضعنا في صلب إشكالية الكتابة لهذا الكتاب من منظور التلقي في العصر الحديث، فهل تجاوز هذا الكتاب علاقة التوتر التي كانت تؤطره في عصر تدوينه؟ أم أن هاجس العلاقة لا يزال قائما ومحققا؟.

نعم إن ما يؤكده كيليطو هو أن القارئ العربي اليوم يتلقى كتاب الطوق بعين الريبة والحذر بعد زهاء قرون من تأليفه، بل إن هذه النظرة المعاصرة هي التي أوحت لكيليطو بفكرة الارتياب التي تطوق مكتوب هذا النص. هذا ماذهب إليه كيليطو في إطار حديثه عن محقق الكتاب (الطاهر أحمد مكي)، حيث يؤكد أنه"لم يخطر ببالي أن طوق الحمامة يمكن أن يقرأ بريبة وحذر إلا عندما اطلعت عليه مؤخرا بتحقيق أحمد مكي الذي صرح أنه كاد أن يهمل فقرات منه. ماذا كان يخشى يا ترى؟ ماهي المقاطع التي من المحتمل أن تستفز القارئ؟"[1]. فموقف ابن حزم من قراء عصره، لا يكاد يختلف عن موقف محقق كتابه من قراء العصر الحديث، إن هذا التوافق في هاجس الطرح الإشكالي لتلقي الكتاب يؤكد كما يرى كيليطو حقيقة" أن الحب والكتابة كما يصورهما شيء واحد، كلاهما يثير الريبة "[2].

فتطويق الكتابة لطوق الحمامة أو بالأحرى لموضوعة الحب فيه، شدد من تأزم وضعية التضاد بين الكتابة والقراءة، ووسع من بؤرة التوتر فيما بين هواجس ريبة الكاتب وترصد وعداوة القارئ. حيث إن علاقة التأزم هذه ليست راهنية فيما بين الكاتب وقرائه الحقيقيين في عصره، بل إنها قد تمتد في سيرورة الزمان والمكان إلى قراء لم يكن في الحسبان وضع أدنى اعتبار لهم، وما كتاب (طوق الحمامة) إلا علامة دالة على تحقق هذه الفرضية التي وقف عليها الناقد عبد الفتاح كيليطو برؤية فذة وثاقبة خلص من خلالها إلى نتيجة حتمية مفادها

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(الأدب والارتياب)**، ص: 28.

[2]– المصدر نفسه. ص: 32.

أنه " إذا سلمنا بأن القارئ عدو، فالنتيجة الحتمية أن كل كاتب في وضعية شهرزاد، وكل قارئ في وضعية شهريار"[1].

5-المعري وتيه المعنى:

لا يقتصر نقد كيليطو في استنطاق مكنون النص العربي الكلاسيكي على مجال الكتابات النثرية فحسب (الجاحظ، ابن حزم كما أسلفنا)، بل نجده يحاور جماليات الشعر العربي، ويختار من ذلك شعر المعري في كتاب خصه كاملا لإشكالات الكتابة عنده وهو كتاب (أبو العلاء المعري أو متاهات القول)، هذا الشاعر الذي ألزم نفسه وأرهق كاهله بكثير مما لا يلزم، وحرمها وحبسها على كثير مما تبغي فيه أن تنعم، ولكن وفي المقابل هو "لايبيح لنفسه إلا متعة اللعب بالكلام"[2] ، هذه المتعة المستصاغة تغدو محبسا وشركا لقرائه. هذا القارئ الذي يجد نفسه مكبلا بأغلال كتاباته، تائها بين فجوات التعمية، باحثا عن المعنى المفقود غير المصرح به في منجز المكتوب، مع تأكيد ضمني منه لوجوده. وهذا ما يوحي به كيليطو في مجال ارتسام مفهوم التعمية في كتابات المعري، والتي بها يكون" قراء المعري عميانا بمعنى من المعاني، لأنهم لا يبصرون سريرته ولا يرون خبيئته "[3] ، استئناسا بقول المعري نفسه:

أنا أعمى فكيف أهدي إلى المذ هج والناس كلهم عميان[4]

يعد أبو العلاء المعري إذن نموذجا من نماذج إثارة الريبة في الكتابة الشعرية على غرار مجمل الكتابات العربية القديمة، ويتأسس سؤال مطارحة وإثارة كيليطو لهذه الإشكالية عند

---

[1]- المصدرالسابق. ص: 10.

[2]- عبد الفتاح كيليطو. **(أبو العلاء المعري أو متاهات القول)**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص: 12.

[3]- المصدر نفسه. ص: 67.

[4]- أبو العلاء المعري.**(اللزوميات. ديوان لزوم ما لا يلزم)**، تح: د. عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، دط، دت، ج2، ص:357.

المعري من منطلق كتاباته المتضمنة أساسا لهذا السؤال والذي عليه مدار هذا الموضوع، وهو" ألا تثير الكتابة بين السطور ظنون قارئ سيء النية وميال إلى الإيذاء؟ "[1]، لذا عمد كيليطو إلى استجلاء موضوعة (التيه) في كتابات أبي العلاء المعري، انطلاقا من افتراض أن الشاعر كان يعمد إلى إخفاء سر لا يود إفشاءه والتصريح به رغم ارتسام معالمه على صفحات ما صرح به وأعلنه:

ولدي سر ليس يمكن ذكره يخفى على البصراء وهو نهار[2]

إن مكاشفة الكتابة عند المعري تفصح عن إضمار معاني سرٍ مكتوبة، فما لم يقله يطفح على مقوله باعتباره سرا في طي المكتوب، إذن فنحن أمام" شاعر يجد نفسه مضطرا لأن يفصح كي يخفي، ويخفي كي يظهر. إنه متورط في الكتابة على رغمه، لكن ليس في أي صنف من الكتابة، بل الكتابة الماكرة التي تغلف القول وتبعد معناه عن المباشرة"[3]. فهل هذا هو تصريح معلن من الشاعر بعجز وعدم إمكانية القارئ لاستجلاء كنه سره المطوي بين سطور الكتابة عنده، أم هو استفزاز له (أي القارئ) للغوص في دلالات خطاباته لاستكناه مقدرته على الوقوف على دلالته المضمرة؟ أم هي أيضا على حد افتراض كيليطو احتراس من الشاعر "من سوء الفهم كما يهتم مسبقا بتأمين باب مخرج لنفسه عند الاقتضاء، استنادا إلى كون ما يقول يختلف عما يريد قوله"[4].

لا تقيد علي لفظي، فإني مثل غيري، تكلمي بالمجاز[5]

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(أبو العلاء المعري)**، ص: 49.

[2]– أبو العلاء المعري. **(اللزوميات)**، ج1، ص: 367.

[3]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الأدب والميتافيزيقا)**، ص: 38.

[4]– عبد الفتاح كيليطو. **(أبو العلاء المعري)**، ص: 50.

[5]– أبو العلاء المعري. **(اللزوميات)**، ج1، ص: 475.

نقول عن المجاز وقد علمنا بأن الأمر ليس كما نقول[1]

إنها لعبة الخفاء والتجلي إذن، لعبة الكتابة التي تسربل بها أسلوب ولغة المعري ليجعل من القارئ سجينَ محبسها، بحكم أن المعري رهين محابس ألزم بها نفسه، وأراد أن يوقع بقرائه في محبس تيه المعنى في كتاباته. وذلك على اعتبار" أن الكتابة عند شاعرنا لا تهدف إلى القول بقدر ما ترمي إلى صد القول، إنها صراع عنيف، عنيد مع ما لا يجوز كتابته، وما لا ينبغي قوله. فالإفصاح عند المعري لا يعني بالضرورة الوضوح والشفافية"[2]. إن إثارة إشكالية الكتابة عند المعري كما عالجها عبد الفتاح كيليطو، نراها تخضع لمعيار مغاير لا يخلو من مفارقة في إثارة العجب، إنه ذلك الصراع بين المعري ولسانه"ورغم محاولته إجباره على السكوت، يأبى إلا أن ينطق، فيفلت من سيطرته ويفشي سره، فكأنه كائن مستقل قائم بذاته، وخارج عن إرادة مالكه "[3]، فالكتابة عنده بمثابة مصدر للصمت تنكشف من خلاله دعوة المعري وتصريحه إلى وجود هذا المسكوت عنه، معارضا بذلك لقارئه وموقعا له في مغبة تيه لا حدود له.

بني زمني هل تعلمون سرائرا علمت ولكني بها غير بائح[4]

ومن تأمل أقوالي رأى جملا يظل فيهن سر الناس مشروحا[5]

إنها مراهنة من المعري على التعمية والتيه، شبيهة بقصة (الكلب الأعمى) التي أوردها كيليطو[6]، مما يضطرنا–وفق تصور فكرة التيه والتعمية في منجزه خاصة الشعري منه– إلى التساؤل عن مدى صحة ما إذا كان للكلب تعداد الأسماء التي حددها المعري، والتي لم تتوصل معاجم اللغة العربية إلى الحد الذي وضعه، أم أنها هي أيضا تصنف في إطار

[1]– المرجع السابق. ج2، ص: 188.

[2]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الأدب والميتافيزيقيا)**، ص: 37

[3]– عبد الفتاح كيليطو. **(أبو العلاء المعري)**، ص: 48

[4]– أبو العلاء المعري. **(اللزوميات)**، ج1، ص: 248.

[5]– المرجع نفسه. ج1، ص: 246.

[6]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو. **(أبو العلاء المعري)**، ص:65 وما بعدها.

التعمية والتيه الذين يعمد إليهما المعري في التجني على المخاطب أو (القارئ)، وإيقاعه في ارتباك غموض الدلالة والمفهوم، لاحتراس مسبق منه لخصومه وسوء فهمهم وحملهم لكلامه على غير مقصده. هذا الاحتراس الذي لا يخلو من ريبة في أن يقع الفهم على غير ما قيل، وهذا ما أوجب عليه في غير ما بيت من لزومياته من تنبيه القارئ وتحذيره، بوصفه عدوا له يتربص بكتاباته وتأويلها على غير محملها. مما يحتم لجوءه إلى اعتبار ما لم يقل أصلا من أصول ما هو مقول، بل هو مبتدأه ومنتهاه، لذا لابد من شد عملية التحفيز في رغبة بحثه واستجلائه. وحسبه من كل هذا قوله:

أنا كالحرف ليس ينقط، والله حسيب الجهال إن نقطوني[1]

فعبد الفتاح كيليطو حقيقة هو في الموضع الذي وضعه فيه عبد السلام بنعبد العالي كقارئ من جماعة الصنف الثاني في تناولهم لمنجز الكتابة بين السطور،حيث" يلمحون فيه شيئا مختلفا لأن لهم طريقة في القراءة لا يمتلكها الآخرون. فهم مثلا يتنبهون لتناقضات المؤلف ويتجنبون عزوها إلى نقص أو خلل في نمط استدلاله، خصوصا عندما يشير المؤلف نفسه إلى احتمال وجودها، كما فعل المعري في اللزوم "[2].

فإذا كانت بعض مباحث ومناهج النقد المعاصر تطالعنا في إطار مقاربتها للنصوص بضرورة استنطاق النص بالكشف عن مجال المسكوت عنه، وإن كان لهذا الطرح المفاهيمي مشروعيته في فتح مجال التأويل في قراءة النصوص، فإن كيليطو كناقد ووفق هذا التصور النقدي المعاصر " يضع نفسه وهو يقرأ المعري، ضمن الصنف الثاني من القراء. وهو لا يسعى إلى الكشف عن <حقيقة> المعري في ما وراء التأويلات المتضاربة والآراء المتناقضة، ولا يهدف إلى إصدار القول الفصل في مسألة تدين المعري أو <سوء عقيدته>بل

[1]– أبو العلاء المعري. **(اللزوميات)**، ج2، ص:409.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(أبو العلاء المعري)**، ص:49.

يحاول أن يظهر لنا الشاعر في تناقضاته وصراعه بين الإفصاح والإضمار، والانكشاف والخفاء"[1].

فما نلمحه من واقع حال قراءة المعري خاصة عند القدماء من معاصريه، أن هناك حملة مسعورة ضد كثير من آرائه ومعتقداته من خلال شعره وكتاباته، لكن واقع حال قراءة كيليطو بعيدة كل البعد عن هذا المجال، وإن كنا نلمح عدم خلوها من ردود منافحة عنه ومبررة لكثير من المواقف التي شكلت بؤرة هذا الصراع. إنها قراءة حفرية لمكنون الكتابة من موقع الريبة والحذر التي تتملك المعري، والتي في المقابل يرفع تحديا صريحا في وجه قارئه المتربص للوقوف على حقيقة ما لم يقله، والذي صرح به في غير ما موضع من شعره.

إن غبطة المعري بسره المكنون، والمعبر عنه بأسلوب متعذر على الأفهام هو ما حدا بكيليطو إلى الغوص في غمار جدلية رغبة الكتابة والإحجام عنها، بدافع الوقوف على هذا السر ضمن مسارات ومحطات متعددة من حياة الشاعر، إنها اللحظة الحاسمة، ففي" الوقت الذي استرخى فيه وحل عقدة الرقابة الشديدة التي مارسها طيلة حياته على هواجسه ووساوسه، حيث كانت الكتابة عنده صراعا عنيفا مع ما لا تجوز كتابته وما لا ينبغي قوله، ومجهودا شاقا متواصلا لصد ما يتعارض مع الصواب وإقامة سد منيع دونه"[2]. لكن ما أملاه الشاعر في هذه اللحظة أحكم مغاليق هذا السر بإتلافه، مما جعل كيليطو يعتبر أن"هذا الكتاب الغريق هو المفتاح الذي نفتقده للخروج من متاهات أبي العلاء "[3].

نعم إنه أسف مضاعف، أسف على عدم الوقوف على سر المعري الموعود، وأسف على فقد آخر حلقة من كتاباته التي قد تحتويه. إنها الحلقة الأخيرة إذن للكتابة الماكرة لدى المعري، التي وقع في شركها كيليطو، فإذا كانت كتابته التي تركها هي آلية في تمويه المعنى بين

[1]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الأدب والميتافيزيقا)**، ص: 36.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(أبو العلاء المعري)**، ص:86.

[3]– المصدر نفسه. ص: 86.

السطور، مما تفرض نظرة مميزة لنوعية القراءة من خلال أنواع القراء أنفسهم (القراء العاديين/ والقراء المحترفين)، وهذا ما يؤكد ضرورة الإرتياب من النوع الثاني (وكيليطو منهم بطبيعة الحال) بوصفه له طريقة خاصة في استنطاق النص أثناء فعل القراءة. لقد أصبح سر المعري مطويا في جنادل رمسه وبين رميم عظامه كجناية حمله إياها طيا أبديا، وما فات كيليطو من شعر المعري للاستشهاد به في هذا الموقف هو قوله:

والقول إن يبق يحسب للفتى أثرا فلا تنسيك، بعد الموت، أقوال[1]

إن سر الكتابة عند المعري شبيه بدلالة الفستق الفارغ الذي أهداه يوما لأحد معارفه، فهو لا يرغب أن يكون مدينا ولا دائنا حتى في كشف سره فهو" شغل تافه باطل، لن يجلب لهم شيئا، ما عدا الإثارة والهرج، والأمل الخادع"[2]. فدراسة كيليطو لثنائية الجهر والسر في خطابات المعري، من باب افتراض قارئ سيء النية، توجب الإيقاع به في متاهة ما لا يمكن قراءته والاطلاع عليه. هي قراءة تخلص إلى تحولها" إلى لغز يتعذر فكه، إلى هوة يستحيل سبر أغوارها، إن نظرية المعري في القول تؤدي في نهاية الأمر إلى التحفظ من كل خطاب، سواء أأنبأ عن اعتقاد صحيح أم عن اعتقاد فاسد، وهكذا تتساوى الخطابات على اختلاف أشكالها وأنواعها"[3].

إنها الوضعية القابعة فيما بين ما كتب وما لم يكتب، فالمعري نموذج بارز في مجال متاهة الكتابة، التي تعني فيما تعني لديه أيضا الإحجام والإمساك عنها"أو على الأقل التضحية بقسم منها لا يظهر على صفحات الكتاب، وإن ظل مسطرا في ذهن المؤلف"[4]. وهذا ما يفتح

[1]– أبو العلاء المعري. **(اللزوميات)**، ج2، ص: 185.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(أبو العلاء المعري)**، ص: 13.

[3]– المصدرنفسه. ص: 57.

[4]– المصدر نفسه. ص: 47.

باب وأفق القراءة والتأويل من خلال ما هو معبر عنه، أو لنقل استنطاق ما هو مسكوت عنه.

لكن ما لفت انتباهنا ونحن بصدد متابعة قراءة كيليطو للمعري هو اعتماده واستشهاده بشعر اللزوميات، وهو الذي أوحى إليه بخِفية ذلك السر المكنون، هذا مع اعتماده على رسالة الغفران في مباحث أخرى. الشيء الذي أود مطارحته هنا بخصوص هذه المسألة، هو أنه إلى جانب ديوان: (اللزوميات) هناك ديوان آخر سابق عليه وهو ديوان :(سقط الزند) والذي لم يقف عنده، أو ربما لم يستثره ولم يره يرقى إلى مستوى ديوان اللزوميات، لكن إذا كان طرحه بخصوص ذلك الكتاب أو ما أملاه المعري وقت الاحتضار، واعتباره له حلقة مفقودة التي ربما كانت تعيينا على الوقوف عما أضمره المعري طول حياته. ألا يستدعي الأمر كذلك الرجوع إلى ما قبل اللزوميات، أي ديوان (سقط الزند)، والذي نراه يشكل إرهاصات أولية في التلميح بكنه سرّه، لأن هذا الديوان يضم " شعر أبي العلاء الذي قاله في شبابه، قبل عزلته "[1]، إذ نجده يقول:

يهم الليالي بعض ما أنا مضمر ويثقل رضوى دون ما أنا حامل[2]

ويقول:

كأني في لسان الدهر لفظ تضمن منه أغراضا بعادا

يكررني ليفهمني رجال كما كررت معنى مستعادا[3]

[1]– أبي العلاء المعري. (**ديوان سقط الزند**)، تح: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: 15.

[2]– المرجع نفسه . ص:228

[3]– المرجع نفسه. ص:234

إنها إرهاصات أولية إذن بمكنون سره الذي بدأ يروض النفس على تكتمه، وينزع بها منزع التستر والكتمان وعدم البوح، ولا أدل على ذلك من تسمية ديوانه: (سقط الزند)، والذي هو " أول ما يخرج من شرر الزند أو ناره ... وكأنني به يعني أن شعره هذا إنما هو أول الغيث أو الشرر الذي يؤذن بأن يشتد حتى يغدو لهبا أو سعيرا "[1]. يتعب من جاء بعده في تقصي معناه وكشف لطائف سره وطرائف معانيه.

[1]– المرجع السابق. ص:19

الفصل الثانـي:

اللغة والآخر بين فجوة التعارض وممكنات التواصل

المبحث الأول:

المتخيل و الترجمة و الآخر

1-الكتابة الأصلية وفعل الترجمة:

إن المنظومة اللغوية الإنسانية العامة في تعددها واختلافها تعبر بشكل واضح وجلي عن إشكالية علاقة الأنا بالآخر، سواء من ناحية اقتضاء بناء جسور التواصل والتفاهم، أم ما تخلقه من ملامح قد تعزز من قوة الصراع وبؤرة التوتر والقلق على صعيد فهم وتصور الذات لذاتها وللآخر في الآن ذاته. وتعتبر الترجمة وما تطرحه من إشكالات من صلب القضايا في هذا المجال، لما لها من دور في تفعيل عملية التلاقح المعرفي الإنساني، بوصفها جسرا يمتد أمام فعل التواصل والتثاقف فيما بين الأمم المختلفة، فكل" ثقافة تحمل جنسية اللغة التي تنتجها، وأن نظام المعرفة العام في كل ثقافة لا بد أن يختلف، قليلا أو كثيرا، عن نظام المعرفة في الثقافات الأخرى، إنّ للغة دورا أساسيا في هذا الاختلاف"[1].

فبالترجمة تمد جسور التواصل والتناقل المعرفي فيما بين الأمم وعبر العصور المتعاقبة بنقل المنجزات الثقافية والعلمية والفنية، فالتعدد الثقافي إلى جانب الاختلاف اللغوي يحتم هذه العملية التواصلية والعلاقة التبادلية.

إن اللغة هي السبيل الأمثل والوسيلة الأسمى والأرقى في تقديم التصويرات الفنية والتخييلية خاصة في مجال الأدب، فاللغة" ليست إلا أداة تواصل، وأنها ليست إلا غلافا عرضيا يمكن من نقل المفاهيم المتطابقة عبر الزمان والمكان... والترجمة التي هي في هذه الحالة إيجاد المقابلات بين لغة وأخرى، وهي أداتنا في التقارب والتفاهم "[2]. فالترجمة تعمل على توسيع دائرة الحوار بوصفها جسرا واصلا فيما بين اللغات المختلفة، هذا التعدد يكون دافعا لاكتساب وتبادل خبرات الآخرين في ثقافاتهم وآدابهم ومعارفهم الكونية، حيث" ينزل

[1]- محمد عابد الجابري. **(التراث والحداثة)**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط3، دت، ص: 141.

[2]- عبد السلام بنعبد العالي. **(الفلسفة أداة للحوار)**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص: 44-45.

المترجم في هذا التصور منزلة <الوسيط> وواجب الوسيط ... أن يبلغ ما يحمله تبليغا أمينا لا تبديل فيه ولا تحريف"[1].

إن الترجمة حقيقة تعبير إنجازي موضوعه وأداته اللغة، فهي فعل ثقافي ورافد معرفي غني يسعى نحو فك الانغلاق الفكري والتحرر في الآن ذاته من الذوبان والتبعية المطلقة في ثقافة الآخر (المترجم عنها). وهذا بدافع الارتقاء والتطور والمشاركة في مجال العطاء الحضاري الإنساني في شتى مجالاته المعرفية. وهي–أي الترجمة– إلى جانب ذلك هي فعل يخضع للديمومة والاستمرار، فمعينها لا يكاد ينضب ولا تحده حدود، فحتى"إذا كانت الترجمة علما، فإنها العلم الوحيد الذي يحتمل التكرار في الموضوع الواحد. فليس من الممكن اعتبار كل نص مترجم نصا أخيرا"[2].

نعم إنها فعلا حقيقة الترجمة التي لاتنفك عن الانتهاء، ولا تعرف الانكفاء والانقطاع، إنها الاستمرارية اللامحدودة التي اصطلح عليها عبد السلام بنعبد العالي (بالترجمة المدمنة)، إذ صرح بتجربته الشخصية في هذا المضمار بقوله:" وأنا منكب على ترجمة أحد النصوص التي أتلذذها، وجدتني وأنا بصدد النقل إلى اللغة العربية، أدمن على القراءة وإعادة القراءة، فالترجمة وإعادة الترجمة. وجدتني دوما بمحاذاة التوقف والانقطاع، دوما بصدد الترجمة ما قبل الأخيرة... التي ما تفتأ تموت. مما دفعني إلى التساؤل: أليست كل ترجمة، في نهاية الأمر، هي دائما الصيغة ما قبل الأخيرة؟"[3].

إنها الفكرة التي تنطلي على فعل الترجمة، تأسيسا على مفهوم الإدمان الذي استمده بنعبد العالي من تصور (دولوز deleuze) بأنه ليس عدم الانقطاع بقدر ما هو إرجاء لهذا

---

[1]– طه عبد الرحمن. **(فقه الفلسفة–الفلسفة والترجمة–)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص: 64.

[2]– إنعام بيوض. **(الترجمة الأدبية –مشاكل وحلول–)**، دار الفرابي، بيروت، لبنان،ط1، 2003، ص: 11.

[3]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الفلسفة فنا للعيش)**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص: 35.

الانقطاع منه إلى المداومة والاستمرار،[1] فعبثا أن يمني المترجم نفسه بأن نصه المترجم هو الأخير، بل هو دوما في وضع ما قبل الأخير، فلا هو في وضعية الانقطاع، ولا في وضعية المواصلة إنه (بين بين)، وضعية الإرجاء بأن كل ترجمة هي ما قبل الترجمة الأخيرة.

فبالإضافة إلى الوظيفة المرجعية للترجمة في مد جسور التواصل والتبادل المعرفي، فإنها تعطي إمكانية لبحث ودراسة الموروث الشخصي انطلاقا من انفتاح الإطار الموضوعي للنتاجات الغيرية واستثمارها، حيث إن الحاجة" إلى الترجمة تنتج مباشرة من الحاجة إلى التواصل .. حيث تغدو وساطة المترجم ضرورية ... إنه إذا لا يترجم لغة إلى أخرى، وإنما يفهم كلاما، وينقله بدوره معبرا بطريقة مفهومة، فجمال الترجمة وفائدتها أن تدور دوما حول نقطة الوصل هذه حيث يلتقي مقصد المؤلف بما يفهمه القارئ "[2]. ولا يجب أن يكون فعل الترجمة هذا محكوما في وجوده وواقع إنجازه النصي (الجمالي) بخطاب الآخر، مما يجعله في أحايين كثيرة مجرد رجع صدى له.

إن واقع الترجمة ودورها من الأهمية بمكان أن أصبحت تشكل محور المدارسة في المجالات المعرفية المختلفة، وخاصة الأدبية والنقدية منها، إلا أن هذا الواقع لا ينفي بحال "غض الطرف عن كونها مصدر سوء الفهم لكثير من القضايا النقدية ومصدر الاضطراب المصطلحي، ومنشأ هذا ... غياب المرجعية، ونقصد بغياب المرجعية إقدام المترجم على ترجمة النص النقدي في غياب مرجعيته أي عدم الإلمام بالسياق التاريخي"[3]. ومن هنا تتجلى لنا إشكالية الترجمة في عملية إعادة إنتاج النص الأصلي دون احتراز من تلك

---

[1]– ينظر: المرجع السابق. ص: 34.

[2]– ماريان لودورير_ دانيكا سيليسكوفيتش.(**التأويل سبيلا إلى الترجمة**)،تر: فايزة القاسم،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص: 34.

[3]– حليمة الشيخ. (**ترجمة النص النقدي وغياب المرجعية**)، نقلا عن(**أهمية الترجمة وشروط إحيائها**)، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2007، ص: 61.

المغالطات الفادحة التي تفضي إلى عدم إمكانية الاستيعاب لمعطيات مشكلة اللغة والاصطلاح، فاستسهال عملية التحولات اللغوية بنقلها من سياق ثقافي إلى سياق ثقافي آخر مغاير ومختلف، يحجب طريقة التوظيف السليم للغة وحجبها بلغة أخرى لا تفي بحقها بقدر ما تداري فتنتها الجمالية.

هذا الموطن الإشكالي للترجمة، هو بالضبط ما تأسست عليه دراسة كيليطو، فقد عرض النظر إليها–أي الترجمة– من زاوية أنها في أحايين كثيرة هي مثار للريبة والحذر"على اعتبار أنها، حتى في أرقى مستوياتها، لا يمكن أن تفي بالنص الأصلي وأن تؤديه تماما"[1]. لكن كيليطو في هذا الحكم الافتراضي لم يأت بجديد فهي حقيقة واقعة وحاصلة لا يكاد يختلف فيها اثنان. لكن جوهر هذه العلاقة فيما بين الترجمة والنص الأصلي، هي التي دفعت به إلى تميز تلك الرؤية المريبة للترجمة والتي" تسعى في الخفاء، وبوقاحة، إلى أن تأخذ مكان النص الأصلي، وأن تجعله تابعا لها "[2]. إنها جوهر المفارقة في طرحه، إذ كيف يتسنى لها هذا، مع وجود تلك الخصائص و المحددات (السوسيوثقافية) والمميزة لكل لغة عن اللغات الأخرى، فهي فاقدة للتماثل المطلق شكلا ومضمونا، ناهيك عن ذلك التمايز السياقي والإحالي الذي تختص به كل لغة على حدة.

تأتي قراءة كيليطو لقضية الترجمة وإشكالاتها من واقع ضرورة تأمل قضايا الأدب العربي قديما وحديثا في سياق المتغيرات الثقافية التي أرست دعائم فكر الهيمنة والتمركز، فعندما "تغدو ثقافة أجنبية ثقافة مهيمنة، غالبا ما ينظر إليها على أنها نوع من التهديد، فيتم السعي لتفادي ضررها، وفي أقصى الأحوال تتم مقاومتها مقاومة منتظمة"[3].

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(الأدب والارتياب)**، ص:55.

[2]– المصدر نفسه. ص:55.

[3]– عبد الفتاح كيليطو.**(أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية)**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013،ص: 47.

إن راهنية واقع الانكماش والإنزواء والانغلاق الذي أصبح يطبع الأدب العربي، دفع به إلى نكران نفسه والانصهار والذوبان في ثقافة الآخر، فإذا" كان الأديب القديم، والشاعر على الخصوص، يتخذ نموذجا له مؤلفات عربية في معظمها. أما الأديب الحديث، فعلى العكس من ذلك، يدين لأروبا بقواعد القراءة والكتابة "[1].

هذه الحقيقة المرة هي التي عمد كيليطو إلى توصيفها وتوضيحها، والتي خصص لها مصنفيه (لن تتكلم لغتي) و(أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية)، والذي عليهما مدار محور هذه القضية، فقد غدا واقع الأدب العربي مأزوما، إلى حد وصفه بالملل كما هو الشأن عند شارل بيلا، إلا في حالة ما" إذا كانت تربطه وشائج قربى بالأدب الأوروبي. نظام القربى هو ما ينقذ بعض الكتب العربية، وخارجه ليس هناك أمل في الخلاص "[2].

إن تغير النظرة للأدب في كتابته هي وليدة تغير القراءة، فتغير الكتابة مرهون بتغير فعل القراءة، فجدلية القراءة/ الكتابة من ملامح الوعي الحاصل الذي استلزم استقصاء واهتماما مفروضا بواقع العلاقة التي تحكم الأدب العربي، الذي لا يرى لنفسه معنى إلا بتحصيل الاعتراف من أدب الآخر، وهذا أيضا كنتيجة للتغير المفاهيمي لكلمة أدب في العصر الحديث، والتي كنا قد أشرنا إليها في مباحث سابقة.

لقد عمد كيليطو إلى استوحاء نماذج من الأدب العربي قديما وحديثا، ومحاولة استقرائها وتفحص متغيرات عمليات الفهم المصاحبة لها، بدافع الهاجس الذي أصبح يزعزع كيان الأدب العربي، بفعل التهميش أو التجاهل أو مراد الغض من قيمته، في وقت فقد فيه امتلاك أدوات المواجهة والمنافسة، جراء حركة الثقافة الأدبية الأوروبية المهيمنة، فهو بذلك يغور في صميم" ذاكرة التخاطب والسجال والتمركز الذي يولده الاختلاف اللغوي والغيرية الثقافية،

[1]– المصدر السابق، ص: 51–52.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص: 21.

وينفتح على هموم الحاضر بصدد هيمنة لغات وثقافات بعينها ونزعة (التعالي) المتولدة عن مثل تلك السيطرة والانتشار"[1]. إنه استقراء تأويلي منه لمجموعة من المرويات السردية من أخبار وسير ورحلات .. متعددة الأبعاد والأجناس، لكنها تقع في دائرة إلزامية الموقف الانهزامي والواقع الارتكاسي المشترك.

إن تعامل عبد الفتاح كيليطو مع هذه التجربة القرائية، هي أولا وقبل كل شيء وليدة تجربة شخصية معيشة عبر عنها صراحة بقوله:" علمتني التجربة المرة أن الآخر لن يهتم بي إلا إذا التفت إليه"[2]، لكن حدة السؤال تزداد حرقة في واقع استشكالي مواز، وهو لماذا رغم التفاتنا للآخر وإصرارنا على ذلك وهو لا يولينا أدنى اهتمام؟ إنه تجسيد صريح وفق رؤية ثاقبة ومهمومة لعلاقة الأنا بالآخر لكن من منظور الدونية والضعف والانهزامية. يمثل كيليطو في هذا الخصوص بأدب المنفلوطي وذلك في افتتاحية كتابه (لن تتكلم لغتي)، بوصفه أرقى تجليات التعبير الفني عن إشكالية اللغة(الترجمة)، وعلاقة الأنا بالآخر.

إن حقيقة جهل المنفلوطي باللغات الأجنبية أمر لا ينكر، كما أن تمرسه في اللغة العربية أمر مؤكد، لكن ارتسامات سؤال الانشغال الضمني بالآخر حاضرة على ملامح شخصيته حتى وإن كانت لا تتراءى على صفحات كتبه، إنه السؤال الذي يسكن كيانه وهو:" كيف أكون أوربيا "[3]. يحدد كيليطو هذا البعد الازدواجي في شخص المنفلوطي وفق رؤية سيميائية وقراءة دلالية لصورته الفوتوغرافية المتجلية على أغلفة صفحات كتبه، وهي الصورة المصحوبة بتوقيع بارز لاسمه دونما إشارة معلنة لأسماء المؤلفين الحقيقيين (المترجم عنهم)، إنه سر من الأسرار المعبرة عن حقيقة عميقة الدلالة بالنسبة لكيليطو ولا تخلو من فارق الشعور المأساوي والهزلي في الآن ذاته" لقد تشبع بهم إلى درجة أنهم صاروا جزءا من كيانه

[1]– شرف الدين ماجدولين. **(ترويض الحكاية)**،ص: 47.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**، ص:11.

[3]– المصدر نفسه، ص:08.

ووجدانه، فلم يعد هنالك، على الإطلاق، داع لذكرهم أو حتى الإشارة إليهم. إن المنفلوطي هو إدمون روستان، وبرنردان دي سان بيير، وألكسندر دوما الابن، وفرونسوا كوبي، وألفونس كار، وشاتو بريان... وعلى رغم ذلك، يظهر على الغلاف بنظرته الحزينة (طبعا)، وبعمامته وعباءته، بلباس تقليدي، ينظر إليك ولسان حاله يقول: ألست أزهريا؟ "[1]، حتى إن ولوعه بالألبسة الداخلية الفرنسية كما جاء في تراجمه[2]، هو بالنسبة لكيليطو مثار لمعنى استفزازي هزلي ومأساوي خفي لايظهر" كما لا تظهر أسماء المؤلفين الأوربيين"[3].

وهذا ما يؤدي إلى الحكم على واقع الثقافة العربية بالانغلاق والجمود والتكرار، بعيدا عن كل مقاصد الابتكار والتجديد، فما يميز كيليطو هنا هو" عمق الحوار الذي ينهض به، حوار واضح أحيانا مضمر أحيانا أخرى، حوار مع الذات، مع اللغة ومع الآخر"[4]. إن إشكالية الترجمة كما يتناولها كيليطو إذن تأخذ بعدا تأويليا في تلمس علاقة التثاقف بين النصوص خاصة في المجال الأدبي باعتباره محور الدراسة المخصوصة ببحثه في هذا المقام، هذا التأويل الذي يقوم على" مشكلة الاختلال في المعنى المتعادل مع معنى النص الأصلي، وعليه تكون مسألة التعادل في المعنى منشأ التأويل "[5]. والمفضي بداهة في الحقل الترجمي إلى سبر أغوار علاقة الأنا بالآخر، هذه العلاقة المتمظهرة أصلا في قضية الاختلاف اللغوي المؤسس بداهة على مرجعية الاختلاف في السياق الحضاري والثقافي، وعليه تكون سمة الترجمة وممارستها بل" وكثافتها في ثقافة ما تعبيرا عن قوة هذه الثقافة

---

[1]– المصدر السابق، ص:08.

[2]– يشير كيليطو هنا إلى كتاب**(مصطفى لطفي المنفلوطي، حياته وأدبه)** لمحمد أبو الأنوار وهو كتاب لم نقف عليه.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**،ص:09.

[4]– مجموعة من الباحثين. **(عبد الفتاح كيليطو–متاهات الكتابة–)**، تنسيق، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص:169.

[5]– عمارة ناصر.**(اللغة والتأويل–مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي–)** منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2007، ص:30.

وصلابتها وانفتاحها. وتكون قلة الترجمات تعبيرا عن انغلاق تلك الثقافة واعتدادها بنفسها وتمركزها حول نقط ضعفها "[1].

وهذا هو واقع الحال عند المنفلوطي كعينة مثل بها كيليطو لحالة الجمود والتيه والبلبلة في ارتهان الكتابة عنده وانغماسها في فجوة التعارض بدل الانفتاح على مسارات التمايز الثقافي ووجوب التلاقح المعرفي، بل على العكس من ذلك" يعتبر النص الذي يعيد كتابته ملكا له، ومن ثم فإنه يعرضه طبقا لمزاجه النفسي والفكري غير ملتزم بشيء إلا بما تمليه عليه شخصيته بكل مقوماتها "[2]. إن الترجمة مظهر لتجسيد مبدأ الهوية والذات، إذ بفضلها تكتشف الذات ذاتها في مواجهة الآخر الذي يتكلم لغة غير لغتها.

2-الكتابة/الترجمة على مرآة الآخر:

لقد اكتسحت الترجمة أفقنا المعرفي والثقافي الحديث والمعاصر، مما أثرى واقع سياقنا المعرفي بجهاز اصطلاحي ومفاهيمي عزز من طموح البحث وخوض تجارب الاستكشاف والاستقراء، لاستيعاب أكبر قدر ممكن من المعارف المحصلة بفعل توسط اللغات التي" هي النظام الذي يقرأ الإنسان فيه نفسه، ويقرأ من خلاله نظام العالم الذي يعيش فيه "[3]. إن هذا الاكتساح لفعل الترجمة في واقعنا العربي الراهن لم يكن وليد رغبة بقدر ما كان حتمية لضرورة ملحة، كانت ولاتزال مجالا خصبا لانفتاح وانبثاق جملة من الأسئلة تعبر عن مدى الالتباس والتأزم والغموض خاصة على مدارات ساحة الدراسات الأدبية والنقدية.

نلمح عبد الفتاح كيليطو بخصوص اكتساح الترجمة لواقع أدبنا الحديث، أنه غدا مراهنا عليها-أي الترجمة- كوظيفة أو مرآة لدى الآخر من خلالها يرى نفسه وتتجلى له قسماته، إلى درجة أنها أصبحت" تعمل حتى عندما نقرأ القدماء. نقرأ حي بن يقضان فيشرد ذهننا

[1]- فريد الزاهي.(**الصورة والآخر-رهانات الجسد واللغة والاختلاف-**)، ص:212.

[2]- عبد الله ابراهيم. (**السردية العربية الحديثة**)،ص:164.

[3]- منذر عياشي. (**الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1998،1،ص:66.

جهة روبنسون كروز، نقرأ المتنبي فيتجه تفكيرنا إلى نيتشه وإرادة القوة، نقرأ رسالة الغفران فإذا بالكوميديا الإلهية تنبعث أمامنا شئنا أم أبينا... وويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأروبيين... نقرأ القدماء استنادا إلى الأدب الأوربي. وكلما اقترب كتاب عربي من هذا الأدب، تضاعفت حظوظ تثمينه والإعجاب به، وازدادت فرص ترجمته "[1].

إن التدليل على هذه الفكرة التي قدمها كيليطو لا تحتاج إلى كبير عناء، إذ إنها حقيقة جلية مثبتة في سياقات نقدية مختلفة، كما هو عليه الحال عند أدونيس مثلا، فهو يجزم صراحة بهذا الرأي كحقيقة شخصية عايشها، فقد جاء في كتابه: (الشعرية العربية) ما نصه:".. أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة ما لا رميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية-التعبيرية"[2].

فرأي كيليطو وإقرار أدونيس يوحيان بأن أدب الغرب (الأوربي) أضحى هو المرآة العاكسة والمعكوسة لواقع الأدب العربي، فهو المعيار الذي به ترتسم معالم الأدب العربي، أو لنقل النموذج الأمثل الذي أصبح يقاس عليه.

إن ما يستثيره كيليطو من إشكالية استيعاب النصوص العربية الكلاسيكية (شعرا ونثرا)، ينبني على معادلتها أو النظر إليها من زاوية عرضها على مرايا آداب وثقافة الغرب،

[1]- عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**،ص:25-26.

[2]- أدونيس، علي أحمد سعيد.**(الشعرية العربية)**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2،1989، ص:86.

وهذا ما يصطلح عليه (بالترجمة الثقافية)، وهي التي تتجسد في تصوره لعملية النقل من سياق ثقافي إلى سياق آخر مغاير، وجعلها كأنها من صميمه ونتاجه بحكم الانتماء الافتراضي إليها، وليست مقصورة على مجرد نقل نص من لغة إلى لغة أخرى مغايرة، وهذا ما يعكس ذلك الإحساس المبرم والمفارق" بالهيمنة الطاغية التي تمارسها اللغة الغالبة، وتجلي المغالطات الفادحة التي تفضي إليها التحولات السهلة من سياق لغوي وثقافي إلى آخر مفارق. كما أنها تفشي النزعة الدفينة للغة ما إلى <حجب> لغة أخرى، ومداراة فتنتها الثقافية "[1].

نلمس أن كيليطو تتملكه نزعة الهم بمسألة وجوب الانكباب وإعادة النظر في واقع حالة الجمود الفكري الذي طال الحياة الثقافية العربية وسيطر عليها، وهذا بغية منه لمحاولة الكشف عن مستور الأنظمة والقوانين والمفاهيم المحددة لها والمتحكمة فيها من زاوية الخصوصية اللغوية وآثارها الممكنة والمحتملة. إنها محاولة من الناقد لرصد وصياغة نسق نظري يعتمد على معالجة التراث العربي، وعلاقته بالسياقات الثقافية الأخرى.

إنها دعوة صريحة إلى وجوب وضرورة العودة إلى النصوص العربية القديمة، والانكباب على دراستها وفق رؤية ونظرة تستجلي ذلك الاختلاف في سياقات الإنتاج والتلقي، إنها نظرة تفرض نفسها علينا ولا نفرضها على أنفسنا، فوجوب نظرة الحاضر إلى الماضي هي بحكم مخالفة السياق أولا (سياق الإنتاج وسياق التلقي، وسياق فارق الزمن)، ثم من خلال ذلك التغير في الرؤية والحكم بعد الإطلاع على الأدب الأوربي في القرن التاسع عشر، إنها طفرة التحول المفاهيمي التي جعلتنا مقارنين بالفعل أو بالقوة" فرسالة الغفران لم تترجم إلى أية لغة، بل لم تحدث نقاشا... من شأنه إثارة فضول الايطاليين... إلا أن عملية التقريب بين العملين كان لها مفعول سحري مباشر... إلى حد أنه يمكن القول بدون مبالغة إن دانتي أثر في

[1]– شرف الدين ماجدولين. **(ترويض الحكاية)**، ص:48.

المعري"[1]. فإذا كان تراث أي أمة هو بمثابة الخلفية التي عليها ترتسم مفاخر إنجازاتها المعرفية والأدبية والفنية، فإنه إلى جانب ذلك لا يجب أن يعامل كتجميع فقط لمكدسات هذه الأمة، بل يجب أن يكون التعامل معه وفق ما يتناسب والمتغيرات التي تشوب عتبات الزمن الفاصل، فيجب تعميق الوعي به كديمومة مستمرة لجدلية حضور الماضي في الحاضر وحضور هذا الأخير في الماضي.

إن التأثير الذي أحدثه الأدب الأوربي في تصورنا ونظرتنا وقراءتنا لأدبنا العربي، يوجب علينا من جهة الإقرار به، كما يدفعنا من جهة أخرى إلى قضية بالغة الأهمية أكد عليها كيليطو هي أننا" نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر"[2]. فما دفعنا إلى مراجعة طريقة تناولنا لقراءة المعري مثلا والتي تختلف بداهة عن قراءة القدماء له، هو طفرة التحول في الموقف في كتابته (رسالة الغفران–أنموذجا–)، فبعد إهمال وسكون وركود ولا مبالاة بها ردحا من الزمن، جاء ذلك التغير المفاجئ الذي يحتم تساؤلا مشروعا صاغه كيليطو وهو" كيف نفسر كونها عزيزة على قلوب العرب، وكونها صارت، منذ بداية القرن العشرين، أكثر مؤلفات المعري قراءة وطباعة؟ يمكن الجواب في لفظ واحد، في اسم واحد: (دانتي أليغري Dante Aligieri). وبالفعل، فإن رسالة الغفران قد أصبحت مثيرة للفضول منذ أن اعتبرت أحد المصادر المحتملة للكوميديا الإلهية"[3]. إن واقع الحال المأساوي المعبر عن التحكم المهيمن للغة الغالب، وما للمغلوب من سبيل غير ولوعه بالتقليد، بل يتجاوزه إلى حد التماهي مع الآخر دونما مراعاة لخصوصية الأنا، أو وعي بمدى التحول في أنظمة الأنساق الثقافية.

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(أبو العلاء المعري)**،ص:20.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(المقامات)**،ص:08.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. **(أتكلم جميع اللغات)**،ص:62.

إن خلاصة وجماع رأي كيليطو، بخصوص هذه المسألة،هو أننا نراه يركز على تقصي ملامح التحول الثقافي بوعي عميق لواقعه، وتغلغل سحيق في مساءلة النص التراثي العتيق، ومحاولة إيجاد وشائج علائقية تقلل من فجوة التعارض التي أصبحت تشوبه. إنها مساءلة لواقع انقلاب العربي تجاه تراثه الكلاسيكي، الذي أصبح لا يتعرف عليه ولا يعرفه ولا يعي ذاته من خلاله إلا إذا كان له توصيف لصورته على مرآة الآخر، إنها بفعل صدمة تعرض"الأنساق الأدبية لتحول عميق في العالم العربي نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوربي"[1]، فأصبح بذلك النظر إلى نتاج وموروث الأدب الكلاسيكي العربي تعتوره رؤية انزعاج، لغياب نموذج مرجعي للكتابة عنده مما زاد من الانعكاس الباهت له، فإذا كانت صورة الإغريق تتجلى في الإلياذة، والايطاليين في الكوميديا الإلهية ...فإن" غياب كتاب نموذجي يتطابق مع غياب نموذج بالنسبة لعرب اليوم الكتاب ما لم يعد موجودا وما لم يوجد بعد "[2]. وهذا أسس لفكرة الضياع والتيه والشرود، وجعل مرآة الآخر خير معبر عن ذلك المِلك المفقود.

3-الترجمة بين الفلسفة والشعر/ وجوه التعارض والاتصال:

ما هو معلوم أن الترجمة لا تقتصر إشكاليتها ولا تنحصر على مستوى اللغة كنظام إشاري يؤسس بالكتابة لوقائع نصية تعمل الترجمة على تحويلها من فرادتها الأسلوبية في اللغة الأصل، إلى التعدد في إطار حدود الاستخدام الخاص للغات، المنقولة إليها. بل هي بالإضافة إلى ذلك تخترق نظام معارف كثيرة، وتنفتح على رؤى متعددة. إنها (أي الترجمة) كفعل إنجازي على مستوى تحققها كتابيا تعبر عن قابلية التمثيل المعرفي للآخر، مع مراعاة المتغيرات و التبدلات التي تطرأ على مستوى إنجازها ككتابة متجددة تقوم على أثر الكتابة الأصل، ففي طيها تتجلى عوالم متعددة تكون بمثابة القاسم المشترك فيما بينها وبين مختلف

[1]- عبد الفتاح كيليطو. **(لسان آدم)**،ص:77.

[2]- المصدر نفسه. ص:76.

العلوم التي استأثرت بإشكالية الترجمة، بل استهوتها متعة البحث في مسائلها ومفاتيح أسرارها.

من هذا المنظور ربما تتضح لنا مشاغل البحث الفلسفي بجعل الترجمة موضوعا وهدفا لها، لكن ألا يدعو هذا إلى تحامل صريح على الفلاسفة على حد افتراض عبد السلام بنعبد العالي بأنهم" يحشرون أنوفهم في مجالات ربما لم تكن من اختصاصهم "[1]، ومن بين هذه المجالات بطبيعة الحال مجال الترجمة. إن الحاصل المسلم به رغم وجود مسافة فيما بين المجالين (الفلسفي /الترجمي)، إلا أن مناط الاتصال بينهما لا يكاد يجحد، ومسار التمايز بينهما هو ما اشتغل عليه طه عبد الرحمن، مؤكدا في مطلع بحثه عن واقع التعارض وممكنات الاتصال بينهما حيث يقول:" ليس يخفى أن الفلسفة والترجمة ممارستان خطابيتان متمايزتان فيما بينهما، إذ لكل منهما شرائطه المعرفية وضوابطه العلمية... إلا أن الممارستين، على تمايزهما النظري والمنهجي، ظلتا تجمعان في الحال وتلتقيان في المآل، حتى كأن الترجمة هي الوسيلة الأنجع التي يتوصل بها إلى أغراض الفلسفة، وكأن الفلسفة هي الثمرة الأنفع التي تتولد من أعمال الترجمة"[2]. إنها علاقة تلازمية بينهما رغم طابع عموم الفلسفة وخصوصية الترجمة، كما أنها خير ما يرد به على دعوى فرضية حشر الأنوف التي قال بها عبد السلام بنعبد العالي.

هذا من جهة علاقة الفلسفة بالترجمة، أما بخصوص علاقتها بالأدب (والشعر خصوصا)، فإنها علاقة ضاربة بجذورها في تاريخ الثقافة الإنسانية، فهما نمطان مشكلان لمجموع أنماط الأنشطة الإنسانية المتراوحة فيما بين الفكر والشعور (العقل/ القلب)، إذ إن الهدف المبتغى في كليهما هو السمو بالإنسان إلى إدراك وتجلي كنه أسرار الوجود وما يحويه من إبداع وجمال، مع خصوصية سبيل كل منهما لبلوغ الهدف المبتغى والمنشود،

[1]– عبد السلام بنعبد العالي. (**الفلسفة أداة للحوار**)،ص:63.

[2]– طه عبد الرحمن. (**فقه الفلسفة–الفلسفة والترجمة–**)، ص: 59.

فالفلسفة سبيلها في ذلك صرامة العقل وتصوراته التجريدية، أما الأدب فمجاله تجاوز حدود المنطق وضوابط المعرفة إلى حد اختراق أنظمة اللغة وصبها في قوالب رمزية ومجازية واستعارية.

إلا أن وشائج القربى بينهما متمكنة وقائمة بل متبادلة، إذ نجد أن" الفكر الفلسفي الغربي في بداياته اليونانية لم يكن يحتاط من اللغة الشعرية والأدبية كوسيلة لترجمة تصوراته ورؤاه"[1]، فلكل أديب فلسفتة في الحياة ونظرته المتميزة والخاصة للوجود وللإنسان. كما أن رباط الأدب بالفلسفة هو رباط مرجعي، فالفلسفة تشكل مرجعية وخلفية معرفية وفكرية لنتاجات الأدب وإبداعاته، فالأدب الكلاسيكي هو تجلٍ لصرامة الفلسفة العقلية وضوابطها الموضوعية في أجناس إبداعه الموضوعي(الشعر المسرحي والملحمي)، كما تتراءى لنا الثورة الإبداعية (المذهب الرومنسي) من خلفية الفلسفة الذاتية في تمجيدها لسلطة الذات والعاطفة والطبيعة. أما من نتاج الفلسفة الوضعية فقد تولد التيار الواقعي في الأدب... إنها علاقة عميقة متلازمة مستمرة لا تحتاج إلى تدليل وبذل كبير جهد في إثباتها.

لكن على الرغم من عمق هذا الرباط الوثيق إلا أن بؤر التوتر بينهما تؤجج من حين لآخر، حيث نجد أن" هذين النمطين من الكتابة كانا دائما في حالة صراع، فكل نمط يعتبر ذاته قطع أشواطا في سبيل تلمس الحقيقة أو اكتنه كثيرا من الحقائق"[2]. إنه صراع الأفضلية والسبق، والذي ما فتئ يطالعنا في كثير من المجالات المعرفية. ولعل أكبر مؤشر لتوتر العلاقة وتأجج الصراع بين الفلسفة والشعر ما طالعنا به أفلاطون في جمهوريته بجناية طرد الشعراء منها، وتقليده لزمام أمورها للفلاسفة والحكماء.

---

[1]– محمد نور الدين أفاية. **(المتخيل والتواصل–مفارقات العرب والغرب–)**، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص:122.

[2]– المرجع نفسه،ص: 122

تأسيسا على ما قدمناه سلفا بخصوص علاقة الفلسفة بالترجمة وبالأدب، فإننا سنعرج على تعرف جوهر وعمق هذه العلاقة فيما بين الترجمة كإشكالية تتقاسمها الفلسفة والأدب من منظور الطرح الإشكالي والمفاهيمي الذي صاغه واشتغل عليه عبد الفتاح كيليطو.

إن الشعر بوصفه أرقى أشكال التعبير الفني، في مقابل الترجمة المقحمة" في زمانية يحكمها حساب اللامتناهي "[1]، تتفتح لدى كيليطو جملة الأسئلة الاستشكالية في التباس عقدة التعارض والتواصل فيما بينهما، خاصة من جانب ترجمة الشعر، والتي يراها تستدعي إيغالا في البحث والتمحيص، وتستحق تعمقا في الدراسة والتقصي.

انطلق كيليطو في حديثه عن فكرة التعارض الحاصل بين ترجمة الشعر وترجمة الفلسفة من سياق وواقع الآراء النقدية العربية القديمة، واستوحى في هذا المعرض آراء الجاحظ الجازمة والمختزلة في فكرة كون الشعر فضيلة مقصورة على العرب، مما يحدد تصور عدم مطاوعته وانصياعه لفعل الترجمة، التي تخل بعقد نظمه وتشويش سبائك لفظه ووزنه، فالترجمة له من قبيل الخيانة والعبث في أن تكون موازية له في نصه الأصلي، ولغته الأصلية(العربية) المنقول عنها. فتحويره إلى لغة منقولا إليها يفقده أهم مقوماته الفنية وخصوصيته بكونه (شعرا) أو جنسا أدبيا قائما بذاته. كل هذا بعكس الفلسفة التي لا يطالها ما يطال الشعر بفعل الترجمة، وهذا على اعتبار" أن هناك تعارضا جوهريا بين الفلسفة والشعر: الفلسفة يمكن ترجمتها فيعم نفعها كل الناس، بينما الشعر لا يتعدى نفعه العرب"[2].

لكن المفارقة التي وقف عندها كيليطو، هي إبعاده لذلك الإيهام الذي ظل يراود أذهان الناس فيما يتعلق برأي الجاحظ حول عدم إمكانية ترجمة الشعر، على أنه حكم محسوب للشعر العربي، والجاحظ في موضع المدافع والمنافح عنه. إنما رأيه–حسب تصور كيليطو–

[1]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الفلسفة فنا للعيش)**،ص:35.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**،ص:44.

لم يأت من معرض المفاخرة، وإنما جاء في سياق التحفظ والغض من قيمته الوظائفية، فلئن كان (ياكبسون R . Jakobson)، في العصر الحديث يقر ما أقره الجاحظ بأن" الشعر، بحكم تعريفه، غير قابل للترجمة. وهذه نتيجة... أن لكل نسق شروط بنيته المستقلة التي يستحيل إيجادها في نسق آخر، خصوصا إذا كانت البنية الشكلية للنص مرتبطة بوظيفته الشعرية التي تعني الغائية الذاتية والاستقلال الذاتي والانفصال عن سياق المرجعي، أي باختصار الوظيفة الاستيطيقية"[1]. إلا أن رأي الجاحظ يفيد أن عدم مكنة ترجمة الشعر تتأسس على فقد الفائدة والقيمة فيه، لأن فائدته لاتتعدى إلى غيرهم.

إن هذا ما يؤسس لفكرة التعارض القابع فيما بين مجالي الشعر والفلسفة، إنه تعارض يستشفه كيليطو من فكرة الوضع السياقي لمقول الجاحظ، والذي جاء على لسان متخاصمين أحدهما ينتصر للفلسفة والآخر من مناصري الشعر، وكل منهما في حجاج مع الآخر مقدما بين يديه مواضع الاستدلال على مزية ما يدعو إليه وينافح عنه. وهذا ما خلص إليه كيليطو من كون رأي الجاحظ بعيد عن احتمال ذلك المعنى الذي دأب على إشاعته النقاد في تأكيد مناصرة الجاحظ للشعر و الإعلاء من شأنه، ربما استنادا منهم أيضا إلى تلك الحرب التي شنها على الشعوبية وما تروجه من أفكار تأتي على كل نقيصة للعرب فتعيرهم بها.

إن الجاحظ هنا بمثابة الناقل لآراء المتعارضين، وهذا دأبه في جل كتاباته، كما أتينا على تفصيله في إطار حديثنا عن شعرية الاستطراد لديه، إن هذا التعارض الذي طرحه الجاحظ" يتطابق مع التعارض بين الشفوي والمدون، ويتطابق مع التعارض بين ما هو حديث الميلاد (الشعر) وما هو غارق في القدم (الفلسفة): ويتطابق مع التعارض بين العرب والعجم، وخاصة اليونان"[2].

---

[1]– عبد الكبير الشرقاوي.(**شعرية الترجمة–الملحمة اليونانية في الأدب العربي–**)، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، المغرب، ط1، 2007،ص:21.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**،ص:44.

إنه لتوصيف صريح لحدة الصراع المأزوم بخصوص الترجمة وفكرة تناقلها لنصوص الشعر والفلسفة، لكن هل هذا التوتر والتوجس مرده إلى التحفظ من إساءة الترجمة للنص الأصلي؟، أم تخوف منها لأن ترقى إلى مستوى مجاوزة النص الأصلي؟" لهذا المعنى يشير بورخيص عندما يؤكد أن النص لا يعتبر أصليا إلا من حيث كونه إحدى المسودات الممكنة التي تعبد الطريق لنص سيكتب بلغة أخرى"[1]. فمسألة الترجمة عند الجاحظ، يراها كيليطو من منظور مسألة الضيم في اجتماع اللغتين على اللسان الواحد، فتغدو كل واحدة منهما ظالمة ومظلومة، فتكون الترجمة بناء على ذلك ناقصة بسبب التعارض والاختلاف في معرفة اللغتين، لكن موازاة مع ذلك" هناك اليوم ميل إلى الاعتقاد بأن القصيدة عندما تترجم، تفقد بالضرورة شيئا منها، لكن، هناك اعتقاد أيضا بأنها يمكن أن تغتني، بل بإمكانها أن تخرج رابحة من عملية التبادل"[2]. فالمسألة رهينة جدلية من تضارب الآراء، لكن رغم ذلك هي محصلة لواقع إشكالية جديرة بالدرس والتمحيص.

إن خوض الجاحظ في مسألة الترجمة استنادا إلى التخريج القرائي الذي قدمه كيليطو، هو ليس وليد رأي شخصي ذاتي عبر عنه بقدر ما هو عرض لواقع وجو الصراع الذي كان سائدا في عصره بين نزعتين متعارضتين، فهو" لا يتكلم بنفسه، وإنما ينسب الكلام إلى الغير، وهي طريقة عزيزة عليه "[3]. فالشمولية التي تمتاز بها الفلسفة كمبحث عقلي هو بمثابة القاسم المشترك بين الناس وأعدل قسمة بينهم، لا يكون نفعها مقصورا على لسان دون آخر، وعلى ذلك تسهل ترجمتها دون اضطراب أو تلبيس، بخلاف منظوم الشعر المنصب في قوالب لغوية مخصوصة، تفضي إلى خصوصية حصر نفعه في فئة المنتمين إلى مجال سياقاته الإبداعية ونسقيته الفنية (العربية هنا تحديدا), والجاحظ في نهاية المطاف ينتمي إلى

[1]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الفلسفة أداة للحوار)**،ص:68.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(أتكلم جميع اللغات)**،ص:48.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**،ص:38.

سياق كلا المنظومتين المتعارضتين، لأن سياق كتابته أصلا " تستوي فيه رغبة الأمم، وتتشابه فيه العرب والعجم، لأنه وإن كان عربيا أعرابيا وإسلاميا جماعيا، فقد أخذ من طرف الفلسفة"[1].

4-الازدواجية اللغوية/ اللسان المفلوق:

سبيل الترجمة والحديث عنها متشعب تشعب مسارات القضايا التي تطرحها، وما تفتحه من محاولات في تلمس واقع العلاقة بثقافة الآخر وما تشوبها من التباسات ومعوقات، وهذا لأجل بناء صرح أسس معرفية، وفق آليات عقلية لأجل بناء وعي للذات في تواصلها مع الآخر، ولا يتسنى هذا إلا بقراءة منهجية واعية بمجمل إشكالاتها وقضاياها وفق تصور نظري منهجي يستشرف مستقبل العلاقة انطلاقا من رؤى الحاضر وراهنية تجربته المعيشية. ولعل مرد انبثاق سؤالات الترجمة ينبع في الأساس من التعدد الدلالي لملفوظها لغة واصطلاحا، فهي تشمل من الدلالات ما يعني" النص المترجم الناتج عن عملية الترجمة، ويعني كذلك هذه العملية نفسها، أي الممارسة الترجمية الملموسة، ويعني كذلك حقلا ثقافيا خاصا خلفه الواقع اللساني البشري المحكوم بتعدد اللغات واختلافها وتباينها، وفي الآن ذاته بضرورة التواصل والتفاهم والتبليغ.. ويعني اللفظ كذلك فعلا نظريا يبحث في مفهوم الترجمة وممارساتها ومناهج الترجمة ويجعل هدفا له إقامة نظرية للترجمة. إن لفظ الترجمة قد يعني الفعل وقد يعني النص وقد يعني التفكير النقدي أو النظري، باختلاف المنظور الذي ننظر منه إلى الممارسة الترجمية الفعلية "[2].

إن التعدد الدلالي الذي يطال مفاهيم الترجمة بتعدد زوايا النظر إليها، يفضي بنا بداهة إلى طرح قضية الازدواجية اللغوية، إذ لولاها لما كان هناك دافع كبير لطرح فكرة الترجمة.

[1]- المصدر السابق. ص:46.

[2]- عبد الكبير الشرقاوي. **(شعرية الترجمة)**،ص: 17.

إن واقع إشكالية الازدواجية اللغوية عند كيليطو هي وليدة تجربة شخصية تخصه بطريقة مباشرة، إذ نجده في مفتتحا كتابه (أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية)، يستعير فكرة المشابهة بينه وبين آدم في نسيان لغته الأصل كعقاب عند إخراجه من الجنة إذ"لا تغيير للمكان دون عقاب: قد ينسى المرء لغته، وبعبارة أخرى، قد يصبح آخر"[1].

ما حدث مع كيليطو عند انتقاله من حيز البيت إلى حيز المدرسة لتعلم اللغة الفرنسية، أو الانتقال من حيز لغة إلى حيز لغة أخرى، مع إقراره وإحساسه بهذا الفارق والحاجز، حتى إن تصدير مقاله هذا جاء تحت عنوان (السور)، فهو تعبير دلالي على حاجز الفصل بين لغتين.

يعود كيليطو في إطار مسألة الازدواجية اللغوية أو التعدد اللغوي إلى سؤال البدايات، انطلاقا من بحث لغة آدم الأصلية قبل أن يكتب قدر التعدد على ذريته كنتيجة لقصة الخطيئة التي حكمت بعقاب التعدد والثغثغات والبلبلات.[2] إنها مسألة اللسان المفلوق، والذي يمثل له بلسان الحية و فعل الغواية، والتي عندما " يهاجمها الإنسان تخرج لسانها المشقوق، كما لو كانت تذكره بتواطؤ قديم وبالعقوبة التي أصابتها بعد تورطها في المأساة الأصلية "[3]، هذه المأساة التي أفضت إلى تغير المكان الذي لازمه تغير في اللسان (اللغة).

كما أن فكرة اللسان المفلوق، قد تأخذ بعدا ومفهوما آخر، بالإضافة إلى معطى المفهوم الأول، والذي يحيل على لسان الحية كما أوضحه كيليطو وفصل القول فيه في كتابه: (لسان آدم)، نجد في بحثه: (أتكلم جميع اللغات)، يجنح به إلى الدلالة الوظيفية للهجة الهنود الحمر، وهي عبارة تدل في لهجتهم" على الكذب والنفاق وازدواجية اللسان. المعني الأساس بهذه العبارة هو الرجل الأبيض: <للوجه الشاحب لسان مفلوق>. يتميز بلون بشرته وشكل

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(أتكلم جميع اللغات)**،ص:09.

[2]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو. **(لسان آدم)**، من ص:09 إلى:21.

[3]– المصدر نفسه.ص:10.

لسانه. وجوده الخبيث يتستر وراء مظهره الجذاب. يضع فيه الهندي الذي يتوفر على لسان مستقيم وحيد، والذي يتميز بصدق كلامه، كامل الثقة، إلا أنه سرعان ما يتبين بمرارة أنه أخطأ الظن "[1].فواقع حال الحية وتصور الهندي تجمعها فكرة التوجس والحذر والعقاب والغرابة، من واقع هذه المفارقة في تعدد الألسنة واللغات.

إن سؤال كيليطو عن الازدواجية اللغوية / اللسان المفلوق، هو سؤال مفارق أيضا، فإلى جانب طرح إمكانية ما إذا كان بمقدور الإنسان أن يمتلك لغتين، يطالعنا سؤال آخر مناقض لكنه مفعل لصميم الإشكالية، وهو هل بمقدور المرء أن يكون أحادي اللغة؟ إنه السؤال والقضية والإشكال نفسه الذي راود (جاك دريدا Jacques Derrida) في كتابه (أحادية لغة الآخر) حيث يقول:" يمكن للمرء، بطبيعة الحال، أن يتكلم لغات عديدة، فهناك متكلمين أكفاء في أكثر من لغة واحدة، ويكتب بعضهم بلغات عديدة في نفس الوقت أيضا (تمهيدات، خربشات، ترجمة، نقل). ولكن ألا يقومون بذلك دائما بالنظر إلى لغة مطلقة؟ وفي وعد لغة ما تزال لم تسمع بعد؟ لقصيدة يتيمة لم تسمع من قبل "[2]. إنه تساؤل مشترك يصب في درس واحد، لكن فارق البحث فيه يختلف فقط باختلاف معطى الانتماء اللغوي لكلا الباحثين، فكيليطو من العربية إلى غيرها ودريدا من الفرنسية إلى غيرها.

لقد كتب كيليطو عن اللغة وعن ازدواجيتها وعن أحاديتها، ففي مجال الأحادية نصطدم بفرضية واحتمال ما إذا فقدناها وأخطأنا الكتابة فيها وعنها كما هو حال عبد الكبير الخطيبي،[3] أما في حيز الازدواجية فإننا أمام إكراه مزدوج للانهائية التجاذب المتعدد. إلا أنه رغم ذلك يؤكد على عدم إمكانية التحرر من اللغة الأم" لا نتحرر من لغتنا التي تربينا عليها

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(أتكلم جميع اللغات)**،ص:13.

[2]– جاك دريدا.**(أحادية لغة الآخر)**، تر:عثمان الجبالي المثلوثي، منشورات المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، ليبيا، ط1، 2004، ص: 85.

[3]– عبد الكبير الخطيبي اتخذه كل من كيليطو وجاك دريدا كنموذج في إطار تناولهما لإشكالية الازدواجية اللغوية، ينظر: **(أتكلم جميع اللغات)**، من ص: 79 إلى 86. وينظر: **(أحادية لغة الآخر)**، من ص: 19إلى 31.

في أسرتنا، والتي اعتدناها وألفناها. فهي حتى إن كانت في حال كمون، فإنها تظل متربصة في المناسبات جميعها.

على هذا النحو فإن كل متكلم يعبر باللغات الأجنبية انطلاقا من لغته الأم التي يمكن التعرف عليها عن طريق نبرة شاذة أو لفظ أو تركيب، وأيضا عن طريق النظرة وسمات الوجه (أجل، للغة وجه). مهما كانت الكلمات الأجنبية التي أتلفظها، تظل العربية مسموعة من خلالها كعلامة لا تمحي. أتكلم اللغات جميعها، لكن بالعربية "[1]. إنها محصلة الخلاصة الجامعة لدرس اللغة في أحاديتها وفي تعدديتها، حيث يتماهى التعدد في إطار الواحد الجامع، بل يكون في ذاته شكلا من أشكال تصدع الاختلاف، وبهذا يتفكك التعارض الثنائي فيما بين الأحادية والتعدد" ولن تعود الوحدة مقابلة للتعدد وإنما تغدو ما يصدعه "[2].

إن لهذا الرأي ما يسنده في واقع الحال، فبالإضافة إلى كونه كما أسلفنا وليد تجربة شخصية لكيليطو، فهو ككاتب وناقد يعالج مأساة الكتابة باللغتين العربية والفرنسية كجدلية تحكمها مؤشرات التجاذب والتنافر شأنه في ذلك شأن بعض الكتاب المغاربة مزدوجي اللغة الذين يكتبون ويفكرون باللغتين مجتمعتين، لكن حاله أثناء فعل الكتابة كما يقول:" يختلف حسب اللغة التي أكتب بها وأفكر من خلالها. حين أكتب بالعربية أعقد جدالا مع الفرنسية، وحين أكتب بالفرنسية يكون الجدال مع العربية. لهذا فإن نظيري حاضر غائب "[3]، ولكن ارتباطه الأكيد هو باللغة العربية، وإذا استدعينا فكرته حول تحول اللغة بتحول المكان،فإن اللسان العربي بالنسبة إليه موروث حضاري وتاريخي، أما الفرنسي فقد فرضته معطيات مكانية وجغرافية بحتة.

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(أتكلم جميع اللغات)**،ص:29.

[2]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الكتابة بيدين)**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص: 18.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. **(مسار)**،ص:23.

أما ما يسند هذا الرأي كما أومأنا سابقا هو واقع التوتر لدى إدوارد سعيد تجاه قضية اللغة، فهي بالنسبة إليه تشكل لحظة من لحظات التبرم والانشطار التي يعانيها، بفعل ذلك التحول اللغوي المحكوم بتحوله من سياق ثقافي أصيل إلى سياق آخر مختلف، فتم ذلك الإقصاء بحجب اللغة الوافدة لتلك الأصيلة فيه، وبحكم أن" اللغتان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها "[1]كما يؤكد الجاحظ، فإن إشكالية اللغة هي الأخرى زادت في تأزم حدة الانفصام والانشطار لدى إدوارد سعيد بفعل المنفى والإبعاد وإرادة الاقتلاع، فالفارق اللغوي في حالة ادوارد سعيد شبيه ومؤكد لما عرضه كيليطو في هذا المجال، يقول إدوارد سعيد عن ذلك التنافر اللغوي لديه والذي " يتخذ شكل توتر حاد غير محسوم بين عالمين مختلفين كليا بل متعادلين: العالم الذي تنتمي إليه عائلتي وتاريخي وبيئتي وذاتي الأولية الحميمية – وهي كلها عربية– من جهة، وعالم تربيتي الكولونيالي وأذواقي وحساسياتي المكتسبة ... لم يعفني هذا النزاع منه يوما واحدا، ولم أحظ بلحظة راحة واحدة من ضغط واحدة من هاتين اللغتين على الأخرى، ولا نعمت مرة بشعور من التناغم بين ماهيتي على صعيد أول وصيرورتي على صعيد آخر، وهكذا فالكتابة عندي فعل استذكاري، وهي، إلى ذلك، فعل نسيان، أو هي عملية استبدال اللغة القديمة باللغة الجديدة"[2].

إنه نفي المكان المتبوع بالنفي الحتمي للغة، إنها ازدواجية الاضطراب والمعاناة للكتابة في تمظهرها اللغوي، والتعريض الصريح بعمق التأزم الحاصل على مشوار الزمان المفعل للنسيان والداعي إلى فعل الاستذكار والمعاودة والمحاولة, لكن رغم ذلك كما يقول " فلا أنا تمكنت من السيطرة على حياتي العربية في اللغة الانجليزية، ولا أنا حققت كليا في العربية ما

[1]– الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **(البيان والتبيين)**، ج1،ص: 368.

[2]– إدوارد سعيد. **(خارج المكان)**، تر: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص: 08.

قد توصلت إلى تحقيقه في الانجليزية، هكذا طغى على كتاباتي كم من الانزياحات والتغايرات والضياع والتشوه"[1].

إنه صراع اللغات في الكتابة، وصراع الكتاب مع اللغات، وصراع الكتاب فيما بينهم بلغاتهم لتأكيد حيازة السبق في أصل الانتماء اللغوي. وهذا الأمر يتعلق –كما يشير عبد الفتاح كيليطو– بمزدوجي اللغة، وهم على صنفين، من يكتبون بالعربية مع تملكهم للغة الفرنسية، في مقابل من يكتبون بالفرنسية وهم عرب لكن تعوزهم مقدرة الكتابة بالعربية (الفرنكفونيون)، فالصنف الأول لا تخلو كتابتهم من ملامح الكتابة الأدبية الفرنسية، بل إنها لا تخلو من انعكاس صورتها على أنموذج كتابتهم،أما الذين يكتبون بالفرنسية فإنهم يؤكدون ضمنا وصراحة على أن نصوصهم في أصلها انعكاس بل تعبير وتأكيد لعربيتهم كطرس شفاف[2] تتجلى من ثناياه آثار ذلك بل هي " تكشف عن بقايا لغة قديمة، وآثار كتابة ممحية"[3]، لذلك نلمح منهم ذلك الإصرار والتأكيد الملح على الدعوة " إلى قراءة نصوصهم كما لو كانت طروسا، فوراء الحروف الفرنسية، هناك حروف عربية. كتابة عكرة، تقابلها قراءة مشوشة "[4].

إنها الكتابة العكرة والقراءة المشوشة، عكرة على الكاتب ومشوشة على القارئ. الكاتب بفعل ما يعتوره من تأزم الصراع بين اللغة المكتوب بها واللغة المفكر فيها وبها، أما التشويش على القارئ فهو حصيلة التعكير السابق الذي يشوش معنى المكتوب عن معنى المسكوت الممحي، لكنه طافح على حافة ما ينضح به ذلك الطرس الشفاف. فالتشويش هو تجلٍ أو محاولة تجلي المقروء على محو المكتوب.

---

[1]– المرجع السابق. ص: 08.

[2]– (طَرَسَ: الكتَابَ– طَرْسًا: كتبه.و–محاه/ طَرَّسَهُ طَرَسَهُ < شدد للمبالغة >. و– أعاد الكتابة على المكتوب الممحوَّ./ تطَرَّسَ في مطعمه أو ملبسه أو نحوهما: تأنق وتخير. و– عن الشيء: تكرّم عنه وترفع عن الإلمام به./ الطَّرْسُ الصحيفة. و– الكتاب الذي محي ثم كتب. (جمع) طُرُوس، أو أطراس). المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، ط2، 1972، ص: 601.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. **(أتكلم جميع اللغات)**، ص:15.

[4]– المصدر نفسه. ص:16.

المبحث الثاني

المتخيل والآخر وقلق الهوية

1-أدب الرحلة / الدلالة والوظيفة:

إن فعل الحركة والسفر والتنقل والرحلة، هي ارتسامات لمفهوم دلالي موحد تتشكل في حيز إطارها الحركي كضرورة إما بدافع الحاجة أو المغامرة، فتعد الرحلة بذلك كسلوك"إنساني حضاري، يؤتي ثماره النافعة على الفرد وعلى الجماعة، فليس الشخص بعد الرحلة هو نفسه قبلها، وليست الجماعة بعد الرحلة هي كما كانت عليه قبلها "[1]. فأدب الرحلة إذن يعد من النصوص الأدبية المشكلة في خصوصيتها اللغوية لغرض الوصف التجريبي لعملية التنقل من فضاء معيش مألوف إلى فضاء غريب مغاير، فهو نص له مكانته في حيز فضاء المتخيل. إذ الدافع إلى تسجيله وتدوينه هو فكرة المغايرة والمفارقة المعيشة من قبل الرحالة، إذ لولا هذه المفارقة وارتساماتها الذهنية لما تأسست فكرة الكتابة عنها.

فبحكم هذه التجربة الرحلية " كانت الرغبة في إثارة الدهشة سواء لدى الكاتب أو القارئ في كل العصور هي الدافع، الذي حفز بعض الكتاب إلى ولوج عالم الكوزموجرافيا حيث المبالغة في القص وسرد العجائب ورواية الأساطير والغرائب "[2]. ففعل الكتابة في أدب الرحلة مرهون بنقل تجارب الارتحال، ورصد للمتغيرات التي أثارت حفيظة الرحالة، واسترعت انتباهه وأدهشته.

فالرحالة يرنو بكتابته إلى نقل هذه التجربة الاستكشافية المعيشة عبر مسار لغوي إلى قارئ لم تتح له فرصة الارتحال، وهذا بأسلوب يتميز عامة " بالتسجيل والوصف الإنشائي التعبيري ويعتمد على الملاحظة الدقيقة المباشرة أو على الخيال حين يكون الوصف للطبيعة أو الكون أو غيرها مما ينفعل به الأديب الرحالة فيلونه بشعوره وإحساسه ويعطيه من نفسه الشيء الكثير "[3]. كل هذا لأجل نقل القارئ رغم سكونه وعدم ارتحاله، إلى معايشة التجربة

---

[1]- فؤاد قنديل. **(أدب الرحلة في التراث العربي)**، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2002، ص: 21.

[2]- المرجع نفسه. ص:78

[3]- عبد الله الركيبي. **(الأعمال الكاملة)**، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، المجلد الرابع،دط، 2011، ص:49.

الرحلية قرائيا، وليتسنى ذلك لابد من هذه الخصوصية اللغوية والمهارة الوصفية، التي ترقى بالنص الرحلي إلى مصاف النصوص الأدبية لغرض المتعة والإفادة والتأثير والإدهاش.

إن الإنسان مجبول على الحركة والتنقل والجولان طوعا أو كرها، فلاعجب إذن أن يكون " الصيد، والرحلة من أجله من أول الأمور التي تحدث عنها هذا الإنسان إلى أسرته ثم إلى مجتمعه، مصورا ومباهيا ومتأنقا في سردها عندما عرف إلى التأنق سبيلا، ثم كانت من أول ما دون من حديثه مع أسرته، أو ما سمته العربية فيما بعد: السمر "[1].

فالترحال متأصل في حياة الإنسان عموما، وفي حياة العربي على وجه أخص، فالعربي منذ القديم محكوم ومنوط بشعور الرغبة في الرحلة إلى درجة الألفة واللزوم، ولنا فيما عبر عنه صراحة النص القرآني في تصوير ألفة قريش لرحلتي الشتاء والصيف خير دليل على ذلك.

لذا تشكل أدب الرحلة كانكتاب لمروي ضمن " خريطة السرود والمرويات العربية ... من حيث إنه تسجيل للمشاهدات والملاحظات وسرد للمغامرات والعجائب والغرائب التي تصادف الرحالة ... تسجيل مقرون في معظم حالاته بالوصف والتحليل والتعليل والمقارنة (الجلية أو الضمنية) وإصدار الأحكام. لذا يوفر لقارئيه ودارسيه إضافة إلى المتعة، المعرفة. فيقرن التسلية والإدهاش أو الإعجاب بالفائدة"[2].

وبصرف النظر عن أسباب وبواعث التنقل والترحال –وليدة رغبة كانت أو حاجة– فإن الرحلة في تشكلها الخطابي تعبير صريح عن وعي الإنسان بذاته وبالآخر، وإدراك لهوة الاختلاف، فهي ارتسام واضح لاكتشاف تباين الفوارق في المستويات الثقافية والحضارية عموما.

[1]– حسين نصار. **(أدب الرحلة)**، السركة المصرية العالمية للنشر، – لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1991، ص: 02.

[2]– إبراهيم صحراوي. **(السرد العربي القديم–الأنواع والوظائف والبنيات–)**، ص: 85.

وبما أن الفعل الرحلي الانتقالي في الزمان والمكان، من أفق تحكمه خصوصية نسقية إلى أفق آخر يختلف عنه ويتمايز بإطاره المخصوص، فإنها بفعل الانكتاب والتسجيل والتدوين تغدو علامة من علامات فضاء المتخيل، وهذا ربما ما دفع بشوقي ضيف إلى اعتبارها –أي الكتابة الرحلية– " من أهم فنون الأدب العربي، لسبب بسيط، وهو أنها خير رد على التهمة التي طالما أتهم بها هذا الأدب، ونقصد تهمة قصوره في فن القصة "[1]. إن هذه النقلة المشكلة لفعل الارتحال هي –بالإضافة إلى كونها تؤسس لمتعة المغامرة – فإنها بالمقابل تحتاج إلى قوة خيال، ودقة ملاحظة، لتتشكل بفعل الكتابة في نص يفتح فضاءا جديدا للمتلقي ليعيش تفاعلات هذه المتعة.

وبناء على التحديدات المتغايرة والفوارق فيما بين الفضاءين: الفضاء المألوف والفضاء المكتشف الجديد، اللذين يرسمهما التشكل الكتابي لأدب الرحلة، تطرح مسألة الاختلاف فيما بين (الأنا والآخر). إذ إن التنقل في الفضاء الجغرافي يستتبع بالضرورة بالتنقل في فضاء نسق ثقافي مغاير، تشرع الذات المرتحلة من خلاله في استخلاص قيم المغايرة من خلال تحقق ميثاق السرد الخاص بالارتحال" فالاستقطاب بين < المعروف > و< المجهول > ليس مجرد مسافة جغرافية، لأن التناقض هو تناقض رمزي. والبطل لا يغادر مكانا فقط أو يرحل منه، إنما الأهم من ذلك كله أنه يغادر< ذاته > "[2]. فالخطاب الرحلي تجسيد جلي لفكرة التمايز بين فضاء ألفناه وفضاء اكتشفناه.

فالدافع للكتابة عن التجربة الرحلية أصلا هو وليد الرغبة / الحاجة، لتخطي عتبة العالم المألوف إلى عالم المغايرة، أو هو نقلة الأنا في اكتشاف الآخر المختلف. فالكتابة السردية لفعل الترحال هي شكل من أشكال المثاقفة، إذ ترتسم من خلالها نزعة التعايش والتواصل مع

[1]– شوقي ضيف. **(الرحلات)**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1979، ص:06.

[2]– عبد الله ابراهيم. **(موسوعة السرد العربي)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ج2، دط، 2008، ص: 493.

الآخر، مع التأكيد الضمني على استقلالية الذات، والكتابة عنها هي لأجل إشراك القارئ في هذه العملية التواصلية، وفتح آفاقه ومداركه إلى وجود عوالم أخرى وفضاءات متنوعة لا مناص من معرفة خباياها من خلال ضمان معايشتها في فضاء المتخيل الرحلي.

2-اللغة وتعارض الذات والآخر في الخطاب الرحلي:

لا غرو إذن أن أدب الرحلة مظهر من مظاهر التمثيل الثقافي، وشكل من أشكال التصوير المقدم عن الآخر، فهو في تشكله الرمزي (لغة المكتوب) يغدو منجزا قيما، يتتبع و يرصد حالة تموضع الذات في مقابل الآخر، هذا التموضع الذي يأخذ أبعادا وأشكالا متفاوتة تنطوي على توافر مقومات الكشف عن الذات المختلفة عن الآخر، من حيث محددات الأصالة واللغة والهوية، وبناء عليه " كانت مفارقة الأصل، والارتحال عبر الزمن والفضاء، للبحث عن < المثيل > والـ < مغاير > في عوالم الآخر، قد مثلت حافزا مركزيا لتبلور سردية السفر في الثقافة العربية، وشكلت إحدى الدعامات الأساسية لنشأة الأصول الروائية العربية الأولى "[1].

وعلى اعتبار أن فعل الحركة والتنقل والترحال لا يخلو من متعة بالنسبة للذات المرتحلة، فإنها بالمقابل لا قيمة ترجى منها ما لم تحتكم إلى سلطة اللغة وفعل الكتابة، فلا نفع ولا قيمة مرجوة منها دون ذلك، إذ الرغبة في السفر " لا تنفصل عن الرغبة في روايته، ليس للجولان قيمة كبيرة إذا لم يتحول إلى سرد، إذا لم ينقل إلى مستمعين أو قراء "[2]. فباللغة تتحقق المقاصد المضمرة، وبها تتجلى رغبة بناء ومد جسور التواصل.

[1]- شرف الدين ماجدولين. **(الفتنة والآخر)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص:81.

[2]- عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**، ص: 63.

فعملية الترحال بوصفها استبدال لجغرافية متعددة التضاريس، تحدوها دوما رغبة جامحة في سرد وقائعها، فالتسجيل وانكتاب المحكي هو وليد رغبة التأكيد لحضور الذات ووعيها رغم تباين المستويات الثقافية مع الآخر.

تأسس عملية الكتابة باللغة ، وبها أيضا يتم فعل تشكل المتكلمين، وهذا ما يوضحه فلاهاوت Flahault بقوله " كل متكلم يصل إلى ذاتيته أو هويته من خلال ومن ضمن نظام من الأمكنة والمراتب التي تفوقه كثيرا، فليس هناك كلمة إلا وهي منطلقة من مكان، وليس هناك كلمة إلا وهي توضح هذا المكان للسامع، كما توضح له مكانه في المحاورة "[1]، وهذا بحق وصف يمكن أن توسم به الكتابة الرحلية بوصفها انتقال وتجاوز من حيز مكاني إلى آخر، هذا التجاوز الذي يعطي رؤية عن خصوصية الذات والهوية في مقابل الآخر.

فاللغة في الأدب عموما وفي محكي الرحلة خصوصا، هي في حد ذاتها لحظة من لحظات اكتشاف الالتئام أو التبرم والانشطار، بفعل التحول اللغوي من سياق ثقافي أصيل إلى سياق آخر مختلف، فهي بذلك تكتسي أهمية معرفية " في مجال مبحث دراسة الصور الثقافية الغيرية التي تنتجها الشعوب عن بعضها البعض "[2]. هذا فضلا عن متعتها الفنية في سرد مغامرات الرحالة، وعجائب مختلف الأمم وغرائبها، في قالب لغوي جامع للمتعة والمنفعة، وكاشف لصور تخييلية وإيحاءات تقع في صميم مساءلة الانتماء للذات والمغايرة للآخر.

3-منجز خطاب الرحلة من متعة الإستكشاف إلى صدمة الاستنكاف:

في إطار المنجز الخطابي لأدب الرحلة بوصفه شكلا من الأشكال التعبيرية الواضحة والمباشرة في تسجيل انطباعات المشاهدة، وباعتباره أيضا وعي وتأسيس لغوي صريح لعلاقة

[1]- جان جاك لوسركل. **(عنق اللغة)**، تر: محمد بدوي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 431.

[2]- ألفونس إتيان ديني وسليمان بن إبراهيم. **(الحج إلى بيت الله الحرام)**، تر: عبد النبي ذاكر، منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، المغرب، ط1، 2006، ص: 05.

الأنا بالآخر، يضعنا عبد الفتاح كيليطو في صميم المساءلة النقدية لهذا المنجز الأدبي، فأدب الرحلة كجنس أدبي " له خصوصية شكلية ومضمونية يحدده ميثاق الكتابة المراهن على المحتمل وتقصد قول الحقيقي عبر أقنعة متعددة لا يتم فيها البوح بكيفية تأسيس المحكي الرحلي أو كيفية انكتاب الآخر والذات، إلا لخطاب ود المتلقي واستدراجه لمشاطرة المؤلف تجربة الغيرية بملابساتها وتكويناتها "[1].

فأدب الرحلة تأسيسا على هذا المنظور يعتبر ترجمة شخصية في قالب سردي، توظف فيه إمكانات لغوية ترتسم في مسار دلالاتها عملية التمثيل، والرصد الواصف لأهم الرؤى والمعالم والظواهر الثقافية، التي عايشها الرحالة كذات لها هويتها وخصوصيتها الحضارية، في نطاق وحيز مكاني خارج عن أفقه الجغرافي بكل محدداته الحضارية. فهي مبحث ثري ومجال خصب يتوفر على فوائد جليلة لا تنكر في نقل صور ثقافة الآخر، وتساهم بكل مقوماتها الفنية " في تفكيك الأسس التي نهضت عليها نظرة العربي إلى الآخر بعيدا أو قريبا، وتقف على المشكلات العميقة التي تثيرها موضوعة الآخر في الثقافة "[2].

إن التمايز الثقافي حاصل، ضرورة مميزة للعلاقة الجدلية فيما بين الأنا والآخر. والمبنية أساسا على عمق التواشج والإنغماس في البيئة المحلية، بظروفها الراهنية ومحدداتها الموضوعية، مع مراعاة تلك العلائق المغايرة والحتمية في التعامل مع الآخر. ويتجلى هذا الفعل التواصلي أساسا في خطاب الرحلة، بوصفه أرقى تجليات استعراض صور التعارض أو التواصل بين الأنا والآخر، وإثارة كيليطو لهذه القضية واهتمامه بها، ينم عن عمق المساءلة وتقدير الموضوع و " التفهم الفكري لعلاقة التأثر والتأثير الطبيعية بين الثقافات والشعوب، فمن خلالها تتفاعل الأفكار والمفاهيم والتصورات، ثم تنفتح وتهذب، وتبدأ في إنتاج

[1]– عبد النبي ذاكر. **(عتبات الكتابة–مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي–)**، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادي، ط1، 1998، ص: 07.

[2]– سعيد بنسعيد العلوي.**(أوربا في مرآة المرحلة– صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة –)**، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص: 08.

المعارف الحقيقية "[1]، لأجل سبر الأغوار والآفاق المستقبلية، بناء على التميز الحضاري والتراثي للأنا في تفاعلها مع الآخر وفق مسار ثقافي محدد لكل منهما.

وعليه جاءت محصلة البحث في هذه الإشكالية لدى عبد الفتاح كيليطو، مبنية على أبعاد معرفية بقدر ما هي ضاربة بجذورها في نصوص عربية قديمة، فهي بالإضافة إلى ذلك ملزمة للمساءلة من منطلق الواقع المعيش. فهو إشكال يؤسس لمشروعية الطرح له في مسار جدلية القدامة والحداثة، وارتسامه رغم تغايرات الأنساق الناظمة له في نصوص المتخيل والتي بدورها " لا تبتعد عن مناطق النظر والفكر والعمل ولا سيما حينما يتعلق الأمر بثقافة يتداخل فيها القديم والجديد، التقليدي والحديث "[2].

3-1- صورة الآخر في منجز خطاب الرحلة العربي:

لقد اضطلع عبد الفتاح كيليطو في كتابه (لن تتكلم لغتي)، بمطارحه مسألة أدب الرحلة، باعتباره منجز معبر عن صميم العلاقة الجوهرية فيما بين الأنا والآخر، فهو منجز أصيل ومصدر أكيد " من مصادر تقويم المتخيل البصري للإنسان العربي، وإحدى المواطن الخصبة لتبلور هوية جديدة مبنية على العلاقة المباشرة الاحتكاكية والجدلية مع الآخر في عقر موطنه وأمام منجزاته "[3]. فحقيقة هذه القضية عند كيليطو تتمحور حول قضية الهوية، والتي تمتد جذورها كجدلية في الماضي، كما أنها أصبحت تهم الواقع الراهن، ولعل خطاب الرحلة هو بمثابة أكبر وأكثر الخطابات تعبيرا وتجسيدا لإشكالية الهوية وعلاقة الأنا بالآخر، خاصة في مجال الاختلاف اللغوي، الذي جعله كيليطو مرتكز بحثه وبؤرة عمله في هذا الكتاب.

---

[1]- عبد الله ابراهيم. **(السردية العربية الحديثة)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص:34.

[2]- محمد نور الدين أفاية.**(المتخيل والتواصل-مفارقات العرب والغرب-)**، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص:10.

[3]- فريد الزاهي. **(الصورة والآخر-رهانات الجسد واللغة والاختلاف-)**، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، المغرب، ط1، 2014، ص: 59.

فالرحلة كفعل تضطلع به ذات مخصوصة وفي إطار عملية انتقالها، تتشكل العلاقة المباشرة لهذه الذات بأحوال عوالم مغايرة، فتتم صياغة الرؤى المشاهدة عينيا في قالب خطابي مطبوع بعملية السرد الواصف، فالفعل إذن " تقوم به ذات تاريخية محملة بأحاسيس وانفعالات ورؤى معينة، أما الخطاب فينجزه مرسل ينتج ملحوظاته وفق قواعد خاصة وغايات محدودة "[1].

لقد ضمن عبد الفتاح كيليطو إذن خطاب الرحلة في حيز حديثه عن إشكالية اللغة في مصنفه (لن تتكلم لغتي)، ليس بوصف هذا الخطاب جنسا أدبيا يستوجب تتبع مساراته الإبداعية ودراسة أبعاده وخصوصياته اللغوية، وإنما تناوله كعينة من مجمل خطابات الأدب العربي، والذي له خصوصية التفاعل المباشر مع الآخر خاصة من جانب واقع الاختلاف اللغوي، فجاء اشتغاله " على < العجمة > الأزلية للغة، من خلال التراث السردي، واستكناه للغزيتها التي ما انفكت تستبطن جدلية < القدرة >و < العجز >، < الخفاء >و < التجلي>

و < الفتنة >و < الحجاب > في الصيغ النثرية المختلفة للحكي القديم "[2]. فجاءت قراءته منصبة حول تتبع مسارات التحول التي أفرزتها خصوصية هذا المنجز الأدبي قديما وحديثا، ومدى علائقيته بتفاعل الذات مع الآخر على مسار التاريخ الزمني لسيرورة هذا الخطاب، هذا البعد القرائي يتأسس عند الناقد على وجوب افتراض ذلك التمايز الزمكاني للخطاب العربي القديم والحديث.

هذا التمايز الثقافي بين الخطاب الأدبي القديم والحديث، يغدو ضرورة لدى الباحث ما فتئ يؤكد عليها، لأجل توضيح واستجلاء ملامح التحول بتحول السياق الثقافي ذاته، وهذا التمايز هو ما اصطلح عليه كيليطو الذاكرة الأدبية، والتي تصبح ذاكرتين تفرض وجوب

[1]– سعيد يقطين.(**السرد العربي القديم مفاهيم وتجليات**)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص: 200.

[2]– شرف الدين ماجدولين.(**ترويض الحكاية–بصدد قراءة التراث السردي–**)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007،ص: 44.

التمييز " فإذا كان الأدب العربي الكلاسيكي يحيلني تلقائيا إلى الهجرة وفضائها، فإن الأدب الحديث، يحيلني عفويا إلى أوربا كتقويم وإطار "[1]. لذلك جاءت قراءته استعراضية لمشهد وواقع هذا الخطاب في سياق التحول الذي شهدته حركية وإنتاجية نصوص الأدب العربي قديما وحديثا.

وكان من باب الضرورة المنهجية التي يحتكم إليها البعد الإشكالي لهذا الكتاب (لن تتكلم لغتي)، أن ينصب الاختيار على خطاب الرحلة ضمن خطابات أخرى موازية له قديما وحديثا، لتتجلى ملامح المقارنة لواقع هذا الخطاب وتحولاته. أو لنقل تحولات الذات في رسمها لصورة الآخر، وارتسامها في صورته. مع التركيز على بعد التفاعل اللغوي بوصفه الركيزة التي تتأسس عليها مباحث الدراسة. واتكاءا على هذا المنطق التصوري لعملية رصد متغيرات واقع ومواقف تحول المنتج الثقافي الذي صاغه الباحث، سنحاول تتبع سبيل الطرح المفاهيمي له على ضوء مباحث المنتج الثقافي العربي الذي يشغل حيزا من كتاباته، ومنه خطاب الرحلة هنا تحديدا.

3-2- الرحلة والآخر (قديما) / ثقة الذات في متعة الاستكشاف:

يجسد كيليطو من خلال نظرته النقدية الفاحصة لواقع خطاب أدب الرحلة في الأدب العربي قديما وحديثا، عمق واقع التصدع وبون الهوة الحضارية، فيما بين غرب أصبحت له قوة التمركز والتقدم، وشرق ارتكس إلى واقع الانزواء والإنغلاق والتخلف، وأمام هذا الواقع المأزوم، كان الاضطرار والتحدي من الباحث للإنتقال " من إطار المتون والنصوص، بما تسمح به من إعادة بناء نظرية لمختلف أشكال عقلانيتها الموجودة في لغتها وبناءها، إلى مجالات المتخيل والواقع، بما تستدعيه من جهد فكري متعدد الاهتمامات، ومن تركيب نظري

[1]- عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**، ص: 12-13.

يختلف عن تلك التي توفره النصوص "[1]. لذا جاء اختزاله لهذه المعضلة في مجال الاختلاف اللغوي.

ففي هذا الإطار خصوصا يعالج الباحث قضية الرحلة قديما، من خلال استقرائه لرحلة ابن بطوطة، والتي من خلالها يضعنا أمام أهم الفوارق المعلنة والمضمرة لهذا الخطاب، انطلاقا من كونه يشكل دينامية محكومة بجدلية الحركة والسكون، وعلى الرغم من أن السكون كان يتملك ابن بطوطة وحاضر كمدلول في منجزه، تعبيرا منه على الرغبة في الاستقرار والمكوث، إلا أن رغبة أو لنقل سلطة الحركة كان لها فضل السبق في تحقيق متعة الاستكشاف التي كانت آخذة به كل مأخذ فقد " حاول عدة مرات، وعبثا، أن يستقر في هذا المكان أو ذاك ... إنه في كل مرة يغبط أولئك الذين اختاروا الاستقرار وخلدوا إلى الراحة، ولكنه لا يفلح في الاقتداء بهم، فلا مندوحة له من الاستجابة لرغبته الدفينة في التجوال اللامحدود. الحركة والسكون، الانتقال والاستقرار، الظهور والخفاء: نزعتان تتجاذبانه، لكن الحركة أشد قوة، فهي مبتغاه ومقصده الأسنى "[2].

إن انتصار دافع الحركة بوصفه استجابة لرغبة دفينة لحب المغامرة والتنقل والتجوال، هذا الدافع يكون من منظور عبد الفتاح كيليطو تحقيقا عينيا لسبب ما يلاقيه ابن بطوطة بتخطيه لعالمه المألوف " من عناية من قبل السلاطين الذين يستقبلونه ويكرمونه، ولعل لاختلاف اللغة ارتباطا بهذه الظاهرة. واللافت للنظر أيضا أنه عند رجوعه من رحلته لم يحظ في البلدان العربية التي مرّ بها بلقاء مع سلاطينها "[3]. ففعل الرحلة عند ابن بطوطة هو انتصار لحركة الذات في تخطي عتبة المألوف إلى عالم الغرابة والمغايرة، فهي تحقيق لفعل

[1]– محمد نور الدين أفاية. **(المتخيل والتواصل)**، ص: 75.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**، ص: 57–58.

[3]– المصدر نفسه. ص: 59.

المثاقفة والانفتاح على الآخر، انطلاقا من خصوصية الاختلاف اللغوي، أو لنقل انفتاح اللغة (اللغة العربية عند ابن بطوطة) على سياقات لغوية مختلفة.

إن خطاب الرحلة عند ابن بطوطة يقوم على تشبع معرفي مؤسس على قيم الفحولة والهيمنة والتمركز، فهو خطاب تتضح في ترسيماته معالم القوة وثقة الذات أمام الآخر، وذلك لما تحدده مرجعية النسق الثقافي المنطوي على مجمل عناصر القوة، والذي ينزع إلى ضرورة الحوار والتفاعل مع الآخر " فبالارتحال يمكن التعرف إلى عالم مغاير، وخوض تجربة مختلفة، وغالبا ما تعيش شخصيات أدب الارتحال في المجتمع الجديد دون أن تندمج فيه بصورة كاملة، لكنها عود بخبرة مضافة "[1]. لذا جاء خطاب الرحلة هنا خاضع حسب الوصف الذي صاغه كيليطو لمحور المقارنة العمودية، المؤسس على نبرة التملق والافتخار، بما عنده وليس لغيره. فإذا كان القصد من الحكي الرحلي عموما هو الإمتاع في سرد عجائب وغرائب الأمم، فإنه إلى جانب ذلك سرد تضطلع به ذات مشحونة بالقوة والحماسة.

إن سفر ابن بطوطة كان معايشة واحتكاكا مباشرا لواقع ثقافة الآخر، كما أنها تجربة– حسب كيليطو – مشوبة بإحساس الرضا والتفوق فطيلة " تجواله في آسيا وإفريقيا، شاهد أشياء غريبة، ولكن اندهاشه أمامها ظل محدودا "[2]، فمشاهداته ومعايشاته ليس من واقع الانهزامية أو الدونية، وإنما من واقع المتفوق والمعلم للآخر في تقديمه لتجربته المكتفية بذاتها للآخر، و المحتفي بها أيما احتفاء، فاهتمامه كان منصبا حول " حاضر المجتمعات التي يكتشفها أثناء رحلاته، وطموحه كان التحكم في المكان، وفي خريطة العالم "[3].

وفي هذا المجال – الرحلة وتغير المكان – يستحضر كيليطو ابن خلدون استحضارا استعاريا بخصوص أدب الرحلة، لكنها رحلة من نوع آخر، فهو إضافة إلى كونه معاصرا

[1]– عبد الله إبراهيم. **(موسوعة السرد العربي)**، ص: 493.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**، ص: 67.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. **(لسان آدم)**، ص: 72.

لابن بطوطة، إلا أن رحلته رحلة ذات طابع مغاير، فهي رحلة في سياق الزمن، إذ كان"طموحه إلى معرفة ماضي البشرية والتحكم في قوانين الصيرورة "[1]. إنه استحضار لنموذجين متغايرين، عقد كيليطو وثاق الرابطة بينهما تأسيسا على البعد الحضاري والنسق الثقافي، الذي يحتكم إليه كلا الخطابين المفعم بمعايشة تجربة الآخر، انطلاقا من فرض معايشة تجربة الذات الغالبة غير المستكينة في رحلتي، خوض رحاب المكان واختراق فضاء الزمان.

بين جدلية الحركة والسكون إذن – كما يصف ذلك كيليطو – تتحدد عملية التوازن "بين الانفتاح الفكري على الآخر والانفتاح الجمالي على النص الأدبي "[2]، فبالحركة تأسست عملية التواصل والمثاقفة، وبالسكون تحقق المنجز الخطابي على يدي ابن جزي، كخلاصة وثائقية ارتسمت أحداثها و وقائعها على صفحات تبقى شاهدة على واقع لحظات قوة الذات ووعيها بالمغايرة، مع وجوب التفتح على الآخر باختراق فضاء المكان وإدراك الذات والآخر، أو الألفة والغرابة.

فوفق تصور كيليطو فإن رحلة ابن بطوطة صورة جلية لوعي الذات بذاتها وعلاقتها مع الآخر، من منطلق رؤية موازية، تحدوها ثقة الذات بنفسها في تقديمها لصور الآخر، انطلاقا من راهنية المعايشة والمعاشرة الكاشفة عن " عمق التماثل في الهوية البشرية، وهي تحترم في الوقت نفسه الخصوصيات الثقافية، فالتعدد والمغايرة والاختلاف يفضي إلى التنوع الخصب، وبسبب كل هذا جاءت رحلته نصا ثقافيا غنيا متعدد المستويات "[3]. فهي خطاب معبر عن قوة الذات التي هي لنفسها عارفة، وهي في الوقت ذاته مرآة لصورة الآخر ممثلة له وكاشفة.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 72.

[2]– ماجدة حمود. **(صورة الآخر في التراث العربي)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 31.

[3]– عبد الله إبراهيم. **(المركزية الاسلامية–صورة الآخر في المخيال الاسلامي خلال القرون الوسطى–)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 198.

إن فعل الحركة ظل سببا دافعا للارتحال وخرق آفاق الآخر، هذه الحركة التي كانت تتخللها ضمنيا أو صراحة رغبة جامحة في الركون والسكون والاستقرار، هذه الأخيرة التي تنتصر في النهاية، ويستقر ابن بطوطة ويحط متاع رحله، لكن من هنا تنبجس رغبة الحكي، وأمام الاندهاش بمضمون المحكي تدون وتصبح حركة الترحال ساكنة في أسلوب المحكي، ويصبح ابن بطوطة " أسيرا للغة ذلك النص الذي يرتاد المشارق والمغارب ويكتشف الثقافات المختلفة، والأعراف المتعددة، ويعرفنا على الدول والديانات الغريبة "[1]. فسكون ابن بطوطة، هو بمثابة انفتاح لحركة جديدة وتجربة رحلية قرائية، بعد احتكامها لحركية اللغة المشكلة في نص رحلته.

3-3- الرحلة والآخر (حديثا)/ الذات المهزومة وصدمة الاستنكاف:

وفي السياق نفسه يضعنا كيليطو أمام رؤية مفارقة لحال خطاب الرحلة القديم (رحلة ابن بطوطة سالفة الذكر)، إنه واقع الخطاب الرحلي في العصر الحديث، فإن كان خطاب الرحلة قديما يحتكم إلى المحور العمودي في عقد عرى التواصل مع الآخر، فإنه ارتكس في العصر الحديث بخضوعه إلى المحور الأفقي، انطلاقا من تحولات النظرة إلى الذات وإلى الآخر فالباعث " على الرحلة وشعور الرحالة معا قد تغيرا : فالشعور بالقوة أصبح إحساسا بالإنحطاط والضعف، والشعور بالرضى والموافقة تحول إلى قلق ورغبة في إدراك بعض ما يجده عند < الآخر > "[2]. وهذا ما يحدد مسار المحور الأفقي – حسب اقتراح كيليطو – لخطاب الرحلة الحديث والمعاصر، فهو خطاب ممزوج بمرارة الضعف وطموح المسايرة، إذ يتراوح في انكتابه بين غمرة الشعور بالإعجاب الطافح بأسباب القوة والتقدم والتحضر لدى الآخر، وبين دعوة ضمنية أو صريحة إلى وجوب المسايرة على سبيل الاقتباس والاقتداء.

[1]– شرف الدين ماجدولين، **(ترويض الحكاية)**، ص: 53.

[2]– سعيد بنسعيد العلوي. **(أوربا في مرآة المرحلة)**، ص: 24.

إن شعور المرارة والأسف والأسى هو ما يطبع خطاب الرحلة الحديث (القرن التاسع عشر)، وهو شعور وليد صدمة إدراك " الفجوة التي تفصل النسق الأدبي العربي عن النسق الأدبي الإفرنجي "[1]. فأمام ما ينتاب الرحالة من إحساس بضعف الأنا وسوء الحال أمام قوة وهيمنة الآخر وعلو شأنه، تغدو الذات في وضعية مأزومة ومهزومة، وتهتز أمام وقع صدمة تغتال فيها وضعية الاستنكاف والكبر الذي لازمها في خطاب مرويها القديم. فلم يعد " من الممكن للثقافة العربية أن تدرك نفسها إلا بالخروج عن ذاتها، بل إنها لم تعد قادرة أن تنظر إلى عهدها الذهبي إلا كفترة <كلاسيكية > ولم تعد قادرة أن تنظر إلى ماضيها وحاضرها ومستقبلها إلا عبر حاضر الإفرنج .. مجمل القول إنها أصبحت لا ترى ذاتها إلا في مرآة الآخر "[2].

انطلاقا من هذا الواقع المأزوم تطالعنا قراءة كيليطو الدقيقة في تتبع تفاصيل منجز الخطاب الرحلي في العصر الحديث، ممثلا له برحلتي الصفار والشدياق، على غرار رحلة ابن بطوطة كمثال عن الخطاب الرحلي القديم، والتي فصلنا فيها القول سابقا.

لا ريب أن هذه الهزة العنيفة التي لاقاها خطاب الأدب العربي عموما، ممثلا هنا عند كيليطو بأدب الرحلة خصوصا عند كل من الصفار والشدياق، لدليل على أن الذات العربية باتت مهددة أمام ذاتها بفعل الوعي " بالانهزام أمام الحضارة الأوربية التي عرفت مع بداية العصر الصناعي نقلة كيفية، نقلة أصبحت معها الحاكم الآمر في عالم جديد، ولحظة الهزيمة، مع ذلك، لحظة الشعور الإيجابي بوجوب الوقوف على سر هذه الحضارة الجديدة واكتشافها "[3].

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**، ص:87 .

[2]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الأدب والميتافيزيقا)**، ص: 44.

[3]– سعيد بنسعيد العلوي. **(أوربا في مرآة المرحلة)**، ص: 57.

إن جوهر المساءلة بخصوص هذه القضية يتأسس حول محور الاختلاف اللغوي الذي يطرحه عبد الفتاح كيليطو، فعلى الرغم من إقراره الواضح بالقيمة الثقافية والتاريخية لأنماط الخطاب الرحلي في العصر الحديث (رحلة الصفار والشدياق تمثيلا لا تخصيصا)، إلا أن واقع اللغة يشكل الأرضية التي تتبني عليها إشكالية الذات مع الآخر. فمبدأ الاختلاف الحضاري والمتعلق أساسا بالوضع اللغوي وخصوصيته النوعية في تشكيل مبدأ الهوية، يطرح لدى كيليطو أكثر من سؤال، فهي السبيل الأوحد والمباشر (أي اللغة)، في محاولة مد جسور التواصل والتعاطي مع فكر الآخر ومع قيمه الثقافية من منطلق أن " شيئا ما قد تغير في العالم، بحيث أصبح العرب بحاجة إلى لغة أخرى غير لغتهم "[1]. وهذا ما يفرض ضرورة إعادة نظر الذات لنفسها، بعد أن أصبح الآخر حتمية مفروضة في راهنية حاضرنا المأزوم.

ما يؤكده كيليطو من خلال معطى خطاب رحلة الصفار، هو تركيزه على جهله بلغة الآخر، ونزوعه غير المبرر إلى نبذ تملك الآخر لموروثه اللغوي واستحواذه عليه، إذ تراءى له أنها " في هذا المكان، وفي غير سياقها العادي، غريبة وتائهة ... ويتأكد هذا الشعور عندما يرى < مصحفا عظيما في مجلد كبير يحمله اثنان من الناس لكبره ...>. فيخطر بباله أن هذا المصحف ليس في محله، فكأنه أسير عند الفرنسيين "[2]. ينضاف إلى هذا ذلك الإنهيار والذهول بالتصاوير والتماثيل[3]. إنها وقائع بمثابة ثيمات بارزة يستثمرها كيليطو لتبيين واقع الصدمة والإنبهار، وهي تعبير صريح عن واقع تشكل عوائق عملية التواصل مع الآخر والحوار معه. إذ إن تقريب صورته في منجز خطاب رحلة الصفار، تعوزه إمكانية استغلال اللغة كمرجع ضروري لتدارك النقص والاضطراب في تصوير الآخر ومد جسر

[1]- عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**، ص: 84.

[2]- المصدر نفسه. ص: 76.

[3]- ينظر: المصدر نفسه. ص: 71-72-73.

المثاقفة والتواصل معه، فالتحدث بلغة من اللغات " معناه أن تكون جهة اليمين أو جهة اليسار، أما مزدوج اللغة، فإنه دائم الحركة، دائم الالتفات "[1].

إن ما راع الصفار، هو استشعاره بتملك الآخر للغته وهو الفاقد للغتهم، فلم تكن نظرته لذلك مبنية على التسليم بواقع الانفتاح والتفاعل، وإنما كانت نظرته محكومة بواقع التمركز. فنظرته قاصرة لأنها مؤسسة على نظرة استرجاعية لواقع قديم، بعيدا عن مسلمات واقع الحاضر الأوربي المعيش، " إن حال الصفار هنا تجسيد لنزوع الألسنة والهويات .. إلى التمركز والإنغلاق، وتعبير عما استشعره كيليطو نفسه، بخصوص تجربته الذاتية، من<رغبة في حماية اللسان من تطاول الغرباء عليه>"[2]. إن سؤال الآخر والذات في تصور كيليطو بخصوص رحلة الصفار، ينبني على فكرة التخلف والتقدم، فهو سؤال حضاري، جاء في مرحلة من أدق مراحل التعبير عن بعد الهوة في اكتشاف الذات لارتكاستها أمام سلطة الآخر الغالب والقاهر في جميع المجالات.

وغير بعيد عن رحلة الصفار تطالعنا التجربة الرحلية لأحمد فارس الشدياق، والتي ينظر إليها كيليطو من زاوية التفاعل اللغوي، الذي يعد عاملا رئيسا في رسم معالم المغايرة في الكتابة الإبداعية الأدبية، ممثلا لها خصوصا بفن الكتابة الشعرية، هذه الكتابة التي ظلت مختزلة في المخيال العربي على أنها فضيلة لازمة للعرب ومقصورة عليهم.[3]

من هذا المنطلق خصوصا يضع كيليطو رحلة الشدياق على محك واقع صدمة الإسنكاف التي مني بها كشاعر " يقرض الشعر وهو في أوربا، كان لابد أن يطرح على

---

[1]– المصدر السابق، ص: 29.

[2]– شرف الدين ماجدولين. **(ترويض الحكاية)**، ص: 55.

[3]– تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الرأي هو ما عبر عنه الجاحظ في سياق مفاضلته بين العرب والعجم، إذ جعل للعرب فضيلة النظم دون سائر الأمم.

نفسه أسئلة عن وضع الأدب العربي وعلاقته بالأدب الأوروبي "[1]. وهذه الفكرة بالضبط هي التي كانت غائبة في تصور الشدياق، إذ جاء أوروبا محملا بأبجديات قاموس موروثه خاصة الشعري منه، مستنكفا به ومفاخرا، فصدم أمام حقيقة كون بضاعته مزجاة في سياق يشهد بأن " شيئا ما قد تغير في العالم، بحيث أصبح العرب بحاجة إلى لغة أخرى غير لغتهم "[2].

انطلاقا من مستلزمات الإشكالية اللغوية، باعتبارها القضية المؤسسة لداعي البحث لدى كيليطو في منجزه النقدي هذا (لن تتكلم لغتي)، وتتبع مفاصل حقيقة العلاقة بين الأنا والآخر. تتضح الحقيقة حسب رؤية كيليطو، وتتكشف عن مدى بعد الهوة بين حالة وواقع الفكر العربي المنزوي في طريقة تعامله مع النظم المؤطرة للفكر المعرفي والمفاهيمي للآخر. فإن كان كما أسلفنا جهل الصفار بلغة الآخر كانت بمثابة الحجاب الساتر، والحاجز الماثل و السد المعيق لعملية التواصل. فإن تجربة الشدياق تختلف، فهو واقع من البداية أمام سؤال اللغة " وهو حقا سؤال غريب إذا أدخلنا في اعتبارنا أنه لم يطرح أبدا على شاعر قديم "[3].

فيرجح كيليطو أن النظرة القاصرة للشدياق، وعدم وعيه بمدى التحول التاريخي، كان بمثابة العائق في عدم إمكانية إدراك " مفهوم المغايرة هنا، يعني المعرفة بأن شيئا ما لا يعبر عما أنا عليه "[4]. إن الوعي بالمغايرة يرتكز – بالإضافة إلى الاختلاف اللغوي – على إدراك متغيرات وتحولات الأنساق الناظمة لثقافة الأنا في مقابل ثقافة الآخر.

فعلم الشدياقبالشعر وأغراضه، وباللغة العربية وعلومها، لم يكونا له في واقع الإفرنج بمثابة ما يعتمد عليه، أو ما يشفع له، أمام حاضر الآخر المتفوق عليه حضاريا والمختلف

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(لن تتكلم لغتي)**، ص:81.

[2]– المصدر نفسه. ص: 84.

[3]– المصدر نفسه. ص:83.

[4]– محمد نور الدين أقاية. **(المتخيل والتواصل)**، ص: 135.

عنه لغة، هذا الواقع المتمايز الذي جاءه الشدياق مستنكفا بلغة القصيد، فلم يحظ إلا بالاستخفاف أو في أحسن الأحوال باللامبالاة، وهذا على اعتبار أن " الشعر يشكل ماضي العرب، بينما التمدن يؤسس حاضر الإفراج "[1]

إن تجربة مدحه للملكة فيكتوريا ولويس نابليون، كانتا في تصور كيليطو بمثابة صدمة مني بها الشدياق، فهي فشل وخيبة أمل جاءت كنتيجة لمحاولة اختراق " مواضعات السياق الأدبي الأوربي، لذا فإن فشله لن يرتهن بركاكة الترجمة المنجزة لقصائد المدح التي وجهها للعاهلين، ولا لأنه يقصر عن فهم منظومة القيم لدى المخاطبين، بل أساسا لأن السفر ولد مفارقة في الصور والمراجع والتعابير، ومن ثم فإن الفتنة المفترض أن يستثيرها إنجاز جمالي من نوع المديح الشعري العربي، أطبقت عليها حجب النسق اللساني المستقبل"[2].

إنها تجربة يائسة كشفت عن عجز الشدياق في تمثل منظومة النسق الثقافي الذي تحتكم إليه رؤية الآخر في تصوره لجمالية النص، وتذوق يختلف عنه كل الاختلاف، من حيث تشكل منظومته الفكرية ومرجعتيه الثقافية واللغوية على وجه الخصوص، كل هذا يرجع لعدم انسجامه مع الذوق الأوربي، مما جعل تجربته أن تكون خير تمثيل وتجسيد لانهزامية الذات وشعورها بالمهانة والإحتقار.

تتموضع إشكالية هذه القضية إذن قراءة كيليطوفي عدم إمكانية الشدياق من تمثل وتحديد " الفرق بين المدح في الأدبين ... فالمدح العربي يتأسس ... على عقد شخصي بين الشاعر والأمير يتم بموجبه تقديم قصيدة مقابل ثواب ما. أماالمدح الأوربي فينبني على عقد بين مؤلف المدح و" الناس "، أي عموم القراء، ولهذا لايرد فيه ذكر الكرم لأن المادحلاينتظر مكافأة على خطابه إن الممدوح في الحالة الأولى يخاطب مباشرة، بينما لا

[1]– عبد الفتاح كيليطو، (**لن تتكلم لغتي**)،ص : 96.

[2]– شرف الدين ماجدولين، (**ترويض الحكاية**)، ص 55.

يتحدث عنه إلا بضمير الغائب في الحالة الثانية"[1]. وكنتيجة محصلة لتلك القطيعة العنيفة التي عايشها الشدياق، فيما بين عالم أوروبي يعيش راهنية نهضوية معيشة، وشاعر عربي جاءها محملا بإرث ثقافي وموروث شعري ينتمي إلى ماض عتيد، فلم يشفع له وخيب أمله، فما كان منه في واقع هذه الحال إلا الأسف على موضع المقال، وهو شعور كما غبر عنه كيليطو يتجسد في " إهانة مزدوجة : إهانة نرجسية وإهانة ثقافية "[2].

هذه الإهانة لا تمس شخص الشدياق وحده، من منطلق معايشته لتجربة الأخر،"لكن الأمر يتجاوز حساسيته الشخصية ليشمل الشعر العربي برمته. ذلك أن قصيدتي الشدياق كناية عن الشعر العربي، ورفضهما يعني رفض الشعر العربي بكل فنونه، وبالتالي رفض الأدب العربي الذي يشكل الشعر أهم مكوناته، خارج فضائه المعهود ليس للأدب العربي انتشار ورواج، بل ليسله وجود إطلاقا "[3].

فرحلة الشدياق لم يجانبها التوفيق في إطار عدم مراعاة خصوصية المتغيرات الثقافية، و في عدم مراعاتها أيضا للغة الآخر، التي تعد لغة التمدن والتحضر والتقدم، والتي جاءها الشدياق بلغة القصيد، هذه الأخيرة التي لم تسعفه في انتزاع الاعتراف والتبجيل، على عكس ما كان عليه حال ابن بطوطة فيما اسلفنا ذكره، رغم أنه لم يكن شاعرا، لكنه كان يحظى بالتبجيل والاهتمام، لتجرده الذهني وانفتاحه المعرفي، المؤسس على قوة الذات ومركزية منظومته المعرفية والثقافية التي يستند إليها.

إن نظرة كيليطو لفكرة الإلتقاء بالآخر، تتبني في تصوره على واقع وأساس التواصل الآني والمباشر لأن " وجود الإنسان بقاء، متصل بأسباب وجود اللغة فيه دواما. ولقد ذهب ابن حزم إلى تقرير هذا الأمر، فربط وجود الإنسان وبقائه بوجود الكلام، إنه يقول : لا سبيل إلى

---

[1]- عبد الفتاح كيليطو، (**لن تتكلم لغتي**)، ص : 93-94.

[2]- المصدر نفسه، ص : 95.

[3]- المصدر نفسه، ص : 94 -95.

بقاء أحد من الناس ووجوده دون كلام "[1]. فضرورة افتراض مطلب التعرف على لغة الأخر كما يؤكد كيليطو، هي بمثابة إقرار بتميز الهوية الحاصلة في ارتباطها بتراثها الثقافي، الذي يعد شكلا معرفيا وصرحا ثقافيا عليه تتأسس مقوماته التاريخية.

وهذا ما يدعو إلى تأسيس قراءة فاحصة للتراث في إطار حتمية المتغير الثقافي، هذه القراءة التي لا يجب أن تكون آلية تفرض " اعتصاما بالذات وتحصنا وراء أسوارها المنيعة، وإقصاء للآخر وتشويه حالته الإنسانية "[2].

إن فكرة استحضار تجربتي الصفار والشدياق في المطارحة النقدية عند كيليطو، هي بمثابة مؤشر صريح على وعي بالواقع المأزوم الذي أضحى فكر الناقد به مهموم، وهذا انطلاقا من تأكيده وتركيزه على لحظة المفارقة التي أصبحت تعيشها الذات (الأدب العربي)، إذ إن "أهم ما ينبغي التأكيد عليه، هنا هو أن الصورة التي يرسمها أديب ما لمجتمع أجنبي لا يعبر عن مشكلات ذلك المجتمع وهمومه وقضاياه ... تتبع أولا وقبل كل شيء آخر من مشكلات الأديب نفسه ومشكلات قومه في مواجهة الآخر، لذلك تلبي الصورة الأدبية في الدرجة الأولى لحاجات نفسية (الهروب إلى عالم أكثر جمالا أو أكثر روحانية) "[3]. فأمام رفض الآخر لنسقية الأدب العربي، سعى هذا الأخير لتدارك وضعيته المسلوبة، لكن من باب السعي لكسب مصداقيته عن طريق اعتماد مبدأ المشاكلة والمماثلة لنسقية أدب الآخر، الذي أصبح يشكل معيار القبول أو الرفض.

إن هذا الوضع ليؤكد على الانهزامية والركون، إذ أنكر الأدب العربي نفسه في سياق تيار المفاهيم الجديدة التي ملكت فضل السبق في جميع الميادين، كما أنكر واقع الحال التي كان

---

[1]– منذر عياشي، (**الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998، ص : 67.

[2]– عبد الله إبراهيم، (**المركزية الإسلامية**)، ص : 07.

[3]– ماجدة حمود، (**صورة الأخر في التراث العربي**)، ص : 16.

عليها (الأدب الغربي القديم)، وهذا جراء ونتيجة ذلك الانغلاق الذي فرضه على نفسه ردحا من الزمن، و أمام واقع التفتح و ضرورة التواصل وجد نفسه بعيداعن ركب المسايرة، وعاجزا على تحقيق وإثبات قوة الذات أمام قوة ومركزية الآخر.

لقد قدم عبد الفتاح كيليطو توصيفا لواقع الحال، وما مس الأدب العربي من مصير ولاقى من مآل، أقلما يقال عنه أنه أصبح عاجزا عن تدارك واقع وضرورة الإنفتاح، مع الحفاظ على الخصوصية المؤصلة لرغبة التميز الذي " تجتمع فيه ذاكرة الماضي إلى جانب رؤى المستقبل "[1]، فقراءة كيليطو بصدد هذه القضية هي بمثابة دراسة تسعى و " تسهم في إزالة الصورة المغلوطة وبناء الصورة الصحيحة بمعزل عن الأوهام التي ننسجها حول الذات والأخر "[2].

إن مسألة علاقة الأنا بالآخر هي مسألة مطروحة بحدة في الخطاب المعرفي العربي المعاصر، فلا ندعي إذن فضل سبق لعبد الفتاح كيليطو في إثارة هذه القضية في بعض أبحاثه النقدية، وإن كان الشغل الشاغل والسؤال الحاضر في مجمل أبحاثه و دراساته، هو الحديث عن مسألة الهوية الذي " يستدعي التعرض لقضايا الذات والوعي والواقع والمتخيل، وهذه الموضوعات تشترط أكثر من اهتمام علمي وأكثر من مقارنة "[3].وتأتي مقاربة كيليطو ضمن مجمل القراءات في هذا المجال، ممثلةبجدة السؤال، بل حدته فهي ربما الميزة التي تميز طرحه ومعالجته، إلى جانب حصرها في مجال محاور الأدب والنقد والاختلاف اللغوي، ومالاقته هذه المفاهيم من تحولات أرست دعائم الفوارق، ليس فيما بين الأدب العربي والأدب الغربي فحسب " ويكفي أن نشير إلى أن المؤلف يورد أمثله لبعض كبار المستعربين أمثال شارل بيلا وآدم ميتز، الذين بادروا إلى نهج هذا الأسلوب ولم يولوا في كثير من الأحيان

---

[1]– المرجع السابق، ص : 15.

[2]– المرجع نفسه، ص : 14.

[3]– محمد نور الدين أفاية، (**المتخيل والتواصل**)، ص : 53.

اهتماما بمفكر أو أديب عربي إلا إذا ترجموه إلى مقابل أوروبي "[1]، بل إن المسألة تمس حتى مستوى الأدب العربي في ذاته.

إن مسألة الشرخ التي طالت الأدب العربي في صميم بنائه (الشكلي والمفهومي)، أصبحت بؤرة انبثاق سؤال (الهوية) المؤرق لها، والذي اعتبره الجابري " الدافع الرئيسي للذات العربية الحديثة إلى تأكيد نفسها ... انه التحدي الحضاري الغربي بجميع أشكاله وأبعاده "[2]. إنه التوصيف للواقع المأزوم لعلاقة أدبنا الحديث والمعاصر بأدبنا القديم أو الكلاسيكي على حد وصف كيليطو.

إن ما يوجب الاهتمام بالمراجعة والدرس في تصور كيليطو، هو أن واقع الأدب العربي الحديث أضحى في كثير من قضاياه لا يمت بصلة إلى الأدب القديم بفعل التغاير والتمايز الذي فرض على الواقع الدلالي والتصور المفاهيمي لدلالة الأدب العربي الحديث. الذي أصبح يؤسس رؤاه ومفاهيمه انطلاقا من واقع الأدب الغربي، هذا الأخير الذي أصبح يشكل قالبا فنيا معياريا يجب أن يقاس عليه الأدب العربي، وإلا فإنه لن يحظ بالقبول والتزكية. وقطع تأشيرة العبور ليكون له قدم راسخة إلى جانب الأدب الغربي الذي يمتلك شفرات القبول أو الرفض.

هذا ربما ما حدا بعبد الفتاح كيليطو إلى اعتبار مفهوم (الغرابة) يطال حتى العلاقة بالنص الكلاسيكي، إذ إنها تعني فيما تعني – أي الغرابة – تلك " المسافة التي تفصلنا عن النصوص الكلاسيكية والتي لا يجوز تجاهلها. لكن هذا لا ينفي وجود علاقة تشد إلى الأدب القديم، فمهما كان موقعنا منه لا بد من تحديد علاقتنا به، ولابد من رسم الحدود التي كان

---

[1]– عبد السلام بنعبد العالي، (**الأدب والميتافيزيقا**)، ص : 45.

[2]– محمد عابد الجابري، (**نحن والتراث – قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي**–)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص : 16.

يتحرك داخلها، والأطر التي ليس بوسعنا اليوم تجاوزها "[1]، فلايجب أن تنظر إليه من منظور الواقع الراهن وما شابه من تحولات على مستوى المفاهيم والتصورات، بل يجب أن يدرس من منطق تجاوز عتبة المألوف (الحاضر) إلى سياق المغايرة والغرابة (الماضي)، التي يحتكم إليها النص الكلاسيكي، ففضاؤه غير فضائنا، وخصوصية نسقه الثقافي مغاير لخصوصية الطرح النقدي المعاصر، مع التأكيد الصريح من الباحث على ضرورة استثمار المفاهيم الجديدة واستيعابها، شرط ألا تطبق بآلية حرفية على النص القديم. فيجب أن يكون النص الكلاسيكي أصيلا فينا، وأن نكون امتداد له لتجنب فجوة القطيعة وتأصيل الاستمرارية.

[1]–عبد الفتاح كيليطو، (**مسار**)، ص : 21– 22.

الفصل الثالث:

مفهوم المؤلف في الثقافةالعربية الكلاسيكية

الوظيفة ومسارات تشكل المفهوم

المبحث الأول:

إشكالية المؤلف بين (السلطة / والموت / والرجعة)

لقد غدت قضية المؤلف – في الخطاب النقدي المعاصر – من أكبر وأعقد القضايا النقدية، باعتبارها أولا تشكل أهم محور من محاور إشكاليات الكتابة خاصة الأدبية منها. وثانيا لأنها قضية تم طرحها في صميم المساءلة الفلسفية الغربية من وجهة نظرتها إلى الذات والإنسان عموما. فبقدر ما هي قضية نقدية، فهي إلى جانب ذلك وليدة طرح فلسفي وخلفية معرفية أوسع.

فإشكالية المؤلف فتحت أفاقا جديدة للتصور النقدي المعاصر، مستوعبة في الآن ذاته مجمل التصورات الفلسفية المعاصرة المؤسسة نظريا لدعوى نقد ميتافيزيقا الذات والحضور.

إن المنظومة المعرفية النقدية والفلسفية القديمة، كانت تركن إلى سلطة الذات كمرجعية أساسية في تملك المعرفة، ولها فضل السيادة والريادة في بناء الأحكام والتصورات. فمقولة الإنسان و الأناهي المحور الذي عليه مدار التأسيس لفلسفة الذات، إلى حدأن فيخته (Johann.G.Fichte) اعتبر مفهوم الأنا " الحقيقة النهائية الوحيدة التي لا يتسلل إليها الشك "[1]. وتأسيسا على هذه الهيمنة لفلسفة الذات والإعلاء من شأنها، تدعمت فكرة عدم إمكانية استبعاد النص لمؤلفه وزحزحة سلطته في تملك ما يكتب، بل غدا الأساس والبؤرة والمالك لمفاتيح مغاليق النص، والمعين على استجلاء معانيه.

وحتى إذا رجعنا إلى امتدادات تاريخ الفلسفة القديمة، تطالعنا آراء أفلاطون في اعتبار الذات مصدرا رئيسا لكل معرفة، وهذا استنادا منه " إلى الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة "[2]. ومرورا بمطارحات الفلسفة الحديثة في تأكيدها وتدعيمها لسلطة الذات، نجد ديكارت (R.Descartes) من المنافحين على سلطة الذات وتثبيتها، وهذا بناء على ما تؤكده فكرة (الكوجيتو) لديه، إذ تعني فيما تعني " أن الفكر يصل إلى

---

[1]– أحمد يوسف، (**القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة** –)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2003، ص 167.

[2]– شكري عزيز الماضي، (**في نظرية الأدب**)، ص : 19.

الوجود الفعلي انطلاقا من وجودنا الخاص .. فالتفكير هو الإدراك والإرادة والتخيل والإحساس .. وقاسمها المشترك، هو أنها لا يمكن أن تكون من غير فكر وشعور أي وجدان ومعرفة. إنها جملة الأفعال التي نسميها الأفعال العقلية "[1]. فالنشاط الفكري للإنسان لا مناص له من تأسسه على ذات حاملة له ومعبرة عنه.

1-أرستقراطية المؤلف على عرش النص:

هذه الخلفيات المعرفية / الفلسفية، كان لها كبير الأثر في مجال الدراسات الأدبية والنقدية. إذ لم تكن لفكرة المؤلف في علاقته بحركة الكتابة الإبداعية أي شك في نسبة المكتوب إليه، باعتباره المالك الأوحد للمنجز الكتابي، فضلا على كونه معيارا موجها يستند عليه في قراءة النص وفهمه وتفسيره، وهذا ما رسمته مناهج النقد السياقية من أطر مفاهيمية لمعالجة النصوص الأدبية، وكما يؤكد الغذامي بخصوص هذه القضية،فالأدب قد مر عليه "زمن طال أمده، كان القراء يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مرسل. ويركزون فيها على (المرسل) فيدرسون سيرته وسيرة عصره، ويحللون نفسيته ويبحثون عن عقده، حتى ليجعلون (النص) وثيقة تاريخية تدل على زمانها، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها. ولذلك فإنهم يهتمون بالكاتب أكثر من اهتمامهم بالنص، ويجعلون (نية الكاتب) أساسا لتفسير النصوص، حتى إن هيرش – وهو أحد النقاد المعاصرين البارزين – جعل معرفة (نية المؤلف) شرطا لتفسير ... وهذا يجعل الكاتب فوق النص وفوق القارئ. ويفرض للكاتب مكانة المعلم المتسلط على حركة اللغة والذهن"[2].

---

[1]– جنفياف رويس لويس، (**ديكارت والعقلانية**)، تر : عبده الحلو، دار منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2، 1977، ص : 40–41.

[2]– عبد الله محمد الغوداني. (**الخطيئة والتكفير.– من البنيوية الى التشريحية** –)، النادي الثقافي الأدبي، جدة ، السعودية، ط2 ، 1991، ص : 26– 27.

هذا هو التوصيف العام والدقيق لحال الكاتب / المؤلف، الذي ظل لفترة ليست بالقصيرة يعتلي سدة المكتوب و سلطة المعنى، فوضعيته قارة ثابتة، إذ به تفتتح قراءة النص، وبالرجوع إليه تفهم معانيه وتفك شفراته، فهو المبتدأ وإليه المنهى وسلطته رابضة لا تتزعزع.

وكما أن إشكالية العلاقة في ما بين النص ومبدعه لم تكن مثار اهتمام على ساحة النقد الغربي القديم، فإن الأمر نفسهيتجلى في مجال الخطاب النقدي العربي القديم، إذ " لم يكن النقد التقليدي يتساءل عن هذه المسألة، لأنه لم يكن يرتاب في أن صاحب النص هو الذي يكتبه – كماهو منطق الأشياء – ولا أحد سواه. وذلك ما دأب عليه الفكر النقدي منذ أرسطو، وطوال زهاء خمسة وعشرين قرنا "[1].

ولعل الجاحظ في إطار هذه المسألة يعد أقدم كاتب وناقد عربي تناولها مؤكدا على ضرورة وحتمية تعلق النص بصاحبه ونسبته إليه، ودونما أدنى شك أو ريبة تفضي إلى إثبات عكس ذلك، ونصه في ذلك صريح وجلي حيث جاء في كتاب (الحيوان) ما نصه: " اعلم أن العاقل إن لم يكن بالمتتبع، فكثيرا ما يعتريه من ولده، أن يحسن في عينه من المقبّح في عين غيره، فليعلم أن لفظه أقرب نسبا منه بابنه ... ولذلك نجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجميع نعمته "[2]. فهذه الفتنة هي أصل التعلق والتبني، وهي واقعة في خاطر الكاتب أو المبدع (المؤلف) موقع اللزوم والتلازم، إذ لا إمكانية معها للإنفصال أو قبول النسبة للغير، لأن شدة التعلق بالمكتوب ترقى فوق مستوى التبني من حيث النسبة والتملك.

هذا مجمل ما تطالعنا به قضية سيادة المؤلف في سياق الخطاب النقدي العربي والغربي القديم، فهو المركز الأساس الذي تحبر على محوره وفي فلكه نسيج الخطابات والنصوص.

---

[1]– عبد الملك مرتاض. (**نظرية النص الأدبي**)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2007، ص : 110.

[2]– الجاحظ أبو عمر بن بحر. **(الحيوان)**، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 1969، ص: 89.

وهو المرجع المعتمد والموجه المتعالي في استجلاء عتمات المعنى المتواري في أغوار النص، فهو صاحب عقد الملكية المطلقة لكتاباته، وهو المعتمد والمعول عليه في عملية الفهم والتفسير وتوجيه مسارات التأويل.

2-المؤلف / إعلان الموت والانسحاب:

لكن هذه الوضعية الارستقراطية للمؤلف لم تتمالك نفسها مع تيارات الفكر الفلسفي والنقدي المعاصر، فلم تثبت سلطته على الصمود أمام غارات الإنقلاب التي استهدفته، فانكفأ وانزوى وتقهقر دوره أمام المد الجارف لدعوى عزله كشرط لمقاربة النصوص، وهذا ما يعبر " عن حقيقة أزمة الإنسان الأوربي، الذي أوصله العقل إلى التشكيك في كل شيء حتى ذاته، هذه هي العدمية في أبرز صورها ... "[1].

ومرد دعاوى المشروع التأسيسي للقضاء على سلطة المؤلف، يرجع في الأساس إلى ما شهدته الساحة النقدية الغربية من تميز في إرساء قواعد ودعائم الدرس اللغوي واللساني، والذي يندرج " في سياق مراجعة وتقليص فعالية الذات في مجال إنتاج الدوال وتوجيه المدلولات "[2].

ولعل الطرح البنيوي بخصوص هذه المسألة كان الفاعل الأكبر في توجيه مسارات الدرس النقدي بالتركيز على فكرة البنية كمجال منهجي بديل في مقاربات النصوص، وهذا تأسيسا لطموح الدراسة العلمية والابستمولوجية استنادا لما حققه الدرس اللساني من موضوعية علمية في إطار معالجته للظاهرة اللغوية. ولا غرو بعد هذا أن تتقلص فعالية الذات (المؤلف)، فإذا " كانت اللغة هي منظومة قائمة بذاتها، وإذا كان الفكر هو نتاج اللغة، يصبح المؤلف ليس أكثر من نتاج لغة، ليعود الدور بذلك للنص الذي يضعه المؤلف بتأثير اللغة، فهي التي تتكلم وليس المؤلف وقد ترتب عن موت المؤلف ميلاد النص أو الكتابة "[3].

---

[1]- عبد الغني بارة. **(إشكالية تأصيل الحداثة)**، ص: 221.

[2]- محمد سبيلا. **(الحداثة وما بعد الحداثة)**، ص: 66.

[3]- باسم علي خريسان. **(ما بعد الحداثة)**، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص: 95.

فالدراسة البنيوية أعادت هيكلة النظرة النوعية للخطاب / النص، فأصبح ينظر إليه نظرة محايثة، حيث إن خصوصيته تتحدد في بنيته الشكلية والعلامية وهي الكفيلة لفهمه وقبض معناه، أما سلطة الذات / المؤلف، والتي ما فتئت تهيمن على تحديد دلالات الخطاب " نجدها مع البنيوية تختفي وراء البنى، ذلك لأن البنيوية ترى الذات محكومة أساسا بالبنى مما يلغي وجودها، وإن وجدت فهي في الأصل ظل للبنى "[1]. فلم يعد المؤلف مالكا للخطاب ولا حتى منتجا أو فاعلا في عملية إنجازه، ولا حاجة به لفهم النص، إذ غدت سيرته " مجرد نص آخر، ولا حاجة لأن تنسب إليها أي ميزة خاصة "[2].هذا فضلا على جعله محكوما بسلطة الخطاب لا متحكما فيه، فغدا مفعولا في عملية الكتابة لا فاعلا في إنجازها.

وبناء على هذا الطرح الجديد لفكرة المؤلف في الخطاب النقدي المعاصر البنيوي وما بعد حداثي، والذي تشكل " كنزعة موضوعية حدت من صلاحيات وفعالية الذات المتكلمة أو المنتجة للخطاب عامة، فهي مراجعة لفكر الحداثة وتقليص من ادعاءات الذات، وإبراز للاوعي المقولي الذي يتحكم في الذوات المنتجة للخطاب "[3]، وعليه فإن مركز الاهتمام توجه إلى القارئ كبديل شرعي له مكانته التي طالما تزحزح عنها، وأعيد له الاعتبار ليس بوصفه متلقيا للخطاب / النص، وإنما كمشارك فعلي في التجربة النقدية.

فالنص والكتابة باعتبارهما منجزا يقوم على رمزية لغوية تضطلع بفعل الكلام بدلا من شخص المؤلف[4]. حسب رأي مالا رميه Mallarme وبارت Barthes، فاللغة تتجسد بفاعل في إنجازها وليس شخصا، وهذا ما حدا برولان بارت إلى اعتبار الكتابة " قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل. الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة. إنها السواد – البياض الذي تضيع فيه كل هوية – ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب "[5].

---

[1]– المرجع السابق. ص: 64.

[2]– تيري ايغيلتون. **(نظرية الأدب)**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص: 236– 237.

[3]– محمد سبيلا. **(الحداثة وما بعد الحداثة)**، ص:66.

[4]– ينظر: رولان بارت. **(درس السيميولوجيا)**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص: 81.

[5]– المرجع نفسه. ص: 81.

وإن كان رولان بارت رائدا في رفع لواء (موت المؤلف)، فإنه في المقابل يركز على النص / الكتابة، فعلى الرغم من كونهما من نحت ذات فاعلة، إلا أنها غير متحكمة في شكل ومحتوى المكتوب، بل إنها محكومة بهما، فالنص هو الذي يبوح بأسراره، ونسبة "النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة "[1]. فالتحقق الفعلي لوجود النص وسبر أغوار معانيه لا يتأتى بسيادة سلطة المؤلف بوصفه محتكرا لحقيقة المعنى المنجز بكتابته، بل يتحقق بفعل المشاركة الفعلية للقارئ أثناء عملية أو فعل القراءة.

وعليه فإن القارئ أصبح وفق هذا الطرح فاعلا ومشاركا ومنجزا للنص، هذا الأخير – أي النص – الذي تتجلى حقيقته حسب وصف رولان بارت باعتباره " يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضهما البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ "[2]. وبهذا الوصف أصبح القارئ مجمع شتات عالم النص، في تحرره من إكراه التبعية بوصفه تابعا مقيدا، إلى اعتباره مشاركا فعلي وفعّال في عملية الإبداع وإغناء إمكانات النص بمتعة فعل القراءة ونشوة انفتاح الدلالات.

إن حقيقة الطرح الإشكالي لقضية المؤلف، لا تنحصر – في الفكر النقدي المعاصر – على الرؤى والمفاهيم التي صاغها رولان بارت، وإنما تنحدر ضمن تواشجات معرفية سابقة لها ومتزامنة معها، ففي نفس السياق تطالعنا آراء ميشيل فوكو (M. Foucault)، فقد جاءت مناقشته لهذا الموضوع من منطلق أنها فكرة حديثة النشأة، فمعالجته لفكرة الإنسان / الذات، باعتبارهما المرتكز الأصيل لمشروع الحداثة تراءى له أنها " تمثل أسطورة القرن التاسع عشر حيث ... مع مجيء هذا القرن تحول النظر إلى الإنسان، فبعدما كان جزءا من كل، أصبح يمثل الكل، ومنه تستمد المرجعية، فهو بعد أن كان كائنا من بين الكائنات، أصبح ذاتا، بين الموضوعات "[3]. وهذا ما حدا به إلى الإعلاء من سلطة الخطاب على سلطة الذات، فاللغة آسرة للذات وليست خادمة أو تابعة لها. تطالعنا في السياق نفسه أيضا

[1]– المرجع السابق. ص: 86.

[2]– المرجع نفسه. ص: 87.

[3]– باسم علي خريسان. **(ما بعد الحداثة)**، ص: 102.

تطالعنا آراء أخرى موازية لهذا الطرح الإشكالي لوضعية المؤلف، المؤكدة لحتمية المآل الإنزياحي له في سلطته على النص، وهذا ما توضحه مثلا فكرتي المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية في طروحات كل من وليام كيرتز، ومونرو بيردزلي، التي كانت الركيزة والدعامة الأساسية للدفاع عن النقد الموضوعي والمنافحة عنه، والذي تبناه فيما بعد النقاد الجدد.[1]

أضف إلى ذلك، تلك المحاولة النقدية في مجال المسرح التي تقدم بها أنتوني أرطو (Antonin. artand)، والتي كانت شديدة اللهجة في الثورة والتهجم على مسرح المؤلف في أحد أبرز كتاباته (المسرح والتناسخ)، والذي أرسى فيه لقضية جوهرية في مجال السينما والتمثيل واصطلح عليه مسمى: (مسرح القساوة)، إيمانا منه بفكرة أنه ليس " من حق إي كان أن يعتبر نفسه مؤلفا، أي مبدعا، عدا من له صلة مباشرة بقيادة المشهد وبإحكام خيوط ما يجري فوق الخشبة "[2].

وهو بهذا يؤسس لفكرة وجوب نفي قداسة النص المكتوب، واعتباره المرجع الأساس لعملية التمثيل على خشبة المسرح، هذا الأخير والذي ظل لفترة طويلة رهين إسناده إلى نص يعزى إلى مؤلف، فتغدو بذلك سلطة لغة النص هي المتحكمة في مجريات عملية التمثيل. وعليه يؤكد أرطو على أن لغة المسرح هي الكفيلة بالإفصاح عن نفسها، فالإشارات والحركات والإيماءات والرقصات، هي لغة خلاقة بديلة عن الإرتهان إلى تمثيل لغة النص المكتوب، وبذلك يتحرر العمل المسرحي من تلك الرؤية التي ظلت ملازمة له ولمدة طويلة والتي كان ينظر فيها " إلى المؤلف على أنه يمتلك لغة الكلام ويتصرف فيها، أما المخرج فهو مجرد خادم ينفذ طلبات سيده المؤلف ... إن ما يسمح بإمكان مثل هذا التصور لتلك العلاقة التراتبية القائمة على الخلط المفضي إلى انمحاء المخرج أمام المؤلف أو اعتباره مجرد ظل زائف له، هو الإعتقاد بأن لغة الكلمات أسمى من سائر اللغات وأن المسرح لا يقبل سواها لغة "[3].

---

[1]– ينظر: **(دليل الناقد العربي)**، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص: 150.

[2] – سالم يفوت. **(المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر)**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص: 52.

[3]– المرجع نفسه. ص: 54–55.

هذا هو واقع قضية المؤلف على المشهد المعرفي / النقدي المعاصر، فمن سلطة الريادة والسيادة إلى واقع الموت والانمحاء، هكذا تراوح موقعه بين تجاذبات هذه الثنائية الضدية، وهذا ما فتح المجال لدور القارئ كفاعل في إنتاج النص، والذي ظل دوره فيما سبق منتكسا ومنزويا لا يكاد يلتفت إليه، لكن عودته كانت قوية وراسخة، وهذا ما جعل بعض النقاد – خاصة المنتقدين للنهج البنيوي – يقولون بأنه إحلال لسلطة مكان أخرى معزولة، فسلطة القارئ أضحت بديلا موازيا لسلطة المؤلف الذي خبا دوره.

3- إرهاصات العودة والانبعاث:

من هذا المنطلق جاءت دعاوى عودة المؤلف أو رجعته، لكنها عودة ورجعة لا ترقى إلى مستوى المكانة التي كان عليها سابقا، فهي مشوبة بخلفية مشوشة، تتراءى من خلالها صورته أقرب إلى الضبابية منها إلى الجلاء والوضوح فهي " رجعة، لكنها بقناع، رجعة مقنعة. المؤلف يعود، لكن في كفنه، لا يتعلق الأمر إذن بانبعاث وحشر، بل بإخراج جثة من القبر "[1].

هذا هو واقع حاله إذن، فأمام صدمة الذات / الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، أصبحت قضية المؤلف شاغلا مفاهيميا مرتسما على خلفية الخطاب النقدي المعاصر بشتى أنماطه توجهاته الفكرية، التي أملتها الرؤى المنهجية / النقدية على اختلاف مشاربها المعرفية، من انثروبولوجية شتراوس Levistauss، إلى حفريات فوكو Foucault، مرورا بطروحات بنيوية بارت Barthes، والخطاب المسرحي عند أرطو Artaud .

فرغم هذا الاتفاق المعلن على إعلان موت المؤلف، إلا أنها مقولة ناقضت نفسها حتى عند المنافحين عنها، فهذا بارت، وبعد إعلانه الصريح في مقاله (موت المؤلف) عن نهاية سلطة الهيمنة والتملك التي كان يتمتع بها، ها هو يطالعنا في كتابه (لذة النص)، عن عودته أو لنقل عن افتراض وجوده، فالنص " في أصله، حرز. وإن هذا الحرز ليرغبني. والنص يختارني، أداته في ذلك المفردات، المراجع، وقابلية المقروء للقراءة، إلى آخره. ويوجد

[1]- المرجع السابق. ص: 78.

الآخر دائما، إنه المؤلف. وإنه ليوجد ضائعا في وسط النص (وليس خلفه كما تكون آلهة الآليات) "[1].

إنه تعبير صريح على وجود المؤلف، لكنه وجود وحضور كما عبر عنه بارت ضائع في وسط النص، يتمثله القارئ، فالمؤلف أصبح مفترض أثناء فعل القراءة، وهو والحال هذه أصبح شبيها من حيث المفهوم بدلالة القارئ الضمني، فمن محددات هذا الأخير تتجلى وضعية المؤلف كصورة، كما يؤكد بارت في موضع آخر رغبته في وجود المؤلف حيث يقول: " ولكنني في النص لأرغب في المؤلف، بأي شكل من الأشكال: فأنا محتاج إلى صورته (وهذه الصورة ليست تمثيلا له، ولا إسقاطا عليه)، مثلما هو محتاج إلى صورتي"[2].

فعملية بناء النص بالنسبة للمؤلف تستحضر قارئا، والقارئ أثناء تحقيقه لفعل القراءة تتراءى له صورة المؤلف، إنها علاقة جدلية لكنها تؤسس لمنظور الضرورة والتلازم بينهما وإن اختلفت الصورة والأشكال.

وبعد هذا العرض الموجز والمبتسر لأهم محطات قضية المؤلف وإشكالاتها النقدية من (سلطة / وموت / ورجعة)، والتي ارتأينا من باب الضرورة المنهجية أن نجعلها على سبيل التمهيد لتتبع مسارات هذه القضية (قضية المؤلف)، عند عبد الفتاح كيليطو، والتي أفرد لها منجزا نقديا، وهو بحثه حول قضية المؤلف ومفهومه في الثقافة العربية القديمة والذي خصه بكتابه: (الكتابة والتناسخ)، وهذا ما سنحاول استجلاءه في إطار العناصر الموالية من هذا المبحث.

[1]– رولان بارت. **(لذة النص)**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1992، ص: 55.

[2]– المرجع نفسه. ص: 56.

المبحث الثاني

المؤلف الوظيفة والشكل

1-المؤلف و المدلول الثقافي للنص:

لقدتطرقنا في الفصل الأول من هذا البحث، إلى قضية الخصائص العامة للنص الكلاسيكي، والتي تعد بمثابة المؤشرات اللازمة في الحكم على مصداقية النص والاعتراف به من منظور التصور العام للثقافة العربية الكلاسيكية. ومن بين هذه الخصائص المصاغة كما تمثلها وأكد عليها عبد الفتاح كيليطو، خاصية وجوب النسبة للمكتوب إلى من يكتبه.لكن تناولنا لهذه الخاصية وغيرها من الخصائص كان في معرض التحديد الشكلي الناظم لمشروعية الاعتراف بالنص في الثقافة العربية. أما ما سنحاول التعرض له هنا هو المدلول الثقافي للنص من منظور عبد الفتاح كيليطو، ومدى تأثير هذا المدلول أو علاقتة بالمدلول الموازي لمفهوم للمؤلف في الثقافة العربية القديمة.

لقد شغل مفهوم النص الأدبي في مطارحات النقد المعاصر حيزا كبيرا من الاهتمام والبحث والدراسة، وتوسع مجال الاهتمام به على صعيد المناهج النقدية على اختلاف زوايا النظر في مقارباتها له، من مناهج لسانية وبنيوية وسيميولوجية وغيرها. مما أفضى إلى توسع وتشعب مستويات الرؤية، وتجددها سواء على مستوى تحديد المفهوم، أو ما يخضع له من عمليات الإنتاج والإبداع والوظيفة والتلقي. فتعددت بذلك التصورات والمفاهيم، وهي في مجموعها معبرة عن تعريفات لا تخرج إما عن " خاصية متعلقة بتركيب النص (إيزنبرج، وهارفج) وإما بدلالة النص (فان دايك ومؤلفوا محاضرات في علم النص)، وإما براجماتية النص (شميت وجلنس) وإما أخيرا مجسدة لجوانب مختلفة (أجريكولا) "[1].

إن هذا الكم الهائل من تكوثر المفاهيم والتصورات للنص، هي في مجملها معبرة وعاكسة لوجهات النظر النقدية، التي لكل منها مرجعيتها المعرفية المعتمدة كأساس تنبني عليه رؤيتها الخاصة. لذلك تعددت المساءلات وتباينت الرؤى في إثارة هذا الموضوع. وبما أننا هنا ملزمين بتحديد المفهوم الذي قدمه كيليطو بخصوص هذه المسألة، فإنه يعسر علينا بحال أن نورد كل ما تعلق بإشكالات النص ومطارحاته المفاهيمية، ولكن سنعمد اختصارا على بعض التحديدات التي نراها أكثر شيوعا، على سبيل التمثيل لا الحصر. ويأتي تعريف

[1]- زتسيسلاف وأورزنياك. (**مدخل إلى علم النص – مشكلات بناء النص**)، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2010، ص: 68.

كريستيفا للنص من جملة التعاريف التي لاقت قبولا في هذا المجال، إذ اعتبرته أنه " جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بنيات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها "[1]. إنه تعريف يعمد إلى وصف التحديدات الحوارية المشتركة فيما بين النصوص، والمنفتحة على علاقات تناصية فيما بينها، مع مراعاة الخصوصية الإبداعية (الإنتاجية) للنص، التي تشتغل على عملية التوزيع المخصوص للنظام اللغوي.

في حين نجد بول ريكور يؤكد على الخاصية الكتابية في تحديد المفهوم، حيث يعتبر "النصوص من بين أشياء أخرى، حالات من اللغة المكتوبة "[2]. فالكتابة عند بول ريكور هي الخاصية اللازمة والأكيدة التي عليها إثبات الوجود الأنطولوجي للنص، إذ إن الكتابة هي المؤشر الذي يحتكم إليه النص إنتاجا وتلقيا، فهي – أي الكتابة – المحور الذي به يتأسس التكوين الإبداعي للنص، والرؤية التأويلية له أثناء عملية تلقيه.

أما المنظور الذي صاغه رولان بارت، فإنه منظور محدد من خلال التفريق فيما بين ما أسماه (علم النص) و (نظرية النص). فالأول خاضع لمجال التطبيق والممارسة، وهو لا يخرج عن دائرة التحديد البنيوي أو ما يصطلح عليه بمجال الكتابة المؤسساتية[3]. أما عن البعد الذي يختص به النص كنظرية، فخصوصية بحثه تنظيرية تأملية. وتأسيسا على هذا التفريق فيما بين مجالي النص (كعلم وكنظرية)، عمد بارت إلى تقديم تعريف للنص الأدبي، بكونه " المساحة الظاهرية للعمل الأدبي، وهو نسيج الكلمات المستثمرة في العمل والمنظمة بالكيفية التي تفرض لها معنى قارا ووصيدا قدر الإمكان "[4]. فالعمل الأدبي هو

---

[1]– صلاح فضل. (**مناهج النقد المعاصر**)/ دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص: 153.

[2]– بول ريكور. (**نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى** –)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص: 55.

[3]– الكتابة كمؤسسة اجتماعية مفهوم جاء به البنيويون الفرنسيون، تندرج تحت مظلة كل أنواع الكتابة، ورولان بارت سباق في تحديد هذا المفهوم والدعوة إليه. ويعد النص الأدبي وفق هذا المنظور شكلا أو جنسا من أجناسها (أي الكتابة كمؤسسة إجتماعية)، له معها من الاشتراكات مثل ما له من تميزات.

ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. (**دليل الناقد الأدبي**)، ص: 172.

[4]– حسين خمري. (**نظرية النص**)، ص: 54.

الخلفية التي يتحدد منها مدلول النص عند بارت، لما يحتكم إليه من منظور منهجي يربط مسار إنتاجيته بأفق التلقي للقارئ كمشارك في هذه العملية.

إنه من الاستحالة بمكان عرض كل ما اختص به مجال النص في خطاب النقد المعاصر، لذا قدمنا لآراء كريستيفا وريكور وبارت، و ذلك لسببين: أولهما لتبيين تلك المفارقات الدلالية التي طالت موضوع إشكالية النص (العلاقات التناصية عند كريستيفا / الكتابة عند بول ريكور / تشابك علاقة المبدع والقارئ عند بارت). أما السبب الثاني، فهو جعل هذه الآراء على سبيل التمهيد لما نحن بصدده من تتبع مسار التحديد المفاهيمي للنص من منظور كيليطو في إطار إثارته لإشكالية النص في كتاباته النقدية.

إن تصدي كيليطو لمفهوم النص، لا يشعرنا بعملية التقصي الدلالي له في طروحات النقد المعاصر، وإنما عمل على خلخلة بعض المعاني له والتي ساقها في معرض بحثه، على أنها من المفاهيم التي تم الاعتياد على اعتبارها محسومة الدلالة. فعمل على فك كثافة المعنى التي تعتورها. وركز في المقابل على أسلوب المعارضة، أي معارضة مفهوم النص بصنوه اللانص، ويرى بأن المعيار الفاصل في تحديد المفهومين هو ما تصبغه الثقافة الحاضنة. فاستشعار الدلالة المفاهيمية للنص، هي وليدة المعطى الثقافي، الذي يعمل على مشروعية سربلتها بهذا المفهوم، فالثقافة هي الحاكمة بنصوصية النص، فعملية " تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى "[1]. فالحكم على نصوصية النص – في رأي كيليطو – لا يقتصر على المدلول اللغوي، أي في ذلك التميز في التشكل الكتابي، وإن كان لا ينكر ذلك، إلا أنه يرجح مراعاة المدلول الثقافي. فإذا كان اللانص يذوب في إطار المدلول اللغوي، فإنه إطار أو خلفية تتبع منه النصوص، إذ ليس التركيب اللغوي وحده الضابط لتشكل النص، وإنما خاصية القراءة والتنظيم له، هي ما تحكم عليه الثقافة، وتضفي عليه قيمة تجعل منه يرتفع إلى مستوى مرتبة النصوص، " وما دام النص له مدلول ثقافي فإنه يحتفظ به ويخشى عليه من الضياع "[2]. وهذا ما دفع بالناقد إلى عقد تلك المشابهة فيما

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 16.

[2]– المصدر نفسه. ص: 18.

بين النص والثقافة من جهة، واللانص واللاثقافة من جهة مقابلة. فالثقافة العربية الكلاسيكية، وما أضفته من مدلول ثقافي للنص منضافا إلى المدلول اللغوي، حتمت جملة من الضوابط التي عليها بؤرة الاعتراف بالنص، وحضوة التميز له، والتي منها لزوم النسبة القارة لمؤلفه، وهذا ما سنحاول تتبعه في العنصر الموالي، من خلال نزعة التوثيق التي تحكمه. مع الإشارة إلى أن نظرة الناقد للنص لا تقتصر على النص الأدبي، وإنما النص في عمومه، وما الأدبي إلا شكل من أشكاله.

2-المؤلف / نزعة التوثيق ورفض سرد المحاكاة:

يكشف عبد الفتاح كيليطو في مصنفه (الكتابة والتناسخ)، عن مقدرة نقدية مميزة في تتبع مسارات مفهوم المؤلف في الثقافة العربية القديمة، انطلاقا من استئثار هذه القضية باهتمام الناقد، وتتبعه لمفاصل مسارات هذا المفهوم. وهو الكتاب الذي صرح الناقد بخصوصه بقوله: " أما الكتاب الأحب إلى نفسي، فهو الكتابة والتناسخ"[1]. وإن كان حكم الناقد هنا حكم انطباعي، لا يوجب تقديم تبرير بخصوص هذا الحكم، إلا أننا كدارسين من حقنا ملامسة هذا الحكم بتقديم رؤى نراها موضوعية بخصوص هذه المسألة. فحقيقة كتاب (الكتابة والتناسخ) يرقى في تقديرنا إلى مستوى الدراسة النقدية الجادة، وهو الكتاب الذي حاول فيه الناقد استجماع إشكالية المؤلف تأسيسا على مجمل العلائق المفاهيمية التي تخص هذه القضية، والتي تطرق إليها الناقد في مجمل كتاباته لكن بطريقة مبتسرة، فكان هذا الكتاب بمثابة خلاصة جامعة للمسألة، مع تفصيل وتتبع لقضاياها على مستوى الانجاز الخطابي الأدبي في الثقافة العربية القديمة.

لقد قدم الناقد توصيفا دقيقا لمضمون كتابه، لخص فيه جماع الإشكالية التي انبنى عليها منجزه النقدي، والذي أكد أن دراسته فيه هي بمثابة دراسة جزئية لمفهوم "المؤلف في الثقافة الكلاسيكية. المؤلف غائب فيما يكتب، كشخص، وحاضر كصورة، وهذه الصورة تكاد تكون بلا علاقة مع المؤلف الواقعي. ولذلك نجد من يعتبر المؤلف كالطائر المعيدي، يجب

[1]- عبد الفتاح كيليطو. **(مسار)**، ص:86.

أن يسمع به ولا يراه ولذلك أيضا نجد من يزعم أن هوميروس لم يمت وأنه لم يؤلف الإلياذة والأوديسا فحسب، وإنما أيضا كل ما أنتجته البشرية من أدب بجميع اللغات. تصور أن تقرأ أشعار النابغة الذبياني وأبي العلاء المعري وكأنها من تأليف هوميروس "[1]. بهذا الوصف الجامع يضعنا كيليطو مباشرة في صلب إشكالية حضور المؤلف في النص كصورة ذهنية لا حضورا انطولوجيا (وجوديا).

أو لنقل إن تجلي صورة المؤلف المرتسمة على صفحات مكتوب النص، هي قضية قد أشار إليها رولان بارت كما أشرنا سابقا[2]، فلا غرو إذن أن استثمار كيليطو للمفاهيم التي صاغها بارت واضحة وجلية في هذا المجال. لكن ربما الميزة التي تميز قراءة عبد الفتاح كيليطو لإشكالية المؤلف من هذا المنظور، هو تتبع مساراتها وتجلي صورها في مضان الثقافة العربية القديمة. فعمله ينطبع إذن بميزة التحديد والتطبيق أكثر من تقديم مفاهيم وتصورات مجردة، ولا أدل على ذلك اعتماده في الطرح على تقديم شواهد وصور من نصوص عربية قديمة تتوزع فيما بين نصوص الشعر والنثر.

إن فكرة استحضار كيليطو لإشكالية مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، هي وليدة استرجاع لذكرى طفولة بريئة، يوم " أن توجه تلميذ من السنة الأولى للثانوي، صحبة رفيقين أو ثلاثة، نحو أستاذ اللغة الفرنسية عند نهاية الدرس، ليلقي عليه السؤال التالي: هل ينبغي، عند قراءة كتاب (رواية)، استذكار اسم المؤلف "[3]. إن السؤال عن مدى ضرورة أن يعزى النص إلى المؤلف يكون اسمه علامة إشارية ظاهرة ومدونة على صفحة الكتاب الأولى، يغدو انطلاقا من استرجاع هذه الذكرى الشخصية " حفرا في ذاكرة الثقافة العربية الكلاسيكية حيث يحاول الكاتب فحص <مفهوم المؤلف > في تلك الثقافة "[4]. إنها حفر في ذكرى التراث في اتخاذه لبعد إشكالي أعمق عليه مدار كتابه (الكتاب والتناسخ).

لكن الفارق كما يؤكد ذلك كيليطو أن إجابة الأستاذ لا يستذكرها في حين بقيت إرهاصات السؤال قائمة، فبناء على عملية النسيان التي طالت الجواب وذكرى السؤال التي

---

[1]– المصدر السابق. ص: 30.

[2]– ينظر: رولان بارت. **(لذة النص)**، ص: 56.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. **(الكتابة والتناسخ)**، ص: 07.

[4]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الأدب والميتافيزيقا)**، ص: 21.

ظلت قائمة، بحاور كيليطو منجز الخطاب التراثي لاستجلاء الدلالة المفهومية التي تنطبع بها فكرة المؤلف في الثقافة العربية القديمة.

فالنسيان إذن يغدو آلية لبناء مفاهيمي جديد، ولو أن الناقد استذكر إجابة أستاذه، لما وجد ربما داعيا إشكاليا يستثير فيه متعة البحث والحفر الابستمولوجي في مجال هذا الموضوع. إن فعل الاستذكار هذا لطيفة من لطائف حسن افتتاح الكتابة عند كيليطو، فهي استرجاع لمفتاح الولوج المباشر لمباحث هذه الأطروحة النقدية. التذكر والنسيان إذن جدلية بفضلها يتم الترميم " لهذا الركام وإعادة لصياغته، انطلاقا من الشذرات التي يخلفها التقويض"[1]، ويتم الغوص الحفري في تتبع مجمل الأشكال والتصورات التي اتخذتها صورة المؤلف على مسار تاريخ الكتابة العربية عموما والأدبية منها خصوصا.

إن أول ما يستوقفنا في هذا الكتاب (الكتابة والتناسخ [2]) هو عنوانه، وهو العنوان الذي صاغه عبد السلام بنعبد العالي كترجمة لعنوانه الأصلي باللغة الفرنسية (L'auteur et ses doubles)، والذي نراه اقتباس صريح ومباشر لكتاب أنتوني أرطو Antonin Artaud (المسرح والتناسخ) (Le théatre et son double) . ونرجح أن يكون مستوحى منه رغم فارق الموضوع بينهما، لأن أرطو خصه لعالم المسرح، وما اصطلح عليه بمسرح القساوة، كما تطرق في جانب منه إلى إشكالية المؤلف (مؤلف النص المسرحي خصوصا)، وأرسى فكرة ما يسمى بالثورة على مسرح المؤلف.[3]

هذا ويؤكد كيليطو بصدد تتبع سياقات ما عليه وضع المؤلف في تاريخ الثقافة العربية، على فكرة النزعة التوثيقية كظاهرة وسمت بها هذه الثقافة مجاوبة ومطاوعة لغريزة الانتساب،

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. **(الكتابة والتناسخ)**، ص: 19.

[2]– (نَسَخَ الشيء – نسخ نَسْخَا: أزاله. يقال: نسخت الريح آثار الديار، نسخت الشمس الظل، ونسخ الشيب الشباب. ويقال نسخ الله الآية: أزال حكمها. وفي التنزيل العزيز: < ما ننسخ من آية أو ننسها نأت بخير منهاا أو مثلها >/ ويقال نسخ الحاكم الحكم أو القانون: أبطله. و– الكتاب: نقله وكتبه حرفا بحرف./ ناسخه غالبه أو نافسه في النسخ/ انتسخ الشيء: نسخه.و– الكتاب: نسخه/ تناسخ الشيئان: نسخ أحدهما الآخر. يقال: أبلاه تناسخ الملوني. وتناسخت الأشياء. تداولت فكان بعضها مكان بعض. و– الأرواح: انتقلت من أجسام إلى أخرى. كما يزعم بعضهم.(مو)/ استنسخ الشيء: طلب نسخه/ التناسخ– تناسخ الروح .../ الناسخ من صنعته نسخ الكتب. (ج) نُسّاخ/ النسخة صورة المكتوب أو المرسوم. (ج) نُسخ.) المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، ط2، 1972، ص: 976.

[3]– ينظر: سالم يفوت. **(المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر)**، ص: من 49– إلى 59.

ودفعا وصدا ومقتا لزيف التلفيق المشين، وعليه كان " فكر التوثيق عنصرا منهجيا مركزيا في الثقافة العربية الإسلامية، فعلى مستوى التراث الديني نشأت علوم اقتضاها هذا البحث التوثيقي، مثل علوم الحديث التي ينصب جل البحث فيها على سلسلة الإسناد التوثيقية. وبالمثل شغل التوثيق رواة الشعر ونقاده بسبب انتشار الوضع وانتحال الشعر. وبالنسبة للغويين كان التوثيق يهدف إلى الحفاظ على نقاء العربية وتمييز الدخيل فيها. وكذلك اهتم الأدباء في كتاباتهم بسلسلة الإسناد – التوثيقية أيضا – بهدف إكساب تلك الكتابات المصداقية اللازمة لتقبلها ثقافيا "[1].

ولا يراد من التوثيق هنا وفي التصور العام لمفهومه ما احتكم إلى الكتابة فقط، قياسا على الاشتقاق من الوثيقة التي بها يتم إحكام الأمر كتابيا، وإنما كل ما يشد به الأمر ويعضد بإسناد كتابي كان أو شفوي، ولا أدل على ذلك في موروث الثقافة العربية أن الرواية الشفهية كانت أسبق من ظهور الكتابة، ولا ينعدم فيها التوثيق. فالتوثيق وفق هذا المفهوم هو ما عليه مدار الائتمان على المقول بعزوه إلى من يطمئن إلى قوله، وقياسا على ذلك نسبة المكتوب إلى مؤلفه.

إن لزومية التوثيق هذه تستدعي بداهة فكرة النسبة، أي استحضار لموضوع المؤلف كلازمة ضرورية في سياق ذهنية الثقافة العربية الكلاسيكية، فلا مثار لشك ولا لريبة في عزو النص المكتوب إلى كاتبه، أو القول المروي إلى صاحبه، هذا إلى درجة تبلور حقيقة أن "العالم الحق الجدير بالثقة هو الذي يتصل بالعلماء من ذوي السن، فيحضر مجالسهم ويلازمهم ويستمع إليهم ويأخذ عنهم "[2]. ليحوز فضل الرواية وإجازة الموثوقية في نقلها. إن هذه الحقيقة لتؤكد على عدم مصداقية النص والاعتراف به ما لم يكن مشدودا إلى سند سلطة متحكمة في نقله أو عملية إبداعه.

فمما يؤكده كيليطو أن منظور الثقافة العربية (القديمة)، يشدد على مشروعية الاعتراف بالنص إذا كان يستند إلى نسبة لازمة وقارة إلى منشئه وقائله، فمحدد النص يخضع إلى مرجعية " مؤلف معترف بقيمته أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس

---

[1]– أيمن بكر.**(السرد في مقامات الهمذاني)**،الهيئة المصدرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص: 13.

[2]– ناصر الدين الأسد. **(مصادر الشعر الجاهلي)**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1978، ص: 179.

بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا فإذا كان الكلام لا يحصى فإن النصوص – كما يقول ميشيل فوكو – نادرة "[1]. يتضح لنا من خلال هذا القول التأكيد على الاعتراف القيمي للمؤلف، مما يدفع إلى سؤال مرجعية هذا الاعتراف، والذي كما ألمحنا من قبل هو وليد العلم والرواية ممن لهم سبق فضل وقدم سبق في ذلك، " ومن أجل ذلك كان مما يهجى به العالم الاكتفاء بالأخذ عن الصحف وحدها، وإهمال الإسناد إلى الشيوخ "[2]، الذي إليهم يرجع فضل الإجازة بعد المدارسة والمراجعة، أما الاقتصار على متون الصحف قد يوقع لا محالة في التصحيف والتحريف، بعيدا عن الرسوخ الذي يتحلى به علم الشيوخ.

إن هوية المؤلف إذن لا تشوبها أي فرضية لعدم إمكانية بروزها كمعطى تأسيسي عليه مدار منقول هذا التراث، وبه تتأسس مشروعية القول ومصداقيته، بل حتى إلى درجة الاعتراف بنصوصيته، فالمؤلف شرط عليه يتأسس مفهوم النص. فاللغة خاصية مشتركة يتقاسمها كل الناس، لكن هذا لا يرجح إمكانية أن كل ممارسة لعملية إنجازها وتشكلها الخطابي من أي كان أن ترقى إلى مستوى القبول والاعتراف بنصوصية المقول، " فالمادة اللغوية، كما هو معلوم، في متناول الجميع، ولكن، قليلون هم أولئك الذين يتمتعون بالقدرة على تحويل المعدن إلى نقود، وضرب السكة التي تصلح للتبادل الثقافي "[3].

فالتبادل الثقافي إذن يخضع مما يخضع إليه لوجوب الاجتماع على فكرة المؤلف، كأساس في بناء هذا الصرح المعرفي، وبناء عليه فإن " المؤلف – النكرة أمرا متعذر التصور– وبهذا يمكن لعبارة: < نص مجهول المؤلف >، أن تعتبر من قبيل الجمع بين المتضادين "[4]. إنه تضاد النص والمؤلف، فالنص لا يتأسس مفاهيميا إلا بسلطة مؤلفه، والمؤلف لا يصدر عنه إلا ما يمكن أن يكون نصا، وبهذا يتجلى مفهوم التعارض مع اللانص، والذي مما يعنيه أنه صادر عن لا مؤلف، فثبوت النص لازم بثبوت مؤلفه، وانتفاؤه بانتفائه.

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 19.

[2]– المصدر نفسه، ص: 19.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**الكتابة والتناسخ**)، ص: 12.

[4]– المصدر نفسه. ص: 12.

إن لزوم المؤلف في الثقافة العربية ووجوب الأخذ به بعين الاعتبار هو ما جعل عبدالفتاح كيليطو، يؤكد على أنها ثقافة ترفض ما اصطلح عليه بسرد المحاكاة " الثقافة العربية الكلاسيكية لا تقبل سرد المحاكاة، حيث يختفي المؤلف ليفسح المجال ويترك الكلام لكائنات خيالية، أو لنقل بعبارة أصح: إنها لا تقبله من غير تحفظ "[1].

إن التحفظ الذي أشار إليه كيليطو: هو استدراك منه لنوع الكتابة التي قد تتخذه (أي سرد المحاكاة) سبيلا لها، لكن موطن التحفظ فيه راجع إلى ذلك التنبيه الذي يتصدر الكتابة كعلامة منظمة لتلقي القارئ، بحيث لا تفتح مجالا لتصديقه أو الإيهام بذلك، إنه السرد الذي يقوم على لسان كائنات خيالية لا تمت لعالم الواقع بشيء (مثاله كتاب كليلة ودمنه). وعليه فإن كيليطو صراحة " يعني سرد المحاكاة السرد القائم على إخفاء الهوية "[2]. أو الغفلية التي تتنافى والنزعة التوثيقية التي تراعيها سياقات الثقافة العربية الكلاسيكية المتحكمة في قوانينها وضوابطها المنهجية المتجلية في إطار صرامة العلوم آنذاك (خاصة علم الحديث) في عدم التسامح في إثبات نسبة المكتوب أو المروي المتواتر.

إن حقيقة النسبة والتوثيق هي فكرة لا تخرج عن إطار مباحث النقد العربي القديم، وهي أيضا لها ما يربطها دلاليا بطروحات ميشيل فوكو الذي اعتبر مبدأ المؤلف ضابط " يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا، وصار هذا الأنا مبدأ تجمع الخطاب ووحدة معانيه وأصلها "[3].

مما يستوقفنا هنا هو ما عبر عنه ميشيل فوكو بعشوائية الخطاب، فإذا كان المؤلف يحد من هذه العشوائية، فكيف السبيل إلى الحد من عشوائية المؤلف كافتراض مقابل للآخر؟ أو لنقل بصيغة أخرى، إذا كانت فكرة المؤلف قارة لازمة ثابتة، فكيف نفسر وضعيته مع وضعية اللا استقرار للنصوص؟ في الثقافة العربية القديمة طبعا.

إن ما ساد وضعية المؤلف على ساحة النقد المعاصر من نسف لمركزيته وإخلال بمكانته، كل هذا الوضع لم يكن محط اهتمام أو إشارة من عبد الفتاح كيليطو، فإذا كانت حملة النقد المعاصر على المؤلف وليدة قياس مشابهة لمقتضى نص المكتوب على المروي

---

[1]– المصدر السابق، ص: 09–10.

[2]– سالم يفوت. (**المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر**)، ص: 67.

[3]– عبد السلام بنعبد العالي. (**التراث والهوية**)، ص: 82.

شفاهة، فإن عبد الفتاح كيليطو مسار بحثه كان منصبا على النص المكتوب المعترف بأبوته، فيعبر بذلك بارستقراطية المكتوب وديمقراطية الشفوي[1]. فمسار بحثه ينطلق من النص إلى المؤلف، وليس ما دأب عليه النقد المعاصر في انطلاقه من المؤلف إلى النص بدعوى فرضية الطرح البنيوي المحايث الداعي إلى رفض الانتماء. إنطلاقا من فارق هذا التمايز في البحث، سنعرج إلى معرفة صور وأشكال ووظائف المؤلف في بحث كيليطو، لمحاولة تقديم إجابة عن السؤال المصاغ سابقا.

3-وضعية المؤلف ومستويات ارتحال الخطاب:

إن فكرة ارتحال الخطاب ومستويات انتقال وتناقل النصوص، تتواشج مع عملية التلقي لها، وكلها جميعا تصب في محضن الثقافة كسياق جامع، مما يستدعي خضوعها الحتمي والضروري إلى تلك الخصوصية الثقافية الناظمة لها، والمؤطرة لعملية تداولها وإعطائها مرجعية ومصداقية القبول، أو لنقل تجديد الهوية. هذا التحديد لهوية (المؤلف)، والذي أشرنا إليه سابقا أنه في الثقافة العربية يعد ركيزة يتأسس عليها منجز الخطاب، وأنه لازمة له، ووضعيته غير قابلة للعقلية أو الغياب.

لكن مساءلة كيليطو لوضعية المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية تتشعب إلى مطارحة قضايا كثيرة تخص النص والخطاب في حد ذاته ومستويات ارتحاله وتناقله، مما يستدعي بالضرورة تشكلات مختلفة لوضعية المؤلف، على اعتبار أن " تراتب النصوص كان في الوقت ذاته تراتب مؤلفين "[2]. وبناء على هذا تشعبت زوايا النظر إلى المؤلفين، بتشعب القضايا (النقدية)، التي احتكمت إليها الكتابة والابداع في النص العربي القديم (شعرا ونثرا).

إن الحديث عن قضية النص تقتضي مطارحة جوانب كثيرة وأمور متعددة، كل منها تمت إليه بسبب مباشر أو غير مباشر، في علائق متشابكة وروابط ووشائج محكمة، ويمكن

[1]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 97-98.

[2]- عبد الفتاح كيليطو. (**الكتابة والتناسخ**)، ص: 12.

حصر مجمل هذه العلائق في جانبين على حد وصف نصر حامد أبو زيد " جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملة الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكرة المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة.

وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته "[1]. كل هذا مع وجوب مراعاة مجمل السياقات المتحكمة في قوانينه المنهجية (القوانين والمعايير الفنية)، بدءا من لحظة مباشرة عملية الكتابة، مرورا بعملية تلقيه وقراءته، وفق آليات تأويلية نقدية، تتماشى ومعطى فاعلية القراءة، وانتهاء إلى علاقته بسياقات العالم من حوله (سياقات خارج نصيه).

هذا الوضع بالضبط هو ما جعل من ميدان وحقل النص الأدبي، مادة خصبة ثرية، وموضوعا منفتحا على مجمل القراءات والمقاربات، على اختلاف اتجاهاتها النقدية (خاصة مناهج النقد المعاصر)، وعلى اختلاف الآليات الاجرائية المعتمدة، وكل هذا لا لشيء، إلا لأن النص مشحون لغويا ومثقل فكريا، مما يفسح أبعاد ومجالات القراءة والتأويل، هذه الأخيرة التي تتشكل كمعطى لغوي ثاني قائم ومتفاعل مع معطى لغة النص الأصلية، وفق رؤية جمالية كاشفة لكيانها أولا، ثم لنسيج عجائبية الأدبي الساحر في النص " إذ مهما بلغ النص الأدبي من التنازل لا يمكن أن ينكسر إلى حد تقديم معناه جاهزا للقارئ. وهذا سبب عميق في تعدد القراءات واختلاف وجهات النظر "[2].

إن ما يؤسس لعملية إبداع النص الأدبي، هو ثباته بواسطة فعل الكتابة، وهذا التثبيت الكتابي يستدعي ويستلزم حتميا ذاتا تضطلع بفعل تشكله كتابيا، مما يقضي بداهة إلى مطارحة العلاقة التلازمية فيما بين النص ومبدعه (مؤلفه)، هذه العلاقة التي لم تكن مسترعية لقضايا النقد القديم (العربي والغربي)، وذلك لاشتراك نظرة اللزوم للنص إلى من يكتبه، ولا مثار للريبة أو الشك في هذه النسبة.

---

[1]– نصر حامد أبو زيد. (**إشكاليات القراءة وآليات التأويل**)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2008، ص: 21.

[2]– علي ملاحي. (**مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية**)، ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع: 14، 1999، ص: 20.

إن المؤلف محور ثابت عليه مدار عملية الإبداع والقراءة والتأويل، ونسبة النص إليه مستقرة من وجهة نظر الثقافة العربية الكلاسيكية، ولا خرج نظرة كيليطو بخصوص هذه المسألة عن إطار ما عليه فكر النقد التقليدي. فما استقر عليه مفهوم النسبة (كما أشرنا سابقا)، يفضي إلى عدم إمكانية تصور نص بلا مؤلف، بل إن هذا التصور – على حد رأي كيليطو – هو من باب المناقضة في الكلام، فنسبة النص قارة حتى وإن شابها تعدد المؤلفين " وهكذا فقد كان المؤلف – النكرة أمرا متعذر التصور. وبهذا المعنى يمكن لعبارة: < نص مجهول المؤلف >، أن تعتبر من قبيل الجمع بين المتضادين "[1].

إن مرد هذا اللزوم (لزوم النص لمؤلفه) المفروض طواعية أو كرها[2]، هو تلك الصرامة التي تحلت بها بعض العلوم في تقرير نسبة مادة مواضيعها المتواترة شفاهة أو كتابة، ويتجلى ذلك بدرجة أخص وعلى وجه التحديد في عصر التدوين. ولعل خير دليل على ذلك ما صاحب علم الحديث من نقد وجرح وتعديل " ستتوقف صحة الحديث على الحكم بعدالة رواته. وسينصب فرع من فروع عملهم على هؤلاء النقلة والرواة. وسترتبط الثقة بهم بمدى صدقهم وحرصهم على الدين. وسيهمل كل أولئك الذين يستندون إلى الرسول خدمة لتشيعاتهم وأغراضهم "[3]. وهذا ما أدى إلى حصر النصوص الصحيحة، والتقليص من شذوذ وندرة النصوص غير المنسوبة إلى أصحابها (الحقيقيين الثقات)، ومع ذلك لم تهمل نسبتها الزائفة المكذوبة، بل حصرت في إطار النصوص الموضوعة أو الضعيفة أو غير المعتمدة. فنجد إلى جانب كتب الصحاح، كتب الأحاديث الموضوعة.

فبحكم انشغال كيليطو بقضايا النص الكلاسيكي عموما، وبقضية علاقته بمبدعه، فإن استعراضنا لأهم المفاهيم والطروحات النظرية التي صاغها بخصوص هذه المسألة، نلفيه لا يعمد إلى الإشارة تلميحا ولا تصريحا لمسألة المؤلف في النقد الجديد، وإثارتها لقضية وإشكالية رفض الانتماء، وإنما ينظر إليها (أي قضية المؤلف) منظورا قيميا لا يمكن تجاوزه أو إغفاله أو الاستغناء عنه، فهو محدّد لازم ومبدأ مهيمن، مفروض ومؤسّس لمبادئ

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الكتابة والتناسخ**)، ص: 12.

[2]– المقصود باللزوم الاكراهي للمؤلف، هو قضية السرقة والتزييف والانتحال، وهذا ما سنأتي على تفصيله فيما بعد.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**الكتابة والتناسخ**)، ص: 37.

وخصائص النصوص العربية الكلاسيكية، وحلقة واصلة لسلسلة الموروث الثقافي العربي، ولا غرو بعد هذا أن يكون سببا في جعلها مراجع ومستندات هامة يستأنس بها ويطمئن إليها.

لكن مع ذلك فالكتابة محكومة بسيرورة التداول والانتقال، مع اختلاف وتباين على مستوى التقنيات الفاعلة لهذه السيرورة، والتي لا تخرج عن إطار المنظومة اللغوية وطموح المبدع (المؤلف)، وهذا ما يوضح فكرة كيليطو في تركيزه على ضرورة الترابط الإلزامي بين المؤلف والكتابة، بوصفهما شرطين محددين للنص وفق هذا المنظور أن يغدو " في حد ذاته هدف، فالأدب ليس إلا لغة، أي نظام من العلامات، وليس جوهره في الرسالة التي يحملها، وإنما هو نظامه بالذات "[1]. هذا النظام الذي وصفه بارت، متضمن للنص في مجمل المعطيات والعناصر المحددة له، انطلاقا من كاتبه وانتهاء إلى قارئه.

وعلى اعتبار أن التداول والانتقال للنصوص في الثقافة العربية، ينبني على وجوب حاصل المعرفة بالمؤلف، مع ارتقاء مصاف مكانة الحجية والاعتراف، فإن هذا التداول والانتقال خاضع لسلطة ما عبر عنه كيليطو بالنسخ، والذي نلمسه من خلال عنوان كتابه: (الكتابة والتناسخ)، الذي خصه لمعالجة مفهوم المؤلف. إن فكرة النسخ هي الثيمة الدالة التي عليها مدار بحثه، كما أنها غير مستقرة على مفهوم دلالي محدد، إلى درجة الاضطراب والالتباس، كيف لا وهي واقعة في حقل فقه اللغة تحت مسمى المتضاد، فهي من " الكلمات التي تؤدي إلى معنيين متضادين بلفظ واحد "[2].

وإذا ما قرنت بالكتابة، فإن مساحة رهانات تأويل المفهوم تزداد شساعة، وتغور في مسارب معنوية لا يمكن استجماع أمرها بيسر، لأن " إنجاز الكتابة بوصفها نسخا هو إقامة في الالتباس، سواء فهمنا النسخ بالمعنى اللغوي، أو بالمعاني التي استنبتتها فيه حقول معرفية أخرى ... ثمة مماثلة ومغايرة، أي هوية غيرية، تجعل الشكل مضمرا لغيره، وتجعل الكتابة مفتوحة المعنى ومفتوحة الشكل في آن. هذه الهوية الغيرية تصبح حقيقة لغة الكتابة،

---

[1]– محمد الأخضر الصبيحي. (**مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه**)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 22.

[2]– محمد بن إبراهيم الحمد. (**فقه اللغة – مفهومه، موضوعاته، قضاياه**)، دار ابن خزيمة، الرياض، السعودية، ط1، 2005، ص: 187.

وحقيقة الشكل الكتابي أيضا "[1]. إن هذا الاشكال المفاهيمي لمفارقات دلالة عنوان الكتاب: (الكتابة والتناسخ)، يفتح أمامنا تشعبات ما يمكن أن يوحي به درس المؤلف في هذا المصنف. فبين النص والمؤلف انسجام، لكن قضايا تداول المفاهيم وتفاصيلها، هو الحبل الواصل لمقصود البحث وصياغة اشكالياته.

إن ما قدمه كيليطو في هذا المجال، هو قراءة جديدة وجدية لواقع المؤلف في الثقافة العربية، وهي قراءة متفحصة لخصوصية تشكله وظهوره كصورة على خلفية ما يطرأ على مجال كتابة النصوص وتناقلها، على اعتبار أن " لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة "[2]، هذه الأساليب المختصة في إيجاد النصوص، واختلافات تمظهرها، تستدعي اختلافات لصور المؤلفين كفاعلين على إيجادها، وهي صور تأخذ مناحي قد تكون مختلفة أو متباعدة، لكنها في المقابل توجب طرحا تساؤليا بغية استجماع مفاهيمها التي تشكل بنية وعماد ما عليه صورة المؤلف في الثقافة العربية القديمة.

يتناول كيليطو معالجة مفهوم المؤلف إذن من عدة زوايا، تشكل في مجموعها ارتسامات لوضعية المؤلف ودلالاته. فالسرقة والانتحال والتزييف تأخذ مفاهيم مغايرة في مسار هذا البحث، حيث إن تناولها يقع بعيدا عن تلك الأوصاف التي لحقت بها كأفعال أخلاقية مذمومة، وهذا لا يعني أن نظرة كيليطو إليها ترقى بها إلى مستوى النظرة المحمودة المبررة لها، ولكن نظرته إليها هي نظرة وظيفية كأفعال حاصلة، فهي بمثابة الراعي " لحياة الكلام. فلولا أن الكلام يعاد لنفد. فلا وجود للكلام إلا في تكراره واجتراره، وكلما أعدنا الكلام ورددناه نما وازدهر "[3].

إنها حقيقة تفتح إمكانية توسيع المفاهيم أمام الضرورة الحتمية لتطور النصوص وتفاعلها وإمكانات إعادة قراءتها بفضل الاستيعاب المنهجي لدلالاتها وأطوار اكتمالها وتطورها، فمثلما " يمكن لكلام أن يؤخذ، مثلما تمكن أن يعطى، أن نتناوله لاغير، كما يمكن أن ننتزعه من غيرنا أو نعطيه إياه. نكون إزاء سرقة أدبية عندما ينسب فلان (س)

---

[1]– مجموعة من الباحثين. (**عبد الفتاح كيليطو – متاهات الكتابة**)، ص: 179.

[2]– عبد الرحمن ابن خلدون. (**المقدمة**)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 647.

[3]– عبد السلام بنعبد العالي. (**التراث والهوية**)، ص: 84.

لـ (ص) كلام (س). الإنتحال عملية تعكس العلاقة التي تتم في السرقة. فهنا نخفي الآخر وراء أنفسنا، وهناك نتستر وراء الآخر"[1].

هكذا إذن تطرح قضية التبني للخطابات، وهي موجودة في الثقافة العربية، من واقع لزوم تلك النظرة المصاحبة لتناقل النصوص والتي من بين تجلياتها مظاهر السرقة والانتحال والتزييف والمحاكاة، والتي كان لها من خط الدرس والبحث النقدي الكلام الكثير، سواء في النقد العربي قديما أو حديثا, فعموم النظرة للكلام أنه على دفتي الأخذ والعطاء، فكما أنه لا يعزف عن مكنة انتزاعه من الغير، فإنه بالمقابل غير بعيد فعل نسبته إليهم، فهذه النسبة لكلام الغير وتقمصه هي السرقة، كما أن نفس النسبة لكلام الغير إلى آخرين تعد انتحالا. لكن السؤال الفارق بخصوص هذه المسألة بالذات، لا يتناولها كأفعال في ذاتها، ولكن في وظيفتها، فإذا كان صحيحا " أن الأخذ عن الغير يكون دوما محط انتقاص، إلا أن المسألة هي معرفة ما إذا كان من المستحب أو الممكن الاستغناء عن خطاب الغير. فلا أحد من الشعراء يقدر أن يدعي السلامة من السرقة. لذا لا معنى للكلام عن انغلاق النص ما دام في كل بيت أو قصيدة ثمة صدى أبيات وقصائد أخرى "[2].

وعلى اعتبار أن الكتابة أو النشر للكتاب غير بعيد عن مغبة ما قد يلاقيه من طعن أو تجريح، أو اتهام بالسرقة والانتحال، فإن الوسيلة الناجعة لدرء هذا التهجم، والحفاظ على خصوصية ومصداقية النص، هي حسب ما تقرره الثقافة العربية القديمة " نسبته إلى مؤلف قديم حفه الزمن بالمجد والشرف ... إذا كان المؤلف، في أعين المعاصرين له، منافسا ينبغي التنقيص من قيمته، فإن المؤلف القديم حجة تحظى بحسن التقدير ... بفضل شهرة المتقدمين، ينجو الكتاب بصفة عجيبة من الطعن ويفلت من السرقة "[3].إننا هنا أمام فكرة أخرى هي مسألة التزييف، التي قد تحدث اضطرابا يمس واقع النص، ويناقض أصول الكتابة وأشكال الخطابات، وتشوش وضعية المؤلفين. مما يستدعي دراسة معمقة لرصد أنماط هذه النصوص سواء من حيث وجودها أو تداولها واستمرارية تناقلها.

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الكتابة والتناسخ**)، ص: 09.

[2]– سالم يفوت. (**المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر**)، ص: 69.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**الكتابة والتناسخ**)، ص: 62.

إن دراسة كيليطو ونظرته لأشكال الخطابات، تؤسس مركزية منظورها إلى المؤلف كأصل وأساس، بل كوظيفة مندرجة في حلقة المنظومة العامة المؤطرة لسيرورة الخطاب: وعليه " فوظيفة المؤلف هنا أيضا أن يخصص نمطا معينا من أنماط وجود الخطاب، فأن يربط قول ما باسم مؤلف، أن يمكن القول: هذا كتبه فلان، أو فلان مؤلفه، فهذا يدل على أن القول ليس كلاما غفلا يروج ويعبر ويستهلك مباشرة، بل إننا أمام كلام يجب أن نتلقاه بشكل معين، كلام يلقى في تلك الثقافة وضعا خاصا "[1].

هذا الوضع الخاص هو الذي انبرى كيليطو على قراءته وتوضيحه، مراعيا تلك الوضعية الثقافية التي تنبثق منها مجمل التصورات لاشكالية للنسبة والكتابة، أي بين جدلية هوية الكاتب وعشوائية المكتوب. وسنحاول فيما يلي تتبع أهم محطات وعناصر القراءة التحليلية لعبد الفتاح كيليطو، وتقديم رؤيته التأملية لمفهوم المؤلف، للوقوف على ما تنطوي عليه من خصوصية نقدية في محاولة تملك قضايا التراث العربي، واستجلاء عناصر شعريته وإبداعه.

4-تناسخ الكتابة أو ذاكرة النسيان:

إن أول ما يستوقفنا في إطار هذه المطارحة النقدية، هو وجوب الإشارة إلى تلك الرؤية التي صاغها رولان بارت في تمييزه المعلن فيما بين الكاتب والمؤلف، هذا التمايز المفهومي هو الذي نراه يخدمنا في تحديد الدلالة الاصطلاحية للمؤلف في طروحات كيليطو، إنّ الكاتب ecrirant في تصور بارت هو النوع الأدنى في عملية الإبداع، لأن اللغة عنده وسيلة لغرض إبلاغي، القصد منها هو نقل ما يكتبه إلى القارئ نقلا توصيفيا مباشرا، أما المؤلف ecrirant فهو الأعلى مرتبة والأكثر مهابة، إذ القصد من كتابته هو الوقوف على وسيلة في ذلك وهي اللغة في حد ذاتها، " المؤلف يقوم بوظيفة، بينما يقوم الكاتب بفعل ... وليس ذلك

[1]- عبد السلام بنعبد العالي. (**الأدب والميتافيزيقا**)، ص: 23.

لأن المؤلف جوهر صاف: فهو يفعل، ولكن فعله كامن في المفعول الذي يقع عليه الفعل، وهو فعل يمارس، بشكل يتصف بالمفارقة، على وسيلته: أي على اللغة "[1].

إنطلاقا من هذا المفهوم الوظائفي للمؤلف تأتي مباحث القراءة التي اعتمدها كيليطو، فهو لا يؤسس قراءته حوله كذات أو كشخص يضطلع بفعل الكتابة، وإنما كوظيفة وكصورة في نطاق الثقافة العربية القديمة.

كما أن هذه القراءة تنفتح على مجالات نقدية كثيرة ومتداخلة إلى أبعد الحدود، فهي تتقاطع مع مسائل النقد العربي القديم خاصة في قضية الانتحال والسرقات، كما تتواشج مع بعض مرجعيات نظريات النقد الحديثة خاصة ما تعلق منها بقضية التناص. كل هذه المسائل مندرجة في منجز كيليطو بطريقة مكثفة، مستثمرا إياها وجاعلها كأرضية لانبثاق أسئلة قلقة تمس عناصر الشعرية العربية انطلاقا من نصوص مختلفة، كان للشعر منها الحظ الأوفر. وهذا ما عمل على توسيع إشكالية البحث، وتشعب طريقة التناول والتحليل.

إذا كان " احتكار الكلام هو مظهر سلطة ينبغي انتزاعها بكفاح عنيد "[2] كما يذهب إلى ذلك كيليطو، فإنه قياسا على قوله هذا يمكن اعتبار ما خاضه من سأن تناقل النصوص وتناسخها المجموعة في باب السرقات والانتحال، هي مظهر من مظاهر تنازع هذه السلطة الاحتكارية للكلام. وبما أن هذه القضية تخص تحديدا جنس الشعر الجاهلي الذي يعد "أصل الشعر العربي، وهو المصدر الذي أكثر الشعراء من الاستمداد منه، والتزام تقاليده، واستلهام معانيه، وألفاظه، وصوره في العصور المتعاقبة "[3]، فإن كيليطو قد اعتمده كشواهد نجح في مناقشة وضعية انتشارها، وحقيقة ابداعها، وخصوصية قائليها ومنشئيها وناقليها. لكن حقيقة قضية السرقة والانتحال في الشعر العربي القديم " لم تكن غائبة عن أعين القدماء، بل كانت واضحة كل الوضوح أمامهم، ومن يرجع إلى كتبهم يجد منثورات كثيرة من آرائهم، ويرى أنهم قد بينوا أسباب الوضع وبواعثه، وأنهم كانوا بالمرصاد للرواة الوضاعين، يتعقبونهم ويجرحون رواياتهم ويرفضون الأخذ عنهم "[4]. لكن عند كيليطو تصبح السرقة والانتحال لا تخص نقل

---

[1]– جون ستروك. (**البنيوية وما بعدها**)، ص: 80.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**من شرفة ابن رشد**)، ص: 52.

[3]– حسين عطوان. (**مقدمة القصيدة العربية**)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص: 05.

[4]– المرجع نفسه. ص: 09.

النص بقدر ما تخص نقل هوية النص ونسبته، فهي بالضرورة تمس مفهوم المؤلف مباشرة، لأن السرقة تكون منه (أي المؤلف) إلى غيره، كما أن الوضع والانتحال لا يخرج عن نفس منوال الطرح وإن كان بطريقة عكسية.

إن تناسخ المقطوعات الشعرية هو بمثابة التتالي المستمر لجمالية القصيدة الأصل، القصيدة الأنموذج التي على مدار ساحتها الجمالية وما تثيره من دهشة، يكون الاقتفاء والاستمداد والنسج على المنوال. وما مطالع الأطلال التي تتوج بها القصائد العربية الجاهلية إلا مظهر من مظاهر اعتماد إختفاء الأثر, لكن المفارقة هنا تأتي من مطلع معلقة عنترة، والتي مثل بها كيليطو على داعي الاقتفاء والتتبع، فإذا كان لم يترك السابق للاحق من القول شيء، فما الداعي إلى الاجترار والتكرار، إن " المفارقة هنا، أن عنترة، الذي جاء بعد أن قيل كل شيء، استطاع أن يضع قصيدة من الأصالة بحيث تتميز، في آن، عن قصائد القدماء والمحدثين ... إنه استطاع في تقليده، أن يسمع صوته بين أصوات الأقدمين بنبرة لا مثيل لها. صحيح أنها انعكاس وصدى، إلا أنها تتمتع بكيانها الخاص. إنها تحرر من غيرها بذات الفعل الذي يجعلها مشدودة إليه. فهل غادر الشعراء من متردم؟ نعم، يجيب هذا الصوت "[1].

فإذا كان نظام القصيدة العربية يفرض التزام أثر مطالع الأطلال والرسوم، فإنها تعبير عن امتداح واقتفاء لأثر الأقدمين، إنه التقليد المحمود، لكنه ليس تقليد في حرفيته، وإنما هو وليد ذلك التمازج بين مغالبة فعل النسيان وضرورة الاستذكار " حينئذ تغدو الكتابة عودة لا متناهية لما سبق أن كتب، ويغدو كل إبداع < نشأة مستأنفة >، نشأة تستعين بأياد متعددة متباينة لخط نص لا يفتأ يكتب ويستنسخ ويتناسخ "[2]. إنها الكتابة على أنقاض الكتابة، وتمازج نسيج الاقتباسات المفعلة لاستمرارية المقول وتنازع المعنى وتداوله فيما بين النصوص لخلق حلقة التناسق والتناسب والانسجام فيما بينها، مع توسيع فروض القراءة المنسجمة لها على مستويات بنائها الشكلي والدلالي، وبناء على هذا وقعت حقيقة المماثلة حين " شبهوا الشعر بالماء يظل هو هو ولكنه يتجدد بجريانه "[3].

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الكتابة والتناسخ**)، ص: 17.

[2]– عبد السلام بنعبد العالي. (**الكتابة بيدين**)، ص: 09 – 10.

[3]– شكري المبخوت. (**جمالية الألفة**)، ص: 150.

في الثقافة العربية الكلاسيكية لا مشروعية للإعتراف بالنص، ما لم يكن معزوا إلى مؤلفه، حتى وإن كان مشوبا بريبة السرقة والانتحال، فإنها لا تخلو من نسبة، حتى وإن كانت غير صحيحة. كما أن هذه النصوص في معانيها وتشكلات صياغتها الخطابية هي محكومة بسلطة التكرار، التي لا سبيل إلى تجاوزها، بحكم أن " التكرار ناتج عن ذاكرة تبحث عن صفائها وقوتها المتجسدة في النموذج لا عن القواعد الكامنة في جنس أدبي مخصوص. فتكون الكتابة بذلك تعقلا لما سبق تعقله وتمثلا لما سبق تمثله "[1]. لكن هذه الذاكرة أو هذا التمثل والتعقل هو ما أوجبه النسيان، إنه فعل اشتغال على رصيد كامن يترصد فرصة الظهور، مع مطمح التميز وعدم المحاكاة الحرفية.

[1]– المرجع السابق. ص: 149.

الفصل الرابع

المقامة/ النسق الثقافي و فاعلية التأويل

المبحث الأول

المتخيل المقامي من محددات الدلالة إلى بنية الخطاب

1- في أنماط السرد العربي القديم – المفاهيم والتشكلات:

لا نكون مغالين إن أكدنا هنا ما ذهب إليه جل النقاد المعاصرين (العرب بطبيعة الحال) بخصوص موقفهم المعلن حول السرد العربي القديم: والذي لم يحظ بالبحث والدرس والعناية اللازمة من النقاد والباحثين المتخصصين، إذ " لم يلتفتوا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصصي العربي دراسة فنية عميقة"[1]. ومرد هذا هو تلك الهيمنة والتمركز حول الخطاب الشعري، والاهتمام به رواية ودرسا لخصائص صياغاته الفنية وقوانين لغته وإيقاعه، وهذا ما كان عليه مدار الدرس النقدي القديم عموما، وهذا لغلبة خاصية الطابع الشفاهي الذي كان سائدا ومتحكما في عملية الإبداع (الشعري) إنتاجا وتلقيا، وهي الخاصية التي كانت تطبع مسار الثقافة العربية عموما.

فلا غرو إذن أن تعزز هيمنة الشعر والمتناسبة مع السياق الثقافي العام، والمتناغمة مع خصوصية تشكله الفني الذي يسهل على الحفظ والرواية، فلم " تكن الشفاهية نظاما طارئا، بل كانت محضنا نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة العربية"[2]. إن علاقة العربي بالشعر هي علاقة وجود وتماهي، فهو في حياته خاضع لسحر سلطانه، كما أنه ينفث عقد ودرر بيانه، فيحيا به ومعه ومن خلاله، لذلك تتبدى لنا مسألة تمثل العربي للشعر بوصفه "تأسيس لوجود ما يفتأ ينادي الكينونة، فإن كل وجود يتوخى الإثبات يقتضي التفاعل الذي يبدأ بالاعتراف بهذا < الأنا شعر > الذي ما يفتأ يؤسس العالم شعريا، فيما هو يعلن عن موقعه وسكنه في اللغة"[3].

---

[1]– نبيلة ابراهيم. (**فن القصص في النظرية والتطبيق**)، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دط، دت، ص: 08.

[2]– عبد الله ابراهيم. (**موسوعة السرد العربي**)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص:06.

[3]– عبد العزيز بومسهولي. **(جدال الشعر والنقد)**. مجلة: (علامات في النقد)، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، المجلد: 08، العدد: 32، ماي 1992، ص: 242.

إن هذه النظرة الإقصائية للنثر على حساب ذلك التبجيل والتهليل للخطاب الشعري، قد سادت ردحا من الزمن، لكن من الإنصاف أيضا الإقرار بتلك النقلة النوعية للدراسات المهتمة بالسرد على ساحة الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، ودعاوى وجوب الانكباب عليه بوصفه يشكل الجانب الثاني من مكونات الثقافة العربية، والتي لا يمكن تجلي ملامحها بصورة واضحة إلا بالالتفات إلى صنو الشعر، إذ " ليس الاهتمام بتراث نثري متنوع وخصب إلا وجها لإشكال ثقافي يتجسد في موقفنا من التراث والحداثة وموقفنا من قضية التجديد والإبداع. ولعله قد حان الوقت كي نجعل من الاهتمام بتراثنا النثري لحظة تأمل فيما ينبغي صنعه من أجل تطوير الحقل النقدي العربي "[1]. ففي العصر الحديث أعيد الاعتبار للنثر (السرد) في قراءات النقد الأدبي، وهذا ما ينم عن وعي بضرورة كونه عمادا أصيلا لا يمكن إغفاله كمكون أساسي من مكونات التراث الثقافي العربي.

إن الاهتمام بالنثر الفني وإعادة الاعتبار له، جاء كمحصلة لفعل التلقي للدراسات السردية الغربية، التي شهدت تطورا في مجال تأسيس نظريات للسرد، وإخضاعه لإجراءات المقاربة النقدية ومقتضيات الدرس العلمي والمنهجي، المؤطر بجهاز مفاهيمي واصطلاحي مواكب في مسايرته للمرجعيات الفكرية في تناولها لمجمل القضايا المتعلقة بعملية الإبداع الأدبي.

كل هذا كان بمثابة دفعة حقيقية نهضت على قاعدتها نظريات السرد متوخية الدقة والشمولية لغاية رصد مظاهر وتجليات البعد الجمالي للخطاب السردي. لأنه نص جامع، "بل أكثر من ذلك هو في رأي بول ريكور مصدر أولي من مصادر معرفة الذات ومعرفة العالم "[2]، فهو مشجون بحمولة معرفية ينهل منها الفكر مسائل تخص الإنسان في ذاته، وفي موضوع اشتراكه مع عالمه المحيط، لذا فهو – أي السرد – " ينطوي على أفقين: أفق

[1]– محمد مشبال. (**بلاغة النادرة**)، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2006، ص: 11.

[2]– إبراهيم صحراوي. (**السرد العربي القديم**)، ص: 24.

التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها "[1].

إن التثمين للجهود النظرية والتطبيقية للدرس السردي الغربي، انطلاقا من مجهودات أقطاب المدرسة الشكلانية (دراسة الحوافز وبنية الحكي عند توماتشوفسكي – والنموذج الوظائفي البروبي – مرورا بالجهود التي قدمتها المدرسة الفرنسية بهذا الخصوص ...)، أقول تثمينا لهذا المجهود، وفي إطار الاهتمام بهذا الطرح البنيوي عموما، حدث التحول في الخطاب النقدي العربي بفعل عملية التلقي، واستثمار مباحث هذا المجال وتطبيقه على أجناس السرد العربي الحديث، (كالقصة والمسرحية والرواية). مع إعادة النظر في الموروث الحكائي العربي. وعليه فإن " حركة المثاقفة النقدية التي عرفها النصف الثاني من القرن العشرين، عكست التوجه الواضح للنقد العربي في مسعاه لتمثل الأفكار والنظريات النقدية الجديدة "[2].

وقد توجت هذه الحركة بدراسة جادة لمختلف تنوعات وأنماط السرد العربي، و التي كانت بمثابة منطلق حقيقي دفع إلى تأسيس وتبلور رؤية نقدية جادة، تستهدف النص السردي كحقل تقيم عليه تجربتها القرائية، كاشفة في الآن نفسه عن مدى " علاقة النقد الأدبي العربي بالنقد الغربي خصوصا، وعن مدى تمثل الأدب العربي للثقافة الغربية عموما ... وذلك في اتجاه تحديث النقد الأدبي العربي "[3]. إن الاهتمام بمجال السردية في الخطاب النقدي العربي، هو بالضرورة وليد إرهاصات ذلك التأثر بالنقد الغربي، مراعيا في كثير من

[1]– ديفيد وورد. **(الوجود والزمان والسرد)**، ص: 31.

[2]– عمر عيلان. **(النقد العربي الجديد – مقاربة في نقد النقد–)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 17.

[3]– محمد سويرتي. **(النقد البنيوي والنص الروائي)**، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1991، ص: 10.

جوانبه خصوصية ما يتصل بالمعطى الفكري والمرجع النسقي الثقافي الذي يتحكم في طبيعة وخصوصية النص العربي.

إن مراعاة ما تفرضه خصوصية النص السردي العربي أثناء عملية مقاربته ونقده وتحليله ضرورية " ما دامت الوحدة المنهجية للقراءة لا تنفصل عن الوحدة المتكاملة للموضوع المقروء ... من منظور حقوله المعرفية المتباينة، ومن حيث منتجات المعرفة الجديدة التي تصنعها القراءة "[1].

لكن هذا لا ينفي في المقابل ولا يلزم بضرورة القطيعة في التعامل مع المناهج الغربية والاستفادة منها، بل يستلزم إمكانية الاستثمار، مع رصد مستجدات ما يطرأ على ساحتها من تجدد بما يعين في بحث النص السردي على مستوى أشكاله وكيفياته ومضامينه، لإضاءته بفعل قراءته النقدية وتحقيق الإمكانات الدلالية الكامنة فيه، فلا " مناص من الاعتماد على هذه المناهج الغربية الحديثة في معالجة القصة وذلك لانعدام البديل أولا، ولفضل هذه المناهج – في ذاتها – ثانيا، لكننا نزعم أنّ مقدار جدواها مشروط بتمثلها تمثلا صحيحا، وباستيعاب خلفياتها وتدبرها برفق تقدّم فيه مرونة التحسس على صرامة المقولات، ولعل أفضل السبل استنباط النظرية المناسبة انطلاقا من النص ذاته، فكأننا نستنبط النظرية من النصوص لا العكس "[2].

ومن منطلق هذا التصور العام جاءت قراءة عبد الفتاح كيليطو موضوع بحثنا في هذا المضمار، وهذا لقناعة صريحة منه بوجوب العود إلى ذخائر الأدب العربي القديم تمثلا وفحصا ومدارسة. وهذا ما يفرض وعيا مزدوجا، يقوم الأول على الإلمام بمرجعياته السياقية(أي النص الأدبي القديم)، أما الثاني فيشتغل على نسقيته النصية المنجزة، وهذا ما

[1]– جابر عصفور. **(قراءة التراث النقدي)**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص: 59.

[2]– الصادق قسومة. **(طرائق تحليل القصة)**، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، دت، ص: 13.

يعمل كمعين و كأساس للنقد في عملية إعادة بعثه وإنتاجه وصوغ أطر قيمه الفنية، ولا يتم ذلك إلا بآليات نقدية تكون فاعلة في خرق فضائه الدلالي الكامن في منجز النص الكتابي، مع الاستعانة بفضاءات " الثقافة العالمية والتفاعل معها، والأخذ منها بتمثل وتمكن ... وفي كل الأحوال يظل طموح النقد العربي الحديث مشروعا، ويظل المنجز منه في مجالي التنظير والتطبيق جديرا بالدراسة والتحليل "[1]. وفق هذا الطرح تحديدا تتمظهر خصوصية المقاربة النقدية، والعملية القرائية لعبد الفتاح كيليطو، التي تتجاوز في منظورها البعد الأنطولوجي للنص الأدبي (السردي العربي)، ونؤكد هنا أنه تجاوز لا إهمال، هذا التجاوز الذي يدفع ويفتح مجال الاهتمام بمجمل السياقات الثقافية المحيطة بالنص، والذي " لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله "[2].

هذا المنظور هو الذي يتبناه كيليطو في إطار قراءته لنصوص التراث الأدبي والنقدي، فهي نظرة شمولية تؤسس لديه لمنهجية قرائية فاعلة ومتميزة على افتراضات التكامل في قراءة التراث السردي العربي، أو التراث إجمالا، وهذا ما سنقف عليه في مباحث هذا الفصل.

وقبل أن نعرج للحديث عن أهم أنماط السرد العربي القديم، تجدر الإشارة إلى أن التعرف عليها يعين على عملية تفهمها بوصفها منجزات مؤطرة للخلفية الثقافية العربية، فمرويات هذا المتخيل السردي هي بمثابة مكون خطابي ينبع من صميم النسق الثقافي السائد الموجه لفعل روايتها ونظام استيعابها، لهذا فإن " القص في التراث العربي لم يكن مجرد تسلية أو متعة، كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القصاص الفرد أن ينقلها وأن يقنع بها غيره، بل كان القص حركة ينبغي أن تستمر لكي يعيش كل فرد في المجتمع

---

[1]– نور الدين السد. **(الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث– ختحليل الخطاب الشعري والروائي>)**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، 1417هـ، ص: 155.

[2]– جابر عصفور. **(قراءة التراث النقدي)**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص: 12.

حقيقة الحياة، أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة"[1]. فمن القصور إذن النظر إليها – أي مرويات السرد العربي القديم – بمعزل عن حركية النظام الحيوي للحياة الثقافية، فلكل " ثقافة معطياتها ومنطلقاتها الخاصة بها، والمتعلقة بتقسيم وتنظيم وسائل تعبيرها، وهي معطيات ومنطلقات نابعة من الإطار الحضاري والسيرورة التاريخية والاجتماعية المنتجة لمظاهر الثقافة الخاصة بكل شعب، وهو ما ينتج عنه عدم تطابق عمليات التصنيف من ثقافة إلى أخرى إلا في الحالات النادرة "[2]. حيث إن نظرة التمايز والفصل بين معطى خطابات النصوص السردية التراثية وسياق دائرة الثقافة الحاضنة له قد يوقعنا في مغبة توهم واهنية هذه العلاقة الانفصالية، إذ لا يتأتى انفتاح مغاليق دلالة هذه المرويات إلا وفق تتبع ملامح الترابط الوشيج مع النظام الذي نشأت فيه، وكفل استمراريتها وفاعلية دورها ووظائفها.

إن الحديث عن أنماط السرد العربي القديم يقع من صميم الحديث في نظرية الأنواع الأدبية التي يقع على عاتقها عملية التصنيف وفق معطيات جمالية فنية أو موضوعية خارجة عن معطى النص الشكلي، هذا مع مراعاة لأهمية التلقي بوصفه" نظرية نقدية تعنى بتداول النصوص الأدبية وتقبلها، وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء كان في الوسط الثقافي التي تظهر فيه وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ < التلقي الخارجي > أو داخل العالم الفني التخيلي للنصوص الأدبية ذاتها، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ < التلقي الداخلي > "[3].

كما أن نظرية التلقي في عمومها تعمل على فكرة تطور الأنواع وتوالدها، وهذا ما يؤشر على تلك العلاقة فيما بين النظريتين (نظرية الأنواع) و (ونظرية التلقي). وفيما يلي ووفق كل هذه الاعتبارات المصاغة سابقا سنحاول الوقوف على مفاهيم وتشكلات بعض أنماط السرد العربي القديم، ولا ندعي إلماما كليا بها، لكن مركزين على أهمها في مخيال

[1]– نبيلة إبراهيم. (**فن القص في النظرية والتطبيق**)، ص: 72.

[2]– عبد الحميد بورايو. **(البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري)**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1998، ص: 45.

[3]– عبد الله إبراهيم. (**التلقي والسياقات الثقافية**)، ص: 09.

مرويات المتخيل العربي، وهي الأسطورة، والخرافة، والسيرة الشعبية، مع التعريج على جملة النوادر والملح. لتكون لنا فيما بعد وقفة تفصيلية مع جنس المقامة وهي المبحث الذي يضطلع به كل هذا الفصل.

1-1-الأسطورة:

ليس من اليسير الحديث عن الأسطورة سواء من حيث طبيعة الماهية أو التشكل أو الوظيفة، فهي في ذاتها حقل معرفي يمتزج فيه الإنساني بما هو رمزي وديني، مما يزيد في عمق وغموض مسائلها وموضوعاتها، فهي بالإضافة إلى بحثها في تجليات بنية العقل الإنساني، إلا أن موضوع هذا البحث هو في نتاج خيالي ترميزي، " ولما كانت الرموز مكونا أساسيا من مكونات الأسطورة في مفهومها الأنثروبولوجي، فإن الصلة بينهما وشيجة. وقد نبه < يونغ > إلى أن معرفتنا اليوم برمزية الأساطير تتجاوز إلى حد بعيد معرفة الأجيال السابقة بها. ففي ماضي الأزمان لم يكن الناس يتفكرون في رموزهم، بل كانوا يعيشون وهم خاضعون – بلا وعي منهم – لدلالاتها ولفعلها في حياتهم. وبما أن الأسطورة تصاغ في خطاب معين. فإن هذا الخطاب تسكنه صور شتى حتى وقر في ذهن < دوران > تعريف الصورة بكونها رمزا "[1]. وعلى هذا الأساس تولدت دراسات بل علوم قائمة بذاتها أخذت على عاتقها مهمة البحث عن جذرية الأسئلة المتعلقة بوجود الإنسان من خلال معطى الأسطورة كنوع " من الحقيقة أو معادل للحقيقة، ليس منافسا للحقيقة العلمية أو التاريخية بل رافدا لها"[2].

و(كلود ليفي ستروس K .Livi.Strauss) واحد من الباحثين المتميزين في هذا المجال، فأنثروبولوجيته تتخذ من شكل الأسطورة موضوعا لدراسة تطور فكر الإنسان وبنيته وعلائق

[1]– بسّام الجمل. (**من الرمز إلى الرمز الديني– بحث في المعنى والوظائف والمقاربات** –)، مطبعة التفسير الفني بصفاقس، تونس، ط1، 2007، ص: 21.

[2]– رينيه ويليك وأوستن وارين. (**نظرية الأدب**)، ص: 198.

الشعوب البدائية فيما بينها، وعلى الرغم من تصويراتها الخيالية إلا أنها عند ليفي ستروس "من أنماط الخطاب، وتتدرج في سلسلة من أنظمة الخطابات، وتتخذ بواسطة نظام زمني تعاقبي ينظم خصائصها وتؤلف في الوقت نفسه بنية دائمة: هذه البنية تتعلق في آن واحد، بالماضي والحاضر والمستقبل "[1]. فالأسطورة أرضية خصبة للبحث عن القواعد الضابطة لفكر إنسان الحضارات القديمة.

هذا عن مسارات البحث الأسطوري، أما إذا جئنا إلى إعطاء مفهوم جامع لماهيتها، فإنه يمكن القول إن " الأسطورة هي المصدر الأول والأقدم لجميع المعارف والخبرات الإنسانية، فهي جماع التفكير والتعبير عن الإنسان في مرحلته البدائية والقديمة، وهي تعبير عن حلم الإنسان الخارق صاحب الملكات المثالية، وعن قوى الطبيعة، فأصبحت مجموعة من الرموز المجازية لمعان كمرحلة وقوى ومثل، وتشخيصا لمبادئ أخلاقية، ونواميس طبيعية، وللعناصر الكونية، كمرحلة من مراحل الفكر، تقوم على التشخيص وإشباع الحياة على المحسوسات والكائنات والظواهر، اعتقادا لوجود الحياة في كل شيء "[2].

إنه المفهوم الذي صاغه التصور الغربي للأسطورة، كرمزية لمحكي صاغه الخيال البشري في سرود وملاحم تعكس تصوراته لأنظمة الحياة بكل ملامحها، لكن مع غلبة طابع المعتقد الديني كهاجس معبر عن رغبته في عزو هذه الأنظمة الكونية التي شغلت باله إلى قوى خارقة، ويظهر ذلك في الشخوص التي تحكيها، والتي تتجاوز التصور الواقعي إلى أفق عجائبي خارق، إنها أشخاص الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين، إنها شخصيات تحكم عالم الخطاب الأسطوري وأنظمة بنيته العقدية التقديسية، مما ينفي إلى تأسس " وجود بنية أسطورية في تخييل واقعي يفرض مشكلات تقنية معينة لجعل التخييل قابلا للتصديق،

[1]– الزواوي بغورة. (**المنهج البنيوي**)، ص: 198.

[2]– مصطفى الرزاز. **(الأسطورة في الفن الحديث)**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد: 40، العدد: 04، يونيو 2012، ص: 146.

أما الوسائل المستعملة في حل تلك المشكلات فيمكن أن نخلع عليها اسما عاما هو (الانزياح) "[1]. إنها نص مقدس وليد اعتقاد ديني أصيل، متجاوز في نظام أسلوبه وإيحائية رمزيته لحدود الممكن وحدود العقل وضوابط المنطق وآلياته.

لكن واقع الرمزية والإيحائية الخارجة عن نطاق معقول العقل ومحمول المنطق في انكتاب الخطاب الأسطوري، لا يدعو إلى تصور تعارض فيما بين اللغة والأسطورة، بل إنهما في درجة التماهي إلى حد عدم إمكانية بل استحالة إدراك حاصل التمايز فيما بينهما، وهذا ما دفع كاسيرر إلى القول بأن: " بين اللغة والأسطورة قرابة قريبة، فعلاقتهما في المراحل الأولى من الحضارة الإنسانية جد وثيقة وتعاونهما أمر واضح حتى ليستحيل أن نفرق إحداهما عن الأخرى. غير أنهما فرعان متمايزان من جذر واحد. وحيثما ألفينا الإنسان وجدناه يملك القدرة على الكلام كما نجده تحت سيطرة من وظيفة خلق الأسطورة ... اللغة والأسطورة توأمان لدى العقل البدائي، فكلتاهما قائمة على تجربة إنسانية عامة مبكرة "[2]. وإن كان هذا الرأي مقبولا راجحا، إلا أننا نلقي من الدارسين[3] من يجنح بهذه العلاقة ربما إلى حد الغرابة، في اعتبار الأسطورة انجاز عرضي للغة بدافع المرض أو الهوس أو العي والجنون. فالأسطورة بهذا المنظور هي تجلي لمرض عقلي يرتسم كتابيا.

وحتى لا يتشعب بنا القول في مجال الأسطورة، ويأخذ الحديث فيها بعضه بتلابيب بعض، نقف عند هذا الحد من التوصيف لواقع الأسطورة في مجال البحث الأنثروبولوجي والنقدي الغربي، لنعود إلى تلمس هذا النمط الحكائي في منجز التراث العربي القديم، لنقدم في مستهله تساؤلا عن مدى تبلور هذا الجنس الحكائي في مخيال العربي القديم، أو بتعبير أوضح وتساؤل مباشر نقول: هل عرف العرب جنس الأسطورة في موروث تراثهم السردي؟

---

[1]– نورثروب فراي. (**تشريح النقد**)، تر: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، دط، 1991، ص: 199.

[2]– محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي. **(اللغة)**، ضمن سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4،2005، ص: 13– 14.

[3]– من الدارسين الممثلين لهذا الرأي: (ف.ماكس – وماكس مللر)، ينظر: المرجع السابق، ص: 14.

إن ما يوحي به واقع حال الثقافة العربية الكلاسيكية ونظام حياة العرب فيه، أنهم عرفوا هذا الشكل من أشكال تجليات السرد الأسطوري، وهذا استنادا إلى ما قرره القرآن من ذكر للفظها، والذي لا يتعارض والمفهوم العام للأسطورة، وتأسس هذا المفهوم كما أقرّه القرآن يتفق في سياق وروده على كونها أحاديث منسوبة إلى ما سبق من الأولين، ولا تخرج في عمومها عن دائرة الأباطيل والترهات والأكاذيب، وكل ما يجنح إلى غير ضابط عقلي ومنطقي. كما أن جل ما جاءت به معاجم العربية، وتفاسير القرآن بخصوص هذه اللفظة تتفق في قالب الدلالة المفهومي المؤطر له كأباطيل وأحاديث تخييلية عجائبية لا نظام لها ، بعيدة عن صحة الخبر ومنطق المعقول المسلم به[1]، فهذا المدلول الديني هو " الذي وردت عليه في الآيات التي تكررت زهاء تسع مرات في القرآن حكاية عن كفار قريش حين رفضوا ما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم من رسالة سماوية "[2]. لقد عرف العرب جنس الأسطورة، لكن مضامينها عندهم تتمركز حول تلك الصور الوهمية في اعتقاد عالم الجن والسعالي والأغوال، كما أن صيغ ورودها لا ترقى إلى مستوى الأسطورة بالمعنى الاصطلاحي عند الغربيين، " ولكن هذا لا يعني أن المجتمع العربي القديم خلو من الأساطير ، فما من أمة في العالم لا تعتز بأساطيرها. ولكن مستوى الأسطورة يختلف من أمة إلى أخرى، وهو عند العرب أقل عناية، وأقل خيالا "[3]. فهي إذن وإن كانت نابعة من صميم المعتقد، إلا أنها تشكل مرحلة من مراحل السرد المعبر عن واقع المعرفة الساذجة، والمحكوم بطابع الرواية الشفاهية، التي ضاع في مسارها سند رواتها وناقليها، مما يوحي"أن

---

[1]– كل الآيات التي وردت فيها الكلمة (أسطورة)، وردت بصيغة الجمع (أساطير وردت 09 مرات)، وهي كلها واردة على لسان المنكرين للذكر الحكيم ووصفه بأحاديث الأساطير المأثورة عن الأولين. وجل التفاسير أيضا تتفق على أنها أكاذيب وأباطيل، وأحاديث سطرت قديما لا أصل لها. (الأنعام 25)، (الأنفال 31)، (النحل 24)، (المؤمنون 83)، (الفرقان 05)، (النمل 68)، (الأحقاف 17)، (القلم 15)، (المطففين 13).

[2]– عبد المالك مرتاض. (**الميثولوجيا عند العرب – دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة** –)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص: 15.

[3]– محمد ألتونجي. (**الآداب المقارنة**)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 61.

أساطير العرب الجاهليين تعرضت للكثير من التطور والتحوير، فاحتكاك العرب بالديانتين اليهودية والمسيحية أثر كثيرا في نظرتهم إلى الكون والطبيعة والإنسان. ومع الإسلام انطمس ما انطمس، وبقي ما بقي. فجاء الأخباريون، فرووا انطلاقا من قناعاتهم هم، فبدّلوا وغيروا وانساقوا بعيدا وراء العجيب والممتع. فلم يبق لنا بعد ذلك إلا أشلاء أساطير تشهد على نظام كبير اندثر "[1].

لذا جاءت أساطير العرب موزعة على أشكال حكايات متفرقة، جماعها إثارة العجب والإمتاع، وإن كان كما هو معروف " أن الأسطورة تعتمد على العقائد اعتمادا كليا "[2]، فإن أساطير العرب لا تخلو بحال من هذا الجانب العقدي (الوثني). ومن الأساطير العربية المتواترة نذكر على سبيل المثال لا الحصر (إساف ونائلة)، (عوج بن عناق)، (شق علقمة بن صفوان) ... هذه النماذج للأشكال الأسطورية العربية القديمة كانت المرتكز الذي أقام عليه النقد العربي المعاصر بحثه، فبفعل التحول للمنظور القرائي، أولى العرب المعاصرون اهتماما بها لدورها ووظيفتها الفنية والمعرفية، فأكبر بذلك " العرب المعاصرون لشأن الأسطورة فجاءوا إليها يستلهمونها في أعمالهم الإبداعية، ويستمدون منها في تصوير حاضرهم على ضوء ماض تراثي موغل في القدم، وغني بمظاهر الإيحاء "[3].

1-2-الخرافة:

من أنماط السرد الحكائي التي عرفها العرب قديما (الخرافة)، وهي من أشكال القص التي يأخذ فيها الحيوان دور البطولة في حيز فاعلية السرد، فهو بمثابة صورة رمزية معبرة عن واقع الإنسان في مواقفه وصفاته وعواطفه. فصورة الحيوان في المحكي الخرافي مرتبط

[1]- طلال حرب. (**أولية النص – نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي** –)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص: 120.

[2]- محمد ألتونجي. (**الآداب المقارنة**)، ص: 61.

[3]- عبد المالك مرتاض. (**الميثولوجيا عند العرب**)، ص: 16.

بفكرة المحاكاة الرمزية، فهي بالإضافة إلى مجموع وحاصل الدهشة والعجب الذي تثيره، فإنها شكل من أشكال عملية الاختزال الترميزي لأفكار الإنسان وتصوراته التجريدية، إنها جمالية ترميزية حيوانية تختص بها الخرافة، إذ " من المعلوم أن الحكمة في الخرافة توضع على ألسنة الحيوان. طبعا هناك من يحرك الأمور، لكنه يتوارى مانحا الحيوانات ملكة النطق. فإلى أي حد يمكن هنا أن نتحدث عن < المحاكاة >؟ مرة أخرى، تقوم هذه المحاكاة على إسناد الخطاب اللائق بنمط الشخصية التي يمثلها، الخرافة < تحاكي > القيمة الرمزية التي يجسدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات، كل خطاب ينطق به حيوان يكون مطابقا للموقع الذي يحتله هذا الأخير في مجمع الحيوان والدور الذي يلعبه فيه "[1].

وإن لفظ خرافة في أصل وضعه، وقبل أن يستتب كنمط من أقدم أنماط القص الشعبي العربي القديم، هو اسم حامل لدلالة العلمية، فقيل حديث خرافة، وجرى حديثه كمثل " سائر على ألسنة الناس في القديم والحديث، يضرب لكل حديث لا حقيقة له "[2]، مما أكسبه بفعل التحوير في مكون القص استملاحا عجائبيا، وانتشارا كبيرا. وهذا ما جعل معرفة العرب للخرافة في شكلها الحكائي، محكوم بالخصوصية الشكلية والبنيوية لنصوصه و " في توظيف الشخصيات، وحبك الأحداث، واختيار الأزمنة والفضاءات، وترتيب الطول، وطبع البلاغة النصية "[3]. إن الخرافة في الثقافة العربية القديمة، يمكن عدها وليدة فعل المسامرة، إذ إن "موطن الخرافة هو الليل "[4]. ففي الليل تنجلي أستار الفضول لأجل مكاشفة مواطن الغرابة

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات – السرد والأنساق الثقافية** –)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص: 133 – 134.

[2]– الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن بن موسى القيسي. (**شرح مقامات الحريري**)، وضع حواشيه: ‘براهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج1، ط2، 2006، ص: 131.

[3]– شرف الدين ماجدولين. (**بيان شهرزاد – التشكلات النوعية لصور الليالي** –)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 71.

[4]– عبد الفتاح كيليطو. (**الغائب – دراسة في مقامة للحريري** –)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007، ص: 10.

في المحكي المستظرف. مما أسس لكثافة الحضور لمروياتها، لداعي الانجذاب وحب الاطلاع على عوالم ووقائع خارجة عن نطاق المحسوس وعالم المعقول، وتحلق في أحداث وهمية لشخوص عجائبية، في نطاق فضاءات زمكانية مجهولة ولا محدودة، وإنها إلى جانب هذا كله كانت كما يرى عبد الله إبراهيم " تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي غيبتها، وسكتت عنها، فلم يبق منها سوى أخبار متناثرة تشير إلى وجودها، أما الحكايات الخرافية المستقلة، فقد طمست في ثنايات المدونات اللاحقة، واندرجت في ذخائر الخرافات، مثل: ألف ليلة وليلة، ومئة ليلة، والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، وغيرها "[1].

إن ما يهمنا أصلا هنا هو أن التراث السردي العربي قد عرف أشكال القص الخرافي، وأشكال بناء الرمزية الحيوانية لشخصياته مثل: (كليلة ودمنة). وعليه فإن الخرافة في طابع حكائيتها المسند إلى شخوص الحيوان، تقع جنبا إلى جنب مع الأسطورة واحتكامها إلى الجانب العقدي، كمحددين أساسيين في بناء مخيال الثقافة العربية التي لم تعدم تشكل مكونات القص في نظامها الثقافي العام.

1-3-السيرة الشعبية:

تقع السيرة الشعبية أيضا موقع سبق وريادة في بناء مخيال المحكي العربي القديم، فهي إجمالا " تركز على حدث أو على بطل. وقد يكون هذا الحدث اجتماعيا أو سياسيا أو نفسيا, وقد يكون البطل طفلا صغيرا أو فتى يافعا أو بطلا شعبيا قوميا وتاريخيا "[2]. إنها بناء سردي متواتر تغذيه مخيلة شعبية، وتصوغه في أحداث ووقائع بطولية قوامها بطل ينتمي إلى النظام الثقافي للمحكي الذي خلّده، وهو إما أن يكون بطلا شعبيا أو تاريخيا أو قوميا،

[1]- عبد الله إبراهيم. (**موسوعة السرد العربي**)، ص: 139.

[2]- طلال حرب. (**أولية النص**)، ص: 122.

فالسيرة الشعبية كشكل من أشكال النسيج السردي الشعبي العربي تتجه إلى " استثمار الصور المتخيلة للأبطال العظام في التاريخ العربي – الاسلامي – "[1].

لم تكن السيرة الشعبية قديما محط اهتمام وتبجيل أو حتى استحسان من النقاد، بل كان رواجها مقتصرا على فئات عوام الناس، فالمصادر الأدبية لم تخل من طابع الذم والاستهتار بها، هذا التقزيم لشأنها هو وليد النظرة الاختزالية، التي جعلت من تموضعها أنها مجرد "مرويات العامة، وهذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي تعنى إجمالا بأخبار الخاصة وشؤونها، وذلك أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات، تدوينا ووصفا "[2]. في حين نجد أن الدراسات النقدية الحديثة قد أولتها اهتماما كبيرا، في إطار الاهتمام المتزايد بالأدب الشعبي عموما، وما كان له من فضل في إخصاب مباحث القراءة النقدية للموروث الحكائي العربي. فنجد اهتمامات نقدية بسيرة (الأميرة ذات الهمة)، وسيرة (عنترة بن شداد)، و(السيرة الهلالية)، و (سيرة سيف بن ذي يزن)، و (الظاهر بيبرس).

ومهما كان من أمر السيرة الشعبية، سواء في غموض ظروف نشأتها وتطورها، أو واقع عملية تلقيها وقراءتها، فإنها تعد بحق أصل من أصول الموروث السردي العربي، لأنها مرتبطة من حيث مضمون حكائيتها بحقائق تاريخية لأبطال تاريخيين مشهورين، وفي إطار تشكلها البنائي تعبر عن خصوصية سردية تضفي عليها مشروعية الانضواء في نسيج النسق الثقافي العربي. إنها بالرغم من احتكامها للرواية الشفاهية قبل عملية الكتابة والتدوين، إلا أنها تزخر بحمولة معرفية (تاريخية وثقافية) ربما بدرجة أكثر من سواها من أنماط الموروث السردي القديم.

[1]– عبد الله إبراهيم. (**موسوعة السرد العربي**)، ص: 194.

[2]– المرجع نفسه. ص: 194.

هذا كملخص عام لتشكلات أنماط السرد العربي القديم، قدمناه على سبيل التمهيد بغية الوقوف على خصوصية النظام العام لمخيال المحكي العربي. وهي أنماط ليست الوحيدة المعبرة عن بناء الخلفية التأسيسية لفن القص عند العرب. بل إننا اقتصرنا عليها أولا من باب التمثيل لا الحصر، وثانيا لأنها أشكال تجاوزت إشكالية التصنيف الأجناسي، وغدت أنواعا مميزة، خاصة بعد عصر التدوين. إلا أنه مع ذلك تجب الإشارة إلى وجود أنماط سردية عربية أخرى، كالنوادر والملح والأخبار، وحكايات الشطار والعياريين، تؤسس في مجموعها لتكامل تراثي سردي ثري وواسع، وفق مبدأ التفاعل فيما بينها والتداخل المعبر عن تجليات التشكل السردي في المتخيل التراثي الثقافي العربي.

وتأتي المقامة أيضا كجنس سردي قائم بذاته، لم ندرجه في هذا الإطار، على اعتبار أنها تشكل محورا لمباحث هذا الفصل، فهي الجنس السردي الذي أولاه الناقد كيليطو كبير اهتمام على بساط بحثه النقدي للسرد القديم، وخصص له منجزين من دراساته: (المقامات – السرد والأنساق الثقافية –) و (الغائب). وهذا ما سنحاول مقاربته فيما يلي من مباحث هذا الفصل.

2- المقامة من لفظ العموم إلى ضبط المفهوم:

إن من أرقى الأشكال الفنية المعبرة صراحة عن تعرف العرب على فن القص، هي المقامات، والتي يرجع ظهورها كشكل فني قائم بذاته إلى القرن الرابع الهجري، فأحدثت بذلك طفرة فنية لافتة لإبداع جديد له خصوصياته الفنية المميزة، وهي تتويج أيضا للعرب وتعبير عن كونهم " كجميع الأمم لهم قصص وأحاديث وأسمار وخرافات وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ، ويصورون بها عاداتهم وطباعهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون "[1].

[1]– زكي مبارك. **(النثر الفني في القرن الرابع)**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دت، ص: 199.

ولقد تم تلقي المقامات بصدر رحب، لما أحدثته من صدى على ساحة النقد العربي قديما وحديثا، فقد انبرى عدد غير قليل من النقاد القدامى إلى شرحها والتعليق عليها، كما هو الحال في شرح الشريشي لمقامات الحريري، وذلك لخصوصية طابعها التعليمي. أما من وجهة النظر النقدية للمقامات نجد تلك المعارضة والمساجلة فيما بين ابن الخشاب وابن بري، إذ عمد الأول في مصنفه: (الاعتراض على الحريري) إلى محاولة تتبع واستجلاء مظاهر الضعف والخطأ في مقاماته، في حين كان الثاني في موضع المنتصر والمدافع عنه من تحامل ابن الخشاب عليه، وذلك في كتابه: (الانتصار للحريري). وكلا الكتابين جاء تركيزهما تخصيصا على الجانب اللغوي (النحوي)، ومدى تمثل الحريري له في مقاماته أو خروجه عنه.

أما عن واقع تلقي المقامة في النقد العربي الحديث، فهو من الكثرة والتشعب بحيث لا يمكن تفصيل القول فيه وبسط مسائله وقضاياه، إذ يكفي أن نشير بأن الباحثين قد توزع اهتمامهم " حول تلك العلاقة الإشكالية بين ثلاثة توجهات، يرى أولها أن بعض المقامات قصص، ويرى الثاني أن المقامات ليست من القصص في شيء، أما التوجه الثالث فيرى أن المقامات نوع له سماته الخاصة التي تميزه عن أي شكل قصصي آخر"[1].

وهذا هو جماع القول حول ما أثارته المقامة من إشكالات على ساحة النقد العربي الحديث والمعاصر، ولولا تفتح هذا النقد على ما تمت صياغته على مستوى النظرية الأدبية وتشكل الأنواع السردية الحديثة، لما أثيرت ربما هذه الإشكالية، والتي يدور محور سؤالها حول قضية التجنيس، فكانت المقامة بذلك مفتاحا لتعدد الدراسات وتنوع القراءات، وغدت

[1]– أيمن بكر. **(السرد في مقامات الهمذاني)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص: 22.

قراءة النص المقامي " هي الأكثر استئثارا بالاهتمام، والأكثر استحواذا على أسئلة النظرية الأدبية وافتراضاتها، حيث اكتسبت أهمية كبيرة لم تحظ بها في تاريخ النقد كله"[1].

إن الحديث عن المقامة يقتضي إذن بحثا في دلالة المفهوم، وإصطلاح النوع أو التجنيس، وبالرجوع إلى الجذر اللغوي للفظها[2] فهي مأخوذة من مادة (قام) " وهو اسم مكان القيام، ثم توسع فيه حتى أطلق على كل ما يقال في هذه المقامة أي المجلس – من كلمة أو خطبة – وكل حديث أدبي – < مقامة >. ثم تطور مدلول هذا اللفظ حتى صار مصطلحا خاصا يطلق على حكاية، وأحيانا على أقصوصة، لها أبطال معينون، وخصائص أدبية ثابتة، ومقومات فنية معروفة "[3]، هذا ما توحي به دلالة اللفظة، وهذا ما عليه معناها في كل معاجم اللغة العربية قديما وحديثا، أما عن دلالتها الاصطلاحية المستحدثة، كنوع سردي في الموروث الحكائي العربي، فإنها كما صاغها زكي مبارك " أظهر أنواع الأقاصيص في القرن الرابع .. وهي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية، أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون"[4].

فقوامها هو ذلك الاشتمال الزاخر لفرائد ودرر الأدب نثرا وشعرا، مع انتظام الأحداث وفق مسار محدد معلوم، لكن تعريف زكي مبارك يعوزه التفصيل في بعض ما تختص به المقامة إضافة إلى ما ذكر، فقد ركز على مضمونها عموما، وقد استدرك شوقي ضيف في تعريفه لها بعض خصائصها حيث يقول عنها أنها: " قصص قصيرة يتأنق في ألفاظها وأساليبها، ويتخذ لقصصه جميعا راويا واحدا هو عيس بن هشام، كما يتخذ لها بطلا واحدا

---

[1]– نادر كاظم. **(المقامات والتلقي–بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث–)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 12–13.

[2]– المقامة الجماعة من الناس. و– المجلس. و– الخطبة أو العظة أو نحوهما. و– قصة قصيرة مسجوعة، تشتمل على عظة أو ملحة، كان الأدباء يظهرون فيها براعتهم، كالهمذاني والحريري. المعجم الوسيط. ص: 761.

[3]– عبد المالك مرتاض. **(فن المقامات في الأدب العربي)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988، ص: 12.

[4]– زكي مبارك. **(النثر الفني في القرن الرابع)**، ص: 199– 200.

هو أبو الفتح الإسكندري الذي يظهر في شكل أديب شحاذ، لا يزال يروع الناس بمواقفه بينهم وما يجري على لسانه من فصاحة في أثناء مخاطبتهم "[1]. فتعريف شوقي ضيف أوسع وأشمل من تعريف زكي مبارك، لوقوفه على بعض خصائص المقامة في شكلها ومضمونها على حد سواء.

إن الكدية كموضوعة مؤطرة للمقامة، مضافا إليها رونق لغتها في خاصيتها الأسلوبية المميزة، مع انتظام مدار أحداثها حول شخصية بطل خيالي، ويضطلع بروايتها راو خيالي أيضا، ومع تعدد فضاءات أحداثها الزمكانية، وتقلبات شخصيتها البطلة التي لا تكاد تثبت على حال، مقنعة بلبوس من التسول والاستجداء والحيلة والمكر مع مكنة القول وفتنته، كل هذا جعل من المقامة " نوع من السرد المخادع، فخلف الجدة الظاهرة، والوقار اللفظي والأسلوبي يتبع هزل عميق غير ظاهر، أول مظاهر ذلك الهزل قلب الحقائق وتمويهها، والتلاعب بالهويات الفردية للشخصيات عبر التنكر الدائم، ثم التشفي بالمخادعة"[2]. لكن تبقى سلطة الفصاحة واللغة هي السلاح المعول عليه في معترك واقع لا سبيل لتحقيق المآرب والحاجات فيه وبلوغ ونيل المبتغى، إلا بسحر العقول بوشاح غريب اللغة وبديع فرادة الأسلوب والعبارات.

إن هذا ما دأب عليه الخطاب النقدي عند الحديث عن المقامة، والذي يستلزم دوما محاولة ضبط المفهوم، وهذا ما يطرح على الدوام إشكالية التجنيس، وهذا على اعتبار أن"البحث في الدلالة الاصطلاحية أو اللغوية لمفهوم المقامة يرتبط بصورة ما بالحديث عن الأصول التي يعتقد أن بديع الزمان الهمذاني تأثر بها قبل أن يستقر لديه هذا الفن "[3].

---

[1]– شوقي ضيف. (**المقامة**)، دار المعارف، مصر، ط3، 1973، ص: 08.

[2]– عبد الله إبراهيم. (**موسوعة السرد العربي**)، ص: 245.

[3]– أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة وخالد محمد راشد العجمي. (**إشكالية التجنيس في مقامات الزمخشري**)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 39، العدد: 01، يوليو، 2010، ص: 113.

وهذا ما استلزم من كيليطو محاولة مطارحة دلالة المفهوم الاصطلاحي لجنس المقامة، في افتتاحية كتابه: (المقامات)، محاولا تتبع مجمل المحددات النوعية والتصنيفية لها، وإعطائها مكانة تختلف عن مجمل أنماط السرد الأخرى السابقة عنها أو المتزامنة معها، فهي حسب رأيه " ليست حكاية خرافية. فليس للحكاية الخرافية مؤلف، ومن العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية، وما يمكن هو مساءلة الراوي الحالي الذي استقاها من رواة تضيع لائحة أسمائهم في ماض يتزايد بعدا. وعلى العكس، فقد رأت المقامة النور في لحظة محددة، ولها مؤلف، ولهذا المؤلف سيرة يمكن الرجوع إليها "[1]. إنها محاولة لتقديم تصنيف نوعي للمقامات، انطلاقا من السياق الذي نشأت فيه، مع تبيين للقواسم المشتركة لمجمل النصوص السابقة عنها أو المتزامنة معها، بغية الوقوف على ميزة الفرادة لها والتي تميزها عن غيرها من أنماط الحكي الأخرى.

إن مقاربة كيليطو لمفهوم المقامة، يأخذ توجها مغايرا لما عليه طروحات النقد ومفاهيمه التي صيغت من قبل حيث " حاول أن يقدم تصنيفا نوعيا للمقامات بوصفها هذه المرة مقامات، ومقامات فقط، لا قصة ولا مسرحية ولا أي شيء آخر. فبدل البحث عما اشتملت عليه المقامات من مقومات قصصية أو مسرحية، كان كيليطو، على النقيض من قرّاء هذه الفترة في العالم العربي، يبحث عن البنية السردية الوظائفية الخاصة التي تميز المقامات بوصفها نوعا أدبيا سرديا فريدا في الأدب العربي القديم "[2].إنه بصدد الأخذ بحشد وافر من آليات الحفر المعرفي والتاريخي والفني لهذا الجنس الفريد، الذي تبدو المقامة فيه " زهرة برية لا يدرى كيف تفتحت لدينا الدلالة المعجمية للفظة، وبعض الترابطات الصدفوية، وبعض العناصر السيرية، لكن كل هذا لا يردم الهوة التي سببها مؤلف الهمذاني "[3].

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 05.

[2]– نادر كاظم. (**المقامات والتلقي**)، ص: 393.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 06.

ولردم هذه الهوة على حد تعبيره، كان لزاما تأسيس منهج للإستحضار المعرفي، للوقوف على أنظمة الخطاب المقامي تركيبا ونقدا. ولا يتأتى هذا إلا بعملية إدراك منهجي للخطاب القصصي العربي عموما، وللمقامة منه على وجه أخص، وهي عملية قراءة وتأويل منهجي للنص قائم " بغية الوصول إلى تحديد طابعه الخاص من حيث هو واقعة نوعية. ولا غرو، فإن كل قول، وكل نص، مهما يكن من تشابه بينه وبين غيره من الأقاويل أو النصوص، لا يمكن أن يجيء مطابقا تماما لما تقدم عليه "[1].

لقد جاءت مطارحة كيليطو لنص المقامة من منطلق النظر إليها كشكل جامع، ينضوي وينفتح على أنواع سردية وشعرية مختلفة. إن هذه النظرة تنم عن تنبه الناقد بخصوص هذه المسألة إلى جانب العلاقة التي تحكم أنماط السرد العربي القديم خاصة منه جنس المقامة، والنسق الحاضن لها، التي تفتقت فيه ونمت وازدهت، مما اقتضى منه إجرائيا، ودفعه إلى دراسة المقامة في إطار النسق الثقافي الذي نشأت فيه، إنها قراءة للنصوص " والأنساق التي تلك صفتها قراءة خاصة، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا، ولكنه أيضا حادثة ثقافية "[2]. وفي هذا الإطار، عمد إلى التأكيد والحكم عن المقامة بوصفها نوعا أدبيا، له من السمات الثابتة ما يميزه عن بقية الأجناس السردية الأخرى. لقد قدم كيليطو قراءة لمجموع مظاهر المقامة، مع تأكيد صريح منه على عدم التسرع في الانسياق والتحمس لسمة من السمات في بناء النص المقامي دون غيره، وبذلك يحصل تميزها النوعي.

[1]– زكريا إبراهيم. (**مشكلة البنية**)، دار مصر للطباعة، مصر، دط، 1990، ص: 145.

[2]– عبد الله الغذامي. (**النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية** –)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص: 78.

3- المقامة / وحدة البنية وانفتاح الدلالة:

قدم كيليطو تقنية قرائية خصصها للموروث السردي العربي عموما، ولنص المقامة تحديدا، وذلك بصياغة شبكة من الأسئلة المنفتحة التي لا تكاد تنضب على مسار قراءة الباحث، طبيعة السؤال هذه كما يؤكد موريس بلانشو، قوامها أنها تعطي " لأنفسنا الشيء كما تمنحها الفراغ الذي يمكننا من ألا نتملكه، أو لا نتملكه إلا كرغبة. السؤال هو رغبة الفكر "[1]. وهذا بالضبط ما عليه مسار بحث المقامة لدى الناقد، لرغبة تحدوه في إعادة قراءة التراث السردي العربي، والكشف عن أسراره ومكنون خفاياه الجمالية والإبداعية.

من هذا المنظور قدم كيليطو وجهة نظره بخصوص مسألة أو إشكالية تجنيس المقامة، ومن أجل ذلك عمد إلى مبادرة التأكيد على أن " المظاهر المتعددة للمقامة تجعل الترابط ممكنا، بل ضروريا، شرط ألا ننسى أننا في كل مرة لا نتعامل إلا مع مظهر واحد. ليس من المنهج الجيد أن يغشي على بصرنا واحد من الانعكاسات، فتضخمه ونعلن أنه أصل المقامة "[2]. إنه تحذير من سرعة الانقياد أو الانبهار بخصيصة واحدة، قد تتراءى لنا، فنحكم على المقامة بإلحاقها بها وجعلها علامة دالة على جنسها وتفردها وتميزها، وهذه حقيقة التفاتة دقيقة من الناقد، تنم عن تصور منهجي ودقة نقدية، تدفع إلى ضرورة التثبت والتريث، واستنفاذ كل ما ينفتح عليه النص من دلالات زمفاهيم ظاهرية كانت أو مضمرة.

لقد بدأ أولا بتقديم تلك المظاهر الثلاث، التي يكاد يتفق عليها بالاجماع على أنها من خصائص المقامة، وهي المظاهر التي حددها كل من الثعالبي والحصري، والمشكلة حسب تحديدهم من : الأسلوب الرفيع الأنيق، موضوعة الكدية، نسبة الخطاب. لكن كيليطو يؤكد أن " لا واحد من هذه المظاهر (أناقة وسمو الأسلوب، الكدية، نسبة الخطاب) خاص

[1]- موريس بلانشو. (**أسئلة الكتابة**)، ص: 11.

[2]- عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 97.

بالمقامات "[1]. إن الحكم بخصوص هذه المظاهر والخصائص، ونفي كونها مما تنفرد به المقامة دون غيرها، هي أنه إذا نظر إليها منفردة، لا ترقى لأن تكون خاصة بالمقامات وحدها، فطابع الإشتراك فيها بين المقامات وغيرها من أجناس السرد العربي القديم قائمة وجلية لا تكاد تنكر، أو حتى غير السردية منها. فخاصية النسبة إلى الشخصيات المتخيلة، هي من الأمور المشتركة بين جل أشكال الحكي التخييلي، ولا أدل على ذلك في موروث الثقافة العربية كتاب: (كليلة ودمنة) و (الليالي). كما أن خاصية الأسلوب هي مدار جامع للمقامة وكل أشكال النثر الفني. أما عن موضوعة الكدية، فهي لازمة من لوازم طابع السخرية والفكاهة، فكما نجدها في المقامة، نجدها في ملح السرد الأخرى، كما هو الحال مثلا عند الجاحظ وابن دريد في أحاديثه.

من منطلق هذا المنظور الشامل، جاء تأكيد كيليطو على مظهر رابع، ينضاف ويتميز عن تلك المظاهر الثلاثة المذكورة آنفا. إن هذا التأكيد من الناقد يأتي كنتيجة منهجية عليها مدار انشغاله المعرفي، في تدقيق المفاهيم، وضبط الحدود. وهي دعامة ارتكز عليها في أبحاث التأصيل الثقافي، وهي تنم عن رؤية معرفية واسعة ونقدية دقيقة، مستعيرة بشكل من الأشكال مفهوم الحفر المعرفي لميشيل فوكو، والذي يتحدد مغزاه وهدفه في " اكتشاف الأنساق الأساسية في ثقافة ما، من حيث تحدد وتحكم اللغة وفضاءاتها الادراكية ومجالاتها التبادلية وتقنياتها وقيمها وتراتب ممارساتها "[2]. وهذا ما حتم أن يحدو مسار البحث عند كيليطو في تتبع مصادره، وبحث وتدقيق دلالات العناصر المكونة للمفهوم، إنه حفر معرفي نقدي اعتمده كيليطو وأكده بل وصرح به كآلية أو " عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها "[3].

---

[1]– المصدر السابق. ص: 88– 89.

[2]– السيد ولد أباه. (**التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو**)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص: 103.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 07.

قلنا على أساس تلك الخصائص التي حصرت فيها الدلالة المفاهيمية لنص المقامة، وبعد أن أثبت الناقد ذلك التماثل فيما بينها وبين نظام خطابات أخرى مشتركة معها فيها. جاء تأكيده على مظهر رابع، والمتمثل أساسا في تلك البنية السردية والوظائفية الخاصة بنص المقامة. وهي ما عبر عنه بثبات الشكل السردي للمقامة، والذي يبني أفقا للتوقع انطلاقا من فعل القراءة وممارستها. فاستجلاء هذا المظهر إذن (البنية السردية)، لا يستعصي على أي قارئ في الوقوف عليه، فهو ضامر وظاهر في التشكل البنائي للنص المقامي إذ " تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أن الأفعال السردية تتبع في كل واحدة منها، تسلسلا ثابتا. ويوجه قراءة المقامات الأخرى توقع، يخيب أحيانا، بعودة هذا التسلسل ذاته "[1].

إن عرض التحديدات الدلالية للمقامة، خلص كيليطو من خلالها إلى المظاهر المميزة لها، والتي لا تتراءى لنا في غيرها من النصوص إنها البنية السردية الثابتة، والتي تخضع مكوناتها إلى نسقية قارّة، تعمل على توجيهها، وتؤكد استنادها " إلى قوة راسخة، توجه عمل تلك المكونات ضمن أنظمة محددة في علاقتها الداخلية، وهو ما أفضى إلى ثبات بنية المقامة، ورسوخها في تاريخ الأدب السردي العربي مدة طويلة "[2]. إنها – حسب رأي كيليطو– الأساس الذي عليه المعول في تصنيف المقامة بكونها مقامة في تمايزها وتغايرها وفرادتها.

كما أن البحث في نصوص سابقة عن المقامة، أو لاحقة بعدها، أو عن مثيلاتها مما يحمل اسمها، ما هي – حسب رأي كيليطو – إلا محاولة لعقد مقارنة، نكون بمقتضاها "

[1]–المصدر السابق. ص: 97.

[2]– عبد الله إبراهيم. **(موسوعة السرد العربي)**، ص: 257.

مجبرون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة، تكون البنية السردية هي الأشد استعصاء على الترابطات، وأنها، في النهاية، تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة "[1].

وهذا ما جعله ينظر إلى المقامة كشكل لا كنوع، بدافع النظرة إليها كمجموع شامل مؤسس لخطاب منفتح على أجناس سردية مختلفة، ومتضمن لكثير من أجناسها من خبر وشعر ورسالة ومناظرة ونادرة وغيرها. شأنها في ذلك شأن القصيدة الشعرية، وما تتضمنه من أنواع غرضية مختلفة يتأسس عليها نظام القصيدة، فالمقامة بهذا الوصف التمثيلي "مندرجة في دائرة التعدد والمزيج "[2]، فتغدو أي مقامة منفردة لأي مؤلف، حلقة في سلسلة فن المقامات عموما، فهي نوع فرعي / جزئي يندرج ضمن الشكل العام لنظام فن المقامات، وهذا على غرار البناء الشعري، الذي يحوي أنواعا وأغراضا من مديح وهجاء ورثاء ... لكن كلها وفي مجموعها مشكلة للبناء العام لجنس الشعر، وما هي منه إلا أنواع غرضية تقع تحت مظلته وشكله الجامع، وعليه كما يقول كيليطو " فمن مصلحة الباحث أن يرى في المقامة شكلا. فالقصيدة، على أي حال، شكل لا نوع ، ولم يمنعها ذلك من أن تتضمن أنواعا مختلفة "[3]. وفق هذا المنظور كشفت قراءة كيليطو عن إقامة تصور مطابق في نظرته لجنس المقامة، لجنس الشعر، مما يسهل عملية الوقوف على أوجه الاختلاف والتمايز فيما بينها (أي المقامة)، وبين جملة ما يمكن أن يوسم بسبب منطقي أو غير منطقي، وينضاف إلى جنسها. وهذا ما دفع بالناقد أيضا إلى مدارسة جنس المقامة انطلاقا من تلك النصوص التي تتراءى أنها من جنسها، وهي نصوص متزامنة مع ظهور المقامة، أو لاحقة لها، وهذا ما سنفصل فيه القول لاحقا.

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 97.

[2]– المصدر نفسه. ص: 06.

[3]– المصدر نفسه. ص: 05.

المبحث الثاني

المقامة كنص ثقافي

1- قراءة المقامة بين تحولات النسق وقلق الانتماء:

إن مشكلة تحولات النسق الثقافي كأرضية عليها مدار تلقي نصوص الأدب، وقلق الانتماء التي تخضع تحت طائلته جملة هذه النصوص السردية، خاصة القديمة منها، والتي منها نص المقامة. إنها مشكلة مزدوجة إذن تزيد من حدة توتر القراءات والمقاربات. ولعل مرد هذا التأزم المتشابك بين تحول النسق وقلق الانتماء، أو بين واقع إبداع النصوص وسياقات تلقيها، هو في الأساس قصور النظرة لكلا الواقعين، أو التحيز المعلن في بعض الدراسات (خاصة الحديثة والمعاصرة)، إلى جانب منها وفرضه كآلية تتبني عليه المقاربات النقدية، مع إهمال للجانب الآخر أو تحميله مغبة الانسياق لقراءات أقل ما يقال عنها أنها مبتورة، أو في أحسن الأحوال هي أنصاف قراءات.

إن واقع هذه المشكلة هو ما عليه وضع الدرس النقدي العربي في العصر الحديث، خاصة عند تناوله لنصوص السرد العربي القديم، والذي يتم إخضاعه لما اصطلح عليه إما وهم المماثلة، أو مبدأ المغايرة، وعليه تكون المقاربات أو القراءات واقعة بين طرفي نقيض، لا يخدم كلاهما النص موضوع المقاربة، إنها القراءات " التي تجعل الأدب الحديث معيارا لأدبية الأدب القديم أنتجب نمطين من المواقف النقدية بصدد الأنواع السردية القديمة. يتمثل الموقف الأول في إدانة السرد القديم بحجة ابتعاده عن معايير الأدب الحديث أو كسره لمبدأ المماثلة الضروري. ويتمثل الموقف الثاني في تقريظ السرد القديم بحجة استيعابه لجملة من معايير الأدب الحديث أو تجسيده لمبدأ المماثلة. وفي الحالتين معا (أي موقف الإدانة وموقف التفريط) تتبنى القراءتان مبدأ المماثلة، أي البحث عن نظير تراثي للأنواع الحديثة"[1].

[1]- عبد الواحد التهامي العلمي. (**قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلة ومبدأ المغايرة**)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 41، العدد: 01، يوليو، 2012، ص: 76.

والنص المقامي بالضرورة ليس بمنأى عن واقع حال هذه المقاربات، المرتسمة على صفحات النقد العربي المعاصر، لما لاقته من إدانة هي وليدة تخمر تصورات نقدية معاصرة، ومحاولة محاكمة المقامة بمقتضاها، ولنا من الدراسات في هذا المجال ما يؤكد ذلك[1]. وهي دراسات في مجملها تخضع لفعل المقايسة أو التجني، أي قياس نص المقامة على أجناس القص الحديث، أو التجني عليها إلى حد اعتبارها ليست من الأدب في شيء. إلا أن دراسة كيليطو – وهي التي تهمنا في هذا الصدد – تقع في زاوية التفرد عن القراءات الأخرى، بل إنه ينكر عليهم هذه النظرة التي تصدر عن سلبية التذوق السليم للأدب وفنونه، كما أنه موقف مواز لموقف الرفض المعلن للبلاغة العربية، الذي اتبع فيه النقاد آراء المستشرقين في هذا المجال، حيث يقول: " أن القارئ العربي ذو عقلية مضادة جذريا للبلاغة. إن سخطه واستهزاءه أمام الألعاب اللفظية للحريري يظهران أنه لم يتوصل إلى تصفية حساباته مع البلاغة ... القارئ العربي يتبع هنا المستشرق بأمانة. وفعلا، فإن الانصراف عن البلاغة العربية ليس سوى واحد من مخلفات أزمة البلاغة الغربية ... والقارئ العربي، إذ يقتفي خطاهم، فهو يحكم على نفسه بأن يتجاهل مظهرا من مظاهر الثقافة الكلاسيكية، وأن يحجب عن نظره الألعاب اللفظية، التي تقاس أهميتها مع ذلك بأهمية المقولات اللغوية التي تجلوها للعيان، وأن لا يرى، في كتابة عرقية، سوى تعفن وانحطاط "[2].

لذا بنى فكرته على داعي التفرد للنص المقامي، كنص معطي في مراعاة سياق إنتاجه وتلقيه، مع ضرورة تلمس فارق سياق التلقي الراهن لها. فيغدو بذلك النص المقامي ذوخاصية انفتاحية، أي انفتاحه في ذاته، مع انفتاحه على نصوص أخرى، معاصرة للنص المقامي، وخاضعة للنسق الثقافي نفسه. ومجموع هذه النظرة المنهجية يجعل من سبيل

[1]– ينظر: محمد يوسف نجم. (**القصة في الأدب العربي الحديث**). ويوسف الخال (**دفتر الأيام**)، حنا الفاخوري. **(الجديد في الأدب العربي**)، أحمد حسن الزيات. (**تاريخ الأدب العربي**)، جبرا ابراهيم جبرا. (**الحرية والطوفان**).

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 178، 179.

الدراسة دينامية ثرية، ومعينا حقيقيا في التعرف على خصوصية النص المقامي، وتحديد موقعه اللائق والجدير به بين مجمل النصوص المصاحبة له، والخاضعة لنفس نسقه الثقافي.

ليست المقامة نصا سرديا منغلقا على نفسه، بل هي شأنها شأن أي نص أدبي، لا يلح فقط على " ضرورة بناء منهج يأخذها بعين الاعتبار في دراسة الأدب وإنما تلح أيضا، وهذا مهم، على التوظيف والاستثمار الجيدين لها، إذا ما أردنا الوصول إلى معرفة مقبولة بالخطاب الأدبي الذي ليس خطيا ولا شفافا، وإنما هو خزان لدلالات ورموز لا متناهية "[1]. هذا الاستثمار الجيد والمطلوب، هو ما شغل كيليطو في مسار قراءته للمقامات، فنظر إليها في إطار نشأتها وتطورها، وما شابها من تحول مفاهيمي، وما خضعت له من تفاعل نصي، وهذا انطلاقا من أساس رابط علاقة الابداع بالتلقي، في خضم نسق ثقافي موحد، هذا النسق الثقافي الذي يعرفه كيليطو بأنه " مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية ...) تفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره"[2].

لقد بات واضحا أن المقامة بوصفها أرقى تجليات السرد العربي القديم، فإنها لم تنفصل أيضا عن محددات الوظيفة التواصلية والتداولية التي يخضع لها الأدب عموما. وكيليطو وبحكم اشتغاله بالتراث السردي العربي بشتى أنواعه وأجناسه، تأتي قراءته انطلاقا من فكرة إيمانه، أنها جميعا محكومة في إطار نسق ثقافي موحد، وهذا دعوة منه أيضا إلى افتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية. وهذا أيضا ما دفع به إلى النظر للمقامة كنص منفتح على نصوص أخرى، مؤطرة في محملها بما يصطلح عليه بالنص الثقافي، وهذا ما يدفع إلى " التعامل مع النصوص من زاوية جديدة، ليس بوصفها جمالية وبلاغية، وإنما باعتبارها

[1]– إدريس الخضراوي. (**الأدب موضوعا للدراسات الثقافية**)، جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2007، ص: 25.
[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 08.

علامة ثقافية ومخزنا نسقيا مركبا، بحيث قد ينطوي كل اقتراح جمالي فيها على نسق مضمر، يمكن أن يقود فهمه واستيعابه إلى الاهتداء به لمعرفة الأنساق الثقافية العربية "[1].

لذا نجد كيليطو قد أسس في بحثه عن المقامات لدراسة موازنة فيما بينها، وبين نصوص سردية من القرن الرابع الهجري، ترى لنفسها مشروعية الانضواء تحت جنس المقامة، لكن كيليطو ورغبة منه في رفع قلق الإنتماء لجنس المقامة، حاول تلمس الفوارق والمشتركات فيما بينها، ليتسنى له فيما بعد تحقيق ما للمقامة دون غيرها من النصوص حتى وإن حملت مسمى المقامة. وهذه النصوص التي جعلها متنا عليه بنى فكرة الموازنة هي: (مسائل الانتقاد) لابن شرف القيرواني، و(دعوة الأطباء) لابن بطلان، و (مقامات) ابن ناقيا. وفي مجموعها من عصر المقامة، أما عن واقع القراءة وسير الدراسة، فهذا ما سنتفق عليه في العنصر الموالي.

2-المقامة والنسق الثقافي / جدلية التفاعل والتفرد:

في إطار النسق الثقافي، أسس كيليطو مباحث قراءته للمقامة، إذ " ليس الاهتمام بتراث نثري متنوع وخصب إلا وجها لإشكال ثقافي يتجسد في موقفنا من التراث والحداثة وموقفنا من قضية التجديد والإبداع ... إن إشكال النثر العربي القديم هو إشكال قراءته. وها نحن مرة أخرى في قلب الجدل الثقافي وما يستتبعه من مشكلات المنهج والرؤية، والتراث والحداثة، والذات والآخر، والتقليد والتجديد "[2]. وبما أن المقامة تقع في صميم النثر العربي القديم، فإنه لا يتسنى لنا فهمها واستيعاب مضامينها وحيثياتها، إلا من خلال ما تقدمه تلك النصوص الأخرى المجاورة لها في مضمار سياقها الثقافي الشامل لها جميعا والموحد لعملية تشكلها الخطابي، وعليه جاءت قراءة كيليطو متقصدة " إلى الدفاع عن أطروحة مدارها

[1]- إدريس الخضراوي. (**الأدب موضوعا للدراسات الثقافية**)، ص: 53.

[2]- محمد مشبال. (**بلاغة النادرة**)، ص: 11.

الاقتراب من طبيعة العلاقة المركبة بين النقد والأدب الذي يشتغل عليه وكذلك المجتمع الذي يستوحي منه المتخيلات والأنساق "[1]. هذا مع مراعاة خصوصية المجاوزة للنصوص المتزامنة مع المقامة في خصوصية مضامينها وأشكالها، وبين واقع التجاوز ومحددات التجاوز تفسح القراءة مساحة التأمل والتأويل.

في هذا الإطار المفاهيمي، وجه عبد الفتاح كيليطو مسار مشروعه النقدي في قراءة التراث السردي العربي القديم، ممثلا أساسيا في جنس المقامة، وهو مسار متميز بنوعية الطرح المتجدد لهذا الموروث مع التفتح على مجالات النقد المعاصر، دونما إيغال في تعقيداته المنهجية والاصطلاحية سواء على مستوى التنظير أو التطبيق. فهي قراءة واضحة المعالم، سواء من حيث جدية طرح السؤال النقدي، أو الاستفادة من تقنيات مناهج النقد المعاصر وآلياته الاجرائية في مخاتلة ذخائر الأدب العربي القديم.

وفي صميم الاشتغال بمباحث التراث السردي العربي، ركز الناقد على أهم أنماطه الحكائية ممثلا أساسا في فن المقامة، فهو كجنس له " بنية تكاد تكون قارة في النصوص الخمسين التي تركها الهمذاني. وعناصرها تتكرر بنفس النسق تقريبا إذ يوجد بينها شخصية الراوي عيسى بن هشام والبطل أبو الفتح الاسكندري وعمادها الحيلة لكسب القوت ولذلك توظف فيها جميع وسائل الكدية في نص يتميز بالإيجاز والحيوية شيء من السجع ومزيج بين الشعر والنثر وخاصة بالسخرية "[2]. من هذه الزاوية تحديدا تتموضع قراءة كيليطو للمقامة، من خلال تتبع نسيج بنيتها السردية، لكن للوقوف على خصوصية هذه البنية في النص المقامي، عمد الناقد إلى الموازنة فيما بينها وبين نصوص أخرى تشترك معها في

[1]– إدريس الخضراوي. (**الأدب موضوعا للدراسات الثقافية**)، ص: 11.

[2]– محمود طرشونة. (**رؤية العالم في المقامات**)، من أعمال ملتقى غازي، (في أنماط النصوص الأبنية الفنية والتأويل)، اللجنة الثقافية، جربة، تونس، دط، 2001، ص: 186.

بعض الخصائص، إلى درجة ربما أنها تصنف كمقامات، وللوقوف على خصيصة المقامة وتفردها عمد إلى هذه القراءة الموازنة.

إن مشروعية هذه الموازنة بين المقامة وبعض النصوص المعاصرة لها، هي آلية مفروضة لاستجلاء خاصية المقامة من عدة أوجه. ففضاء النص المقامي (الزمكاني)، قريب من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع الهجري، مثل كتابات: (الاصطخري والمقدسي وابن حوقل)، الذين " قصروا رؤيتهم عمدا على مملكة الاسلام، وكان الهمذاني يستبين تماما هذه الملاحظة للمقدسي: ولم نذكر إلا مملكة الاسلام فحسب، ولم نتكلف ممالك الكفار لأننا لم ندخلها ولم نر فائدة في ذكرها "[1].هذا التمثيل للهمذاني الذي يتراءى لنا في نص المقامة في وضعية الراوي الدائم التنقل بين أماكن وعصور مختلفة، إلى درجة أنه قد يروي أحداثا لم يحضرها[2]. إن هذه المسألة تطرح لدى الناقد كيليطو مشكلة زمنية، مردها تلك التحولات للشخصية اللا مستقرة عبر الزمان والمكان، والتي تؤدي بدورها إلى تحولات في الدور الموضوعاتي للمقامة في حد ذاتها، فتغدو بذلك تعبير خطابي مفعل لدولم الهوية عبر تعاقب الأجيال. فالشخصية المقامية شخصية براقشية[3] تظهر فقط وفق " ما تسمح له الأنواع الأدبية التي يستقر فيها، فكيانه هو التغير "[4].

فإيثار من الناقد في سياق بحثه في خصوصية النص المقامي، وبغية منه لاستجلاء البنية المشتركة لمجموع هذا النص، عمد كما أسلفنا إلى وضعه في موضع مواز لنصوص سردية قريبة من نص المقامة. فالعملية المعتمدة في فهم النص وتأويله ينبني على رؤية

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 11– 12.

[2]– مثال ذلك المقامة (البشرية)، والتي مدار أحداثها حول شخصية بشر بن عوانة، وقد غاب عن أحداث المقامة (الراوي والبطل)، إذ تشكل هذه المقامة استثناءا من مجموع مقامات الهمذاني بخصوص هذه البنية. ينظر: (مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ط1، 2011، ص: 304.

[3]– تشبيها لها بطائر براقش، هو طائر يتلون ألوانا، ولا يستقر على حال، كما أنه تشبيه عمد إليه الحريري في وصف حال الكاتب المنشئ بطائر براقش. ينظر: عبد الفتاح كيليطو. (الغائب)، ص: 70.

[4]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 84– 85.

واعية للسياق الثقافي الذي يحيل إليه النص، وهذا ما ركز عليه كيليطو في هذا المضمار، فالنص بهذا الوصف (النص المقامي هنا)، يشكل " علامة ثقافية تتحقق دلالاتها فقط داخل السياق الثقافي ... الذي أنتجها "[1]. فنظرة كيليطو هنا إذن محكومة وفق المدلول الثقافي للنص، إذ إن علاقة النص بالثقافة وفق هذه النظرة من كيليطو تتوافق مع ما ذهب إليه يوري لوتمان Youri Lotman في تركيزه على الخاصية الثقافية للنص، وذلك من خلال اعتباره أن الأدب " هو مجموعة النصوص المعترف بشرعيتها داخل ثقافة محددة، ومن هنا فإنها تشكل جزءا من نظام الثقافة. أي أن النص، بهذه الصفة عليه أن يظهر جزئيا أو كليا التمفصلات الكبرى والآليات الداخلية للثقافة "[2]. وللوقوف على هذه التمفصلات، من الواجب إقامة موازنة فيما بين نصوص ونصوص أخرى قد تكون مشاركة لها في بعض الخصوصيات، لتتمكن من الوقوف على نوعية النص وتفرده وتميزه الأجناسي، وهذا ما اضطلع به الناقد كيليطو في تعامله مع الطابع الأجناسي لنص المقامة.

في هذا المضمار عمد كيليطو في نموذج قراءته للمقامة، إلى محاولة الوقوف على السمات الذاتية للمقامة، وهذا بتحليله لنصوص سردية قريبة من نص المقامة (قربا زمنيا ونوعيا)، والتي لها علائق مشتركة معها. إنها قراءة مستوعبة لنصوص سردية في مرونة منهجية تستهدف إكساب البحث أكثر مصداقية وأوسع أفق. مما يدفع بتؤدة إلى الوقوف على السمات المميزة للمقامة كنوع قائم بذاته بين مجموع الأجناس النثرية الأخرى. هذا ما دفع بالناقد إلى قراءة بعض النصوص القريبة في تشكلها من نص المقامة، بل تنسب في أحايين كثيرة إلى جنس المقامة، وهذه النصوص هي على التوالي: (أحاديث ابن شرف)، و(دعوة

[1]– حفناوي بعلي. (**مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 47.

[2]– حسين خمري. (**نظرية النص**)، ص: 36.

الأطباء) لابن بطلان، و (مقامات ابن ناقيا)[1]. مبعدا بذلك بل منتقدا لفكرة الموازنة التي وضعها الحصري بين المقامات وأحاديث ابن دريد، والتي أثارها زكي مبارك، فهي مسألة بالنسبة لكيليطو مثيرة للحنق، إلى حد وصف زكي مبارك " وهو منشغل بالاعلان المتحمس على أن القضية مفروغ منها وأن الهمذاني ليس المبتدع الحقيقي للمقامات، لا يقدم إلا استدلالا هشا لدعم فرضيته "[2]. وهذا ما دفع بكيليطو إلى تغيير وجهة النظر والمقارنة إلى نصوص أخرى، هي أكثر قرب من المقامة، إذ لا طائل من وراء إثبات الريادة من عدمها، بل إن الهم الشاغل هو إثبات تميز المقامة من بين نصوص أخرى هي أقرب إليها من أحاديث ابن دريد.

إن (الأحاديث) التي وضعها ابن شرف القيرواني، تبدو علاقتها بنص المقامة غير واضحة كل الوضوح. فالحديثان ذو توجهين، يرتسم أولهما بخصائص الجانب الأسلوبي، في حين أن الثاني يدور حول الجانب النقدي، وكلاهما يتخذ من جنس الشعر موضوعا له. وهذا ما أكد عليه أيضا إحسان عباس حين اعتبر " أن ابن شرف لم يلتزم أسلوب المقامة في جميع رسالته، بل وسع من أعطاف القول، فجاءت رسالته في قسمين واضحين: أولهما المقامة نفسها التي تحدث فيها عن الشعراء، والثاني: بيان سقطات عدد من الشعراء وبعض العيوب في الشعر "[3].

لكن رغم هذا التقسيم الواضح لموضوع الأحاديث، إلا أن إحسان عباس لم ينف فكرة التصنيف في كونها مقامة، وهذا حينما عقد موازنة فيما بينها وبين مقامة من مقامات

---

[1]– (**أحاديث ابن شرف**)، وهو أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي القيرواني (ت 460 هـ).
(دعوة الأطباء)، هو أبو الحسن المختار بن الحسن بن عبدون الطبيب النصراني المدعو بطلان (ت 444 هـ).
(مقامات ابن ناقيا)، هو أبو القاسم عبد الله بن محمد بن الحسين بن داود بن ناقيا، (485 هـ).

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 96.

[3]– إحسان عباس. (**تاريخ النقد الأدبي عند العرب**)، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص: 468.

الهمذاني حيث يقول: " فإذا استثنينا المقامة الجاحظية لبديع الزمان وهي التي يدور قسم منها على نقد الجاحظ عددنا رسالة ابن شرف أول قالب نقدي في صورة مقامة طويلة "[1].

فنفي صفة المقامة عنها غير حاصل. على عكس موقف كيليطو منها، وما عبر عنه من اضطراب تضيقي لها، فهي إلى جانب تلمس ذلك الاستمرار لصدى المقامات فيها، إلا أنها على حد رأيه " بعيدة عن أن تشكل المظهر الذي يلفت النظر للوهلة الأولى في مؤلف الهمذاني. لذا قد نجد أنفسنا مدفوعين لا لأن نجعل من الأحاديث استمرارا للمقامات، بقدر ما نجعلها تابعة لمؤلفات النقد الأدبي، مثل كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري والعمدة لابن رشيق "[2]. لكن على الرغم من ذلك، فإن كيليطو على الرغم من إقراره بالبعد النقدي الصريح لموضوع الأحاديث، مما يحتم إلحاقها بالتآليف النقدية، إلا أنه مع ذلك عمل على قراءتها من واقع افتراض أنها استمرار لفن المقامات في جانب من جوانبها، لتأكيد فرضيته الأولى.

لقد جعل ابن شرف من موضوع أحاديثه مطمحا – حسب رأي كيليطو – إلى جعلها جنسا خطابيا " مطابقا وشفافا، دون أي خداع، أي يعين بدقة موقف قائله. أي خطابا مقدودا، لائقا ومناسبا، لا يجعل لابسه متنكرا، بل على العكس يكشف عن حدوده. ويمكنه أن يكون شعار هذا الخطاب الثابت والمجزأ، لكل حسب كينونته، وحسب ما لديه "[3]. وهذه طبعا نقطة المفارقة بين الأحاديث والمقامات، إذ يتنافى طابع هذا الخطاب، وطابع المقامة الهزلي التهكمي والانتهاكي المفاجئ، فمسلمة الاتساق التي عليها أحاديث ابن شرف، ليس لها صورة معادلة في نص المقامة، بل تبتعد عنها إلى حد التناقض، وعليه قاس كيليطو في إطار هذه المدارسة الموازية بين النصين، واقع شخصياتها المتنافي إذ إن " الأحاديث تختلف كثيرا عن المقامات. لنتخيل عيسى بن هشام ثابتا ومتزنا، في صحبة، لا أبي الفتح، بل

[1]– المرجع السابق. ص: 468.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 105 – 106.

[3]– المصدر نفسه. ص: 118.

أديب يشترك معه في أدق تفاصيل رؤيته للعالم، فسنحصل إذ ذاك على صورة دقيقة للأحاديث "[1].

إن دافع الاستيعاب لمجموع سمات المقامة، هو غير وارد في أحاديث ابن شرف، لافتقارها وافتقادها لأهم مظهر توسم به المقامة، وهو المظهر الهزلي والتهكمي، وما دعوى نسبة الأحاديث إلى جنس المقامة إلا " سبب يحجبه عن نظرنا الالحاح على الشكل السردي لمقامات الهمذاني "[2]، ما يستدعي لزاما أدوات قرائية إجرائية جديدة، تكون بعيدة عن توهم الحسم بمشروطية مظهر من المظاهر، قد يعترضنا في نص المقامة، فنجعل منه معيارا وحيدا ولازما في الحكم على نصوص أخرى على أنها مقامات، وهذا لكي " لا يقع القارئ في المحظور الذي وقعت فيه معظم التلقيات السابقة، وهو تثبيت فعل القراءة على مظهر واحد، أو بقعة محدودة بحيث تطرح بقية المظاهر والبقاع في دائرة الظل والنسيان "[3]، وهذا ما قامت قراءة كيليطو على استبيانه، وإبداء التحفظ حوله، لألا نقع في مناقضة مسار البحث المنهجي السليم.

هذا عن أحاديث ابن شرف التي حكم كيليطو، بعدم إمكانية نسبتها الصريحة إلى جنس المقامة، بل إننا بعيدون كل البعد عنها، حيث إن المقامة ترسم عالمها الخاص والذي لا يتوفر في الأحاديث، إنه عالم متراتب " لكن الممثلين فيه يتحددون بانعدام الثبات، وحيث الكينونة والظهور لا يتطابقان، وحيث التناقض هو القاعدة، وحيث نفس الممثل يخترق بحزم كل اللغات "[4]. إذا كان هذا هو واقع حال الأحاديث أمام نص المقامات، فما مدى ارتسامات محددات المقامة على (دعوة الأطباء) لابن بطلان؟

---

[1]- المصدر السابق. ص: 119.

[2]- المصدر نفسه. ص: 128.

[3]- نادر كاظم. (**المقامات والتلقي**)، ص: 398.

[4]- عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 118.

تشكل (دعوة الأطباء) ثاني مصنف اعتمده كيليطو في قراءته لتحديد ما تختص به المقامة عن سائر أجناس النثر السردي، المتزامن معها والمحكوم وفق نفس النسق الثقافي الذي تخضع له نصوص المقامات، لكن الداعي إلى ذلك عند الناقد ليس تلمسا " لصدى المقامات في دعوة الأطباء بقدر ما نهدف إلى استجلاء خصائص خطاب يعرف تجسدات متعددة ... إلى الاتفاق فيما بينهم كي ينضووا تحت نفس الشعار "[1].

هذه التجسيدات التي قد تنعكس على تسمية نمط الخطاب، فتغدوا بذلك واقعة تحت إمكانية التعدد والاختلاف، وهذا ما عليه شأن مصنف (دعوة الأطباء). فمنهم من اعتبرها رسالة كابن أبي أصيبعة، ومنهم من اعتبرها مقامة كما هو الحال عند ابن القفطي، ومرد هذا التضارب في التحديد راجع إلى كون " النص يبدو أحيانا مستعصيا على الانتساب النوعي، وينعكس ذلك على التسمية التي تصبح متعثرة أو متعددة "[2].

إن التسمية الأولى التي ارتآها ابن أبي أصيبعة هي بعيدة عن مجال البحث المرسوم منهجيا، والمتعلق بجنس المقامة، لذا استبعدها كيليطو بل نفاها كمجال يخضع له موضوع الدراسة. فدعوة الأطباء ليست رسالة، ودليل حكم هذا النفي، أنها غير متضمنة لاسم المرسل إليه، أو حتى ما يدل عليه، رغم ذلك التصريح المعلن من كاتبها بأنها رسالة، إذ جاء في مستهلها: " هذه الرسالة دعوة الأطباء على مذهب كليلة ودمنة "[3]. لكن هذا النفي من كيليطو إذ كان له ما يبرره منهجا اصطلاحيا، إلا أننا نرى أن الوضع لكلمة رسالة هنا، قد لا يراد بها جنس الرسالة تحديدا، أي أن تكون خطابا موجها من مرسل إلى مرسل إليه، وإنما هي لفظ على إطلاق العموم، أي رسالة بمفهوم أو مراد كتاب، وما تأكيده المصنف على

[1]– المصدر السابق. ص: 121.

[2]– المصدر نفسه. ص: 127.

[3]– حسن عباس. (**نشأة المقامات في الأدب العربي**)، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص: 78.

كتاب كليلة ودمنة إلا دليلا يرجح هذا الرأي، فكتاب كليلة ودمنة لا يقع تحت جنس الرسالة بمعناها الضيق والمحدود.

لكن التسمية الثانية التي أطلقها ابن القفطي، هي التي استأثرت اهتمامه، أي تسمية المقامة، بوصفها بؤرة بحث الناقد، فراح يقيم مقاسات بين (دعوة الأطباء) والمقامة، من خلال تتبع البنيات السردية التي تتأسس عليها المقامة الهمذانية، وموازاتها بخصوصيات خطاب رسالة ابن بطلان، هذه الأخيرة التي تتواشج مع المقامة في بنية اسناد الخطاب، كآلية يتم تفويض فعل الكلام فيها إلى شخصيات متخيلة، وهذا ما يجعل من المقامة " شكلا أدبيا جامعا لجميع أنواع الحكي التخييلي، فالخرافة بذلك يمكن اعتبارها مقامة كنصوص بديع الزمان تماما ... أي أن المقامات شكل يتضمن داخله أنواعا فرعية من المقامات ... حيث تستعمل إما لتشير إلى نصوص تقلد التشكيل الخاص بمقامات الهمذاني، وإما لتشير إلى نمط من الخطاب يتميز بإسناد القول فيه إلى شخصيات تخييلية "[1]. وتحليل مسألة إسناد الخطاب، تخضع إلى إعطاء أهمية قصوى في اعتماد علاقة المتكلم بالخطاب، والتي لا تخرج عن حصرها في أنماط خطابية أربعة،[2] وحصر شخصيات المقامة وفق هذه الأنماط لا يخرج عن كونه إما (خطابا شخصيا / أو خطابا مرويا)، وهي بالضرورة خطاب مروي، والرواية في الخطاب قد تكون بنسبة أو بغير نسبة، ففي الأولى هي صحيحة وفي الثانية زائفة (خيالية). وجماع تفصيل هذه الأنماط يجعل من المقامة خطابا مرويا بنسبة خيالية، لأن " أبو الفتح وعيسى اسمان غير معروفين خارج المقامات، ليس لهما حياة مستقلة عن النص الذي يضمهما ... فأشخاص الهمذاني (من ورق) أي أنهم خياليون "[3].

---

[1]– نادر كاظم. (**المقامات والتلقي**)، ص: 399.

[2]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 33–34، وأنماط الخطاب التي حصرها كيليطو هي: (1–المتكلم يتحدث باسمه. 2– المتكلم يروي لغيره. 3– المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره. 4– المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه).

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والغرابة**)، ص: 33– 34.

وبالعودة إلى (دعوة الأطباء)، فإن اسناد الخطاب كما قلنا متوفر، لكنها تفتقد إلى عنصر هام آخر تقوم عليه المقامة وهو (بنية التعرف)، إذ " لا نصادف (التعرف)، وأثر عودة الشخصيات، وتكرار شكل سردي في كل المقامات "[1].

وهذا ما يبعدها عن جنس المقامة. فالتعرف كأنموذج لجدلية التستر والتخفي ثم الظهور يطبع النصوص المقامية على مستوى الشخصيات، أي بين الراوي والبطل. إن بناء عناصر السرد المقامي بفعل اللقاء المتكرر بين الراوي والبطل، يحيل " إلى هذه الدهشة المتجددة دائما والتي تتلو تعرف عيسى بن هشام على أبي الفتح، والتي تختم غالبا المقامة "[2]. إنها مفاجأة اللقاء المتكرر في كل مقامة، والذي به يحدث التعرف، وينكشف قناع التخفي والتستر والمكر، لشخصية يغلب عليها طابع التنوع والتنقل، وراو يتملكه هاجس القول ودافع المعرفة، هذا التعرف لا يخلو من اندهاش بشخصية متسربلة في تعدد الصور والأبعاد، ولكنه "اندهاش لا يشاركه فيه القارئ، (أو المستمع) الذي، بعد مقامتين أو ثلاث، يفطن للعبة ويتوقع عودة القصة ذاتها، وبعبارة أخرى فالقارئ متقدم على الراوي "[3]. فإذا كانت هذه الخاصية (بنية التعرف) أهم عنصر ركز عليه كيليطو في تشكل البنية الحكائية للمقانة، فإنها الحلقة المفقودة فنيا في (دعوة الأطباء) لابن بطلان.

إن الانعدام لبنية التعرف، يفقد النص ذلك التحول المقنع كمقوم لبنية المقامة، فوجودها جوهري، وبها " تنعقد خيوط اللعبة المقامية، إذ لا يمكن الحديث عن شخصية واحدة متعددة الصور في المقامات دون تلك البنية، ولا يمكن ممارسة الحيلة والخديعة من قبل البطل دون تلك البنية .. "[4]. إن بنية التعرف لدى كيليطو خاضعة في النص المقامي كثيمة للنسق الثقافي، والتي توجب " إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق التي تلك صفتها، قراءة من وجهة

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 130.

[2]– المصدر نفسه. ص: 22.

[3]– المصدر نفسه. ص: 23.

[4]– يوسف اسماعيل. (**المقامات**)، ص: 159.

نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا، ولكنه أيضا حادثة ثقافية"[1].

هكذا إذن تقع (دعوة الأطباء) خارج نطاق البنية السردية للمقامة، فليس وصف ابن القفطي لها بمقامة بشفيع موضوعي يرقى بها إلى مستوى البعد الأجناسي لفن المقامات، بل إنها كما أكد كيليطو تفتقد إلى أهم عنصر في البنية السردية للمقامة، والذي ما فتئ يؤكد عليه كلازمة قارة، وهو بنية التعرف، وبهذا تفقد (دعوة الأطباء)، مشروعية الانضواء تحت جنس المقامة.

يعرج كيليطو بعد ذلك إلى ثالث المصنفات التي اعتمدها كمدونة عليها مدار بحث المقامة وعلائقها بنصوص قريبة منها في الزمان والمكان، إنها مقامات ابن ناقيا، إن ميزة هذا المصنف أن يوحي صراحة ومن خلال عنوانه (مقامات)، أنه من جنس المقامة على عكس المصنفين السابقين. فبالإضافة إلى أنها كتبت فيما بين عهد الهمذاني والحريري، فإنها قد " عالجت الفكرة نفسها التي عالجها البديع من قبل، وهي الكدية. أما أسلوبها فقد كان مقصرا عن أسلوب البديع. وقد يكون ذلك أحد أسباب عدم اشتهارها وانتشارها بين الناس "[2]. إن هذا التوصيف الذي قدمه مرتاض لخاصية مقامات ابن ناقيا، يتوافق كثيرا مع ما يؤكده أيضا شوقي ضيف، فقد ورد في كتابه: (المقامة) عنها ما نصه: " وطبعت لابن ناقيا تسع مقامات، ومن يقرؤها يراه يتخذ بطلها شخصا يسميه اليشكري، أما الرواة فمتعددون. وهي تدور في أكثرها على الكدية، ولكن ليس فيها جمال اللفظ الذي نجده عند البديع أو عند الحريري، ولعلها من أجل ذلك لم تشتهر في الناس "[3]. وحتى حسن عباس، لم يشذ عن هذا الوصف الشكلي لنصوص مقامات ابن ناقيا، بل يشترك مع رأي سابقيه، لكن مع اعتماده

[1]– عبد الله الغذامي. (**النقد الثقافي**)، ص: 78.

[2]– عبد المالك مرتاض. (**فن المقامات في الأدب العربي**)، ص: 226.

[3]– شوقي ضيف. (**المقامة**)، ص: 77.

على شيء من التفصيل حين يقول: " وأول ما يلحظ على ابن ناقيا أنه أدار مقاماته على بطل واحد هو اليشكري، واليشكري عنده فضولي واغل وارش سارق، ولكنه لم يجعل له راوية واحد كما هي الحال عند البديع، بل إن راويته دائما نكرة لا تعرف، فهو يبدأ مقاماته بمثل قوله: < حدثني بعض الفتاك >، أو بعض الشاميين، أو بعض الأصدقاء، أو بعض أهل الأدب ... إلى آخر ذلك، وكان تعدد الرواة سببا إلى خفوت شخصية الراوية التي تبدو غالبا شخصية غائمة، فالراوية عنده لا يكاد يقوم إلا بدور القاص، وليس له فيما عدا ذلك دور يؤديه في المقامة "[1].

إنها آراء ثلاث تخص مقامات ابن ناقيا شعناها على سبيل الاستئناس، إذ إن الاتفاق بينها حاصل في عملية التوصيف الشكلي لها مع تبيان بعض الفوارق بينها وبين مقامات الهمذاني، خاصة ما تعلق منها بالراوية المتعدد، وعدم بلوغ شأو لغتها، إلى جمالية لغة الهمذاني. إلا أن ما يهمنا هنا تحديدا، هو ذلك الاتفاق المعلن أيضا على كونها مقامات، فلا واحد من النقاد المتشهد بهم نفى صفة المقامة عنها، رغم تحديدهم لفوارقها عن مقامة الهمذاني.

أما كيليطو، فإن مسار بحثه ركيزته بحث خصوصية النسبة من عدمها، فكانت انطلاقته من الاستهلال الذي جاء في فاتحة مقدمة مقامات ابن ناقيا، والذي عبر فيه عنها "أنها حكايات أحسنا العبارة فيها، وهذبنا ألفاظها ومعانيها [...] وقد سلك بعض المتقدمين هذه المذاهب في مثلها [...] وإنما وسمتها باسم مستعار على عادة الشعراء في تشبيب القصائد والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة البهائم وليس ذلك بمحظور "[2]. فلفظ الحكاية – حسب رأي كيليطو – هو موضوع بمعنى المحاكاة، أي حكاية أو محاكاة على مثال

[1]– حسن عباس. (**نشأة المقامة**)، ص: 84.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 131.

سابق، وهذا ما يوحي به أصل وضعها وسياق ورودها في النص، وبناء عليه، فإن لفظ المحاكاة والحكاية في وضع ابن ناقيا مترادفين.

أما عن جوهر الاختلاف فيما بين مقامات الهمذاني وابن ناقيا، فإنها – حسب رأي كيليطو – تقع في مدار التسمية النمطية للرواة عند ابن ناقيا. فعيسى ابن هشام كراوي في مقامات الهمذاني " يلعب دورا مختلفا في كل مقامة، رغم احتفاظه بالاسم نفسه و ... ليس الحال هكذا عند ابن ناقيا حيث يتجمد رواته كل واحد منهم في دور وحيد وهيئة ثابتة "[1]. وهكذا تبقى مقامات الهمذاني تعتلي عرش السيادة كجنس قائم بذاته في بنيته السردية (إسناد الخطاب / بنية التعرف) والتي لا تتوافر في مجمل النصوص التي قدمها كيليطو كمدونة لبحث خصوصية المقامة كشكل قائم بذاته. لكن تبقى بنية أخرى هي من صميم البني السردية للمقامة تتضاف إلى البنيتين السابقتين وهي (البنية اللغوية)، والتي عليها مدار العنصر الموالي.

3-المقامة / وشعرية الكتابة المرموزة:

لقد كان لحظ المقامة في درس كيليطو المجال الأكبر والموضوع الأوفر بغية تلمس كينونتها كإبداع أدبي، له من الخصوصيات المميزة ما يرقى به يتمايز عن بقية أشكال النثر الفني القديم. إنها قراءة فرضتها إشكالية الإنتماء وقلق النص المقامي، لتوارد البنى السردية التي تحكمه، والتي لها اشتراكات قريبة أو بعيدة مع نصوص أخرى، ولكن وبالرغم من ذلك إلا أن الالتزامات الشكلية التي يخضع لها النص المقامي تبقى ذات فاعلية في نسيج نصها ووظائفه البنيوية، ومن أوضح هذه العناصر طابع لغتها المتميز، كمظهر طافح على بنائها اللغوي. وكعنصر مهم من عناصر البنية السردية للنص المقامي، والتي تستدعي في مجموعها " النظر إليها مجددا ضمن نسيج البنية السردية بوصفها مكونات متداخلة يعمل

[1]– المصدر السابق. ص: 139.

تضافرها معا على منح تلك البنية وجودا وتميزا "[1]. وهذا ما أسس بحثا في منجز كيليطو لمجمل عناصر النص المقامي، باعتباره يشكل خلفية تتراءى من خلالها هوية الإنتماء الأجناسي لنص المقامة، المنبني في عالمها السردي وراويها، وبنية استهلالها، ولغة سردها، هذه الأخيرة هي محط اشتغال هذا العنصر من البحث.

المقامة هي أكثر أشكال النثر الفني الأدبي، استقطابا في الخطاب النقدي المعاصر، ولعل خطها من توسل الصنعة اللغوية والمحسنات اللفظية، كانت بمثابة أشد الظواهر الفنية لفتا لانتباه النقاد والقراء، إنها تعقيدات لغوية وصناعة لفظية، هي من الكثرة بحيث تجعل "الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب ووعورته "[2]. إن البنية اللغوية التي عليها قوام نص المقامة، قد كانت مثارا خصبا جلب اهتمام الدارسين والنقاد المهتمين بهذا الفن، ولا نكون مغالين إن وصفنا الرؤية السائدة لطابع الأسلوب المقامي بأنه يغلب عليها كثير من التخرج والانزعاج إلى حد التبرم والسخط.

ولا أدل على هذا ما خُص به الهمذاني من نقد لاذع، لما أثارته مقامته (الجاحظية)، من ردود بلغت مبلغ السخط والخنق عليه جراء لغة أسلوبه، وانغلاق معنى عباراته. لا لشيء إلا لذلك الحكم الذي أصدره الهمذاني في حق أسلوب الجاحظ وكتابته، إذ وصفه بأنه " قليل الاستعارات، قريب العبارات منقاد لعريان الكلام يستعمله، نفور من معتاصه يهمله. فهل سمعتم له لفظة مصنوعة، أو كلمة غير مسموعة "[3]. إنه موقف استثار حتى محمد عبده شارح المقامات، فرد عن هذه الأحكام الجائرة في حق الجاحظ منافحا عنه، رافعا مغبة التجني عليه، إذ إن " هذه الأوصاف التي يعدها كأنها من مناقص كلام الجاحظ هي أعلى مزايا الكلام عند أهله وهي التي ترفع مقامه على غيره وهذا لمذهب الذي سلكه الجاحظ هو

[1]– عبد الله ابراهيم. (**موسوعة السرد العربي**)، ص: 256.

[2]– المرجع نفسه. ص: 238.

[3]– أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني. (**المقامات**)، شرح: عبده، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1988، ص: 114.

مذهب رجال البلاغة الأولين ومجال فرسانها السابقين. أما الموضوعات فهي من أحداث الموضوعات لا ينظر إليها إلا صبية هذه الصناعة "[1]. فالهمذاني إذن واحد من أولئك الصبية المولعين بصنيع الزخرفة اللغوية، وغير بعيد عن هذا الحكم يطالعنا شوقي ضيف في وصف أسلوب الهمذاني بأنه " كان يتخذ اللفظ الغريب كطرفة فنية يعيب بها الجاحظ وغيره من سابقيه "[2].

ولقد امتد اتساع هذه المواقف إلى كثير من النقاد والقراء، فهذا عبد الملك مرتاخي في كتابه: (فن المقامات)، وعلى الرغم من ذلك الإقرار بسبق الهمذاني وعلو قدمه ورسوخها في هذا الفن، إلا أنه بخصوص هذه المسألة، وقف موقف المدين لهذا الحكم على الجاحظ، والذي يرى أنه " لم يكن نقدا، وإنما كان طعنا وثلبا وهدما، لأن البديع كان يريد أن يجرد الجاحظ من كل فضل، ويهدم سمعته الأدبية لهذه الأسباب الفاسدة التي ذكرها كمبادئ نقدية، في حين أن الحق هو غير ذلك "[3]. إن التساؤل الذي أثار اهتمامنا هنا، هو ما جدوى هذه الحملة المسعورة في حق الهمذاني؟، بل لماذا نظر إلى تلك الأحكام في المقامة على أنها لا تخلو من مقصدية الكاتب؟، في حين كان من الأولى أن ينظر إليها كأحكام في ثنايا نص سردي ذو طابع تخييلي، لا علاقة للهمذاني به، كما لا يمكن تأكيد نزعته العدائية تجاه الجاحظ، التي جعل منها النقاد مطية لشن حملة التهجم عليه.

ما يهمنا هنا تحديدا من هذه الأحكام سالفة الذكر، هو تلك النظرة الاختزالية المستصغرة لطابع المقامة اللغوي ونسيجها الأسلوبي المجنس، وقبل الحديث عن موقف كيليطو بخصوص هذه المسألة، تجدر الإشارة هنا إلى ذلك الموقف المنصف للهمذاني، الذي عبر عنه مصطفى ناصف، فقدم تبريرات لا تخلو من متعة قراءة في أعطاف وثنايا

---

[1]– المرجع السابق. هامش: ص: 21، ص: 118.

[2]– شوقي ضيف. (**الفن ومذاهبه في النثر العربي**)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط12، دت، ص: 253.

[3]– عبد المالك مرتاض. (**فن المقامات في الأدب العربي**)، ص: 181.

حكمه في مقامته الجاحظية حيث يقول " الجاحظ منقاد لعريان الكلام. يجب إذن على بديع الزمان أن يقاوم الموقف الواضح، بديع الزمان يسمي هذا انقيادا. بديع الزمان يريد لغة مفتونة بنفسها، لغة تخلت عن تواضعها ... أصبح من واجب بديع الزمان أن يتشيع لمعتاص الكلام. إن معتاص الكلام صنو لمعتاص الحياة، يجب على بديع الزمان أن يمثل < الصعب > الذي لا يذلل دون رياضة استخفاء وتراخ إلى حد ما عن فكرة التغيير "[1]. إنه موقف يعبر عن عمق الروية والتأملظ ويستوحي فوارق سياقات الكتابة عن كل من الجاحظ والهمذاني، والتي لكل منهما ما يؤطر مبتغاه في سياق ثقافي يفرض خصوصية الكتابة وأنماط التلقي وفوارق التأويل.

هكذا أيضا يقف عبد الفتاح كيليطو بخصوص البعد الإشكالي للغة المقامة، فهو موقف لا يمت بصلة إلى فعل التهجين أو التبرم أو الانتقاص من زاقعة المفروض. لذا نجد كيليطو في تعامله مع هذه البنية اللغوية التي تطبع مسار التشكل البنائي للنص المقامي، يضعها على مسار مخالف لخصائص أنماط النثر الفني الأخرى، فهذه الأخيرة تسير مسارا يأخذ وضعية الانطلاقة المستقيمة – سواء أكان هذا النص استدلاليا أو سرديا، أو كان للجاحظ أو لغيره – فالقصد منها ومبتغاها هو أن " يكون هادفا على الخصوص إلى استمالة القارئ والتأثير عليه لاقناعه بصحة رأي من الآراء حتى وإن كان هذا الرأي فاقدا في البداية لأي مبرر "[2]. وهذا على عكس خصوصية التشكل اللغوي للمقامة، والتي تفسح من خلال معطى الخلق اللغوي المبدع، إمكانية التأسيس والانبثاق لما اصطلح عليه كيليطو (شعرية الكتابة المرموزة)، والتي هي حسب رأيه مسعى لانشاء نوع نثري سردي منبثق " عن روح مخالفة ويجعل في المقدمة، بدل بلاغة الاقناع، شعرية الكتابة المرموزة "[3].

---

[1]– مصطفى ناصف. (**محاورات مع النثر العربي**)، ص: 184.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 74.

[3]– المصدر نفسه. ص: 74 – 75.

هذا الطرح من كيليطو يقع موقع الجدة بخصوص لغة المقامة، فهو موقف يفتح تعدد الصور والأبعاد للغة المقامة كوسيلة بوساطتها يتم خوض غباب جديدة تقع على عاتقها مسؤولية الوقوف على المعنى الضامر في ثنايا الكثافة المشحونة للغة المقنعة التي تطغى على مسار المبنى الحكائي، إنه " التحدي مع لعبة الكتابة التي تنم عن قدرات خاصة. لا يطلب من المتلقي النصي تفسيرها أو الاتيان بمثلها، وإنما التحدي هو تحدي ذاتي لاستعراض المقدرة، والكشف عن الاستثناء والخاص ضمن طاقة اللغة وسعة المعرفة الاستثنائية "[1]. إن موقف كيليطو هو على الطرف النقيض والمعاكس لتلك الدراسات المشوبة بنزعة التبرم من واقع التكلف الانشائي والصنعة اللفظية.

إن شعرية ستار اللغة المرموزة في المقامة، لدليل على أن هذا المظهر اللفظي، هو تجلي لبعد جمالي وفني فريد، إذ بفضله " يتوارى المعنى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات. الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول: لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفك الرموز"[2]. إنها إدانة لعجز المتلقي لا لإنشائية أسلوب المقامة، فهي تربو عن أن تجعل من المعنى معطى ميسور المنال، وإنما تحتم جهدا مضاعفا للوقوف عليه، ولا يتأتى ذلك إلا بعلة همة الفعل القرائي لأن يبلغ شأو لغة المقامة المتمنعة. إن هذا التمييز في رأي كيليطو يفرض وجوب الانكباب على نص المقامة قراءة ومخاتلة متأنية آخذه بالحسبان الطبيعة البنائية للغة المعطاة، وتقبلها كما هي، ثم العمل بعد ذلك على محاولة تفسيرها وتفجير مكنوناتها الدلالية.

إنها شعرية الستار في المقامة، التي عليها وبها تقع " وظيفة إضفاء القيمة والشرف على الخطاب. يسمو المحكي في المقامات، بفضل عنصر < الفن > هذا، إلى مستوى

[1]– يوسف اسماعيل. (**المقامات**)، ص: 50.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**المقامات**)، ص: 75.

الشعر ويصير خاضعا لنفس معايير التأويل والتقويم "[1]. إنها – أي شعرية الستار أو الكتابة المرموزة – القيمة الفنية، التي رفع من شأوها كيليطو، وجعلها مزية بفضلها تدان سماحة تلك المواقف المعادية لها، كما أن القصور في تعمق إطار بنائها هو الدافع إلى دعوة الانغلاق والتحجر الذي طالما وسمت به المقامة. بل على العكس من ذلك كما يؤكد كيليطو، فإنها المحفز إلى ضرورة رفع هذا الستار المسدل على المعنى المتواري، فالنص إذ يخفي معناه وراء هذه التشكلات اللغوية المرموزة تغدو " مهمة القراءة هي إزاحة القناع، أي < الصنعة > لبلوغ نواة المعنى. يحدث آنذاك توتر بين الستار وما يخفيه، أو كما يقول قدامة والجرجاني، بين < صورة المعنى > و < المعنى > "[2].

إن هذا التواري والتخفي للمعنى في قالب لغة المقامة المخصوص، هو البؤرة المركزية والنواة الأصلية التي من دونها لا تتأسس البنية الجمالية للنص المقامي. فعلى مسار جدلية التوتر بين الواضح الجلي والخفي المستور، أو بين الواقعي والعجائبي، أو بين عالم الألفة والغرابة، يتأسس مضمار البحث الدؤوب عن كشف كينونة المتخفي من المعنى وصوره في النص المقامي، وعليه كما يعبر نادر كاظم، فإن " الاستتار والتخفي إذن سمة من سمات الشعرية الجديدة التي يصدر عنها بديع الزمان، والتي تميز مقامته. فكما أن أسلوب هذه الأخيرة يعد ستار يختفي وراءه ثراء دلالي وافر، فكذلك كانت شخصياتها التي تشكل بأفعالها فضاء المقامات التخييلي"[3].

فلا جدوى بعد هذا من داعي مطارحة فعل الانسياق وراء دعاوى الانتقاص والتهجين للغة المقامة، وعدها كعائق متين أو سد منيع لا طائل من وجوبه إلا دافع التعليم الذي من أجله تم إنشاء المقامة، أو شكل من أشكال المباراة في إبداء رغبة التفوق لمنشئها في تملكه

[1]– المصدر السابق. ص: 76.

[2]– المصدر نفسه. ص: 76.

[3]– نادر كاظم. (**المقامات والتلقي**)، ص: 402.

لناصية اللغة وشواردها الغابرة والمضمرة. إنما السبيل الأنجع والطريق الأنفع هو العمل على تخطي عتبة المحجوب بسلاح الصبر والأناة، وركوب مشقة المغامرة في مقاربة النص، لصنع ألفة المجاورة بين ستار لغته المسدل وآليته قراءته وتأويلة الطامحة لرفع هذا الستار وكشف مستور خفاياه وجمالياته.

4-المقامة الكوفية والدائرة التأويلية:

يتموضع العنوان كثيمة دالة تستدعي قراءة معمقة لما وراء مقصديته التمثيلية لهوية النص عموما، والنص النقدي تحديدا، إذ إن مرادنا هنا هو عنوان كتاب (الغائب) كنص نقدي ينهض على تفحص أسرار صناعة المقامة ورونق نسيجها، وفق استراتيجية قرائية تنظر إلى نصها على أنه " يتميز عن سواه من نماذج التعبير بتعقيده الشديد بما لا يقاس. أما علة التعقيد الأساسية، فتكمن في كونه نسيج ما < لا يقال > .. يعني الذي ليس ظاهرا في السطح، على صعيد التعبير: على أن < ما لا يقال > هذا هو ما ينبغي أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون. وهكذا يكتسب نص ما، بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى، حركات تعاضدية فاعلة، وواعية من جانب القارئ "[1]. وعليه نجد عنوان: (الغائب)، من أوله يعزي بانفتاح فضاء التأويل وتوارد إمكانية ثقل حمولة الدلالة على فضاء عملية القراءة، مما يستدعي اتساعا لآفاق المعاني والتصورات، " فالناص (المنتج) يدرك تمام الادراك أن من شروط تداول الكتاب أو النص أن يكون له عنوان، مثلما أن لكل شخص اسما يعرف به .. لصياغة عنوان مطابق، أو شبه مطابق للمحتوى النصي، أو مراوغ لدى الباحثين عن جمالية التنافر والتمويه .. أو مثير جذاب يغري بقراءة المادة المكتوبة "[2].

---

[1]- أمبرتو إيكو. (**القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية** –)، ترجمة: انطوان أبو زيد، المركز لثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 62.

[2]- محمد بازي. (**العنوان في الثقافة العربية – التشكيل ومسالك التأويل** –)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص: 07.

إضافة إلى هذا كله، فإن كيليطو، بهذا العنوان يورط القارئ قبل القراءة وبعدها في شراك لعبة الخفاء والتجلي، إنه سحر الغواية وفتنة التشوف التي " تجعل من قارئه طرفا– دون أن يدري – في لعبة ممتعة تنهض على استدراج الأشياء إلى مجال النطق بمكنونها الخفي "[1]. هذه الجدلية في مقروء النص لها من السطوة في شد القارئ إلى فحواه، ما يدفع إلى استشعار أهمية البداية، كعتبة فاصلة وفجوة حاصلة يتيه القارئ من خلالها في لا نهائية من افتراضات لطائف المعاني وجماليات مسالك التأويل. فالعنوان: (الغائب) هو بمثابة رأس خيط به تبدأ عملية نسيج النص النقدي عند كيليطو، كما إليه تنتهي عقدة الحبك وترسو طرافة التطريز.

(الغائب) عنوان هو بمثابة فاتحة المتعة، وإذا كان كيليطو جعل من عنوان المقامة (الكوفية) التي وضعها قيد البحث والدرس، بعدا دلاليا متعاليا إلى حد اقترانه بالثريا في إضاءتها للطريق " الذي ستسلكه القراءة والطريق الذي سبق لها أن سلكته "[2]. إنه – أي العنوان – الاشراقة التي على بصيص نورها تتراءى خلفيات المعنى المحيطة بالنص والضامرة في صلبه ومحتواه. وكما وقف كيليطو على عنوان المقامة، نقف نحن أيضا على عنوان كتابه (الغائب)، والذي أومأنا إليه كفاتحة لمتعة التجلي لمحددات ومضمرات النص، والذي أعلن دريدا بإيذان ولادة جديدة له " بوصفه لعبة حرّة لدالات تنفتح باستمرار بتعدد القراءة "[3]. والعنوان من الدلالات النصية التي تخضع لنفس اللعبة، التي تغدو في حضن القارئ خاضعة لعملية التخصيب الدلالي المثقل بإمكانات واحتمالات وتشعب مسارات القراءة في إبراز عمق الفهم وبراعة التأويل.

---

[1]– وليد منير. (**المقامة والتأويل**)، مجلة فصول تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، خريف 1993، ص: 366.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**الغائب**)، ص: 29.

[3]– عبد الله إبراهيم. سعيد الغانمي. عواد علي. (**معرفة الآخر–مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة–**)، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، ط1، 1990، ص: 130.

إن عنوان (الغائب) كعتبة موازية لمضمون النص، تحيلنا قرائيا لاستجلاء ايحاءاتها الدلالية إلى مغارضتها بصنوها الدلالي المختلف وهو فكرة (الحضور)، مما يطرح بين أيدينا استحضارا مرجعيا لفكرة الاختلاف كمقولة من مقولات التفكيك، إذ " يؤسس دريدا من خلال < الاختلاف > مقولته حول الحضور والغياب .. فالمعاني حسب زعمه تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف، بحيث يصبح الاختلاف هدفا أكبر مما هو أصل في ذاته، فالأمر يتطلب حضور العلاقة المرئية التي توفرها الكتابة التي تمد العلامات بقوة تكرارية ضمن الزمان وكل هذا .. يمد الدال ببدائل لا نهائية من المدلولات "[1].

وفق هذا التصور العام لمقولتي (الحضور والغياب)، سنحاول اسئناسا بهما لا اعتمادا عليهما، مساءلة بعض مفاهيم ما عليه تم تمأسُس عنوان كتاب (الغائب) دلاليا كنص موازي لمحتواه وكعتبة فاصلة بين ألفة لفظه وغرابة إشاريته، كل هذا بدافع المتعة لا بوصفها " فعلا تزيينيا مجانيا، بقدر ما هي انتشار للرغبة في حد ذاتها، انتشار يمكن من التحكم في تجاويف النص، بكل مساربه وثناياه ... مما يجعل التموضع في سريان شبكته العلائقية مشاركة للنص ومساءلة له في آن "[2].

(الغائب) إذن ملفوظ من ملفوظات اللغة، هذه الأخيرة التي تتبنى كمعطى كتابي مجسد لمبدأ الاختلاف كوسيلة للعب بالمعاني المجسدة داخل النص (نص المقامة الكوفية هنا)، مما يجعل منه فيضا زاخرا بفيض من الدلالات المشحونة فيه والمكثفة في أسلوب لغتها، وهي دلالات ومعاني لا حصر لها ولا حد، فتعدد القراءات سبيل انفتاح النص وتعدد دلالاته ومعانيه. إن هذا ما دعت إليه التفكيكية، التي لا تسلم لشفافية اللغة، ولا تطمئن

---

[1]– عبد الله إبراهيم. (**التفكيك: الأصول والمقولات**)، منشورات عيون المقالات، باندونغ البيضاء، ط1، 1990، ص: 53-54.

[2]– محمد أزويتة. (**الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبي**)، ص: 186.

للمعنى المعطى المباشر، وإنما الغموض والإرجاء هو حاصل لتأكيدهم لمبدأ الاختلاف الذي عليه مدار ثنائية الحضور والغياب، فالغياب " هو عكس الحضور، أي إننا حين نعجز عن الاتيان بشيء أو بفكرة، فنحن نشير إليها بكلمة، ومن ثم فإننا نستخدم العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء أو المعاني ولا يمكن إذا افتراض حضورها في اللغة "[1].

استنادا إلى هذا التحديد المفاهيمي، تتزاحم أسئلة البحث والتنقيب عن هذا الغائب طلبا لاستحضاره، لكن هذا الاستحضار يستعصي على التجلي، لتعدد الغائبين أولا، ثم لتقمص بدائل أخرى في حضورها بدلا عنه، وهذا ما يدفع إلى ازدواجية التساؤل عنه: من الغائب؟ وما الغائب؟

الغائبون متعددون، لذا وجب الفصل فيما بين العاقل وغير العاقل. أزواج كثيرة يطرحها نص المقامة الكوفية في قراءة كيليطو، ترجع كلها وتدور في فلك ومسار جدلية الحضور والغياب، الغائبون كثيرون وفي المقابل الحاضرون كذلك، لكنه حضور ليس فعليا، وإنما هو حضور على صورة هيئات لبدائل ونظائر dédoublement، إنه التمثيل المرآتي لعالم السيمولاكر le simulacre، الذي يشكل " الصورة التافهة (في مقابل الحقيقة الفعلية)، ثم إنه يعني تمثيل شيء ما (من حيث إن هذا الشيء يفوض أمره للآخر، من حيث إنه يتجلى ويتوارى في آن)، ثم إنه يعني الكذب الذي يجعلنا نأخذ علامة بدل أخرى، وهو يعني أخيرا، القدوم والظهور المتآني للذات والآخر"[2]. هذا بالضبط ما تجسده قراءة كيليطو للمقامة الكوفية، فسح مجال التأويل لحضور بدائل (حضورا شاحبا)، عن الأصل الغائب (غيابا باهتا).

---

[1]– عبد العزيز حمودة. **(المرايا المقعرة –نحو نظرية نقدية عربية–)**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 272، 2001، ص: 126.

[2]– عبد السلام بنعبد العالي. **(الأدب والميتافيزيقا)**، ص: 30– 31.

فوفق شبكة دائرية أحكم كيليطو نسيج فضائها السردي، غدت المقامة الكوفية (للحريري) بين يديه طيعة لقراءة جديدة، التزم فيها بالخطة التي رسمها في مستهل بحثه، حيث أكد أنها – أي المقامة – نص " يتعين علينا أن نفتق خيوطه ونفكها خيطا خيطا، ثم يتعين علينا أن نعيد تركيبه من جديد. ولا محالة أن النسيج الجديد سيكون موافقا للنسيج القديم ومخالفا في آن "[1]. إنه مسار القراءة التأويلية من الناقد، والذي ترتسم على ملامحه طرق استنساخ الأصل (الغائب)، على مدار سلسلة مترابطة من بدائله المحتملة المتبادلة للأدوار، لكن بصورة باهتة، لا تخلو من فتنة وخداع ومكر التحول وغوايته، والتي عليها يتأسس خطاب السرد في المقامة. فالنص (نص المقامة) كمعطى خطابيمنجز تنبثق من خلاله مساءلات الحضور والغياب، والموافقة والاختلاف.

من الحاضر ومن الغائب في المقامة؟، أولا وانطلاقا من الفضاء الزماني للمقامة، فإن أحداثها في الليل، فالليل حاضر وغاب النهار، فالغائب الشمس والحاضر القمر وبه يحلو السهر والسمر " إن القمر الذي قوامه المحاكاة يتخذ هنا هيئة تعويذ ويتظاهر بأنه قوة تقي الجماعة الساهرة .. "[2]. لكن واقع سير الأحداث في المقامة لا يستقر عند هذا الحد، فالحاضر سيغيب، نعم يغيب القمر بعد أن أدلهم الليل، لكنه غياب يستحضر بديلا بل يستوجبه، حتى وإن لم يكن هذا البديل من جنسه، فإنه يستوجب أن يحافظ على بعض ميزاته وخصائصه، كما حافظ القمر على إشعاع الشمس بانعكاس نوره " هذا البديل هو الطارق في دجى الليل، هو أبو زيد السروجي ... "[3]. فعل المحاكاة إذن هو الجامع بين القمر والسروجي، القمر يحاكي الشمس، لكن ماذا يحاكي أبو زيد السروجي؟ يحاكي كل شيء، إنه شخصية براقشية لا تكاد تستقر على حال، وإذا كان القمر مناط اجتماع السهر

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الغائب**)، ص: 30.

[2]– المصدر نفسه. ص: 32.

[3]– المصدر نفسه. ص: 34.

والسمر، فإن السروجي هو الذي يطرزه بمحكي حيله ومغامراته، " فإن الشخصية التي يظهر بها تكون كل مرة مستعارة، تماما كما هو حال القمر الذي يستعير نوره من كوكب آخر "[1].

وعلى ذكر أبي زيد السروجي، نلمح إرهاصات لغائب آخر لم يذكره كيليطو، إنه أبوالفتح الاسكندري، فالأول بطل المقامة الكوفية الحريرية، والثاني بطل المقامة الكوفية الهمذانية، وكلاهما كان طارقا مستجديا في الليل، لكن أبو الفتح الاسكندري خبا دوره بعد أن حقق مأربه بدرر بلاغته وأدبه، لكن السروجي، جالس مضيفيه وفتح غواية السرد لهم. فكانت المقامة الكوفية الحريرية بهذا متجاوزة في مسيرة الحكي للمقامة الكوفية، وفيها تم تغييب الهمذاني، وإثبات جدارة وتفوق الحريري. فكلا المقامتين كوفية، وكل منهما تقع الخامسة في الترتيب, إلا أن بداية المقامة الكوفية، أو لنقل البداية الحقيقية لها، هي حيث انتهت أحداث المقامة الهمذانية، وهذا ربما ما قصده كيليطو من تمييز لمقامات الحريري عن مقامات الهمذاني، فإن كانت للأخير فضل الريادة لها، فإن للحريري فضل السيادة عليها.

فإن كان للدلالة التأويلية لعلمية اسم (أبي الفتح الاسكندري) ما يبررها، كما قدمها أيمكن بكر على اعتبار " أن لقب < أبا الفتح > ربما يشير إلى الفتوحات وهي هنا مرتبطة بما استغلق من أساليب وألفاظ اللغة فهو ... ومن ناحية ثانية فهو بقدرته البيانية تلك يغزو القلوب والعقول محققا مبتغاه "[2]. فإن أبي زيد السروجي كحاضر بديل عنه في غيابه، هو اسم أيضا يدفع إلى معنى المجاوزة والتخطي، إنه زيد بما زاد عن سالفه، وسروجي أيضا من سراج تضاء به عتمات النص، وتدفع إلى حيث لم يبلغ سالفه الغائب.

نص المقامة إذن على قصره ومحدودية زمنه ومسار أحداثه السردية، مكّن من فتح إمكانات واسعة للقراءة والتأويل، وحقيقة استطاع كيليطو أن يفعّل هذه الإمكانات تفعيلا

[1]– المصدر السابق. ص: 35.

[2]– أيمن بكر. (**السرد في مقامات الهمذاني**)، ص: 80.

جماليا، لكنه في الوقت ذاته لا يخرج عن محددات النص وسياقه، ولم يحمله من مستحيلات القراءة ما ينبو عن استساغته الذوق السليم، إنها قراءة " تشير دوما إلى إقرار علاقة خفية ما للكاتب بين ما يتحكم فيه، وما لا يتحكم فيه من خطاطات اللغة التي يستعملها. إن هاته العلاقة ليست تقسيما كميا معينا للظلمة والنور، للضعف أو القوة، ولكنها بنية دالة يجب على القراءة أن تنتجها "[1]. إنها – أي قراءة كيليطو – أيضا استثمار للمعطيات اللغوية في النص، والعمل على تفجير مكنونها الدلالي لخلق نسيج جديد على أثر وخلفية النسيج الأول (الأصل).

إن ما يمكن أن توسم به قراءة كيليطو للمقامة الكوفية، هي أنها قراءة قائمة على مبدأ التعارض. تعارض بين الممكن والمستحيل، وبين المعطى والغائب، جسده انطلاقا من النص وانتهاء إليه، وذلك بالقبض على تمفصلات إنشائيته الخطابية (أو ما اصطلح عليه كما أومأنا سالفا بشعرية الكتابة المرموزة)، والتي أتاحت له سبل المحاورة التأويلية، وبها استأنف فك بنيات النص المكونة له " وبالتالي تأويل تراكبها واشتباكها بما يدفع الحكاية إلى أبعد من حدودها المرسومة، أي بما يدفع تجربة الوجود إلى أبعد من خارجها، إلى الداخل الغني حيث منبع الظلال الداكنة المتحجبة. وبذلك تصبح الفرصة سانحة < للتأمل > لإضاءة السر، ولاقتناص الحقيقة في ثنائياتها المتعددة "[2]. إنها عملية استنطاق للنص لكن ليس بإكراهات تطال عاتقه وتمارس في حقه تعسفا قرائيا، مما يتناقض ويتنافى مع طبيعتها الفنية.

إنها قراءة تتعدى ذلك إلى صنع متعة إثارة لعتماته وتلمس المعنى المحفور في ألفاظه والرابض في ثنايا عباراته. لقد غدت المقامة الكوفية الحريرية بين يدي كيليطو خاضعة لفاعلية التأويل الذي عمل على إنارة خفاياها وتداعي جمالياتها الشائقة، والتي ظلت غائبة

---

[1]– سارة كوفمان وروجي لايورت. (**مدخل إلى فلسفة جاك دريدا – تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر** –)، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، ط2، 1991، ص: 123.

[2]– وليد منير. (**المقامة والتأويل**)، ص: 369.

على مسرح أحداث حكاية المقامة، التي طالما نظر إليها نظرة ريبة وازدراء، فقد " أصاب المقامة عبر التاريخ ما أصاب سائر أجناس الأدب التي تستقرأ ماهيتها في الغالب خارج حدود الدائرة الجمالية التي تخصها "[1]. مغبة هذه النظرة للمقامة وطابع لغتها المسجوع، أفضى إلى قراءات لا تعدو أن تكون إشارات أو ومضات وتلميحات لا تلامس مخزون كثافتها الإشارية. على عكس ما عليه قراءة كيليطو هنا، والتي تشتغل على محور الدائرة الجمالية للمقامة، والتي عليها المعول في مخاتلة النص، ونسج فتنة الاحتمال من خلال ممكنات النص المنجزة وإمكانات التأويل المتاحة.

لقد أثبت كيليطو حقيقة أن نص المقامة متجاوز لتلك النظرة الاختزالية التي ما فتئت تطالعنا بها القراءات النقدية لها، ربما إلى حد اعتبار نقولا زيادة لها أنها جوفاء سجينة قالبها اللغوي المنغلق، فيقول عن الحريري " فإذا عصرت مقاماته لم تحصل على ما ينفع الناس. يشير هذا الموقف من المقامات إلى أن المقامات غير قابلة للقراءة التأويلية، لأنك مهما عصرتها لن تحصل منها على ما ينفع الناس، فهي جافة من الدلالات لا تحمل غير القراءة الظاهرة المرتبطة بالفكرة السائدة عنها، وهي اللغة السجعية وفكرة الكدية "[2]. فعلى عكس هذا الحكم المتعسف والجائر في حقها، جعل كيليطو من المقامة نصا مشحونا بفيض دلالات لا متناهية، لا تحتاج إلا إلى إعادة قراءة، وفق مراعاة تغير نمط التلقي لها، فنمط التلقي السائد أفضى إلى مأزق " وقع فيه التلقي التأصيلي بوصفه أزمة ناتجة عن عدم قدرة هذا التلقي على استيعاب حالات الشذوذ التي واجهها أثناء القراءة. فمن المعروف أن حالات الشذوذ تلك تسبب الكثير من الإرباك والإقلاع لحالة استقرار النموذج، مما يجعلها مؤشرا قويا على أن النموذج بات يعاني من أزمة، وأن المناسبة قد حانت لتغيير الأدوات المستخدمة،

[1]– محمد أنقار. (**تجنيس المقامة**)، ص: 09.

[2]– يوسف إسماعيل. (**المقامات – مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز** –)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007، ص: 172.

والاستراتيجيات المتبعة في البحث والقراءة "[1]. وفي هذا الموضع بالتحديد تقع قراءة كيليطو، فهي استثمار منه لمناسبة تغيير الأدوات القرائية، انطلاقا من تغيير النظر في تجنيس المقامة، وتأسيسا أيضا على معطى تغيير نمط التلقي وسياقاته المختلفة، ما تعلق منها بعملية انبثاقها، أو بعملية تلقيها رغم بعد هوة الزمن بيننا وبينها.

إنها قراءة تقع موقع المحاورة النقدية للتراث السردي العربي، وهي إلى جانب ذلك تطبيقية تخضع لأدوات نقدية معاصرة، مستقاة ضمنيا من طروحات التحليل البنيوي للسرد، مكنته من استنطاق مكنونات النص الضمنية والبنائية، مع عدم الإغفال لجمالية التلقي "التي تشكلت حول المقامات في مجال ثقافي محدد وهو مجال ينطوي على شروط تاريخية خاصة، وضمن حدود زمنية معينة "[2]. إنها القراءة الوحيدة من مجمل قراءات كيليطو النقدية، التي تمتاز بخاصيتي الجمع بين وحدة الموضوع، ووحدة نسيج التحليل التطبيقي، هذا النسيج الذي ينتج تعدد الدلالات، وهذا التعدد الذي " لا ينبع من الكلمة في حد ذاتها ... وإنما من ارتباط الكلمة بكلمات قريبة أو بعيدة، كلمات تكون في النص المدروس أو في نصوص أخرى "[3].

[1]– نادر كاظم. (**المقامات والتلقي**)، ص: 392.

[2]– المرجع نفسه، ص: 11.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**الغائب**)، ص: 59.

الفصل الخامس

ألف ليلة وليلة

عجائبية السرد وجمالية القراءة

المبحث الأول

الليالي / إشكالية التأصيل والتجنيس

1- العرب و السرد:

إن السرد بطابعه الإمتاعي والترفيهي هو لصيق بحياة الإنسان منذ أقدم العصور، فمع بدء فعل الحكي تشرئب الآذان منصته والقلوب والهة، بدافع الاستمتاع بجمالية العجائبي الخارق، ورغبة استكشاف عوالم الخوارق الخيالية, إنه الشوق المستديم لفتنة الدهشة والإمتاع، والاستئناس الملازم لعالم المغامرة والتشويق، إن صلة الإنسان الوثيقة بالسرد مردها أنه – أي السرد – " مصدر مهم من مصادر المعرفة والكشف عن الحقيقة بما يوفره من إمكانات استخلاص أحكام وأفكار وبنائها انطلاقا من تجاربنا ومشاهداتنا، ومن ثمة يكاد يتماهى مع الفكر وتكاد الحدود تزول بينهما "[1].

إنها علاقة التلازم بين الإنسان والسرد، أو بين معطى الوجود وعالم الحقيقة والمشاهدة و الواقع، وبين عالم الخيال في تشكلاته الفنية، التي ما هي إلا مظهر من مظاهر إثارة السؤال حول تجليات معطى عالم الحقيقة المعيش، ومحاولة قولبته فنيا وسرديا، لخلق عالم جديد، لا يخلو من علاقة تحكمه بعالم الحقيقة ومنطق الحياة.

السرد إذن موجود بوجود الإنسان، بل إن وجود الإنسان لا يكاد ينفصم عنه، كما أنه لا يختص بشعب أو أمة دون أختها، بل لكل أمة سرودها، التي على نسيج عوالمها تبني خصوصية ثقافتها ومثاقفتها مع سائر الأمم، إنه فضلا عن كل هذا كما يؤكد رولان بارت "حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد، فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودها، وهذه السرود تكون في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة إن لم تكن متعارضة. فالسرد لا يعير اهتماما لا لجودة الأدب ولا لرداءاته، إنه عالمي، عبر

[1]– إبراهيم صحراوي. (**السرد العربي القديم**)، ص: 21.

تاريخي، عبر ثقافي، إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة "[1]. إنه التعبير عن حقيقة ذلك الترابط الخفي الظاهر بين السرد والإنسان، فهما صنوان في تواز مستمر دائم لا ينقطع. كما أنه تأكيد عن طابع حقيقة الإنسان ووجوده، والتي كما تقوم على عالم الحقيقة المعيش، فإنها تتشرب من عالم السرد تشوفا للمأمول الغائب في عالم المشاهدة.

والعرب على شاكلة جميع الأمم كان السرد معين حياتها ومخزون مفاخرها، وحامي عرين حياتها ووجودها. وكما كنا أشرنا في الفصل السابق إلى معرفتهم بالسرد في تشكل أنواعه المختلفة من طرف ونوادر وملح ... هذه الأشكال المختلفة، دفعت بزكي مبارك إلى اعتبارها البذرة الأولى، أو الأصل الأصيل في انبثاق محكي الليالي العربية، حيث يقول: " وتلك القصص الطليقة التي تقال في غير تحفظ ومن غير فن، هي المصدر الأول لكتاب ألف ليلة وليلة الذي شغل الأوربيين والأمريكيين بما فيه من المفاجآت المدهشة والأحلام العجيبة "[2]. إن كنّا لا نستطيع تأكيد هذا الرأي، فإنه بالمقابل لا يمكن إنكار إرهاصات انبثاق محكي الليالي من بذور تلك المرويات العربية الغابرة، التي كانت بمثابة سراج سمر لياليها بروائع وغرائب وجماليات ومتعة حكاياتها التي انبنى عليها مخيال العربي آنذاك.

الليالي إذن رافد من روافد الموروث السردي العربي، فهي في تناميها السردي العجائبي اللامتناهي " طورت الانطباع الذي كان قد تكون إزاء أصول هذه الحكايات في عهد ترجمتها الأولى بأنها حكايات < باردة > إلى ذلك الانطباع المنبهر "[3]. هذا التغير في المنظور والحكم والانطباع هو الذي فتح أفقا نقديا زاخرا من القراءات، لكن من عجيب المفارقات أنه كان خارج دائرة النقد العربي الذي تنتمي إليه الليالي، لأنه جاء لاحقا لتلك الدراسات الغربية

---

[1]– رولان بارت. التحليل البنيوي للسرد، تر: مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص: 09.

[2]– زكي مبارك. (**النثر الفني في القرن الرابع**)، ص: 199.

[3]– أحمد درويش. (**الدوائر المتشابكة – دراسة في الصياغة الروائية المصرية لحكايات ألف ليلة وليلة** –)، نجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد: 12، العدد: 04، شتاء 1994، ص: 250.

التي احتفت به أيما احتفاء، وعليه فإن " القارئ الأوربي، في القرن الثامن عشر، مدين في معرفته بـ < الليالي > للمستشرق الفرنسي أنطوان جالان، الذي قام لأول مرة في تاريخ أوربا الأدبي، بترجمة الكتاب إلى اللغة الفرنسية، ما بين 1704, 1717، في اثني عشر مجلدا"[1]. لقد كانت ترجمة جالان بمثابة فاتحة عهد جديد، على نص قديم طواه النسيان ردحا من الزمن. ففي مقابل تلك النظرة الاختزالية أو لنقل اللامبالية به في سياق الثقافة العربية، كان وقع التلقي له في الغرب معاكس تماما، فقد أسس لقراءات مقارنة كثيرة، تطمح إلى الوقوف على روائع الأدب الإنساني.

إن ما ساد العقلية العربية النقدية من ترجيح جنس الشعر على ما سواه من فنون النثر (خاصة ما تعلق منه بواقع القص)، هو الذي كان حجرة عثرة في تأخر اكتشاف ذخائر هذا النثر، لقد " وقف النقد موقفا سلبيا من الأدب الشعبي انطلاقا من المنهجية التي اعتمدها فقد عني النقاد، قديما وحديثا، بالشعر عناية خاصة، فألفوا المؤلفات المطولة التي جمعت بين دفتيها العديد من أبياته، ووضعوا الأسس التي ترسيه على قواعد متينة "[2]. لكن ليت هذا الموقف كان مرجحا للشعر على حساب النثر (القصصي) فحسب، بل إنه وقف موقفا معاديا ورافضا له. خاصة تلك النظرة المشوبة التي رمق بها كتاب الليالي[3].

لكن هذه النظرة حتى وإن امتدت إلى العصر الحديث، وطالعتنا في بعض مواقف النقاد المحدثين، إلا أنها تبقى نظرة قاصرة ومنزوية، أمام ذلك الاهتمام المكثف على ساحة النقد العربي الحديث والمعاصر بكتاب (الليالي). وهذا طبعا كما أومأنا سابقا جاء بعد ذلك الاكتشاف للكتاب، وما ناله من حظ الاهتمام به عند الغرب، ونفض الغبار عنه بعد ردح من الزمن، فاكتشف العرب أنفسهم في هذا الكتاب بعد أن اكتشفه الغرب قبلهم.

---

[1]– شريفي عبد الواحد. (**ألف ليلة وليلة – وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر** –)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2005، ص: 53.

[2]– طلال حرب. (**أولية النص**)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص: 25.

[3]– ينظر بهذا الخصوص: (**مروج الذهب**) للمسعودي، و(**الفهرست**) لابن النديم.

2- الليالي / التشكل وضوابط المفهوم:

لقد كان كتاب الليالي مثارا للبحث والتمحيص بخصوص مسألة النسبة والأصل. إنها إشكالية قلق الانتماء، وربما هي سمة من سمات التشويق التي تتضاف إلى محكي الليالي في عجبه وإغرابه، إنه التشويق الذي " يتوقف فيه تتابع الأحداث لحظة، مما يرمي القارئ أو المشاهد في قلق انتظار ما سيحدث "[1]. هكذا تستوقف الليالي قارئيها بل دارسيها بين الفينة والأخرى، وتبعث فيهم نزعة ورغبة بحث أصل الكتاب، لقد أوقع كتاب ألف ليلة وليلة دارسين بين عماء ما قبله، وعماية ما بعده، إنه حلقة وبؤرة المتاهة المفتوحة قبله وبعده، بين لا بداية سرده ولا نهائيته، ولعلها الميزة التي رسخت من شأنه في مصاف روائع الأدب العالمي.

إن أول من طرح مسألة أصل الليالي وأوعزها إلى أصول عربية بحتة، هو المستشرق الفرنسي سلفستر دي ساسي **S**ilvester **D**e **S**acy " في مقالات نشرها في الأعوام 1817، 1829، 1833. وقد أكد دي ساسي عربية الكتاب، ورفض رفضا باتا الرأي القائل بوجود عناصر هندية وفارسية فيه "[2]. وقد ذهب نقاد آخرون غير هذا المذهب، وعلى رأسهم النمساوي جوزيف فون هامر J.V.Hammer ، الذي أثبت في بحث قدمه سنة 1927 أن "نواة (ألف ليلة وليلة) فارسية – هندية، وهي كتاب (هزار أفسان) الذي ترجم إلى العربية في القرن الثامن عشر للميلاد أيام المنصور جد الرشيد "[3].

وإن هذا ما دفع إلى توجه الدرس النقدي نحو تحديد قضية وجود طبقات مختلفة لأصول الليالي[4]، لا تخرج في مجملها بنتائج مقنعة بخصوص بحث الأصل. بل إن من ميزاتها أن

---

[1]- ادجار قيير. (**التشويق والرغبة في ألف ليلة وليلة**)، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد: 04، شتاء 1994، ص: 48.
[2]- ضياء الكعبي. (**السرد العربي القديم**)، ص: 82.
[3]- شريفي عبد الواحد. (**ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية**)، ص: 19.
[4]- من الباحثين والنقاد الذين آثروا هذا التوجه نجد: فون هامر Von Hammer- وليم لين Lane. W- ليتمان E. Litman– ماكدونالد Macdonald – أويسترب Oestrup - فيكتور شوفان V. chauvin .

لها فضل المحاولة، والمحاورة وفق تطبيقات منهجية مختلفة، لكن واقع الحال يؤكد عدم إمكانية إرساء نتائج دراسة يقينية، على نصوص هي أصلا مطبوعة بحركية وشفوية الرواية الممزوجة بأذواق شعبية روائية مختلفة، لا تكاد تحصى.

أما بخصوص حظ هذه المسألة في النقد العربي، فإنها لم تخل من محاولات، تأتي في مقدمتها أبحاث الناقدة سهير القلماوي رائدة درس الليالي في النقد العربي الحديث، فقد أشارت في نطاق دراستها لليالي " في سياق تعليقها على رأي الأب الصالحاني عن أصول الليالي أن الأب أنطون الصالحاني يستمر في ذكر الأدلة عن عربية ألف ليلة وليلة، غافلا عن أن لهذه المجموعة، أي ألف ليلة وليلة تاريخا طويلا مرت فيه بتطورات مختلفة، ودل اسمها على صور مختلفة للكتاب نفسه. وتؤكد سهير القلماوي أن مؤلف هذا الكتاب، أي ألف ليلة وليلة، مؤلف شعبي "[1].

إن حكايات (ألف ليلة وليلة)، وما أتاحته من إمكانية القراءات النقدية، لدليل على أن شأو الكتاب بلغ من الأهمية والتأثير والانتشار ما لم يبلغه كتاب سردي قبله ولا بعده. ولا تنحصر أهمية الكتاب على سياق ثقافي دون آخر، بل إن تغلغله في ثقافات الإنسانية المختلفة ما جعله مثار العجب، مماثلا لسمة العجب في مضمون حكيه، لقد أطبق الآفاق، ولم يعد " مقصورا على الآداب فحسب ... وبات من البديهي القول إنه ما من أديب، أو فنان، قرأ ألف ليلة وليلة إلا وتأثر بها تأثرا ملحوظا، فلقد أثر في الشعر والقصة والرواية والمسرح وحتى السينما، ولم يكن هذا التأثر آنيا، بل استمر مع توالي الأجيال عبر سيرورتها التاريخية والزمنية "[2]. إنه الكتاب السحري إذن الذي مازال سحره يؤثر، وأثير سرده ينعش ويطرب.

---

[1]- ضياء الكعبي. (**السرد العربي القديم**)، ص: 83.

[2]– محمد عبد الرحمن يونس. (**الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة**)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: 09.

فعلى الرغم من تجلي بؤرة الحكي في الليالي بوصفها " قصة وحدة زوجية تشرخها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتئم "[1]. إلا أن إشكالية الانتماء وتحديد الهوية لا تزال غير محسومة، بل إنها سوف لن تحسم ما دام أصل الحكي مغبور في ثنايا ثقافات شعبية امتزجت فيها أجناس متعددة، وطعم بثقافات متعددة منها ما هو عربي ومنها ما هو فارسي ومنها ما هو هندي، ومنها ما هو غير ذلك. فإذا كانت " هوية الفرد، أو هوية الجماعة، تعتمد في تعريفها على هوية الآخر أو الآخرين كما أنها تتحقق من خلال انعكاس هوية أخرى عليها "[2]، فإن شأن الليالي أعقد من أن يتلمس فيه طابع هوية، إذ كلما طرحت قضية أصل الانتماء إلا وقفزت معالم هويات أخرى ممزوجة ومتداخلة، إذ لا تكاد تقر على حال محدد.

فالليالي وفق هذا الطرح، هي تجلي لتداخل وتمظهر هويات متعددة، فإذا كانت " هوية أية جماعة، إنما تتضمن فيما تتضمن رموزها الخاصة، والطرق التي يتم بها الاستخدام الرمزي للعناصر الثقافية التي تميز هذه الجماعة عن غيرها من الجماعات "[3]، فإن نصوص الليالي خير تمظهر رمزي معبر عن ثقافات، لكن هي من التداخل إلى حد استعصاء التمييز، أو لنقل الحكم على الانتماء الحقيقي لسرديته الحافلة.

لكن كل هذا التمازج والتلاقح لم يمنع البحث في أصل الليالي، وإن تعذر البحث عن مؤلفها، لذلك جاءت آراء الباحثين والدارسين مختلفة أولا حول أصل التسمية للكتاب " فمن الدارسين من ربطها ببعض العادات العربية، ومنهم من فسرها معتمدا على الآراء التي قامت

---

[1]– فريال جبوري غزول. (**البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة**)، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد: 04، شتاء 1994، ص: 88.

[2]– أحمد مرسي. (**ألف ليلة وليلة ومشكلة الهوية**)، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد: 04، شتاء 1994، ص: 229.

[3]– المرجع نفسه. ص: 233.

حول أصول الحكايات، وفئة ثالثة راعت في هذه التسمية الناحية البلاغية "[1]. ومن واقع ترجيحات التسمية، وتبريرات الوضع والتداول، تأسست إلى جانب ذلك مباحث عزو الكتاب إلى أصوله الحقيقية، والتي ما فتىء النقاد يعاودون فيها البحث ويعملون النظر، إلا أن الاستقرار على رأي واحد يمكن البرهنة عليه لم يوجد بعد.

فلا يخفى من ظاهر نصوص الليالي تلك الصبغة العربية، سواء من ناحية طريقة الحكي، أو من خلال مضامين السرد، إلا أن الحكم على عربيته الخالصة لا يكاد يجزم به أحد. ففيه من التداخل والتمازج ما يدلل على تفرق مسارات حكيه بين الأمم، ولعل السبب الرئيسي راجع إلى غلبة الطابع الشفاهي في تناقل متون حكيه وقصصه، فسواء " أكانت في بذورها الأولى عربية (= جاهلية) أم أجنبية (= هندية، فارسية، ورومية)، فإن التداول الشفوي أضفى عليها خصائص تفوق في أهميتها، تلك التي يفترض وجودها إذا كانت قد انحدرت إلينا من أزمنة قديمة أو مواطن أخرى "[2]. وهذا التناقل الشفوي هو الذي بوأها مكانة لم تكن لتبلغها لو دونت منذ بدئها، ولما أثريت بغنى التلاقح المعرفي في نصوصها.

وجماع القول عن محددات المفهوم،، هو أن ألف ليلة وليلة " مجموعة قصص أدبية، اشترك في نسيجها أكثر من حاك، وأكثر من راو، على مر زمن لا يمكن تحديده بدقة. إنه كتاب احتل مكانة مرموقة في المكتبة العالمية وذلك لما يمتاز به من مضامين إنسانية وأجواء أسطورية. فهذا هرمن هيس يعترف بأن الليالي: كتاب لا يستغنى عنه في مجموعة الأدب العالمي، لأنه مصدر عظيم للمتعة "[3]. ولعل غنى الكتاب وثراؤه، وتطاير شهرته هو من صميم هذه الميزة المتشابكة لأصول حكيه، وتنوع مسارب متنه ومضامينه.

---

[1]– شريفي عبد الواحد. (**ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر**)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2005، ص: 11– 12.

[2]– عبد الله ابراهيم. (**موسوعة السرد العربي**)، ص: 116.

[3]– شريفي عبد الواحد. (**ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية**)، ص: 13.

كتاب الليالي إذن شكل من أشكال السرد العجائبي، لكنه شكل متفرد في نسيج نصه وأسلوبه ومحتواه، فبقدر ما هو متضمن لأنماط وصور مختلفة لواقع الثقافة العربية، فهو إلى جانب ذلك مشتمل على تعقيدات نسقية معرفية متعددة، دينية وتاريخية وثقافية وحتى غيبية ما ورائية ... فيها ملامح الرؤية الإسلامية، إلى جانب ملامح ورؤى فارسية وهندية. هذه الروافد في تنوعها وثراء مضمونها، جعلت من الليالي معينا ومصدرا أساسيا، عليه ارتسامات مدار السرد العربي القديم في عمومه.

ألف ليلة وليلة من السرود العجائبية، بل إنه " نص مركزي في الثقافة العربية، أنتجت رمزية رحلة طويلة في الذاكرة الجماعية، وجغرافية الإبداع، تحول معها إلى صورة ذهنية، كثيفة، متلبسة، ومانعة الأعطاف. ولأن رمزيته في المتخيل الثقافي العام ثابتة، لم تعد ماهية صور الليالي، أو نسق تشكلها، أو مقومات بلاغتها، مما يشغل القارئ أو الناقد، فهي صورة إنسانية، حاضرة على جهة البداهة، تتلون بطبيعة الإدراك، وتتشرب مضمون الخبرات، وبما أن المدارك والخبرات غير حصرية، فتلك الصور في تغاير لاينتهي "[1].

وهذا ما جعل من الكتاب خارقا لآفاق الزمان والمكان، فلم يقتصر الانتشار الذي حققه الكتاب، على حيز زمان ومكان انبثاقه فقط، بل أطبق الآفاق محلقا في جميع أنحاء العالم، كما أن مجال درسة لم يبق مقصورا على عالم الأدب وجمالياته، بل توزع على اهتمامات كثيرة. إنه كتاب له خصوصية العالمية، فما من قارئ إلا وتأثر به تأثرا ملحوظا، وأُخذ بسحره أخذا لطيفا.

من المؤكد إذن أن كتاب الليالي قد اعتلى مصاف روائع الأدب العالمي، وهو لعظمته ومكانته عد واحدا من أهم ذخائر السرود العربية، بل على رأسها جميعا، لما يحويه وينطوي

[1]– شرف الدين ماجدولين. (**بيان شهرزاد – التشكلات النوعية لصور الليالي** –)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 05.

عليه من ذخائر الحكايات الخرافية المشكلة لفسيفساء عالم سحري جذاب، لذلك وقع اهتمام الدارسين به في مختلف الميادين، وفي مختلف أنحاء العالم " فترجم إلى أهم اللغات العالمية، وألهم الأدباء في الغرب والشرق وانفتحت له أبواب الأنثروبولوجيا والتاريخ وعلم الاجتماع، ورحبت به الدراسات المقارنة في جامعات العالم ... ومازالت حقوله وميادينه خصبة، تغري الدارسين بشحذ الهمة وإعداد العدة للبحث والتنقيب واستكشاف مجاهل لم تستكشف بعد "[1].

إنه عالم القص المشحون ببهجة الغرابة وروعة الإدهاش، ومخزون الحكم والأمثال في شتى ميادين المعرفة والفنون. إنه الكتاب الجامع لنسيج شبكة مرجعيات التنوع والثراء العجائبي في السرد العربي القديم، والتي " في مسار تحققها الجمالي لا تفارق حدود الرسم بالكلمات، فإنها تهم مسار تشكل الصور الأدبية عموما، قبل أن تتحدد جنسيا بانتمائها إلى السرد الشعبي، ونوعيا بإنجازاتها المختلفة: عجائبية وخرافية وأسطورية وهزلية ... وكل التشكلات الممكنة في القص الشعبي "[2].

[1]– شريفي عبد الواحد. (**ألف ليلة وليلة**)، ص: 13– 14.

[2]– شرف الدين ماجدولين. (**بيان شهرزاد**)، ص: 05.

المبحث الثاني

ألف ليلة وليلة وسؤال القراءة

قدم **عبد الفتاح كيليطو** دراسة نقدية لكتاب (ألف ليلة وليلة)، وهي مساهمة منه تندرج في حقل مسار بحثه واشتغاله واهتمامه بقراءة التراث السردي العربي القديم. فجاء كتابه: (العين والإبرة)، كحلقة واصلة لسلسلة أبحاثه النقدية والإبداعية، التي أقام عليها مشروعه النقدي، عاملا على تطوير وتعميق آليات القراءة الجادة والإدراك المعرفي الواضح والأصيل للسرد العربي قديما وحديثا، وتجربة قرائية من هذا القبيل " يتداخل فيها الحد المعرفي بالإطار الثقافي الحاضن له، بحيث يتحول هذا المعرفي إلى مكون ضمن مكونات ثقافية عديدة تؤلف نسق القيم الخاصة بمجتمعنا المعاصر ومفاهيمه وآلياته النقدية "[1].

وقبل التطرق إلى تفاصيل مباحث دراسته في هذا المنجز النقدي (العين والإبرة)، تجدر الإشارة إلى أن كتاب الليالي، ومباحث قراءته عند الناقد، لم يخصه بهذا الكتاب فقط، بل إن قراءته له جاءت موزعة على صفحات بحثية في كتب أخرى. فقد خصص مقالين حولها، أحدهما في كتابه: (لسان آدم)، الذي ركز في موضوعه على سحرية كتاب الليالي، أما المقال الآخر فجاء مندرجا ضمن فصول كتابه: (الأدب والارتياب)، تحت عنوان: (الليالي كتاب ممل).

هذا بالإضافة إلى تلك القراءات التي يغلب عليها الجانب التطبيقي على بعض قصص الليالي، والتي استثمر فيها جوانب من آليات التحليل البنيوي للخطاب السردي ، كقصة: (الصياد والعفريت)، في كتابه: (الحكاية والتأويل)، وقصة: (السندباد)، التي جاءت كمسك ختام لكتابه: (الأدب والغرابة), فكتاب الليالي هو المرجع الأصيل والمنبع الوافر والمنهل الزاخر الذي لا يكاد يغادر أبحاث كيليطو، إنه مهموم به وبمغاليق أسراره، إلى حد دفعه إلى الغوص " في أنساق الثقافة العربية القديمة والحديثة، ثم كتاباته الإبداعية لجسده ومكتبته جعلا هذا الكتاب يدخل حياته، أو يدخل هو حياة الكتاب سيّان. ستختار الليالي

[1]– شرف الدين ماجدولين. (**ترويض الحكاية**)، ص: 13.

عبدالفتاح كيليطو قارئا لها، أو يختارها في غموض لا يكف يذكر به ... كان لابد أن يلتقيها أثرا أو صدى، ويعود إليها، بتوتر خلاق، بعد أن وجدها قرب رأسه في الطفولة "[1]. وفيما يلي سنعمد إلى تفحص مسارب القراءة النقدية التي خصها لهذا الكتاب الساحر القاتل الغريق، على حد توصيفاته له، لنستوضح خصوصيات الطرح النقدي، سواء على مستوى الجانب النظري، أو ما تعلق منه بالجانب التطبيقي الذي خص به بعض قصص كتاب الليالي.

1-العنوان ومفارقات الدلالة:

(العين والإبرة)، هو العنوان الذي ارتأى **كيليطو** وضعه كعتبة من خلالها يلج عالم كتاب الليالي. فإذا كان " عنوان كل شيء ما يظهره، وينقله من حالة الكمون والاحتجاب إلى حالة البروز والانكشاف "[2]. فإن عنوان كتاب كيليطو يضعنا أمام بروز وانكشاف لدلالات متشبعة لا يمكن استجماع وحصر دلالاتها، خاصة إذا علمنا أنها تخص طابع حكايات لا تقل عنها تشعبا وتشابكا في مسارات الحكي وبنية النص الحكائي، مما يؤسس لقراءة لا نظن أنها ميسورة الفهم وقريبة المنال، وإن كانت لا تخلو من محاولة توسل المتعة والجمال للعناصر البنائية المكونة لحكائية نص الليالي.

إن ما يؤسس للبعد الدلالي لعنوان الكتاب (العين والإبرة)، هو تلك المفارقة فيما بين ملفوظين، مما يلزم بالتساؤل عن مدى علاقة الترابط المعنوي فيما بين الكلمتين، ناهيك عن ملابسات حكم العطف بينهما، إنه نفس التساؤل الذي صَدّر به أندري ميكال تقديمه للكتاب حين قال: " هل خطر ببالكم، ذات يوم، أن تكتبوا على آماق بصركم، بواسطة إبرة جد حادة، حكاية برمتها تحمل عبرة أخلاقية؟ كلا بالطبع. سيكون الأمر مؤلما للغاية ومستحيلا على

[1]- مجموعة من المؤلفين. (**عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة**)، ص: 190.

[2]- محمد بازي. (**العنوان في الثقافة العربية**)، ص: 12.

أية حال "[1]. إنها الكتابة إذن بأقلام من إبر على صفحات من مؤق العين، إن هذا ما يلزم به كتاب الليالي كدلالة استعارية على ضرورة المحكي وخطره، ولأجل الاعتبار بإشاراته الدلالية، لابد من هذه الطريقة لتفعيل الممكنات العلائقية فيما بين الحكاية والعبرة. إنه الحكي في مقابل الموت، الإذعان لسلطة الحكي كفيل بالخلاص من مصير الفناء.

إذا كان مرتكز بناءات المحكي في الليالي قائم على ثنائية السرد والموت، فإنه في حالة احتكامه لسلطة الكتابة تجب مراعاة خصوصية هذه القاعدة، وحتى أن **كيليطو** قد أقرّ في قراءته ملازمة ما تفرضه سحرية هذا الكتاب، حيث قال واصفا مسار قراءته " وبصفة تدريجية ستسعى قراءتي لكتاب الليالي لا إلى تجريده من أسراره (بوساطة ما لا أدري من شبكة تأويلية) بل إلى إطلاعه على سره الخاص، وذلك دون المس بكل احتمالات معناه. وفي كل لحظة ستكون العين والإبرة حاضرتين في الموعد "[2].

نعم العين والإبرة حاضرتين، الحذر مطلوب، والعقد المبرم بين كتاب الليالي وقارئه، هو دوما السرد في مقابل الموت، الموت هو ثمن القراءة، والحياة فداؤه. لقد قدم **كيليطو** قراءة قد تكشف " للقارئ كيف أن فن **كيليطو** يتأرجح بين المحاكاة والتخيل، بين المرآوية الذاتية والرغبة في إنشاء حكايات جديدة قد يستطيع المرء كتابتها بإبرة على مؤق العين "[3].

2-الليالي والمبدأ الجوهري للحكي:

لقد تعددت وجهات نظر النقاد والدارسين حول المحور والمبدأ الجوهري لمحكي الليالي، وبتعدد وجهات النظر تتعدد القراءات وتتشعب، لكن دونما تملك تام لمفاصل وأبعاد جماليات السرد الذي تحويه الليالي، وذلك لتفرده وتميزه " بشكله الإمتاعي الرائع

[1]- عبد الفتاح كيليطو. (**العين والإبرة**)، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1996، ص: 07.

[2]- المصدر نفسه. ص: 11.

[3]- مجموعة من الباحثين. (**عبد الفتاح كيليطو – متاهات الكتابة** –)، ص: 114.

وبمضمونه الحضاري الغزير "[1]. إن زاوية النظر لمبدأ الحكي لليالي، هو المحدد لمسارات القراءات النقدية عند كل ناقد، وفق رؤيته ومحددات دراسته، ومؤشرات سلطة الحكي التي يرتئيها كثيمة عليها يبني قوام قراءته لسردية الليالي.

فإذا كان عبد الكبير الخطيبي أقام مبدأ قراءته لكتاب الليالي على مقولة (احك حكاية وإلا قتلك) وذلك على اعتبار أن الحكي " هو هذا الخطر الذي لا يغتفر، وإذا كان دوما مقترنا بتضحية، ومتطلبا نقديا ... فإن الحكاية تجابه، داخل تيهانه، ما لا يستطيع قط أن يتملكه بدون افتتان وبدون فتنة، فتنة الموت ذاتها وهي تمنحه ملجأ في جسد الحكاية لدرجة أن القص والموت يكونان إشارة ظل مجيد "[2].

فإننا نجد سعيد يقطين يذهب غير هذا المذهب، ويختار لنفسه مبدأ يراه الأنسب لمنطلقه في البحث السردي الخالص، والذي يريد به " الوصول إلى أسئلة تتعلق بسردية ألف ليلة وليلة، وبدون أي بعد أميسي، تختزل المبدأ الجوهري للحكي في النص في مقولة شهرزاد < إن ما سأحكيه أعجب مما حكيت > "[3].

مبدأين قدمناهما على سبيل التمثيل بغية التأكيد أولا على خصوصية كل قراءة نقدية لليالي، وموضوعة السرد التي تعتمدها كمفتاح تراه يخدم مسار القراءة، وثانيا لأجل التعرف على المبدأ الذي اعتمده **كيليطو** في قراءته لنص الليالي، من خلال قراءاته المقدمة في جملة أبحاثه ودراساته النقدية خاصة ما جاء منها في مصنفه (العين والإبرة).

---

[1]– أنور لوقا. (**أبو حيان التوحيدي وشهرزاد**)، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1999، ص: 106.

[2]– مجموعة مؤلفين. (**الرواية العربية، واقع وآفاق**)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص، 114.

[3]– سعيد يقطين. (**الرواية والتراث السردي**)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص: 62.

فإذا كان سبيل القراءة عند الخطيبي ينحو بها منحى فك شفرة المزاوجة الضدية فيما بين الحكي والموت، وانتصار الأول على الثاني، أو في أحسن الأحوال العمل على تأجيله، فإن الحكي في الليالي وفق هذا التصور " يهدهد بطر شهريار السلطوي، وشهرزاد – إبنة الوزير – تعمل على تأجيل فعل قتلها من طريق القص: وبالقص نجت نساء مدينتها من بطش شهريار، فهي المفدي والمخلص "[1]، بل إن تداعيات الرؤية القرائية عند الخطيبي تتجاوز هذا إلى حد اعتبار الحكاية تعويذة من سحر و " أن تسحر أحدا معناه أن تحتل مكانه، لا عن طريق التماهي. بل بواسطة تماه متصنع: ساحر، فاتن، وأتظاهر بأن أكون في مكانك ...، وإذا تظاهرت بأنني في مكانك فإنما أفعل ذلك أيضا لحسابي: أين أنا إذن؟ "[2].

انطلاقا من هذا التساؤل يبني الخطيبي فكرة الانفصال بفعل سلطة السرد عن الذات وعن الآخر، ويشتغل بذلك فعل السحر الحكائي، فيغدو " الساحر والمسحور يوحي بالمبدأ الذي تقوم عليه الحكاية ... شهرزاد من الحكاية التي تستمع إلى نفسها وهي تقول للملك وللأخت وللموت "[3]. إنه بوح السرد وبهجته، في مقابل رهبة الصمت المفضي إلى الإنتهاء والركود والجمود.. والموت، في حين أن كلام محكي السرد باعث للحركة والسيرورة، إنها قوة الكلمة المحصلة للحياة والخلاص، فانطلاقا " من هذا الاقتران بين الموت والصمت، هناك تلازم بين الحياة والكلام. ويتبع هذا أن لا غنى للحياة عن الكلام، وتبدو المقارنة هكذا: الكلام: الصمت = الحياة: الموت . أي أن الكلام بالنسبة

[1]– محمد عبد الرحمن يونس. (**الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة**)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: 12.

[2]– مجموعة مؤلفين. (**الرواية العربية، واقع وآفاق**)، ص: 114.

[3]– المرجع نفسه. ص: 114.

للصمت كالحياة بالنسبة للموت. ويصبح استمرار الحياة كفاحا لا ينقطع ضد الصمت. فالحياة تؤسس على قمع غريزة الموت، كما أن الكلام يؤسس على قمع الصمت "[1].

أما البعد القرائي أو المبدأ الجوهري للحكي الذي إرتآه سعيد يقطين كبديل منهجي يخدم مسار قراءته ذات البعد السردي الخالص، فهو مبدأ تسلسل الحكي، تسلسلا تصاعديا، تصاعديا لا في وتيرة السرد بل في مدى استثارة الغرابة والدهشة والعجب، فهو مبدأ التشوق المتزايد " الذي يعطي للحكي جاذبية واستمرارا ... الانطلاق من العجيب إلى الأعجب إلى الأكثر عجبا ... ويتعجب شهريار مما يمكن أن يكون أعجب مما سمع، ويدفعه الفضول إلى طلب السماع من خلال السؤال السردي: كيف كان ذلك؟ "[2].

إنه المبدأ الذي اعتمده يقطين، وهو المبدأ المزاوج بين الزمن والعجب في سيرورة حكي الليالي، وعناصر العجائبي وفضاءاته متعددة في قصص الليالي، تختزل في جملة من المجازات، منها تعدد فضاءات العجائبي، ومجازات التحذير، والقمقم، والتحول والحلم.[3] المؤسسة في مجموعها لمبدأ الحكي في ألف ليلة وليلة كما تناولها سعيد يقطين بالدراسة والتحليل.

وإذا أتينا إلى قراءة الليالي المقترحة من قبل الناقد **عبد الفتاح كيليطو**، خاصة في كتابه حول ألف ليلية وليلة (العين والإبرة). فإننا نلفي المبدأ الجوهري للحكي الذي اعتمده، يختلف من حيث زاوية النظر لحكايات الليالي، عن الطرح المقدم من كلا الناقدين السابقين (الخطيبي ويقطين). إذ يمكن اختزال المبدأ الجوهري للحكي في دراسته، إلى ثنائية ضدية فيما بين القراءة والموت.

---

[1]– فريال جبوري غزول. (**البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة**)، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد: 04، شتاء 1994، ص: 91.

[2]– سعيد يقطين. (**الرواية والتراث السردي**)، ص: 62.

[3]– ينظر: ضياء الكعبي. (**السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية واشكاليات التأويل** –)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: من 91 إلى 100.

إن ثيمة الموت حاضرة وبقوة في نصوص الليالي، إذ لا نغالي إن اعتبرناها العنصر الأساس والفعال في بناء هيكلة نظام المحكي شكلا ومضمونا، إلا أن الفارق يتجلى في زاوية النظر إلى هذه الموضوعة من وجهة النظر النقدية، فإذا كان كل من الخطيبي ويقطين، قد جعلا منها مرتكزا فيما قدماه من قراءة، إلا أن هذا المرتكز يظل يراوح مسافة علاقة الملقي بالمتلقي، أو المرسل بالمرسل إليه، أو بعبارة أدق علاقة السارد بالمسرود له، (علاقة شهرزاد بشهريار)، وما يحكم هذه العلاقة من توترت تفتر أحيانا، وتشتد وتتأزم في أحايين كثيرة، مما يزيد في المقابل من وتيرة تفعيل عملية السرد، و بالمبالغة في ولوج عوالم العجائبية والدهشة.

إذن فنظام الاحتكام لسلطة الحكي في الليالي هو في مرجعيته الأساسية محكوم بعلاقة الحاكي بالمحكي له، أما بخصوص مقترح **كيليطو** في هذا المجال فإنه بالكاد مخالف لأطروحة اختزال العلاقة فيما بين الراوي والمروي له، بل إنه ذهب بهذه العلاقة إلى أبعد من ذلك، إلى علاقة المتلقي أو لنقل القارئ بكتاب الليالي، فهي نقلة من عالم الشفاهة إلى عالم الكتابة.

هناك ارتباط وثيق فيما بين ما يسمع من حكي وما يقرأ، وهنا يطرح **كيليطو** إشكالية نقلة المحكي في الليالي من سلطة الشفاهة إلى سلطة الكتابة والتدوين، " فالحكاية لا تقرأ بل تسمع، ومع ذلك إذا نظر إليها عن كثب فسيتبين أن السرد الشفهي لا يعدو أن يكون مرحلة من مراحلها تتلوها أخرى حاسمة هي مرحلة تدوين الحكاية كتابة. وتتكرر هذه العملية مرارا (وبصفة خاصة عندما يكون المتلقي ملكا) إلى حد تفرض معه الخلاصة التالية نفسها: لا تتم المصادقة النهائية على الحكاية، حقا، إلا عندما تصل إلى الكتاب"[1]. من هذا الطرح الفارق في تغير طريقة السرد وتواترها من ملفوظ الحكي

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**العين والإبرة**)، ص: 10.

الشفهي، إلى التدوين وحصر سرده بين دفتي كتاب، أقول انطلاقا من هذه النقطة الفارقة يعمد الناقد **كيليطو** إلى تفجير سلسلة المساءلات النقدية في قراءته لكتاب الليالي.

إنها جملة من التساؤلات تفتح شبكة تأويلية لا نهائية، شأنها شأن لا نهائية حكي الليالي، لكن كيليطو يحاول تحديدها وفق أطر منهجية، وقضايا لا تأخذ به إلى لا أدرية من الدلالات، التي قد تند به عن مسار درسه النقدي لليالي في هذا المصنف. فجاءت قراءته مبنية على افتراضات عمل على صياغتها منذ البداية، وهي عبارة عن انبثاق " سلسلة من التساؤلات من القادر على تمرير الحكاية من سجل الشفهي لإلى سجل الكتابي؟ ماذا يمكن القول عن مفهوم الراوي والمؤلف؟ إلأى أية خزانة يؤول الكتاب؟ وأية أيد تستطيع فتحه؟ ولماذا حالما يتم تسجيل الحكاية لا يبقي ثمة ما يروى، اللهم موت الشخوص؟ بواسطة أي مفعول سحري يغدو الكتاب عنصرا من عناصر الموت، هذا في الوقت الذي يقدم فيه نفسه بوصفه مساعدا وبلسما مخصصا لتقوية الحياة وتحسينها؟ وما الداعي إلى إغراق الكتب؟ "[1]

وفق هذا التصور العام لمنهاجية القراءة والتأويل تتوزع مباحث القراءة في (العين والإبرة)، الذي يعد بمثابة حلقة مهمة من سلسلة حلقات دراساته وأبحاثه النقدية، والتي أقام عليها فكرة مشروعه القرائي بخصوص مباحث تأصيل السرد العربي القديم. لقد قدم **كيليطو** قراءته لكتاب الليالي في هذا المنجز من منطلق التصور الذي صاغه في حقه بوصفه الكتاب الوحيد من بين جملة كتب الموروث السردي العربي، الذي كتب له فضل تحصيل مكانة عالمية مجاوزة لحدود النطاق الجغرافي والنسق الثقافي الشرقي (العربي).

[1]– المصدر السابق. ص: 10– 11.

لكن الإشكالية المثارة من قبل الناقد، هي أنه بالرغم من التركيز على الأصل العربي لليالي، إلا أن العرب " لم يروا أبدا في ألف ليلية وليلة خلاصة أدبهم "[1]. إنه الموقف المزدري الذي مني به هذا الكتاب على طول فترات تداوله وتناقله. حيث إن الإعتقاد الشائع والحكم الرائج عن هذا الكتاب، هو أنه لا يصلح إلا لذوي العقول الرثة، والأنفس المريضة، والأذهان التافهة، والقلوب السقيمة. فهذا المسعودي يصدر حكمه في حق الكتاب قائلا: " إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب إلى الملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها "[2].

وبعد ترجمة الكتاب (الترجمة الأولى لغالان Galland سنة 1704- 1717)، تغيرت وجهة النظر المعادية والرافضة، بل تحولت إلى نقيض ما كانت عليه، إذ غدا الكتاب أكثر تلقيا ومقروئية، وأكثر النصوص حظا في الدرس النقدي. فبفعل عملية التثاقف والتبادل الثقافي والمعرفي، كان هذا الاحتفاء والتبجيل. إن اهتمام الغرب بالكتاب، وإهمال العرب له (قديما خاصة)، هو جوهر المساءلة النقدية والاشكالية المعرفية التي يطرحها **كيليطو**.

فعلى الرغم من الإقرار بأن كتاب الليالي يحتوي على " عناصر ووحدات سردية مستمدة من تراث حضاري شديد التنوع يعود في أصوله إلى شعوب مختلفة وحقب تاريخية متباعدة ورقع جغرافية متمايزة "[3]، إلا أن **كيليطو** ينظر إليه كتمثيل جلي لخصوصية عربية ظاهرة، رغم ما يحويه من تراث إنساني مشترك، فمتنفسه أريج الثقافة العربية الحاضنة، كخلفية مؤطرة لمجرى الحكي فيه، والذي لا يخرج عن نظام وطابع السرد العربي القديم. فهو بمثابة خزان معرفي كفيل برسم صورة حقيقية عن أسس وتقاليد

[1]- عبد الفتاح كيليطو. (**لسان آدم**)، ص: 74.

[2]- عبد الله ابراهيم. (**موسوعة السرد العربي**)، ص: 142.

[3]- عبد الحميد بورايو. (**المسار السردي وتنظيم المحتوى – الدراسة السيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة-**)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص: 11.

موروث الثقافة العربية القديمة، والتي لا يمكن قراءة الكتاب بمعزل عنها، ومن هذا المنطلق كان البناء المفاهيمي للناقد في استنطاق إشكالات مفاهيمية تخصه.

إن مجرى السرد الإمتاعي في الليالي، وغنى مضمونه بفلسفات حضارية، وقيم انسانية، مؤصلة لسياق الساحة الثقافية العربية، جعل منه الكتاب الوحيد الذي لا يتعرف العرب على أنفسهم إلا من خلاله، لكن، " لا مناص من القول إن هذا الكتاب كان وقعه أشد في أوربا مما كان فيه في العالم العربي "[1]. لقد فتح هذا الكتاب لأوربا إمكانية التعرف واكتشاف ثقافة الشرق، ومتعة الرحلة إليه، وفي الوقت ذاته دخل هذا الشرق بقوة في موضوع الأدب الأوربي، إذ إن كتاب الليالي، كان له حظ النقل والترجمة، ما لم يكن لغيره، وكل ترجمة من هذه الترجمات، على حد وصف بورخيس[2] " تنجز ضد ترجمة أخرى. إن المقارنة مثلا بين ترجمتين، ترجمة غالان وترجمة ماردروس، تكشف عن اختلافات، وتباعدات عميقة جدا تفضح مزاج كل من المترجمين وعقلية عصرهما "[3].

لقد عمد **كيليطو** إلى قراءة الليالي وفق طريقة نراه استقاها من طرحات هذا الناقد الأرجنتيني، صاحب حكاية (كتاب الرمل)، فهو الكتاب الذي جعل منه خير معبر عن طروحات ومفاهيم الواقعية السحرية، أو لنقل الكتاب الذي لا نهاية له[4]. هكذا إذن جاءت نظرة **كيليطو** لكتاب الليالي. لذا جاء عنوان فصل من كتابه: (خزانة شهرزاد)، إنها الخزانة الملهمة للانهائية الحكي، أو لنقل ثقافة شهرزاد المعرفية، المحيلة على ثقافة معرفية أوسع، وذاكرة سردية أرحب " فمن هذه الذاكرة المكتوبة والزاخرة استقت مادة

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**الأدب والارتياب**)، ص: 54.

[2]– خورخي لويس بورخيس (1899– 1988)، ناقد وكاتب قصصي أرجنتيني، من رواد الواقعية السحرية في الأدب، ويعد من أكبر الدارسين لكتاب الليالي. ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. (**دليل الناقد العربي**)، ص: .

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**لسان آدم**)، ص: 84.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 84

حكايتها ونهلت مادة العبرة التي قدمتها لشهريار ليلة بعد ليلة "[1]. نعم إنها حكاية العبرة والاعتبار، وحتى إن الاشتقاق اللغوي لمادة العبرة يتوافق وكلمة العبرة، ومن العبرة نستلهم دلالة العين، الذي صاغ الناقد منها عنوان دراسته.

تنهل شهرزاد إذن من خزانة ثقافية ومعرفية عريضة تلخصها في مسار حكي شائق، يفتح آفاق واسعة لتأويلات عمل **كيليطو** على كشف بعض أسرارها ما دامت أبواب هذه الخزانة مفتوحة، لم يحكم إغلاقها وتبقى الليالي منفتحة على إمكانات الحكاية الأخيرة.

تتوزع قراءة **كيليطو** لليالي مجموعة من الموضوعات، الحكي في مقابل الموت، الحقيقة في مقابل عوالم المتخيل الذي تنفتح عليه، إنها قراءة تنحو منحى عجيب، فهي قريبة من قراءة الخطيبي، من خلال الوصف الذي قدمه بأن " الحكاية لا تقول تدقيقا بأن الكتابة تقتل وتسمم، وإنما الكتاب الأبيض والصفحة البيضاء هي التي تقتل، وكأنما الحكاية طرس للكتاب والكتابة تسبقت سلطة كل صفحة بيضاء: قراءة ما لم يكتب قط، والاستماع إلى ما لم يتلفظ به من قبل، ثم الموت بتأثير من هذا الفراغ المذهل "[2]. وهذا ما يتوافق بالضبط مع ما قدمه **كيليطو** بخصوص مسألة القراءة والموت في مبحثه (الكتاب القاتل).

إنها قراءة مشحونة بفيض من التناصات مع حكايات أخرى، ترسم في مجموعها انكشاف " ضحايا قد ماتوا على إثر قراءة كتاب مسموم كانت أوراقه ملتصقا بعضها ببعض "[3]، إنها عملية حفرية في نصوص متداخلة مع نص الليالي، استعان بها الناقد كقصة بوزاتي، ورواية (اسم الوردة) لامبرتو إيكو، لرسم معالم الحضور لموضوعة الموت، لا بين الراوي والمروي له (شهرزاد في مقابل شهريار)، بل فيما بين القارئ

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**العين والإبرة**)، ص: 19.

[2]– مجموعة من المؤلفين. (**الرواية العربية واقع وآفاق**)، ص: 119.

[3]– عبد الفتاح كيليطو. (**العين والإبرة**)، ص: 54.

والكتاب المقروء، وهذا ما يتوافق ومضمون قصة (وزير الملك يونان والحكيم دوبان). إنها معارضة نصوصية وترجمية استعان بها الناقد لتقديم دلالة من دلالات التيه في محكي القص الشهرزادي.

وبعد هذا التأسيس المفاهيمي، يجمل الناقد خلاصة قراءته لليالي في بحثه (الخيط والابرة)، إنه العنوان الذي له عود على بدء الدراسة، والذي يحيلنا إلى عنوان الكتاب (العين والابرة). إنه خلاصة دلالة الحكي والعبرة، أو كما جاء في مفتتح مبحثه، من قول الثعالبي كحاصل لمضمون ودلالة الحكي الشهرزادي الذي أقام عليه الناقد إشكالية قراءته وتأويله، ومبدأه الجوهري في مخاتلة الحكي الشهرزادي. " وكان إدريس أول من خط بالقلم، وأول من خاط الثياب ولبس المخيط، وأول من نظر في علم النجوم والحساب"[1].

إنها المقولة التي بنى عليها الناقد جوهر وخلاصة قراءته، فهي جامعة لمقولتي الخط والخياطة، وخطر الأولى من خطر الثانية، واشتراك الدلالة في وسيلة الخط والخياطة، فالأولى بالقلم والثانية بالإبرة، وكلاهما حاد على رهافة حس العين، فيقع مفعول العبرة والاعتبار لأن " الحكايات مدرسة للحكمة، غير أنه يلزم وقت طويل لاكتسابها. لذلك لا تلتفت شهرزاد نحو الملك لتدله على الفائدة الواجب استخلاصها، إلا بعد الانتهاء من رواية جميع حكاياتها "[2].

لقد أثبت **كيليطو** مقدرة بخصوص القراءة المقدمة لصور الليالي، فبالإضافة إلى مكمن اشتغاله بقراءة التراث السردي عموما، فقد قدم شبكة دلالية ومفاهيمية نظرية وتطبيقية، كانت خير معين في التعامل مع نصوص التراث السردي، وتفجيرها لتساؤلات

[1]– عبد الفتاح كيليطو. (**العين والإبرة**)، ص: 145.

[2]– المصدر نفسه. ص: 145.

وإشكالات تزيد من متعة القراءة، فيغدو بقراءته مضطلعا بفعل راو جديد ينضاف إلى سلسلة الرواة اللانهائية لجماليات سرد الليالي.

3- سحر الحكاية ولذة القراءة:

من النماذج التطبيقية لقراءة الليالي في كتابات **كيليطو**، نجد اهتمامه بقصة (الصياد والعفريت)، والتي خصها بقراءة نقدية تحليلية لبنيتها ولشبكة دوائرها الدلالية، في منجزين من كتاباته: (الحكاية والتأويل) و (المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية). إنه النموذج القصصي الذي اختاره الناقد وخصه بقراءة تأويلية ترجح إمكانية انفتاح القراءة أمام لا نهائية الجمالية السردية لليالي. إنها قراءة لا يزعم الناقد تملك كل أبعادها وجزئياتها، ومستجمع لإمكانية فك شفرات بنية عالمها القصصي، ولكنه يؤكد أن " كل ما في الأمر أنني أقترح (قراءة) لستة نصوص سردية، البعض منها في (الأدب) والآخر في (الترجمة)، ذاهبا إلى أن كتاب (أسرار البلاغة) يروي حكاية من الحكايات... "[1]. إنها فكرة ملخصة لجماع مباحث كتابه (الحكاية والتأويل)، والتي يهمنا منها قراءته للقصة المذكورة آنفا.

من منطلق هذا التصور العام المصاغ من قبل الناقد والذي رسمه لنفسه في تعامله مع النصوص المختارة للقراءة والتحليل، تأتي قراءته النقدية لقصة (الصياد والعفريت). إنها القراءة المقدمة من الناقد والتي أراد بها الابتعاد عن واقع ما أسماه بالقراءة المغرضة، والتي تنصب وفق تصوره كمثال عن القراءة البروكستية.[2] وهذا رفض صريح منه لتحميل النص

---

[1]- عبد الفتاح كيليطو. (**الحكاية والتأويل**)، ص: 06.

[2]- هنا يقع تشبيه الناقد للقارئ ببروكست " وبروكست هذا قاطع طريق يوناني كان يعذب ضحاياه بطريقة فريدة من نوعها. كان له فراشان فراش كبير وفراش صغير، فكان يطرح المسافرين الطويلي القامة على الفراش الصغير والمسافرين القصيري القامة على الفراش الكبير. ثم يعمد إلى أرجل الطويلي القامة فيقطعها لأنها تتعدى الفراش الصغير. أما القصيري القامة فكان يجذب ارجلهم وأيديهم حتى يكونوا تماما على قد الفراش الكبير... ".

ينظر: عبد الفتاح كيليطو. (**المنهجية في الأدب والعلوم الانسانية**)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص: 19-20.

مالا يحتمل باقتراح تأويلات للنص بل فرضها، بغية انسجامها مع نية المؤول إنها " القراءة التي تصدر عن سوء نية، عن نية مبيتة للإساءة إلى النص المقروء، أو إلى صاحبه "[1].

إن أول مزالق القراءة وأشكالاتها كما صاغها الناقد، هي إشكالية التعامل مع نص الحكاية بعيدا عن نسبتها لمؤلفها، شأنها في ذلك شأن كتاب الليالي عموما، لذلك جاء استفهامه واضح وجلي " كيف سأتناول هذه الحكاية بالتحيل، هذه الحكاية التي لا يعرف أحد مؤلفها؟ إن الحديث عما قصد إليه هذا الأخير لا يتعدى مستوى الافتراض "[2]. إن ما يدعونا للمساءلة النقدية هنا، هو أن **كيليطو** يعلم أن الحكاية لا مؤلف لها، كما هو حال كتاب الليالي عموما، فلم عمد إلى هذا الطرح الإشكالي إذن؟ وهل المؤلف ضروري للدراسة والتحليل؟.

لعل ما يسعفنا للتدليل على مشروعية هذا الطرح من قبل الناقد، هو تأكيده في مشروعه النقدي على ضرورة حضور المؤلف، أو على أدنى حد معرفته، إن هذا ما يتوافق والتصور الذي تعبر عنه الثقافة العربية الكلاسيكية عموما، وهذا ما أتينا على ذكره في فصل سابق. هذا بالإضافة إلى تأكيد الناقد على ضرورة وضع النص في سياقه التاريخي، ليكون معينا على عملية القراءة والتأويل، حتى لا يقع في مطبة ما أسماه القراءة المغرضة، وهذا ما عبر عنه صراحة في هامش الصفحة المذكورة سابقا. مما حتم عليه ضرورة وضع النص ضمن سياق نصوص الأدب العربي الكلاسيكي عموما، عزاؤه في ذلك أنه حلقة من حلقاته، وعقدة من نسيجه، وحتى لا تكون القراءة شاردة والنص غفلا.

لقد اتخذ الناقد موقفا ارتأى من خلاله إمكانية مخاتلة نص الحكاية وقراءته في سياق ما تفرضه النصوص الكلاسيكية بصفة عامة، فهو بهذا الخيار يشترط " دراسة الصور

---

[1]– المصدر السابق. ص: 19.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي** –)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص: 23.

الحكائية من حيث هي تشكل جزئي، ينتمي (ويحيل) إلى سياق مفتوح من النصوص المتداخلة، التي تشكل مرجعية التكوين العام للصور الكلية "[1]. هذا عن فكرة التكامل فيما بين قصص الليالي، بالإضافة إلى سياق ورودها في نظام الخصائص التي يحتكم إليها النص الكلاسيكي في عمومه.

إن المقصدية المستقاة من محتوى الحكاية تحيل إلى ضرورة الصراع الذي يحتكم إليه نظام الحياة، إنه صراع الخير والشر. فكل من " يفعل الخير يلقى في النهاية أجره وثوابه، رغم ما قد يتعرض له من نكران الجميل "[2]. هذا بالإضافة إلى افتراضات التكريم والتفوق للإنسان على باقي المخلوقات، بفضل ما يمتاز به من حكمة وما يحتكم إليه من عقل ودراية.

إنها جملة افتراضات عمد الناقد إلى محاولة استنفاذها ليجعل منها عتبة الولوج إلى عالم القصة، ونقطة البدء في تحليل مبناها ومتنها الحكائي. لقد عمد إلى صياغة عدة استشكالات فرضها البناء الفني لأحداث القصة، إنها بمثابة " عناصر مبهمة، غامضة، شبيهة بألغاز، وليس في النص ما يساعد على فكها .. إجمالا فإن الحكاية ذاتها تستفز القارئ وترغمه على البحث عن تفسير لألغازها "[3]. إنه السبيل الذي اعتمده الناقد في التحليل والدراسة، وفتح شبكية التأويل لسياق بنيات القصة الدالة، والتي هي محصلة لتركيبها، ومنبعثة من واقع تطور الحدث القصصي في الحكاية.

من بين أهم إشكالات تساؤل القراءة لهذه القضية، هو تلك العادة التي تدفع بالصياد، إلى عدم مجاوزة المحاولة الرابعة في رصد شبكته في البحر، إضافة إلى الفترة المحددة للجني

---

[1]– شرف الدين ماجدولين. (**بيان شهرزاد – التشكلات النوعية لصور الليالي** –)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 93.

[2]– عبد الفتاح كيليطو. (**الحكاية والتأويل**)، ص: 23.

[3]– المصدر نفسه. ص: 24.

في مكوثه في القمقم. مع حضور هاجس الموت دوما، الذي جعله الجني جزاء لمن يكون سببا في خلاصه.

يرى الناقد أن القراءة النقدية الفاحصة لا تستطيع تجاوز مثل هذه الأمور، التي لا يمكن أن تكون وليدة الصدفة، أو واقعة موقع الاعتباطية، وإنما هي بمثابة مؤشرات مشجونة بدلالة خفية على القارئ الحصيف الوقوف عندها، لأنها تساؤلات تستدعي الانتباه لكونها مخالفة للتصورات العادية.

إنها تساؤلات يطرحها الناقد، وفق رؤية نقدية موافقة لمفهوم أفق الانتظار كما حدده ياوس Jauss إذ إن المتلقي يكون " بفضل أفق الانتظار المعهود لديه، لكيفية معينة من التلقي، وسوف يثير النص الأدبي بواسطة إشاراته اللسانية النصية مجموعة من الانتظارات والمعايير والقواعد التي عودته عليها النصوص الأدبية السابقة ... وهكذا تظهر الأعمال الأدبية دائما باعتبارها تكريسا أو إعادة إنتاج أو تحويلا أو تصحيحا أو خلقا مستمرا لآفاق الانتظار "[1].

4-الحكاية والشبكة الدلالية:

تأسيسا على ما سبق عمد الناقد إلى فك نسيج الحكاية لإعادة عملية نسج حكاية على أنقاض الحكاية الأصل، وما التأويل إلا حكاية واقعة على محاولة استظهار جماليات الحكاية المدروسة. النص والتأويل، إنها الثنائية التي يؤكد امبرتو إيكو بخصوصها " على انفتاح العمل الأدبي ولا نهائية امكاناته التأويلية، من جهة، وحرصه من الجهة الأخرى على وضع جملة من المعايير والقواعد والحدود التي تحكم عملية التأويل "[2]. وهذا ما حدا بالناقد **كيليطو**

[1]- عبد الكريم شرفي. **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة –**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 165.

[2]- المرجع نفسه. ص: 56.

إلى تتبع مسارات الحكي لهذه القصة، انطلاقا من بؤر وملامح عناصر المسار السردي، خاصة ما تعلق منها بشخوص الحكاية (الصياد / العفريت).

فعلى اعتبار أن القصة في عمومها، جاءت وفق مسارين غرضيين أساسيين، وهما كما حددهما عبد الحميد بورايو " أ- الصياد الفقير الذي يشقى من أجل كسب قوت عياله ... وعندما يعثر على القمقم النحاسي يتأسى به ..غير أن عفريتا يخرج من القمقم.. ويهدد حياته، فيتأكد بذلك حظه العاثر "[1]. غير أن هذا المسار، لا يكاد يستقر حتى يطرأ ما يغيره، حيث إن " بفضل ذكائه، يتمكن الصياد من إعادة العفريت إلى القمقم، ويعقد معه صفقة ..، فيحصل بموجبها على الثروة "[2]. فإننا نجد **كيليطو** يحصرها ويجملها في شبكة دلالية عبر عنها بموضوعة (الحبل / الربط).

لقد حدد الناقد سبعة عناصر تنضوي في مجموعها تحت موضوعة (الحبل / الربط)، ولا تخرج عن دائرة الدلالة الموحية بها، فقدم بذلك تصورا تأويليا لنسيج العلائق السردية المترابطة، وعمل على محاولة فك شفراتها، وتفجير ممكناتها الدلالية، وطاقاتها المعنوية الخفية، وتأتي هذه العناصر وفق الترتيب التالي:[3]

1-الشبكة: فالشبكة فخ وشرك، ومادة صنعها نسيج من خيال (حبل).

2- القمقم: هو بمثابة الفخ الذي يحجز فيه الجني، ومطمحه هو الخلاص من ربقته.

3- الدخان: له ارتسامات على شكل خيوط وحلقات وعقد دائرية، وله دلالة الحرية والانبعاث. (انبعاث الجني، وتشكله في دخان).

---

[1]- عبد الحميد بورايو. **المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة** -، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص: 112.

[2]- المرجع نفسه. ص: 112.

[3]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو. **الحكاية والتأويل**، ص: 25- 26.

4- العقل: من العقل والعقال والرباط والزمام، وله دلالة التحكم في الأمور، ومنعها من الانفلات.

5-الحل والعقد: وهو الفعل الذي اضطلع به شخص الصياد، في فتح القمقم وغلقه مرتين على التوالي.

6- العهد: هو الميثاق والموثق الذي يعطى بعقد الأيمان وحقه أن يوفى، وهو في دلالته يحيل على فعل الرباط فيما بين الطرفين.

7- اللغز: هو شكل عقدي يطلب حله، كما هو حال سؤال الصياد للعفريت.

إنها نظام لعلائق دلالية، تشكل في مجموعها نسيجا محكم السبك مترابط الأجزاء، لا يخرج عن الحقل الدلالي الذي تقدمه موضوعة (الحبل). لقد تمكن الناقد **كيليطو** من إحكام سيطرة فعله التأويلي على نص الحكاية انطلاقا من مكنته في تقديم نسيج جديد لخيوط العمل الحكائي لهذه القصة. وعمل في المقابل على ربطها ربطا محكما. واستطاع أن يقدم قراءة تأويلية تتحكم في مسار مضمون الحكي المنجز والمقدم في تشكله النصي.

وتطعيما منه لمباحث قراءته، جاءت قراءته متناصة مع أشكال سردية أخرى، خارجة عن محددات سياقها الثقافي، أي خارجة عن سياق محكي الليالي عموما، والتي كما أسلفنا سابقا تأكيد **كيليطو** على وجوب التعامل معها كنص عربي نخضعه لمسار السياق الثقافي العربي عموما، مراعاة لخصوصية الجهل بمؤلفها. لقد قدم تصورا لتقارب الدلالة فيما بين بعض جزئيات هذه الحكاية (الصياد والعفريت) وقصة (أوديب ملكا)، وذلك من خلال محور العلاقة فيما بين " السؤالين الذين وضعهما الصياد على العفريت والسؤال الذي وضعته سفانكس على أوديب، علاقة على مستوى المضمون وعلى مستوى الموقف السردي "[1].

[1]- عبد الفتاح كيليطو. **الحكاية والتأويل**، ص: 27.

تأسيسا على هذه المقارنة نجد استعراض **كيليطو** لكلا المستويين اللذين حددهما (مستوى المضمون ومستوى الموقف السردي). أما بخصوص الموقف السردي فإن وجه الشبه بين القصتين واضح جلي، وهو متعلق في الأساس بلعبة السرد التي تحتكم إليها الحكايتين، بل جميع أشكال الحكي القديمة خاصة الأسطورية منها. إنها لعبة ارتباط اللغز بالموت، إنها المقايضة التي تخضع لها لعبة السرد، وهي واضحة جلية في كلا القصتين، وقصة (أوديب) في هذا المجال هي بمثابة أشهر مثال على ارتباط اللغز بالموت، أو السؤال بالهلاك، أو بمفهوم المخالفة الجواب بالنجاة. وهو السؤال أيضا المعبر عن حقيقة الانسان وقدرته ومكانته، والجامع لمراحل حياته و " لو لم يجب أوديب عن السؤال الذي وضعته سفانكس لهلك، ولكن بما أنه قد أفلح في الاهتداء إلى الجواب، فإن سفانكس هي التي ماتت "[1].

لقد عمد **كيليطو** بخصوص هذه المسألة إلى محاولة تقديم تناصية تأويلية، متتبعة للنسيج السردي الحكائي للقصة، فإن حقيقة (قصة الصياد والعفريت) تحيل إلى توجه علائقي صريح لسؤال سفانكس. فدافع الفضول من الصياد في سؤاله الأول جعله موقع الضحية المهدد بالقتل، ولا سبيل لتدارك النجاة إلا بالسؤال الثاني، الذي أحال من كان يبغي قتله إلى موضع القتيل، وكتب له بذلك الخلاص " ولن يتم هذا الخلاص إلا بهلاك الجني. فهذا الأخير سقط في فخ الفضول ولم يفطن إلى كون السؤال مغلوطا ومبنيا على مكيدة "[2]. إنها سعة نظر من الناقد للأدب، ومقدرة في مخاتلة نصوصه، وفق منظومة معرفية وجمالية، استثمر فيها طاقات فكرية وآليات أدبية ونقدية كبيرة، كانت له خير معين في عملية الحفر والغوص في أغوار ومضان النص السردي واستخراج دره ومكنوناته.

[1]– المصدر السابق. ص: 27.

[2]– المصدر نفسه. ص: 28.

وعلى نفس الوتيرة يواصل الناقد تتبع مسار استعراضه للقصتين على مستوى المضمون، أي مضمون السؤالين المصاغين من قبل الصياد، فقد قدم ملاحظة على أن السؤال الأول " يتعلق بالسبب (ما سبب دخولك في هذا القمقم؟) والثاني يتعلق بالكيفية (كيف كنت في هذا القمقم؟) .. "[1]. يرى **كيليطو** أنه لا وجود لفرق فيما بين الصياغة المفهومية للسؤالين، ينضاف إلى جانب فارق (السبب والكيفية). لذلك يعتبرهما سؤالا واحدا ويتوجه بهما إلى عقد جوهر المقارنة في بحثه فيما بينهما وبين سؤال سفانكس، على مستوى المضمون للوقوف على محددات ومواطن الاتفاق بينهما.

وبالرجوع إلى خطاطة موضوعة (الحبل والربط) التي صاغها في بداية تحليله، والتي أشرنا إلى عناصرها آنفا، قدم **كيليطو** تصوره لهذه المسألة، بغية الكشف عن مكامن التواشح المضموني بين سؤالي الحكايتين (سؤال حكاية الليالي، وسؤال حكاية أوديب)، وقد أسعفته آلياته القرائية إلى محاولة حصرها في ثلاثة دوائر أو محاور تأويلية هي كما يلي:

1- الصياد عند اكتشافه للقمقم، لم يتبادر إلى ذهنه إلا فكرة بيعه " أي يمكن تحويل نحاسه إلى ذهب (وهذا عنصر يحيل على الكيمياء) "[2]. هنا يطرح **كيليطو** موضوعة التحول إلى جانب موضوعة الحل والعقد، وهي موضوعة قائمة فيما بين الصياد والعفريت. فالتحول حاصل بالنسبة للعفريت عندما يغدو في ضخامته من سراب دخان تافه إلى مارد قوي، هذا التحول كما يؤكد **كيليطو** يكون مصاحب تأكيدا لتحولات سيكولوجية تطرأ على العفريت والصياد سواء بسواء. وهنا يؤكد كيليطو على مبدأ من مبادئ العلاقة المضمونية فيما بين سؤالي

[1]- المصدر السابق. ص: 28.

[2]- المصدر نفسه. ص: 28.

الحكايتين. حيث إن سؤال حكاية (أوديب)، كان متعلقا بتحولات مراحل حياة الانسان في أطوار نشأته ونموه وما يصاحبها من تحولات نفسية وجسدية وعقلية، إلى حين الشيخوخة والضمور.

2- أما عن المحور الثاني الذي قدمه **كيليطو** بين يدي قراءته، ومبحثه التأويلي لمضمون علاقة سؤال الحكايتين، فهو يختص بشخصية العفريت، هذا الكائن الخفي، الذي يكون تمظهره من حاصل تكونه من لا شيء، أو في أحسن الأحوال من شيء تافه (الدخان)، ثم يستوي كائنا كاملا ضخما ماردا مرعبا مخيفا، وهذا ما يدفعنا إلى محصلة جواب السؤال الذي قدمه **كيليطو** " ما هو الشيء الذي يكون في البداية لاشيء، أو شبه لاشيء، ثم ينمو بالتدريج وفي يوم من الأيام يستوي ويمشي على الأرض "[1]. وهنا تتجلى لنا علاقة مضمون السؤالين.

3- وفي الأخير يقف **كيليطو** عند ملاحظة استمدها من الطرح المصاغ عند كثير من النقاد بخصوص سؤال سفانكس، عند تعرضهم للأسطور بالدرسو البحث والنقد، وهو أن السؤال مؤشر دلالي واضح لغريزة المعرفة المستقرة في كيان الكائن البشري، لما حباه الله من عقل وحكمة. إنها معرفة أصل الوجود وسبب الوجود، وهو السؤال الذي يتبادر حتى إلى أذهان الأطفال الصغار، إنه " السؤال الذي يمكن اعتباره نموذجا للفضول المحرم: من أين يأتي الأطفال؟ "[2].

إن هذا الطرح أو التخريج النقدي يعتبره **كيليطو** موافقا لامكانية التوافق فيما بين مضمون دلالة سؤال الصياد وسؤال سفانكس بخصوص أصل وسر النشأة والوجود، أي السؤال عن الماضي والأصل. حتى إن الدلالة المعجمية للفظ

[1]- المصدر السابق. ص: 29.

[2]- المصدر نفسه. ص: 29.

(جني)، كانت خير معين أسعف كيليطو في تأكيد تأويل المعنى (جني وجنين) تستر وخفاء، لا مناص له من ظهور وجلاء.

ولا يسعنا في الأخير إلا تأكيد مكنة ومقدرة الناقد **كيليطو**، ودقة ملاحظته في تتبع مسار تحليل الحكاية، لقد اضطلع بحق بدور القارئ الذكي، والملاحظ الدقيق، والدارس الحصيف، لا لشيء إلا لهمه الدؤوب بثقافة السرد العربي، ومحاورته الخلاقة له، ومحاولاته النقدية في استنطاق مكنوناته الجمالية الخلاقة، وذلك بأسلوب يرقى إلى الجمالية أكثر من إيغاله في تعقيدات النقد واصطلاحاته التجريدية. مع التركيز على تمفصلات المعاني، ودقائق علائقها بنصوص سردية أخرى. كل هذا نتيجة ثقة حاصلة بينه وبين النص المقروء، تجعل هذا الأخير يفضي إليه بأسراره، ويستأمنه عليها، فلا يفشي لنا الناقد منها إلا الشيء اليسير.

خاتمة

خاتمة

استنادا على ما وقفنا عليه في محطات هذا البحث، الذي حاولنا فيه الوقوف على أهم خصوصيات الدرس النقدي عند عبد الفتاح كيليطو، وما قدمه من مساهمات معرفية، تتضاف إلى مساهمات قبلها، وتؤسس لإسهامات بعدها، فإننا حاولنا تقديم قراءة شاملة لأعماله النقدية، لتقريب أهم الصور والمفاهيم النقدية للناقد، ومحاولة استجلاء علاقته بمتون السرد العربي الكلاسيكي.

إن مطارحتنا لأهم القضايا الأدبية والنقدية المبسوطة في منجزات عبد الفتاح كيليطو، المشكلة في مجموعها مدونة هذا البحث، إنما القصد منها تفحص مفاصل الحس النقدي في طروحاته، من خلال الوقوف على أهم معطيات أفكاره الفلسفية، ومرجعياته النقدية، التي اعتمدها كأساس بنى عليه وجهة مشروعه القرائي للتراث السردي العربي. وكذا العمل على تحديد خصوصيات نقده المنهجية المميزة من بين منجزات نقدية كثيرة مضطلعة بنفس مجال الدراسة والنقد.

وتأسيسا على ما وضعناه من رؤية بنينا عليها إشكالية بحثنا، وما وقفنا عنده من استثارة لأسئلة من الناقد بخصوص استنطاق وقراءة النص السردي العربي الكلاسيكي، وما فتحه من صراع تأويلي معه، فإنه يمكن إجمال نتائج البحث المتوصل إليها فيما يلي:

1- تركيز الناقد بل تأكيده على اصطلاح الكلاسيكية في وصف الأدب العربي القديم، وهو اصطلاح يتحدد مفهومه من خلال البعد الزمني التاريخي، لكن مضاف إليه التميز الثقافي بوصفه الأرضية الخصبة التي تنبثق منها النصوص وتتشكل وفق ما ترسمه من تصورات.

2- نظرة كيليطو للأدب العربي الكلاسيكي هي نظرة مبنية على افتراض تكامل تام، ووحدة جامعة، لكل أشكال وأنواع النصوص، على اتساع أفق النثر العربي عامة، لأنها في مجموعها أعمال مشكلة لخلفية ثقافية واحدة، ومنبثقة عنها.

3- إن المطارحة النقدية عند كيليطو مبنية على فكرة الداخل، أي أن طماح التأصيل للتراث الثقافي العربي نابع من داخل نصوصه في حد ذاتها، فنصوص التراث السردي موصولة بمرجعية التراث العربي الثقافي العام، وبسيرورته في الزمان.

4- إن قراءة كيليطو غير حافلة بتعقيدات الاصطلاح النقدي المعاصر المغرق في العمق والتجريد، بل إنها قراءة تنفتح على آفاق النص الدلالية، فالقراءة دوما هي المتبدلة والمتغيرة، أما النص فهو الثابت الشامخ الأصيل.

5- لا يتقيد الناقد في دراساته التطبيقية (للمقامات أو ألف ليلة وليلة)، بآليات إجرائية محددة، بل يعمد إلى التأويل كبديل منهجي، مؤكدا به إمكانية استنطاق النص المدروس، فيجعل من النص طالبا لمنهجه، لا مطلوبا له.

6- إن القراءة النقدية التي يعتمدها كيليطو هي قراءة ثقافية، موصولة بفكرة وجوب التواصل مع نصوص التراث تواصلا ينأى عن فرضيات القطيعة، ويؤسس لوصله معه تجعل منه مخاطبا ومسايرا لاهتماماتنا الراهنة.

7- إن التأويل هو عماد القراءة النقدية في المشروع النقدي لعبد الفتاح كيليطو. فقراءته لنصوص السرد العربي القديم تؤسس لدينامية نقدية محبوكة السبك في نسيجها التحليلي.

8- نقد كيليطو نقد ثقافي بامتياز، قوامه بحث أنظمة الخطاب، والأسس التي من خلالها تتكشف الأنظمة السوسيو- ثقافية للنصوص، فالنص متضمن بالضرورة لسياقات إنتاجه وتشكله.

9- عبد الفتاح كيليطو ناقد مهموم بالأدب، وبقضايا الأدب فعلاقته به مشدودة بكيفية تتجلى ملامحها في انعطافات والتواءات الكتابة المهمومة بصدى الشرخ الذي يعانيه الأدب العربي، والانكماش الذي أعاقه على تبوؤ مكان التقدم والصدارة، أو لنقل العالمية.

قائمة
المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

1. **المصادر:**

1-عبد الفتاح كيليطو:

- أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013.
- الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
- الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي – ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2011.
- الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي –، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء, المغرب، ط2، 1999.
- العين والإبرة– دراسة في ألف ليلة وليلة–، ترجمة: مصطفى النحال، دار شرقيات، القاهرة،1995 .
- الغائب – دراسة في مقامة الحريري –، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007.
- الكتابة والتناسخ –مفهوم المؤلف في الثقافة العربية –، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.
- المقامات – السرد والأنساق الثقافية–، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

- لسان آدم، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
- لن تتكلم لغتي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- مسار، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014.
- من شرفة ابن رشد. تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.

2. المراجع:

I. المراجع باللغة العربية:

1- أبو العلاء المعري:

- اللزوميات، تحقيق: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، (د.ت).
- ديوان سقط الزند، تح: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

2- أحمد أمين:

- فجر الاسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط10، 1969.

3- أحمد يوسف:

- القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ج1، ط1، 2003.

4- أدونيس (علي أحمد سعيد):

- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
- كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

5- أيمن بكر:

- السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،دط، 1998.

6- **إبراهيم صحراوي:**

- السرد العربي القديم – الأنواع والوظائف والبنيات –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

7- **ابن حزم (علي بن أحمد بن سعيد):**

- طوق الحمامة في الألفة والألاف – رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه –، تحقيق: محمد يوسف الشيخ محمد وغريد يوسف الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
-

8- **إحسان عباس:**

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

9- **إدريس الخضراوي:**

- الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2007.

10- **ادوارد سعيد:**

- خارج المكان، تر: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

11- **إنعام بيوض:**

- الترجمة الأدبية –مشاكل وحلول–، دار الفرابي، بيروت، لبنان،ط1، 2003.

12- **الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):**

- البيان و التبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت).
- الحيوان : تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط3 ، 1969.

13- **الزواوي بغورة:**

- ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

14- **السيد ولد أباه:**

– التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

15- **الشريشي (أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن بن موسى):**

- شرح مقامات الحريري، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 2006.

16- **الصادق قسومة:**

- طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 2000.

17- **الهمذاني بديع الزمان:**

– المقامات، شرح: محمد عبده، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 1988.

18- **باسم علي خريسان:**

- ما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2006.

19- **بسّام الجمل:**

- من الرمز إلى الرمز الديني– بحث في المعنى والوظائف والمقاربات –، مطبعة التفسير الفني بصفاقس، تونس، ط1، 2007.

20- **بشرى موسى صالح:**

- نظرية التلقي – أصول ..وتطبيقات–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

21- **جابر عصفور:**

- قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.

22- **حسن عباس:**
- نشأة المقامات في الأدب العربي، دار المعارف، مصر، دط، دت.
23- **حسين عطوان:**
- (مقدمة القصيدة العربية)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
24- – **حسين نصار:**
- (أدب الرحلة)، السركة المصرية العالمية للنشر، – لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1991.
25- **حسين خمري:**
- فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
26- **حفناوي بعلي:**
- مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
27- **حليمة الشيخ:**
- ترجمة النص النقدي وغياب المرجعية، نقلا عن(أهمية الترجمة وشروط إحيائها)، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2007.
28- **رشيد بن مالك:**
- البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.
29- **رفعت سلام:**
- بحثا عن التراث العربي – نظرة نقدية منهجية –، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

30- **زكريا إبراهيم:**

- مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، دار مصر للطباعة، 1990.

31- **زكي مبارك:**

- النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دت.

32- سالم يفوت:

- المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

33- **سعيد الغانمي:**

- اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

34- **سعيد بنسعيد العلوي:**

- أوربا في مرآة المرحلة – صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة –، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي،الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.

35- **سعيد يقطين:**

- السرد العربي – مفاهيم وتجليات –، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
- الكلام والخبر– مقدمة للسرد العربي–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب, ط1، 1997.
- الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
- قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–, المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

36- **شرف الدين ماجدولين:**

- بيان شهرزاد– التشكلات النوعية لصور الليالي–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 .

- ترويض الحكاية – بصدد قراءة التراث السردي –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- الفتنة والآخر– أنساق الغيرية في السرد العربي –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

37- **شريفي عبد الواحد:**

- ألف ليلة وليلة – وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر–، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2005.

38- **شفيق يوسف البقاعي:**

- نظرية الأدب، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1425هـ.
-

39- **شكري المبخوت:**

- جمالية الألفة – النص ومتقبله في التراث النقدي –، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بين الحكمة ط1993،1.

40- **شكري عزيز الماضي:**

- في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

41- **شوقي ضيف:**

- الفن ومذاهبه في النشر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط12، 1995.
- المقامة، دار المعارف، مصر، ط3، 1973.
- تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي – ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط21، 1999.
- الرحلات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1979.

42- **صلاح فضل:**

- مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

43- **طلال حرب:**

- أولية النص – نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي–، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

44- **طه عبد الرحمن:**

- تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
- فقه الفلسف–الفلسفة والترجمة–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.

45- **عبد الحميد بورايو:**

- القصص الشعبي في منطقة بسكرة– دراسة ميدانية– المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، (د.ط)، 1986.
- المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة –)، دار السبيل للنشر والتوزيع، دط، 2008.
- البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1998.

46- **عبد السلام بنعبد العالي:**

- التراث والهوية – دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب –, دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
- حركة الكتابة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.
- الفلسفة أداة للحوار، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.
- الفلسفة فنا للعيش، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.
- الكتابة بيدين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.

- الأدب والميتافيزيقا (دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.

47- **عبد الرحمن بن خلدون:**

- المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

48- عبد العزيز حمودة:

- المرايا المقعرة– نحو نظرية نقدية عربية–، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب، الكويت، العدد:272، 2001.

49- **عبد الغني بارة:**

- إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر – مقاربة حوارية في الأصول المعرفية –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2005.

50- **عبد القاهر الجرجاني:**

- أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمد الاكسندراني ومحمد مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

51- **عبد الكبير الشرقاوي:**

- شعرية الترجمة–الملحمة اليونانية في الأدب العربي–، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، المغرب، ط1، 2007.

52- **عبد الكريم شرفي:**

- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة– دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة–، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

53- **عبد الله إبراهيم:**

- السردية العربية الحديثة – تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة – ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
- المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة –، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

- موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
- التفكيك: الأصول والمقولات، منشورات عيون المقالات، باندونغ البيضاء، ط1، 1990.
- التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.
- المركزية الاسلامية–صورة الآخر في المخيال الاسلامي خلال القرون الوسطى–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

54- **عبد الله إبراهيم. سعيد الغانمي. عواد علي:**

- معرفة الآخر–مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة–، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، ط1، 1990.

55- **عبد الله الركيبي:**

- الأعمال الكاملة، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، المجلد الرابع،دط، 2011.

56- **عبد الله محمد الغذامي:**

- الخطيئة والتكفير.– من البنيوية الى التشريحية –، النادي الثقافي الأدبي، جدة ، السعودية، ط2 ، 1991.
- النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

57- **عبد الملك مرتاض:**

- الميثولوجيا عند العرب –دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة–، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989 .
- فن المقامات في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر, ط2، 1988.
- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2007

58- **عبد النبي ذاكر:**

- عتبات الكتابة – مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي –، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، ط1، 1998.

59- **علي رحومة سحبون:**

- إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر– بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي (نموذجا)–، توزيع منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، دط، 2007.

60- **عمارة ناصر:**

- اللغة والتأويل – مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

61- **عمر عيلان:**

- النقد العربي الجديد – مقاربة في نقد النقد–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

62- **عمر مهيبل:**

- من النسق إلى الذات– قراءات في الفكر الغربي المعاصر–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

63- **فريد الزاهي:**

- الصورة والآخر–رهانات الجسد واللغة والاختلاف–، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، المغرب، ط1، 2014.

64- – **فؤاد قنديل:**

- أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2002.

65- **كامل محمد محمد عويضة:**

- الفلسفة والمدارس المحدثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

66- **ماجدة حمود:**
- صورة الآخر في التراث العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
67- **مجموعة من المؤلفين:**
- التراث والنهضة – قراءات في أعمال محمد عابد الجابري –، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
68- **مجموعة من المؤلفين:**
- الفكر الاسلامي المعاصر – مراجعات تقويمية –، تحرير وحوار: عبد الجبار الرفاعي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2000.
69- **مجموعة من المؤلفين:**
- عبد الفتاح كيليطو –متاهات الكتابة–، تنسيق: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013.
70- **مجموعة من المؤلفين:**
- من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، ط1، 1994.
71- **محمد الأخضر الصبيحي:**
- مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
72- **محمد ألتونجي:**
- الآداب المقارنة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
73- **محمد بازي:**
- العنوان في الثقافة العربية – التشكيل ومسالك التأويل –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
74- **محمد بن ابراهيم الحمد:**
- فقه اللغة – مفهومه، موضوعاته، قضاياه، دار ابن خزيمة، الرياض، السعودية، ط1، 2005.
75- **محمد سبيلا:**

- الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007.

76- **محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي:**

- اللغة، ضمن سلسلة دفاتير فلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2005،4.

77- **محمد سويرتي:**

- النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1991.

78- **محمد عابد الجابري:**

- التراث والحداثة– دراسات ومناقشات–، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان, ط3، 2006.
- العقل الأخلاقي العربي – دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية –, مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- نحن والتراث – قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي –، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

79- **محمد مشبال:**

- بلاغة النادرة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2006.

80- **محمد نور الدين أفاية:**

- المتخيل والتواصل – مفارقات العرب والغرب –، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

81- مصطفى ناصف:

- محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، العدد: 218، فبراير 1997.

82- **منذر عياشي:**

- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.

83- **ميجان الرويلي، سعد البازعي:**

- دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من 50 مصطلحا نقديا معاصرا –, المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

84- **نادر كاظم:**

- المقامات والتلقي –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

85- **ناصر الدين الأسد:**

- مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1978.

86- **نبيلة إبراهيم:**

- فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت).

87- **نبيهة قارة:**

- الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

88- **نسيب نشاوي:**

- مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984.

89- **نصر حامد أبو زيد:**

- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط6، 2001.

90- **نور الدين السد:**

- الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والروائي) –، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، ج2، 1417هـ.

91- **يوسف اسماعيل:**

- المقامات –مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز–، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007.

92- **يوسف بن عدي:**

- مشروع الابداع الفلسفي العربي – قراءة في أعمال د. طه عبد الرحمن –، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

II. **المراجع المترجمة:**

93- **أرسطو طاليس:**

- فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1953.

94- **ألفونس إتيان ديني وسليمان بن إبراهيم:**

- الحج إلى بيت الله الحرام، ترجمة: عبد النبي ذاكر، منشورات المركز المغربي للتوثيق و البحث في أدب الرحلة، المغرب، ط1، 2006.

95- **أمبرتو إيكو:**

- القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية –، ترجمة: انطوان أبو زيد، المركز لثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

96- **بول ريكور:**

- نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى –، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

97- **تزفيطان تودوروف:**

- مفهوم الأدب– ودراسات أخرى–، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2002.

98- **تيري ايغيلتون:**

- نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1995.

99- **جاك دريدا:**

- أحادية لغة الآخر، تر:عثمان الجبالي المثلوثي، منشورات المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، ليبيا، ط1، 2004.

100- – **جان جاك لوسركل:**

- عنق اللغة، تر: محمد بدوي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

101- – **جنفياف رويس لويس:**

- ديكارت والعقلانية، تر : عبده الحلو، دار منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2، 1977.

102- **ديفيد وورد:**

- الوجود والزمان والسرد– فلسفة بول ريكور–، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

103- – **رولان بارت:**

- لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1992.
- التحليل البنيوي للسرد، تر: مجموعة من الباحثين. كتاب: (طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.
- درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

104- **روبرت هولب:**

- نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994.

105- رينيه ويليك:

- مفاهيم نقدية، ترجمة:محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد:110، 1978.

106- – **رينيه ويليك وأوستن وارين:**

- نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،دط،1987.

107- **زتسيسلاف واورزنياك:**

- مدخل إلى علم النص – مشكلات بناء النص، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2010.

108- سارة كوفمان وروجي لايورت:

- مدخل إلى فلسفة جاك دريدا – تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر–، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، ط2، 1991.

109- **ماريان لودورير_ دانيكا سيليسكوفيتش:**

- التأويل سبيلا إلى الترجمة، تر: فايزة القاسم،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

110- **موريس بلانشو:**

- أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

111- **نورثروب فراي:**

- تشريح النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1991 .

المعاجم والقواميس:

112- المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، ط2، 1972، ص: 976.

المجلات و الدوريات:

113- **مجلة أعمال ملتقى بن غازي،** (في أنماط النصوص الأبنية الفنية والتأويل)، اللجنة الثقافية، جربة، تونس، دط، 2001.

114- **مجلة أعمال ملتقى علم النص،** مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد: 14، 1999.

115- **مجلة فصول.** تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، خريف 1993.

116- **مجلة فصول،** تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد: 12، العدد: 04، شتاء 1994.

117- **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 39، العدد: 01، يوليو، 2010.

118- **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 41، العدد: 01، يوليو، 2012.

119- **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد:40، العدد: 04، يونيو 2012.

120- **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد4، 1997.

121- **مجلة علامات في النقد،** الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، المجلد: 08، العدد: 32، ماي 1992

الفهرس

مقدمة	01
مدخل: مقدمات منهجية التراث/ السرد / التأويل	08
1-إشكالية التراث وجديد القراءات	09
2-قراءة التراث السردي العربي	18
3-السرد والتأويل	28
الفصل الأول:عبد الفتاح كيليطو والمساءلة النقدية لقضايا الأدب الكلاسيكي	35
المبحث الأول: متاهة النص بين واقع الألفة ومعطى الغرابة	36
1-الكتابة الأدبية ومعطى الغرابة	37
2-الكتابة الأدبية والنص الأدبي	39
3-الأدب والنص الأدبي/ جدلية الألفة والغرابة	41
3-1- الاحتكام لسلطة الكتابة	44
3-1-جمالية الأسلوب وضرورة التعليم	46
3-2-إقرار نسبة المكتوب	50
4- النوع الأدبي ومقترح التصنيف	52
5- الأدب وجدلية الألفة والغرابة	56
6- الغرابة بين بلاغتين	65
المبحث الثاني: التلقي وهاجس الارتياب	69
1- ارتياب الكتابة وعداوة القارئ	72
2-الكتابة تحت الطلب	75
3-الجاحظ وشعرية الاستطراد	77
4-ابن حزم/ طوق الحمامة وتطويق الكتابة	82
5-المعري وتيه المعنى	85
الفصل الثاني: اللغة و الآخر بين فجوة التعارض وممكنات التواصل	93
المبحث الأول: المتخيل و الترجمة و الآخر	94

1-الكتابة الأصلية وفعل الترجمة	95
2-الكتابة/الترجمة على مرآة الآخر	102
3-الترجمة بين الفلسفة والشعر/ وجوه التعارض والاتصال	106
4- الازدواجية اللغوية/ اللسان المفلوق	112
المبحث الثاني: المتخيل والآخر وقلق الهوية	118
1-أدب الرحلة / الدلالة والوظيفة	119
2-اللغة وتعارض الذات والآخر في الخطاب الرحلي	122
3-منجز خطاب الرحلة من متعة الإستكشاف إلى صدمة الإستنكاف	123
3-1- صورة الآخر في منجز خطاب الرحلة العربي	125
3-2- الرحلة والآخر (قديما) / ثقة الذات في متعة الاستكشاف	127
3-3-الرحلة والآخر (حديثا)/ الذات المهزومة وصدمة الاستنكاف	131
الفصل الثالث: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية الوظيفة ومسارات تشكل المفهوم.	142
المبحث الأول: إشكالية المؤلف بين (السلطة / والموت / والرجعة)	143
1-ارستقراطية المؤلف على عرش النص	145
2-المؤلف / إعلان الموت والانسحاب	147
3- إرهاصات العودة والانبعاث	151
المبحث الثاني: المؤلف الوظيفة والشكل	153
1-المؤلف و المدلول الثقافي للنص	154
2-المؤلف / نزعة التوثيق ورفض سرد المحاكاة	157
3-وضعية المؤلف ومستويات ارتحال الخطاب	163
4-تناسخ الكتابة أو ذاكرة النسيان	169
الفصل الرابع: المقامة/ النسق الثقافي و فاعلية التأويل	173
المبحث الأول: المتخيل المقامي من محددات الدلالة إلى بنية الخطاب	174

1-في أنماط السرد العربي القديم – المفاهيم والتشكلات –	175
1-1-الأسطورة	181
1-2-الخرافة	185
1-3-السيرة الشعبية	187
2- المقامة من لفظ العموم إلى ضبط المفهوم	189
3- المقامة / وحدة البنية وانفتاح الدلالة	195
المبحث الثاني: المقامة كنص ثقافي	199
1-قراءة المقامة بين تحولات النسق وقلق الإنتماء	200
2-المقامة والنسق الثقافي / جدلية التفاعل والتفرد	203
3-المقامة / وشعرية الكتابة المرموزة	215
4-المقامة الكوفية والدائرة التأويلية	221
الفصل الخامس: ألف ليلة وليلة عجائبية السرد وجمالية القراءة	230
المبحث الأول: الليالي/ إشكالية التأصيل والتجنيس	231
1-العرب والسرد	232
2-الليالي/ التشكل وضوابط المفهوم	235
المبحث الثاني: ألف ليلة وليلة وسؤال القراءة	241
1-العنوان ومفارقات الدلالة	243
2-الليالي والمبدأ الجوهري للحكي	244
3-سحر الحكاية ولذة القراءة	254
4-الحكاية والشبكة الدلالية	257
خاتمة	267
قائمة المصادر والمراجع	268

ملخص:

تتصدى مباحث هذه الدراسة، إلى محاولة الوقوف على أهم الخصائص النقدية للمشروع النقدي لعبد الفتاح كيليطو، والذي خصه لقراءة التراث السردي العربي، مع تناول قضايا نقدية تخص راهنية قضايا النقد والأدب الحديث في علاقته مع النقد الغربي خاصة ما تعلق منه بالجانب اللغوي. فجاء البحث حول مدى تمثل الناقد للتراث السردي، ومنهجه المعتمد، وخلفياته المعرفية وآلياته الإجرائية المعتمدة في القراءة والتحليل.

Résumé :

Au cours de cinq chapitres de cette étude , nous avons mis l'accent sur les principales caractéristiques du projet critique d'Abdelfettah Kilito consacré à la lecture du patrimoine narratif arabe dans les relations avec la théorie critique accidentale. La recherche portait sur la représentation que construit l'auteur sur la méthode et les outils opérationnels adaptés dans la lecture et l'analyse de ce patrimoine.