الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

المركز الجامعي عباس لغرور

خنشلة

***

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

منهج عبد الفتاح كيليطو في قراءة التراث السردي العربي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص :نقد معاصر

الطالب:

إشراف الأستاذ :

عبد القادر نويوة

الدكتور عبد الحميد بورايو

السنة الجامعية

2010-2011م

الفهرس

/

مقدمة	أ
المدخل : الأصول الغربية للنظرية السردية	-
1. المنطلق اللساني للدرس النقدي	2
2. الشكلانية الروسية و نظرية السرد.....	4
1.2. الحوافز و بنية الحكي عند توماتشوفسكي.....	6
2.2. النموذج الوظائفي البروبي	8
3. جهود المدرسة الفرنسية	10
1.3. السرد و سيميوطيقيا الدلالة عند غريماس.....	10
2.3. كلود بريمون و منطق الحكي	14
3.3. جيرار جنيت و التحليل التقني للسرد	16
الفصل الأول : التلقي العربي للنظرية السردية	-
1. تشكلات الأنواع في السرد العربي القديم	20
1.1. الأسطورة	21
2.1. الخرافة	23
3.1. المقامة	25
4.1. السيرة الشعبية	26
2. نظرية السرد في الممارسة النقدية العربية	28
1.2. على مستوى الترجمة و التنظير	28
2.2. على مستوى الممارسة و التطبيق	30
1.2.2. سعيد يقطين و حكائية السيرة الشعبية	30
2.2.2. عبد الله إبراهيم و مباحث السردية العربية	32
أ) المتخيل السردي.....	33

ب) السردية العربية	34
3. المقاربة السردية في النقد الجزائري	35
1.3. على مستوى التلقي و التنظير	35
2.3. مستوى الممارسة و التطبيق	36
1.2.3. عبد الحميد بورايو	36
2.2.3. رشيد بن مالك	37
أ) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي	38
ب) البنية السردية في النظرية السيميائية	39
3.2.3. السعيد بوطاجين	41
أ) الاشتغال العاملي	41
ب) السرد و وهم المرجع	42
الفصل الثاني : آراء عبد الفتاح كيليطو في بعض القضايا الأدبية و المفاهيم النقدية	
1. الأدب بين الغرابة و الارتياب	45
1.1. تصور كيليطو لمفهوم الأدب	45
2.1. النص و اللانص	48
3.1. خصائص النص الكلاسيكي	51
1.3.1. معرفة المؤلف	52
2.3.1. الكتابة و التدوين	55
3.3.1. الأسلوب و التعليم	56
4.1. قضية الأنواع الأدبية	59
5.1. الألفة و الغرابة في الأدب	61
1.5.1. الارتياب و القارئ العدو	64
2.5.1. الجاحظ و التودد إلى القارئ	65
3.5.1. طوق الحمامة و سلطة الرقيب	67

2. اللغة و الآخر	69
1.2. الترجمة و النص الأصلي	69
2.2. الترجمة بين الفلسفة و الشعر	73
3.2. اللغة و صورة الآخر في أدب الرحلة	75
الفصل الثالث : قراءة عبد الفتاح كيليطو للتراث السردي العربي	-
1. المقامة و النسق الثقافي	80
1.1. الفضاء الدلالي للمقامة	81
2.1. انفتاح النص المقامي	83
3.1. البنية السردية للمقامة	86
1.3.1. إسناد الخطاب	87
2.3.1. البنية اللغوية	88
3.3.1. بنية التعرف	90
4.1. قراءة كيليطو للمقامة الكوفية	91
2. ألف ليلة و ليلة و اعتبارات التأصيل	93
1.2. قراءة كيليطو لحكاية : " الصياد و العفريت"	96
1.1.2. مستوى الموقف السردي	98
2.1.2. مستوى المضمون	99
خاتمة	102
قائمة المصادر و المراجع	105
الفهرس	

إن النقد – باعتباره عملية وصفية – يعيد إنتاج النص بعد عملية إبداعه، و يستهدف قراءته و مقاربته قصد إنتاجه و بنائه من جديد، و لا يكون ذلك إلا باعتماد آليات نقدية قد تختلف في طرائق الكشف و التحليل من منهج إلى آخر، و لكنها تهدف في مجملها إلى الكشف عن جمالياته بالتحليل و التقويم, مما يساعد على تطوير العملية الإبداعية برسم أسباب ارتقائها وفق أطر منهجية تؤسس لنظريات الإبداع و النقد معا، مستخلصة و مستقاة من مختلف المناهج و المدارس و التصورات الفلسفية و الفنية و الجمالية .

و بما أن موضوع البحث ينحصر في مجال السرد، فإنه ليس بوسعنا أن نستعرض مجمل النظريات النقدية، لأن ذلك يند بنا عن القصد، لذا فإننا في هذا المدخل التمهيدي سنقصر الحديث عن تطور نظرية السرد في مهد نشأتها، أي على الساحة النقدية الغربية، دون إغفال منا لأهمية تحديد بعض مصطلحاتها المعرفية المؤطرة لمقاربة الخطاب السردي .

و على اعتبار أن الضرورة المنهجية تستدعي الإلمام بالأطر المرجعية المتعلقة بتبلور المفاهيم والتصورات المتعلقة بفن القص، فإننا و من خلال هذا المنطلق لا تفوتنا الإشارة إلى المنطلقات اللسانية التي كانت بمثابة المرتكز المعرفي في تطور فروع المعرفة الإنسانية بصفة عامة، و النقدية منها بصفة خاصة .

1- المنطلق اللساني للدرس النقدي:

لقد كان لإسهامات الدرس اللساني الذي أرسى دعائمه "فرديناند دي سوسير F . DE SAUSSURE "، الدور الكبير و الفعال في تغيير مقولات الفكر النقدي التقليدي، بإرسائه لمبدأ الاستقلالية، أي استقلالية الدرس اللغوي عن سائر الأنظمة المعرفية الأخرى، وذلك بمعالجة اللغة من حيث هي نظام قائم بذاته، فأرسى بذلك دي سوسير مبدأ المحايثة (IMMANENCE)، "الذي تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية "[1]، فاللغة وفق هذا المنظور واقع قائم بذاته، لا تحتاج في تحديدها إلى عناصر خارجة عن الوقائع اللسانية، المكونة من مجموع الرموز و العلاقات المنتظمة و المحددة لوظائفها .

هذا النظام اللغوي يعد إحدى الركائز الأساسية التي قامت عليها نظرية دي سوسير اللغوية، وهو يرتكز أيضا على قاعدة من التمييزات والتقابلات أي مبدأ الاختلاف (DIFFERENCE)،

[1] رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، د.ط ،2000 ، ص : 09 .

وبهذا " يعارض النزعة الجزئية الانفصالية التي تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التي تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة، ... و يدعو من ناحية أخرى إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التي تحدد طبيعتها وتكوينها"[1], ومن بين الثنائيات تفريقه فيما بين :

– اللغة - الكلام (**LANGUE - PAROLE**) : **فالكلام مظهر لغوي يتحدد كنتيجة لاستعمال اللغة " على اعتبار أن اللغة – في ماهيتها – نظام اجتماعي مستقل عن الفرد "** [2]، **فتشكل بذلك الجزء الاجتماعي الذي ينطبع به الفرد في عملية التكلم, " في حين أن الكلام هو منها بمثابة التحقيق العيني الفردي .. يقوم به شخص ما في حديثه مع أشباهه "**[3] .

– الدال - المدلول (**SIGNIFIANT - SIGNIFIE**) : **تأكيدا من دي سوسير عن إبعاد اللغة عن كونها مجرد تحويل و ربط شيء ما باسم ما, ذهب إلى أنها تتأسس وفق اتحاد بين صورة صوتية و تمثل ذهني، أطلق على الأول اسم (الدال)، و على الثاني اسم (المدلول)، ومن تأليفهما تتشكل العلامة اللغوية، فهي ذات طبيعة توليفية مركبة، مع تأكيده لاعتباطية (arbitraire) العلاقة فيما بينها .**

– التزامنية - التعاقبية (**synchronic - diachronic**) : **يؤكد دي سوسير على التفريق في دراسة اللغة، بين محورين : محور الدراسة التزامنية التي تقوم " على رصد العلاقات بين الأشياء المتواجدة أو المتوافقة على أساس ثابت ، ليس للزمان فيه أي دخل "**[4]، **ومحور الدراسة التعاقبية والتي تعنى بتاريخ اللغة، فالأولى دراسة وفق المنهج الوصفي، أما الثانية فتتبع الظاهرة زمانيا فهي تخضع للمنهج التاريخي .**

لا شك إذن، بعد هذا العرض السريع لأهم طرحات رائد اللسانيات السويسري دي سوسير، أنّ تقديمه لهذه التصورات و الإضافات في مجال الدرس اللغوي الحديث، كان لها كبير الأثر في حقل الدراسات البنيوية, وفي شتى ميادين العلوم الإنسانية بنظرها إلى اللغة وفق هذا المنظور اللساني، فتنوعت بذلك ميادين الدراسات البنيوية، حتى كادت أن تشمل كل ميدان قابل للتحليل، واتخذت في مجال الأدب أشكال السرد من رواية و قصة و أسطورة و مسرحية, من خلال بنيتها اللغوية مصدرا لعملها التطبيقي، فيرجع منشأ هذه الدراسات البنيوية إلى المنهجية

[1] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، بيروت ،القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ص : 19 .

[2] زكريا ابراهيم : مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، 1990، ص : 44 .

[3] المرجع نفسه ، ص : 44 .

[4] الزواوي بغورة : المنهج البنيوي – بحث في الأصول و المبادئ و التطبيقات– ، دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر، ط ، 2001 ، ص : 37

التي رسمها دي سوسير في إطار حقل اللسانيات عن طريق اللغة كمعطى اجتماعي و حضاري، فهي " أداة الإنسان إلى إنجاز العملية الإبلاغية في صلب المجتمع مما يطوع تحويل التعايش الجماعي إلى مؤسسة إنسانية تتحلى بكل المقومات الثقافية و الحضارية "[1].

2. الشكلانية الروسية و نظرية السرد :

تعتبر البحوث التي تقدم بها الشكلانيون الروس، من أهم روافد الدراسات البنيوية، التي اهتمت بالظاهرة الأدبية بوصفها تشكل بنية جمالية مستقلة عن أي عامل خارجي، فدشنت مبدأ الدراسة البنائية للأدب، معارضة بذلك لفكرة الإنعكاس، التي تربط بين جوهر الأدب كإبداع فني وبين الحياة الواقعية و الظروف الاجتماعية المحيطة به، و لعل إسهامات هيبوليت تين و سانت بيف تعد رائدة في هذا المجال.

أما الأدب عند الشكلانيين ليس قوامه تصوير حياة الأدباء و بيئاتهم و عصورهم، و إنما هو يتحكم إلى عناصر نصية تحكمها قوانين خاصة تبعده عن إطار الاستعمال اللغوي المألوف فهو "يقوم على أساس التركيز على صنعة الكتابة التي تجعل من الكلام أدبا . و الأدب هو الخروج عن المألوف في وسائل التعبير، و استخدام الحيل الكتابية و التراكيب اللغوية . و عندما يصبح النص في الصدارة يستحيل أن نتحدث عن أي شيء آخر خلاف الشكل "[2] .

لقد جاء منهج دراسة الشكلانيين الروس للإبداع الأدبي مؤسس على مبدئين هما : مبدأ الأدبية (littéralité)، و مبدأ الشكل (forme) .

ففحوى المبدأ الأول أن موضوع الأدب هو الأدبية، وهي ممثلة في جملة الخصائص التي تجعل منه أدبا، و تتأسس وفق جملة من القوانين البنيوية التي تميز اللغة الأدبية عن غيرها، لذلك جاءت دراساتهم منصبة حول الاهتمام بالوقائع الفنية في الأثر الأدبي بعيدة كل البعد عن مصادره، تأسيسا منها لمبدأ المحايثة و التزامن بفعل اهتمامها بالدراسات اللسانية, التي كانت تلائم منهجهم في تناول الأعمال الأدبية في إطارها الشكلي اللغوي . أما عن مبدأ الشكل، فقد دعوا إلى الاهتمام باللغة الأدبية في شكليتها من حيث كونها جملة من البنى التركيبية و الصرفية و الصوتية، فالشكل عندهم "عبارة عن تمامية (Integrite) حيوية ملموسة ذات مضمون خاص تقوم بتوجيه إحساسنا الذي عليه أن يطول ليتسنى له التقاط أثر الفن و يفهم الفن على أنه وسيلة

[1] عبد السلام المسدي : اللسانيات و أسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د.ط ، د.ت ، ص: 31.

[2] نبيلة ابراهيم : فن القص في النظرية و التطبيق ، مكتبة غريب ، د.ط ، د.ت، ص : 08 .

لتحطيم الآلة الإدراكية"[1], معارضين بذلك لثنائية انحصار العمل الأدبي بين الشكل و المضمون في إطار مفهوم النقد التقليدي، وذلك بإعطائهم لهذا المفهوم الجديد للشكل .

فالشكل عندهم يتميز بذلك الاستعمال المميز و الكيفية التي يبنى بها العمل الأدبي، و من ثم فإن العمل الأدبي لا يتحدد من خلال معطيات خارج مجال الظواهر اللغوية في تشكلها لبناء النص، فهذا النظام اللغوي الذي يفترض في وجود النص هو موضوع الدراسة لدى الشكلانيين في تحديدهم لهذا المفهوم الجديد و المميز للشكل، فهو ليس " مسألة شكلية، بل هي مسألة معرفة موضوعها الشكل، أي بنية القول "[2].

لقد أرسى الشكلانيون الروس بطرحاتهم النقدية الجديدة دعائم النقد البنيوي، باعتمادهم على القراءة النسقية في مقارباتهم النقدية المنصبة في بحثها على آليات و تقنيات النص الأدبي، قصد الكشف عن خصائصه المشكلة لمادة بنائه الأدبي، مهملين بذلك للدراسات السياقية، تأثرا بالبحث اللساني في دراسته للغة كموضوع للدراسة، لذلك جاء تناولهم للخطاب الأدبي من خلال بنياته اللسانية، منتقدين للمناهج التقليدية المحكمة في دراستها للعوامل خارج إطارها اللغوي .

و بناء على هذه الخلفيات النظرية التي صاغها الدرس اللساني على يد دي سوسير، وكنتيجة للاهتمام المتزايد للاتجاه الشكلاني بمرجعية علم اللغة في بناء موضوعه، جاء اهتمامهم بنظرية السرد، فتشكلت بذلك كموضوع أساسي في ميدان النقد الأدبي على المستوى النظري و التطبيقي، مما أعطى أهمية خاصة للفن القصصي، و دراسته وفق طرائق خاصة باعتماد تقنيات و قواعد و مقاييس مختلفة باختلاف الاتجاهات و تباين وجهات النظر في تناول الفن القصصي، من خلال ما تفرضه الممارسة المنهجية لكل اتجاه، لكن القاسم المشترك و الإطار الموحد، هو اهتمامها بالخطاب السردي بتحديد مستوياته و تحليل عناصره و استجلاء خصوصياته، " و قد عرف هذا المبحث الجديد بالسردية أو علم السرد، و شمل – في الأصل – جميع ما هو متصل بالسرد، مع اهتمام خاص بالقصص الأدبي و الفني، و يمكن أن يعرّف هذا العلم بكونه فرعا من علم العلامات العام، و فيه يجتهد (الدارسون) لتحليل أنماط التنظيم الداخلي في بعض أنواع النصوص السردية "[3] .

و تأسيسا على ما سبق، فإن الضرورة المنهجية تستدعي منا طرح بعض المفاهيم والتصورات المعرفية، التي اضطلعت بها بعض الاتجاهات النقدية في تناولها للخطاب السردي،

---

[1] جان إيف تادية : النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ط ،1993 ، ص : 23

[2] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط ، 1999 ، ص : 17 .

[3] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، د.ط ،2000 ، ص : 30 .

انطلاقا من اهتمامات الشكلانيين الروس، مرورا بالمدرسة الفرنسية و ما أضافته في هذا المجال، محاولين بذلك استعراض أهم المحاولات المنهجية في الدراسة السردية، بدءا من فكرة الحوافز عند توماتشوفسكي، و النموذج الوظائفي عند فلادمير بروب، و ما كان لهذا الاخير من تأثير في قيام سيميوطيقا الدلالة عند غريماس، بالإضافة إلى تأسيس منطق الحكي لدى كلود بريمون .

1.2. الحوافز و بنية الحكي عند توماتشوفسكي :

إن من أهم المفاهيم التي تبلورت في إطار تطور النظرية السردية، هو مفهوم الحوافز (Les motifs)، التي تشكل نسيج الأعمال الحكائية، و يتحدد نظام الحوافز من خلال التحليل الداخلي المحايث للوحدات السردية في مظهرها اللغوي المكوّن للنص السردي، و ذلك في اطار التفريق الذي وضعه توماتشوفسكي (Tomacheveski) فيما بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي، و يعد هذان المفهومان من المفاهيم الأساسية التي تنبني عليها الدراسات السردية الحديثة.

يؤكد توماتشوفسكي في معرض تصوره النظري للخطاب السردي على التمييز بين المبنى الحكائي و المتن الحكائي, و ذلك من منطلق حديثه عن مفهوم الغرض (Thème)، الذي يتفرع إلى نوعين : أغراض ذات معنى و دلالة, و أغراض لا معنى لها " فالأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السببية، و للنظام الزمني، و الثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني، و لا للسببية " [1] . فالغرض الأول مؤسس على معنى يتمظهر في تشكل المادة اللغوية للعمل الأدبي بناء على تتبعها لمبدأ السببية، وفق نظام التدرج الزمني، و إليه تنسب " الأعمال التي تتضمن شكل الحدث (كالقصص القصيرة و الروايات و الملاحم) " [2]، و كل شكل من هذه الأشكال السردية يعتبر غرضا، و هي بدورها تتجزأ إلى أغراض سردية كبرى، تتفكك إلى أغراض سردية صغرى حتى " تكون غير قابلة للتجزيء و هذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي، ويسمي توماتشوفسكي هذه الوحدات الصغيرة : حوافز ، و هكذا " كل جملة تتضمن في العمق، حافزا خاصا بها " "[3] .

و بناء على مقولة مفهوم الحافز، التي حددها توماتشوفسكي، فقد ميّز بين نوعين منها : الحوافز المشتركة, و الحوافز الحرة، و ذلك تأسيسا على مقولة التمييز التي صاغها فيما بين

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، ص:21

[2] جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص : 28 .

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص : 21 .

المتن الحكائي (Fable), و المبنى الحكائي (Sujet)، فالمتن الحكائي يأخذ طابع الحكاية أو المغامرة المتضمنة لجملة " الأحداث المروية و الشخصيات المتحركة و غير هذا من العناصر التي تحيل إلى تجربة المتلقي و تعد محاكاة للواقع، فهي إذن لا تنتمي إلى الحياة و إنما إلى العالم الخيالي الذي يخلقه الفنان وإن كانت تستثير الواقع " [1]، فهو – أي المتن الحكائي – متعلق بموضوع القصة الذي يقص من خلال حدوثه في الواقع أو افتراض وقوعه .

أما المبنى الحكائي, فمتعلق بكيفية صياغة الخطاب القصصي، وهو عبارة عن نظام لغوي مخصوص يعرض بواسطته المتن الحكائي، فخاصية المتن الحكائي تتجلى في كونه يعرض في إطار إبلاغي، أما المبنى الحكائي فهو ذو غرض فني جمالي، و هذا ما حدا بشكلوفسكي إلى القول" إن القصة في ذاتها ليست فنا لأنها سابقة للنص الذي جاءت فيه، أما الفن الحق فهو ذلك الخطاب الجمالي الذي نقلها وفق تركيب مخصوص " [2]. فالقصد من قوله : القصة في ذاتها هو:(المتن الحكائي) أما قوله : الخطاب الجمالي فهو : (المبنى الحكائي)، على حد تصنيف توماتشوفسكي .

و على اعتبار أن العمل الحكائي يتكون من عدة حوافز، فإن توماتشوفسكي قسم هذه الحوافز إلى نوعين : مشتركة و حرة (Associés - libres), فالحوافز المشتركة هي ما لا يمكن الاستغناء عنها بالنسبة للمتن الحكائي الذي يحكمه منطق السرد، إذ بسقوطها تختل القصة. أما الحوافز الحرة فسقوطها لا يخل بالمتن و يبقى محتفظا بنظامه و انسجامه، لكنها تعد أساسية في المبنى الحكائي وفي مستواه التركيبي، الذي غايته فنية جمالية، و عليه " فإن الحوافز المشتركة تكون أساسية بالنسبة للمتن الحكائي، أما الحوافز الحرة فتكون أساسية فقط بالنسبة للمبنى الحكائي لأنها هي المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة "[3] .

فالعمل الحكائي بالنسبة لتوماتشوفسكي، لا يمكنه أن يستغني عن كلا الحافزين، هذا بالإضافة إلى تقسيمه للحوافز أيضا إلى حوافز دينامية و حوافز قارة، فالأولى تعمل على تغيير الأوضاع أثناء عملية الحكي، أما الثانية فلا تعمل على التغيير، فالوصف في إطار العمل الحكائي يصنف في إطار الحوافز القارة، أما عملية سير الأحداث و الأفعال المنوطة بالشخصيات فتتمظهر في إطار الحوافز الدينامية .

---

[1] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط ، 1998 ، ص : 272 .

[2] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص : 113 .

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص : 22 .

إنّ الحوافز الدينامية تخضع لصيرورة تطور الحبكة القصصية في انتقال الأحداث من وضع إلى آخر، أما الحوافز القارة فهي في العادة تختص بالوصف للفضاء الحكائي و حالات طبائع الشخصيات وعليه, فإن " جميع الحوافز الحرة، هي حوافز قارة، لكن ليست الحوافز القارة هي حوافز حرة، بل هناك ما هو أساسي منها لأنه ضروري بالنسبة للمتن الحكائي نفسه " [1] . كما يؤكد توماتشوفسكي على أن عملية إدراج الحوافز الجديدة و الأساسية في إطار العمل الحكائي، يجب أن تكون مبررة في علاقتها بمجموع الحوافز السابقة و اللاحقة، لتهيئة القارئ لتقبله، هذا التهيء هو ما يصطلح عليه بالتحفيز (LA MOTIVATION)، و هو إما أن يكون تأليفيا، أي لا يرد في القصة اعتباطا، أو واقعيا، أي محتمل الوقوع في العمل الحكائي، و إما أن يكون جماليا مراعيا لتشكل البناء الفني للعمل القصصي[2] .

تعد دراسة الحوافز في عملية الحكي كما قدمها توماتشوفسكي، مدخلا ضروريا و بداية حقيقية في دراسة البنى السردية لعملية القص، إذ فتحت مجال الدراسة في هذا الميدان، فتوسع البحث بعد ذلك و لم يقتصر على مجال الحوافز فقط، و ظهرت دراسات أخرى مكملة لعملية تفسير الفن الحكائي بتناول أبنية جديدة، و تعد دراسات بروب في نموذجها الوظائفي من أهم الدراسات في هذا المجال .

2.2. النموذج الوظائفي البروبي :

تتميز الدراسة التي قام بها فلاديمير بروب (Vladimir Propp), في كتابه (مورفولوجيا الحكاية)، بكونها المحاولة الأولى الداعية إلى وضع منهجية لدراسة مختلف أنواع القصص الشعبي، بحكم المنهج الذي اتبعه في محاولة الكشف عن بنية الحكاية, اعتمادا على بنيتها الداخلية التي "يمكن تفكيكها و استنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين"[3]، وتحليله لبنية القصة وفق هذا النمط، مكنه من الوصول إلى جملة الثوابت التي تقوم عليها قواعد فن القص المختلفة، في إطار بنيتها الشكلية الموحدة، و توصل إلى حصرها في جملة من الوحدات الوظيفية لها عدد محدود، لكنها تظهر في النصوص القصصية المختلفة، وهي ذات عدد غير محدود .

لقد توصل بروب إلى تحديد الوحدات الوظيفية بعد دراسة أجراها على عدد من الحكايات الشعبية الروسية العجيبة، و" قد استدعى نظره أن هناك بنية موحدة تتمثل في هذا القص على

[1] المرجع نفسه ، ص : 22 .

[2] المرجع السابق ،ص : 22 (بتصرف).

[3] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط ، د.ت، ص :23 .

الرغم من تنويعاته الهائلة "[1]، و اصطلح على هذه البنيات الموحدة اسم (الوظائف)، و أوضح أن هذه الوظائف ليس من الواجب ورودها في كل أنواع و أشكال الحكايات، لكن ما يرد منها لا يخرج عن نطاق و حدود هذه الوظائف, و التي لخصها في واحد و ثلاثين وحدة وظيفية .

و يتحدد مفهوم الوظيفة في اصطلاح بروب بوصفها " عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية، أي أن الحدث يعتبر وظيفة مادام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرره ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه " [2]، و هو من خلال هذا حاول أن يقدم منهجا متكاملا يتحاشى اعتماد التصنيفات التاريخية و الموضوعية، إذ أن غايته المنشودة من بناء التحولات السردية في المثال الوظائفي " هي تجنب ما سمّته النظرة الكلاسيكية بالمبررات النفسانية التي ينتج عنها الفعل"[3].

إن المثال الوظائفي الذي صاغه بروب، بدراسته للنص الحكائي للقصة العجائبية كهيكل منسجم العناصر، يتوافق مع مسلمات الطرح الشكلاني، فتعد دراسته " نموذجا تطبيقيا جيدا للنظرية الشكلية التي نادت .. بأن النص الأدبي ذو طبيعة خاصة، و أن أشكال الفن لا تفسر إلا من خلال قوانين الفن نفسه .. ثم التعرف عليه من خلال توصيف لطبيعته الأدبية الخاصة توصيفا موضوعيا دقيقا " [4] . فالحكاية الشعبية حسب هذا الطرح الوظائفي، مهما كانت طبيعة انتمائها الزمني والمكاني و الحضاري، فإنها تنبني على هذه الملامح في الأبنية الوظائفية المتكررة, التي تتجلى في الحكاية وفق ثلاث اختبارات يحددها بروب : اختبار ترشيحي, تكون العلاقة فيه فيما بين البطل و المانح، واختبار رئيسي, يحصل فيه الصراع الفاصل بين البطل و المتعدي أو الشرير لأجل إصلاح الإفتقار، و اختبار تمجيدي, ينكشف فيه البطل المزيف و يتجلى البطل الحقيقي وتتم مكافأته .

فجملة الوظائف التي حددها بروب تندرج ضمن هذه الإختبارات الثلاث, والتي تعزى – أي الوظائف –، إلى شخصيات أساسية تضطلع بها، و التي حددها بروب بسبع شخصيات يقع في نطاقها الحدث و هي :

1) الشرير أو المعتدي .

2) المانح أو الواهب .

---

[1] نبيلة ابراهيم : فن القص في النظرية و التطبيق ، ص : 17 .

[2] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص : 24 .

[3] المرجع نفسه ، ص : 25 .

[4] نبيلة إبراهيم : فن القص ، ص : 16 .

3) المعين أو المساعد .

4) الأميرة .

5) الباعث أو المرسل .

6) البطل .

7) البطل المزيف .

فهذه الشخصيات لا أهمية عند بروب لنوعيتها و أوصافها، إنما في قيامها بجملة الوظائف التي حددها (31 وظيفة) المندرجة ضمن محور الإختبارات الثلاث المذكورة آنفا، و عليه "فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها و خصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها و نوعية هذه الأعمال "[1] .

يتضح من هذا العرض المقتضب للنموذج الوظائفي البروبي، أنه قد رام به تقديم دراسة للحكاية العجيبة، باستخلاص خصائصها و مكوناتها الشكلية و البنائية، فهو منهج يستمد " قوته الإجرائية من مرونته و قابلية تطبيقه على النصوص السردية . و تكمن أهميته المنهجية وفائدته العلمية في قدرته على إبراز مبدأ الاختلاف على طول الخط السردي " [2] . و لا أدل على ذلك ما كان لأفكار بروب من تأثير على كثير من النقاد الذين عملوا على تطوير أفكاره، لتصب في إطار أكثر عمومية هو نظرية الرواية، فحاولوا إقامة تصنيف للوظائف أكثر في التجريد و التعميم، كما هو الحال بالنسبة لغريماس , كلود بريمون . و غيرهم من النقاد ، فقيمة عمل بروب " لا تنحصر في الحاصل الفعلي منه، و إنما تتعداه إلى جملة ما أثاره من قضايا و مسائل، و ما قدمه من دراسات كثيرة واصل أصحابها الدرب، فدققوا المفاهيم، و فصلوا الجزئيات، و عمقوا البحوث، فطوروا التحليل القصصي بطرائق شتى و في مستويات مختلفة و وفق مناهج جديدة "[3].

3. جهود المدرسة الفرنسية :

1.3. السرد و سيميوطيقا الدلالة عند غريماس :

من منطلق الدراسة التي قدمها بروب، و على أساس المثال الوظائفي الذي طبقه على الخطابات القصصية العجائبية، فقد اكتسبت الدراسة السردية بعده طابعا منهجيا جديدا، بناء على افتراض هذا البعد الشكلي الوظائفي الذي فتح إمكانية بناء عدد غير محدود من أنماط النصوص

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص : 25 .

[2] رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية ،ص : 30 .

[3] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص : 68-69 .

السردية على أساسه، لكن ما أخذ على دراسة بروب هو اقتصارها على جنس قصصي واحد، لا تتعدى نتائجه بذلك حدود هذا الجنس (الحكايات العجائبية)، فهو " ذو اتجاه واحد ، فالوظائف منظمة مبوبة حسب مسار واحد، له بداية (حدوث الإساءة) و نهاية (إصلاح الضرر الحاصل)"[1].

فهذا الترتيب الثابت للوظائف، يشكل نقطة البداية لانتقاد أعمال بروب، و يعتبر غريماس "Greimas" من أهم النقاد الذين أفادوا من الطرح الوظائفي الذي صاغه بروب، هادفا بذلك إلى إيجاد "وحدات بنيوية تصلح لأن تكون أساسا للتحليل القصصي بصفة عامة" [2] . هذا التحليل الذي يروم به كشف وحدات و مستويات نسق البنية السردية القائمة على مجموع العلاقات والاختلافات الدلالية التي يصوغها النص السردي.

إنّ وظيفة سيميوطيقا الدلالة عند غريماس – بالإضافة إلى كونها تحليل بنيوي محايث – لا تقتصر على كشف معنى النص، و إنما تبحث في تكوينات و تشكلات هذا المعنى، و " إبراز حركية الدلالة و إعادة بنائها، سبيلها إلى ذلك تعيين الوحدات الدالة و تنظيمها وفق "سلم تراتيبي" متكامل البناء، و يفترض ذلك أنها مكونة من وحدات تنتظم بينها علاقات تقابل أو اختلاف، فلا يتاح فهم إحدى هذه الوحدات بمعزل عن الوحدات الأخرى و بدون معرفة نظم صلاتها بها"[3].

و تأسيسا على الأبحاث التي قام بها بروب، حاول غريماس صياغة هذه الوحدات في إطار وضعه لنموذج تحليلي أكثر تجريدا، يستمد أصوله المعرفية " من الدلالية التي تهتم في المقام الأول باستقراء الدلالة انطلاقا من الظروف الحافة بإنتاجها، و وسيلتها في ذلك تفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكونة له، ثم إعادة بنائها وفق جهاز نظري منسق التأليف" [4]، فغدت الدراسة السردية وفق هذا التصور مجالا للبحث المستقل المكتفي بذاته، بإخضاع البنيات السردية ضمن التنظيم السيميائي من حيث هو علم للدلالة. و من خلال هذا جاء تأسيس تصور غريماس للنموذج العاملي، و الذي يعد تعديلا و اختزالا لجملة الوظائف التي صاغها بروب لتصبح ستّا يسمى كلا منها عاملا.

إنّ ما يهم غريماس في إطار تعامله مع النصوص السردية هو تركيزه على ملفوظ الحكي، الذي يقتضي البحث عن "البنية السردية" بمفهومها الواسع، إذ تحولت وفق منطلق غريماس إلى "بنى سيميائية سردية ينبغي أن تفهم على أنها بنى سيميائية عميقة (تنظم نشوء المعنى)،

---

[1] سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص :67.

[2] نبيلة إبراهيم : فن القص ، ص : 42.

[3] محمد الناصر العجيمي : في الخطاب السردي –نظرية غريماس–، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط،1993، ص: 26.

[4] المرجع نفسه ، ص : 29.

وتشتمل على (الأشكال العامة للخطاب)"[1]، فينظر إلى النص السردي باعتباره متوالية من الحالات والتحويلات، و تكون مقاربته بوصفه هذه الحالات و التحويلات المبنية على التقابل و التماثل، والمسؤولة عن إنتاج المعنى، فهو يسعى بذلك للبحث عن المبادئ التي تتولد عنها الأقاصيص، بوصفها تشكل بنية دلالية.

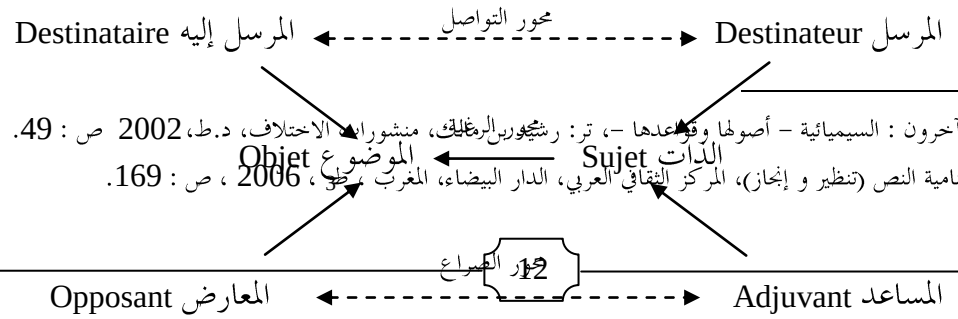
ينطلق غريماس من مفهوم البنية السردية لتحليل الخطاب السردي، و الذي يقتضي الوقوف على العلاقات المتنوعة القائمة بين العوامل, انطلاقا من مجموعة الأحداث التي تحددها ملفوظات الحالة و ملفوظات الفعل، حيث يبرز الأول علاقة الذات بموضوع القيمة، و تستمد الذات وجودها الدلالي في تشكيل البرنامج السردي، من خلال هذه العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة، و هي إما أن تكون علاقة اتصال أو انفصال، أما ملفوظ الفعل، فهو الذي تتحول الذات بمقتضاه من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال أو العكس، و يتحدد العامل باعتباره المنجز للفعل أو الخاضع له، وذلك استنادا إلى الأدوار العاملية المسندة للشخصيات في النص السردي، فكل " خطاب مهما كان جنسه تتحكم فيه بنية عاملية .. فالعامل هو ما يقوم بالفعل أو يخضع له، و قد يكون إنسانا أو حيوانا أو فكرة" [2]، و يتحدد دور العامل في إطار هذه البنية العاملية بوصفه إما (ذات حالة)، يعبر عنها في النص بملفوظات الحالة، أو (ذات منفذة) معبرا عنها بملفوظات الفعل، ويمكن توضيح ذلك من خلال الترسيمة التالية :

ذات الحالة (المعبر عنه بملفوظ الحالة) ⇐ الحالة

العامل

ذات منفذ (المعبر عنه بملفوظ الفعل) ⇐ التحويل

فملفوظات الفعل هي التحويلات التي تحكم ملفوظات الحالة، و المشكلة في مجموعها للبرنامج السردي، و الذي قد يتفرع بدوره إلى برامج سردية ملحقة، و ليس بالضرورة أن يقوم به الذات نفسها، و إنما قد تنوب عنها ذات أخرى للقيام بالبرنامج السردي الملحق. و على اعتبار أن البرنامج السردي يتشكل وفق هذه المتوالية من الحالات و التحويلات، و العلاقات التي تحكمها من خلال الأدوار العاملية المسندة إليها، و التي يحصرها غريماس في ستة أدوار، و هي المشكلة لصورة النموذج العاملي المبين من خلال الترسيمة الموالية :



[1] ميشال آريفيه و آخرون : السيميائية – أصولها وقواعدها –، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، د.ط، 2002 ص : 49.

[2] محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006 ، ص : 169.

1

فهو "نموذج يتكون كما هو ملاحظ من ستة عوامل رئيسية هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي، بل في كل خطاب على الإطلاق" [2]، هذه العوامل الستة تنتظم ضمن ثلاثة محاور تعد بمثابة الدوافع المحركة لعملية القص :

أ) علاقة الرغبة ***Relation de désir*** **: و تجمع هذه العلاقة بين "الذات" أو الفاعل Sujet، و الموضوع Objet، و تستند هذه العلاقة فيما بين من يرغب "الذات"، و ما هو مرغوب فيه "الموضوع" على مبدأ الاتصال و الانفصال، فإذا كانت الذات في حالة انفصال عن الموضوع فإنها تسعى إلى الاتصال به، و إذا كانت في حالة اتصال فإنها تسعى إلى الانفصال، والذات في حالة الاتصال أو الانفصال هي ما يعبر عنها غريماس "بذات الحالة أو فاعل الحالة" Sujet d'état، و الملفوظات السردية المعبّر عنها هي "ملفوظات الحالة" Les énoncés d'état، و"ملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم في ما يسميه غريماس بملفوظات الإنجاز Enonces de faire .. ومن الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال، و ذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة (Sujet d'état)"[3]، فالعلاقة بين الذات والموضوع وفق هذا المحور هي علاقة جدلية قائمة على الصراع والتوتر.**

ب) علاقة التواصل أو التبليغ ***Relation de communication*** **: و تتأسس هذه العلاقة في إطار بنية الحكي و وظيفة العوامل بين "المرسل" Distinateur, بوصفه دافعا ومحركا لرغبة "ذات الحالة"، و بين "المرسل إليه" Distinataire . و "علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة، أي عبر علاقة الذات بالموضوع ... إنّ المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، و المرسل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها**

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، (بتصرف)، ص :36.
[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص : 36.
[3] المرجع نفسه ، ص : 34.

قامت بالمهمة أحسن قيام" [1]. كما تجدر الإشارة إلى كون المرسل إليه في نطاق هذه العلاقة، قد يكون هو المرسل الفاعل المنفذ القائم بدور التواصل و التبليغ.

ج) علاقة الصراع ***Relation de lutte*** **: و تضمّ "المساعد" Adjuvant, في مقابل "المناوئ" Opposant أو المعارض، و ذلك في إطار منع تحقق الرغبتين السابقتين، أو العمل على تحقيقها، فالأول " يقف إلى جانب الذات، و الثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع" [2]. و من خلال هذا الصراع تتضح ملامح البرنامج السردي القائم على ثنائية التعارض، فدور المساعد في إطار محور الرغبة يعمل على تمكين الفاعل على القيام بالفعل، و هو بهذا في علاقة تعارضية تضادية مع المعارض، الذي يعمل على وضع عوائق تحول دون ذلك.**

و يعمق غريماس وحدات هذه العلائق الثلاث: (الرغبة، التواصل، الصراع) في ثلاثة أنواع من الوظائف الرئيسية، و التي " تعد اختزالا للوحدات الوظيفية عند بروب" [3]، و هي موضوع "التعاقدContract"،"الاختبارEpreuve"،"الاتصال/الانفصالConjonction/Disconjonction. فالموضوع التعاقدي يشمل حركة القص التي تعبر عن عقد يتم بين البطل و نفسه، أو بينه و بين مجتمعه"[4]، و هو إما أن يكون عقدا إجباريا أو ترخيصيا أو ائتمانيا. أما موضوع الاختبار فهو الذي يشمل أفعال البطل في أدائه للعقد المطلوب إنجازه، ووضعه موضع التنفيذ، و قد صنف غريماس الاختبار إلى ثلاثة أنواع : " الاختبار الترشيحي Epreuve qualifiante، الذي يكتسب البطل خلاله الكفاءة و طاقة الإنجاز، يليه الاختبار الحاسم Epreuve principale decisive، و هو المصلح للافتقار و أخيرا الاختبار الممجد Epreuve glarifiante الذي تقع فيه معرفة البطل الحقيقي و مكافأته"[5].

يتبين لنا من خلال هذا العرض الموجز للبحث في سردية الخطاب عند غريماس، أنه يرتكز على دراسة المضامين السردية من خلال جملة القوانين و الضوابط المتحكمة في بنية هذا الخطاب، و الشروط الداخلية المتحكمة في الدلالة، أي البنية المتكاملة للنص مع الاحتكام إلى عناصره الداخلية فوفق هذا الإجراء التحليلي الذي صاغه غريماس ، يكون التحليل محايثا في تحديده للوحدات والعناصر المكونة لنسقية النص و بنيته، و استجلاء الدلالة الكامنة فيه، بكونها

[1] المرجع نفسه ، ص : 36.

[2] المرجع نفسه ، ص : 36.

[3] نبيلة إبراهيم : فن القص ، ص : 93.

[4] المرجع نفسه ، ص : 43.

[5] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص : 71- 72.

أثر ناتج عن شبكة العلاقات الكامنة في عناصره الدالة، و عليه فإن غريماس "قد شكّل تحليل بروب تشكيلا جديدا يدخل في صميم التحليل البنيوي، و هذا هو أهم ما يميزه عن بروب، الذي كان تحليله شكليا إلى حدّ كبير".[1]

2.3. كلود بريمون و منطق الحكي :

لقد كان لأفكار بروب في إقامته لتصنيف الوظائف تأثير كبير على كثير من النقاد البنيويين الذين جاءوا بعده، فشكلت بذلك أعماله منطلقا لدراسات عديدة، لعل من أهمها ما قدمه كلود بريمون من انتقادات لمنجزات بروب في كتابه "منطق الحكي"، فعلى الرغم من إقراره بفضل الطريقة الشكلانية في استجلائها للوظائف الثابتة و المشتركة المنتسبة إلى النوع القصصي نفسه، والتي تظهر بالترتيب نفسه، إلا أن بريمون انصرف في كتابه " إلى إبراز وجوه النقص والغموض والخلل في نظرية بروب" [2]، و هذا من خلال التساؤل الذي طرحه حول إمكانية تطبيق هذه القاعدة الوظائفية على جميع أنواع الحكي لوصف "الشبكة التامة للاختبارات المنطقية المتاحة لراوٍ ما عند أي نقطة من نقط حكيه لكي يتمم القصة المبدوءة"[3].

يرى بريمون في إطار إجابته عن هذا التساؤل أنّ أي حدث من أحداث القصة المعبر عنها عند بروب بالوظيفة، لا تنحصر في مسار بنية الحكاية في نظام الترتيب الوظائفي الثابت، بل يمكن أن تتشعب عند أي نقطة من نقاط مسار الحكي إلى اتجاهين، "بحيث يمكن للسارد أن يختار السير في اتجاه دون الاتجاهات الأخرى، و لهذا فإن خارطة الحكي لم تعد قاصرة على مسار واحد، ولكنها انفتحت على مسارات متعددة" [4]. و هكذا حاول بريمون الخروج من حتمية البناء الوظائفي الذي يراه غير قائم على تدبر منطقي، و إنما قائم على الثبات و حتمية الوظيفة التي تكون وفق هذا التصور علة وجود الوظيفة السابقة لها، معتبرا بذلك أن " بنية الحكي شديدة التعقيد و قابلة على الدوام لعدد معين من الاحتمالات في مسار تكونها، و هذا ما يسمح له بالفعل أن يعمم دراسة منطق الحكي على أنواع أكثر تعقيدا من الحكايات العجيبة كالرواية مثلا" [5].

---

[1] نبيلة إبراهيم : فن القص ، ص : 44.

[2] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص : 75.

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص : 38.

[4] المرجع نفسه ، ص : 39.

[5] المرجع نفسه ، ص : 40.

و على هذا الأساس فقد أقام بريمون نموذجا ثلاثيا يوضح من خلاله مواضع التشعب في مسار بنية الحكي، و هو نموذج يقوم على الأساس المنطقي العام الذي " تحكمه سيرورة منظمة أساسها الاختيار، و قوامها الثالوث التالي : الإمكان، الإنجاز، المآل"[1].

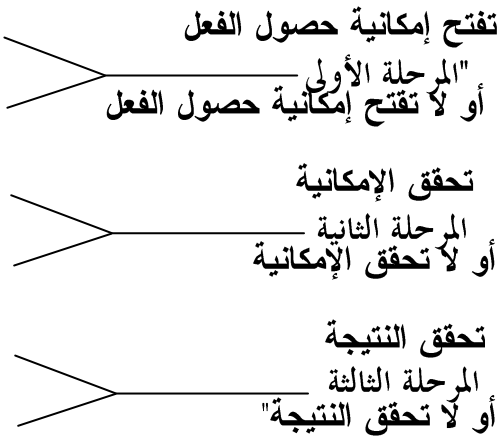
إن هذا النموذج الثلاثي الذي أقامه بريمون لتوضيح أماكن التشعب في مسار بناء الحكي، بالإضافة إلى احتكامه إلى أساس المنطق، فهو يستتبع الوظائف باعتبار أن كل منها تنفتح على احتمالين، بدلا من إفضائها التلقائي إلى الوظيفة التي تليها، كما هو الحال عند بروب، فتحديد الهدف من الذات يستدعي منطقيا طرح إحدى الاحتمالين : إما سعي إلى تحقيقه أو الكف عن السعي، أي نجاح في تحقيقه أو فشل. و لتحقق هذه المتتالية في مسار الحكي لابدّ أن تمرّ بمراحل ثلاث كما حددها بريمون، و هي :

1) وضعية الإمكان أو التفتح.

2) وضعية الإنجاز أو الانتقال.

3) وضعية المآل أو الإغلاق.

و لكل مرحلة احتمالات :



2

لقد حقق بريمون في إطار الدراسة المنطقية للحكي، تدقيقا لبعض جوانب المثال الوظائفي البروبي، من خلال فتح جوانب الاحتمالات المتاحة في بناء العمل الحكائي، متجاوزا بذلك نوعية الحكاية العجائبية, وفق مسار قابل للاستعمال في جميع الأجناس القصصية المنفتحة على ممكنات سردية مؤطرة بطريقة علمية منظمة، تحتوي عملية الحكي وفق تصور منطقي بعيد عن الافتراضات الاعتباطية، " و على هذا الأساس فإن أحداث الحكي يمكنها – في نظر بريمون – أن

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص : 80 – 81.

[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص : 40.

ترتب وفق نمطين أساسيين، و ذلك بالنظر إلى كونها تهيء الشروط الملائمة لتحقق الشيء أو تعمل على معاكسة هذا التحقق"[1].

3.3. جيرار جينيت و التحليل التقني للسرد :

يكتسب كتاب : (خطاب الحكاية) لجيرار جنيت Genette، أهمية بالغة في الدراسات السردية الحديثة، سواء من حيث الفرضيات النظرية التي صاغها، أو الانساق المفاهيمية التي حددها لقراءة النصوص السردية. فجاء كتابه كمساهمة حقيقية في التحليل التقني للسرد، و تقديم الأسس والأطر المنظمة لعملية السرد الفني " بحيث لا تكاد تتقدم في مجال السرديات خطوة حقيقية دون الاحالة على تصوراته، هذه التصورات التي أصبحت تقع في مركز التحليل التقني للنص السردي "[2].

و هذا من خلال كتابه، (خطاب الحكاية) الذي خصه موضوعا لقراءة رواية "بحثا عن الزمن الضائع – la recherche du temps perdu "، "لمارسيل بروست – Marsel proust "، ينطلق جنيت في كتابه (خطاب الحكاية) من تحديد المفاهيم التي تأخذها عملية الحكي في العمل الأدبي، إذ يلاحظ أن لكلمة "قصة – Récit "، معان متعددة وفقا لاستعمالاتها المتعددة، فيردها إلى ثلاثة معان: فأولها ما يتعلق بالاستعمال العادي و الشائع، و ثانيهما يتعلق بالاستعمال الجاري في الوقت الراهن على ألسنة المنظرين و المحللين، أما الأخير فهو الاستعمال الأكثر قدما في الظاهر. وتأسيسا على تحديده لهذه الاستعمالات الثلاث, " يبين أن نظرية الحكي لا تهتم كثيرا بالتلفظ السردي لكونها تركز أكثر على الملفوظ و مضمونه، و يفسر المنطلق الذي ينطلق منه لإقامة نظرية للحكي "[3]، فعملية القص تشكل أحد ثلاثة مفاهيم في نظرية جنيت :

1– القصة **(Histoire) : فالمقصود بالقصة، هو مجموعة الأحداث المشكلة للعمل الروائي، و هذا ما يطلق عليه جنيت محتوى الرواية، و هو ما يمكن تلخيصه و شرحه وفق مجريات الأحداث والشخصيات في الرواية، فهو مضمون الرواية، و الذي يناظره بمفهوم المدلول في الطرح السوسيري حيث يقول : " أطلق اسم القصة عل المدلول أو المضمون السردي (حتى وإن تكشف هذا المضمون و الحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدراسية أو في الفحوى الحدثي) "[4].**

---

[1] المرجع نفسه ، ص : 41.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، 1992،ص:298

[3] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط ، 2005، ص : 39–40 .

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية – بحث في المنهج – ، تر: محمد معتصم و عبد العزيز الأزدي و عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر ، د.ط ، د.ت ، ص : 38 .

2- الحكي (Récit): و هو العمل القصصي، أو لنقل النص نفسه، مكتوبا كان أو ملفوظا"أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث " [1]، فهو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي، الذي تظهر فيه القصة يترتيب أحداثها و علاقات شخصياتها و هذا ما يوافق حسب تصور جنيت لمفهوم الدال عند دي سوسير .

3- السرد Narration : و يطلق على عملية القص، أو الفعل السردي لمجموعة الأحداث المتخيلة المنتجة للنص السردي " إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته "[2] .

و يخلص جنيت من خلال هذا التحديد، إلى أن نقطة منطلقه لتحليل الخطاب الروائي تنصب حول القصة كنص سردي، فهو الذي يشكل لديه موضوع الدراسة و التحليل و عليه " فإن تحليل النص السردي يعني دراسة العلاقة بين القصة و الحكاية، و بينها و بين عملية القص، ثم العلاقة بين الحكاية و القص " [3]. و ذلك انطلاقا من التقسيم الذي اقترحه "تودوروف – Todorov "، لمستويات التحليل السردي و هي مقولات : الزمن Temps، و الجهة Aspect، و الصيغة Mode.

فمقولة الزمن تعبر عن تلك العلاقة القائمة بين زمن القصة و زمن الخطاب، و مقولة الجهة تعبر عن طريقة تمثل القاص لأحداث القصة، أما الصيغة فهي نمط و نوع الخطاب الذي يستخدمه السارد. و يتناول جنيت هذه المقولات الثلاثة تحت خمسة مباحث ، تختص الثلاثة الأولى بمقولة الزمن و هي : (الترتيب، و المدة، و التواتر)، و الرابعة هي (الصيغة)، و الخامسة (الصوت) . "فالزمن و الصيغة يشتغلان كلاهما على مستوى العلاقات بين القصة و الحكاية، بينما يدل الصوت في آن واحد على العلاقات بين السرد و الحكاية، و بين السرد و القصة "[4] .

و ما نخلص إليه في الأخير، هو أن جنيت ينطلق في إطار محاولته للتحليل السردي من مفهوم الحكي بوصفه خطابا، أي نتاجا لسانيا و هذا يتوافق مع المقولات الثلاث المعتمدة التي رسمها تودوروف، مما يوضح اتفاقا جوهريا معه، " سواء على مستوى تحديد مفهوم الخطاب أو تحديد مكوناته انطلاقا من مبدأ المماثلة بين لسانيات الجملة و لسانيات الخطاب "[5].

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 37 .

[2] المرجع نفسه، ص : 37 .

[3] صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص : 299-300 .

[4] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص : 42 .

[5] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص : 41 .

مقدمة

عرفت الدراسات النقدية في مجال تحليل الخطاب السردي تطورا ملحوظا، إذ تتواتر الأبحاث في هذا المجال وتتعدد بتعدد النقاد المشتغلين به، وهذا في نطاق التصورات والتوجهات التي ترسمها منظومة المناهج النقدية بأسسها المعرفية، وما تقدمه من آليات إجرائية في قراءة النصوص السردية بمختلف أشكالها وأنواعها وبنيات وظائفها الحكائية. وهذا ما يعكس مدى الإهتمام بالمنجز السردي على صعيد الفكر النقدي المعاصر، انطلاقا من أعمال الشكلانيين الروس، وما كان لهم من دور في فتح فضاء دراسة الخطاب السردي، مرورا بإسهامات المدارس النقدية الأخرى في بلورة مجال الدراسة النظرية والتطبيقية، فكان إسهامها مؤسس على مقتضيات التوجه المنهجي والعلمي، في تحويل وتجديد مسار الفكر النقدي المتعلق بمجال الأبحاث السردية، واكتشاف نسيجها الجمالي والفني.

وكنتيجة لهذا التحول والتطور لعلم السرد على ساحة النقد الغربي، سواء على مستوى مرجعياته المعرفية، أو آليات وطرائق تعامله مع النصوص، حظي النقد العربي بتلقي المناهج النقدية الحديثة في تحليل الخطاب والسرديات. فكان من بين اهتماماتهم قراءة التراث السردي العربي، للكشف عن قيمه التخييلية، وتشكلات بنياته الحكائية، وهذا لما توفره الذاكرة السردية العربية من نصوص وأجناس حكائية مختلفة. وذلك بعد أن أعيد الإعتبار للسرد بكونه رديفا للشعر، وبوصفه يشكل مظهرا من مظاهر النشاط الثقافي العربي، والذي ظل مغيبا ومهمشا لفترة طويلة من الزمن.

وفي هذا الإطار يندرج موضوع هذا البحث، والذي خصصته لأحد النقاد المعاصرين المتخصصين في مجال الدراسات السردية العربية القديمة، وهو الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو، الذي أخذ على عاتقه، من خلال البحوث والدراسات التي قدمها، مهمة الاشتغال على الموروث

السردي العربي. هذه الأعمال التي تشكل مدونة هذه الدراسة، والتي تفتح مجالا لطرح إشكالات كثيرة ومتعددة، تسعى هذه الدراسة للإجابة عليها،ودلك من خلال طرح التساؤلات التالية:

- ما مدى تمثل الناقد عبد الفتاح كيليطو للموروث السردي العربي؟.
- ماهو منهجه في قراءة هذا الموروث السردي؟.
- ماهي أدواته الاجرائية، ومصطلحاته النقدية في مقاربة نصوص السرد العربي القديم؟.
- ماهي المرجعية المعرفية في تمثل الناقد لمناهج النقد الأدبي؟.

أما عن أسباب وبواعث اختيار الموضوع، فهي أولا أسباب ذاتية ترجع إلى ذلك الميل الذي جذبني إلى كتابات كيليطو، لما لها من ميزة فنية وإبداعية، لاتخلو من طرح موضوعي بناء. وثانيا أسباب موضوعية تهدف إلى الكشف عن مسار النقد العربي المعاصر عموما، والمغربي منه خصوصا في تعامله مع موروث المتون السردية العربية، ومحاولة استجلاء معالمها عند أحد النقاد العرب المعاصرين.

وقد تناولت موضوع الدراسة بمنهج وصفي استقرائي، معتمدا على المدونة الكاملة للناقد عبد الفتاح كيليطو.

واقتضى مني منهج الدراسة تقسيم البحث إلى ستة أقسام: مقدمة، مدخل، ثلاثة فصول، وخاتمة.

أما المدخل فقد خصصته لتبيين الأصول الغربية للنظرية السردية، بدءا من إسهامات الشكلانيين الروس(توماتشوفسكي) و(فلاديمير بروب)، مع التعريج على إسهامات بعض النقاد المعاصرين من أمثال: (كلود بريمون)، (غريماس) و(جيرار جنيت).

أما الفصل الأول فهو للتلقي العربي للنظرية السردية، وتقديم نماذج لبعض النقاد العرب في هذا المجال مثل (سعيد يقطين) و(عبد الله إبراهيم)، مع تخصيص مبحث للتلقي الجزائري للنظرية السردية، واستعراض لأعمال أهم أعلامها:(رشيد بن مالك)، (عبد الحميد بورايو)، و(السعيد بوطاجين).

وفي الفصل الثاني حاولت معالجة أهم المفاهيم والقضايا النقدية التي قدمها كيليطو في أبحاثه النقدية، كقضية الغرابة والارتياب في الأدب، واشكاليات الترجمة وأدب الرحلة في إطار علاقة الأنا بالآخر.

والفصل الأخير كان مخصصا لقراءة كيليطو لبعض أجناس السرد العربي القديم، كالمقامة وألف ليلة وليلة.

وفي الخاتمة ضمنت أهم النتائج المتوصل إليها في إطار إنجاز هذا البحث.

ومن الدراسات التي أفدت منها في هذا البحث، بالإضافة إلى كتب عبد الفتاح كيليطو، (موسوعة السرد العربي) لعبد الله إبراهيم، (بيان شهرزاد) و (ترويض الحكاية) لشرف الدين ماجدولين، بالإضافة أيضا إلى كتاب (مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن) لحفناوي بعلي، وكذا كتابي: (الكلام والخبر) و(قال الراوي) لسعيد يقطين. و مجموعة من الكتب والدراسات التي تخدم الموضوع من قريب أو بعيد.

ولا يفوتني في الأخير توجيه جزيل الشكر والامتنان لكل من ساهم في تقديم يد المساعدة في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف، لما كان له من توجيه ونفع في إخراج مباحث هذه الدراسة.

1. تشكلات الأنواع في السرد العربي القديم :

بفعل التطور المستمر الذي شهدته نظريات السرد على الساحة النقدية الغربية، و ما تم توظيفه من أدوات إجرائية لم قاربة النص السردي، فقد غدا من العسير – إن لم نقل من المستحيل– مواكبة كل الاتجاهات النقدية في هذا المجال. و ذلك سواء على مستوى تتبع المرجعيات الفكرية في تناولها لمجمل القضايا المتعلقة بالإبداع الأدبي، أو من خلال طرائق التعامل الإجرائية المنصبة حول النص السردي، و توظيف مختلف المصطلحات و المفاهيم النقدية. و التي تنهض على قاعدتها نظريات السرد، وفق مقتضياتها العلمية و المنهجية المؤطرة لها .

تعتبر الجهود النظرية و التطبيقية التي حظيت بها الدراسة السردية، و التي تناولنا جانبا منها في المدخل السابق، مركزين على أهم الجهود في هذا المجال، انطلاقا من أقطاب المدرسة الشكلانية، و ما كان لهم من أثر في تطوير مجال الدراسة خاصة فلاديمير بروب، و أثره الجلي في توسيع مجال الاهتمام و الدراسة، إذ غدت من بعده أكثر دقة و شمولا في رصد مظاهر وتجليات الخطاب السردي، خاصة الرواية منها بوصفها شكلا سرديا أصبح مهيمنا على جميع الأجناس السردية في الغرب .

و تأسيسا على تلك الجهود، فإننا سنحاول في هذا الفصل تتبع ما شهده الخطاب النقدي العربي من تحول في تحليل الخطاب السردي، و ذلك من منطلق الاهتمام بالطرح البنيوي، و تلقيه في الخطاب النقدي العربي المعاصر، بوصفه مرتكزا معرفيا شمل هموم و مجالات المعرفة الإنسانية كأنظمة مترابطة تمكن دراستها وفق أنساقها الترابطية الداخلية .

لقد عرفت الدراسات السردية في الخطاب النقدي العربي نقله نوعية، و ذلك بعد أن كان السرد العربي القديم لا يحظ بالعناية اللازمة من قبل الباحثين المتخصصين، إذ " لم يلتفتوا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصصي العربي دراسة فنية عميقة " [1]، و لعل مرد ذلك تمركز رؤية الموروث الأدبي العربي في فن الشعر، و أخذه للحظ الوافر من الدراسة و الاهتمام بصياغة خصائصه الفنية وفق قوانين لغته و إيقاعه، بالإضافة إلى غلبة الطابع الشفاهي المتحكم في عملية الإبداع والتلقي في الثقافة العربية، و الذي عزّر من هيمنة الشعر على ساحة النقد العربي، فلم " تكن الشفاهية نظاما طارئا، بل كانت محضنا نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة

[1] نبيلة ابراهيم : فن القص ، ص : 72 .

العربية "[1] . وعلى اعتبار أن السرد يشكل مكونا أساسيا من مكونات هذه الثقافة، فإنه لم ينل حظه من الدراسة، ولم يحتل مكانته على الساحة النقدية العربية إلا في العصر الحديث, بفعل التلقي للدراسات السردية الغربية في تناولها للأشكال السردية، خاصة الحديثة منها كالقصة والمسرحية و الرواية .

وقبل أن نتطرق إلى تقديم نماذج عن تلقي الدراسات السردية للموروث الحكائي العربي في النقد العربي المعاصر، و مدى تمثلها لنماذج الدراسات وفق النظرية السردية الغربية، فإنه يجدر بنا أن نعرج بالحديث عن أنواع النصوص التراثية السردية المؤطرة لهذه الدراسات، بوصفها منجزا لمكونات خطابية ضمن دائرة الثقافة العربية شديدة الصلة بنظرية الأنواع الأدبية، فبتحديد الأنواع السردية العربية القديمة، يتسنى لنا التعرف على طريقة فهمها و استيعابها في الخطاب النقدي المعاصر.

يطالعنا السرد العربي القديم في تشكل أنماطه السردية، وفق أنواع سردية عديدة، تتوافق والنسق الثقافي السائد المتحكم في مرويات هذا المتخيل السردي، و الذي يتوزع على أنماط سردية أهمها : الأسطورة, و الخرافة، و السيرة الشعبية، و المقامة ..

1.1. الأسطورة :

إن الحديث عن ماهية الأسطورة و طبيعتها و وظيفتها، ليس بالأمر الهين فهي بطابعها المميز لها عن جميع الأشكال السردية، تؤسس لتجليات بنية العقل الإنساني بصفة عامة، والعربي بصفة خاصة، و إن المتتبع لتجليات مفهوم الأسطورة في الثقافة العربية الكلاسيكية، يلفي أن جلّ المعاجم و التفاسير تتفق على اعتبارها أباطيل و أحاديث لا نظام لها، فهي وفق هذا المنظور تتضمن كل ما نقل عن الأولين من أقاويل تخييلية، خارجة عن دائرة الصحة و المنطق، " و الحق أن هذا هو المدلول الديني الذي وردت عليه في الآيات التي تكررت زهاء تسع مرات في القرآن حكاية عن كفار قريش حين رفضوا ما جاء به محمد (ص) من رسالة سماوية "[2].

[1] عبد الله ابراهيم : موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص : 06 .

[2] عبد المالك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب – دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة – المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص :15 .

و مهما كان مفهوم العرب للأسطورة قديما، إلا أنه يوحي بأنهم عرفوا هذا الشكل من أشكال السرد، و لا أدل على ذلك ما قرره القرآن الكريم [1] بورود هذه اللفظة، و التي من خلال سياق ورودها تأسس المفهوم العربي لها، و الذي يتفق على كونها منسوبة للأولين، لا تخرج عن دائرة الأباطيل و الترهات و الأكاذيب .[2]

و بتطور الدراسات النقدية الحديثة، و خاصة على الساحة الغربية منها، بات النظر إلى الأسطورة من قبل النقاد، على اعتبارها أكثر المسائل عمقا و غموضا، لما تمتاز به من لغة خاصة، و نتاج خيالي ترميزي يكسب الإنسان فهما للكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، و لكنها لا تخلو من منطق معين، و من فلسفة أولية فيما بعد, فهي وفق هذا التطور الجديد، أصبحت بمثابة المؤسس لعلم يحاول الإجابة عن جذرية الأسئلة المتعلقة بحقيقة مظاهر الكون و أصله، و استكشاف نظام الحياة و هدفها .

و يعتبر "كلود ليفي ستروس lévi- strauss "، من أهم الباحثين الذين اهتموا بالأسطورة في مجال بحثه الأنثروبولوجي المتعلق بدراسة تطور الإنسان و المجتمعات و علائق الشعوب فيما بينها خصوصا البدائية منها، و تشكل الأسطورة في إطار هذه الدراسة تاريخا للبشرية مقدم وفق تصور خيالي، فهي تتحدد في نظر ليفي ستروس كنمط " من أنماط الخطاب و تندرج في سلسلة من أنظمة الخطابات، و تتحدد بواسطة نظام زمني تعاقبي ينظم خصائصها و تؤلف في الوقت نفسه بنية دائمة، هذه البنية تتعلق في آن واحد، بالماضي و الحاضر و المستقبل " [3] . فالأسطورة وفق هذا التصور تؤسس للبحث عن القواعد التي تضبط فكر إنسان الحضارات القديمة، من خلال الحكاية التي تحكيها برمزية لغتها و تركيب أسلوبها، فهي نتيجة خيال بشري ينقل إلينا تصوراته عن الآلهة و النبات والحيوان، بوصفها شخصيات رئيسة تحكم عالم الأسطورة و أنظمتها وبنياتها، و تصور انعكاسا للحياة الاجتماعية بكل ملامحها، و علية فإن " وجود بنية أسطورية في تخييل واقعي يفرض مشكلات تقنية معينة لجعل التخييل قابلا للتصديق، أما الوسائل المستعملة في حل تلك المشكلات فيمكن أن نخلع عليها اسما عاما هو (الانزياح)" [4] .

---

[1] الآيات التي تضمنت ورود لفظة الأساطير هي على الترتيب : الآية : (25 من سورة الأنعام) ، و الآية : (31 من سورة الأنفال) ، و الآية: (24 من سورة النحل) ، (و الآية (83 من سورة المؤمنون) ، و الآية : (05 من سورة الفرقان) ، و الآية (68 من سورة النمل) و الآية : (17 من سورة الأحقاف) ، و الآية : (15 من سورة القلم) ، و الآية : (13 من سورة المطففين) .

[2] ينظر في هذا المجال ما ورد من تفسير للآيات المذكورة سابقا : تفسير (الطبري) ، (ابن كثير) ، (القرطبي) ، (الزمخشري) .

[3] الزواوي بغورة : المنهج البنيوي ، ص : 198 .

[4] نورثروب فراي : تشريح النقد ، تر : محي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب ،1991 ، ص : 199 .

فالأسطورة في التصور الغربي، تتشكل من جملة السرود و الملاحم، التي تتخذ من المعتقدات الدينية موضوعا لها، و يظهر ذلك بشخوصها، المعبرة عن الآلهة و أنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين, فهي تشكل في جانب من جوانبها حدثا تاريخيا، و في جانب آخر تعبيرا عن معتقد ديني أصيل متجاوز في أسلوبه و رمزيته لحدود العقل و المنطق .

و على الرغم من هذه التعاريف الكثيرة للأسطورة، فإن التعامل العربي معها يختلف في بعض ملامحه و تجلياته، على اعتبار أن مستوى الأسطورة يختلف من أمة إلى أخرى. و هذا لا يعني أن العرب لم يعرفوا الأسطورة، و لكن مفهومها يختلف، باختلاف المعتقد، إذ لا نجد الطابع الوثني المشكل لأنماط الأسطورة الغربية، و إنما نجد أساطيرهم تتمحور حول الصور الوهمية كاعتقادهم بعالم الجن و السعالي و الأغوال. و من أساطير العرب المشهورة : (إساف و نائلة)، (عوج بن عناق)، (شق علقمة بن صفوان) ... و غيرها .

و ما هو ملاحظ أن نصوص الأساطير العربية، و ردت بطرق تعبيرية مختلفة، و ذلك لاختلاف رواتها و ناقليها، و لكنها في مجملها تعبر عن مرحلة من مراحل المعرفة الساذجة، النابعة من صميم الشعب و معتقداته، لكن الأسطورة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، اصبحت تؤدي دورا كبيرا و حساسا، لما حققته من تطوير لفن الأدب، فقد أكبر " العرب المعاصرون لشأن الأسطورة فجاءوا إليها يستلهمونها في أعمالهم الإبداعية، و يستمدون منها في تصوير حاضرهم على ضوء ماض تراثي موغل في القدم، و غني بمظاهر الإيحاء "[1].

2.1. الخرافة :

إذا كان مفهوم الأسطورة يتحدد وفق التصور العربي في الأحاديث الباطلة التي لا أصل لها، و التي تتجاوز حدود الواقع و المنطق، مما استدعى نعتها بالأكاذيب و الترهات، لتعلقها بتصور الغيبيات و القوى المتحكمة في تسيير الكون، بهدف الكشف عن أسراره، و تفسير أصل الحياة. فإنّ الخرافة تعد من أقدم أنماط القص الشعبي القديم، و ما يميزها أنها (حكايات الحيوان)، إذ يؤدي الحيوان دور البطولة فيها، و يشكل صورة رمزية في تجسيد و تمثيل صور الإنسان ومواقفه وصفاته و عواطفه، يقول عبد الفتاح كيليطو متحدثا عن جمالية الرمزية الحيوانية في الخرافة : "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

[1] عبد المالك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب ، ص : 16 .

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 و الدور الذي يلعبه فيه "[1] .

فالصور الخرافية مرتبطة بفكرة المحاكاة الرمزية التي تثير الدهشة و التعجب، و التي تكتسب صفة التجريد للأفكار الإنسانية المختزلة في هذا المغزى الترميزي. و كلمة خرافة في أصل الوضع اسم علم، فحديث خرافة " مثل سائر على ألسنة الناس في القديم و الحديث، يضرب لكل حديث لا حقيقة له "[2].

و يشكل حديث خرافة المنسوب إسناده إلى النبي ρ [3]، صورة من صور تشكل مكونات القص العجائبي المستملح، و هذا ما يؤكد معرفة العرب للخرافة في شكل حكائي قصصي محكوم بالخصوصية البنيوية لنصوصه و" في توظيف الشخصيات، و حبك الأحداث، و اختيار الأزمنة والفضاءات، و ترتيب الطول، و طبع البلاغة النصية "[4].

و تصادفنا في مدونات التراث السردي العربي جملة من أشكال القص الخرافي موظفة الرمزية الحيوانية، ككتاب : (كليلة و دمنة) لعبد الله بن المقفع . و على الرغم من تأدية كل من الخرافة و الأسطورة لمعنى مشترك و موحد، و هو كونهما حكايات مكذوبة خارجة عن الأطر الواقعية، فإن الفرق الكامن بينهما هو أن الأسطورة مشدودة إلى الجانب العقدي لتعلقها بالإلهيات والقوى الغيبية، أما الخرافة فهي الحكاية المروية، و المنسوبة الأحداث لشخوص الحيوانات.

يتبين مما سبق أن الخرافة كانت متداولة في الثقافة العربية القديمة، لارتباطها بالمسامرة المستظرفة لغرابتها، حيث إن : " موطن الخرافة هو الليل " [5]، مما جذب إليها الفضول و حب الاستطلاع، فلقيت بذلك حضورا مكثفا بمروياتها المسرودة و المتضمنة لأحداث وهمية، لاقت استيعاب المتلقي، بالرغم من عدم إحالتها على العالم المحسوس و المعقول، باعتبارها أحداثا وهمية تحركها شخوص عجائبية، في فضاءات مجهولة، و في أزمنة غير محددة " لكنها كانت

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : المقامات – السرد و الأنساق الثقافية – تر : عيد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1993 ، ص : 133 ، 134 .

[2] الشريشي ، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن، شرح مقامات الحريري، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج1 ،ط2 ، 2006 ، ص : 131

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص : 131 .

[4] شرف الدين ماجدولين : بيان شهرزاد – التشكلات النوعية لصور الليالي – ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 ، ص : 71 .

[5] عبد الفتاح كيليطو : الغائب – دراسة في مقامة للحريري – ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2007 ، ص: 10.

تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي غيبتها، و سكتت عنها، فلم يبقى منها سوى أخبار متناثرة تشير إلى وجودها، أما الحكايات الخرافية المستقلة، فقد طمست في ثنايات المدونات اللاحقة، و اندرجت في ذخائر الخرافات، مثل : ألف ليلة و ليلة، و مئة ليلة، و الحكايات العجيبة و الأخبار الغريبة، وغيرها."[1].

3.1. المقامة :

لقد تعرف العرب الفن القصصي، و كان أول ظهور له كنوع أدبي قائم بذاته في النثر الأدبي في القرن الرابع الهجري في شكل إبداعي جديد يعرف بفن (المقامات). و يرجع الجذر اللغوي لمدلول لفظة (المقامة)، إلى معنى المجلس و الجماعة من الناس، و هو لفظ مشتق في الفعل (قام)، "و هو اسم مكان القيام، ثم توسع فيه حتى أطلق على كل ما يقال في هذه المقامة أي المجلس – من كلمة أو خطبة – و كل حديث أدبي – "مقامة". ثم تطور مدلول هذا اللفظ حتى صار مصطلحا خاصا يطلق على حكاية، و أحيانا على أقصوصة، لها أبطال معينون، و خصائص أدبية ثابتة، و مقومات فنية معروفة"[2].

لقد أصبحت كلمة (مقامة)، على يد بديع الزمان الهمذاني، الذي يعدّ صاحب السبق والريادة و الإبداع لهذا الفن، ذات دلالة حكائية مستحدثة في الموروث الحكائي العربي، تقوم على بنية سردية تشتمل على كمّ هائل من فرائد الأدب النثري و الشعري، و تنتظم فيها الأحداث حول بطل خيالي و راوٍ خيالي أيضا، و موضوعها الأبرز هو الكدية. فالبطل في المقامة شخصية متقلبة من حال إلى حال، و متنقلة من مكان إلى مكان، مقنعة بلبوس الاستجداء و الحيلة و التسول، فغدت المقامة "نوع من السرد المخادع، فخلف الجدّة الظاهرة، و الوقار اللفظي و الأسلوبي يتبع هزل عميق غير ظاهر، أول مظاهر ذلك الهزل قلب الحقائق و تمويهها، و التلاعب بالهويات الفردية للشخصيات عبر التنكر الدائم، ثم التشفي بالمخادعة" [3]. و السلاح المعوّل عليه في ذلك، هي الفصاحة و البلاغة الساحرة للعقول لتحقيق المآرب و نيل المبتغى، و لا تنحصر بلاغة المقامة في غريب لغتها و بديع عباراتها فقط، بل إنّها كانت بمثابة نص ثقافي تضمن لأنواع من الموروث السردي العربي، مما جعل منها جنسا أدبيا متفرّدا، يتقاطع مع جملة من الأجناس العربية القديمة، مع ما لها من مواصفاتها المميزة، و أحداثها المتغيرة و المتطورة في إطار زماني و مكاني يتحدد وفق الأحداث السردية التي تؤطرها كل مقامة.

---

[1] عبد الله ابراهيم : موسوعة السرد العربي ، ص : 139 .

[2] عبد المالك مرتاض : فن المقامات في الأدب العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، طح ، 1988، ص : 12.

[3] عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي ، ص : 245.

إنّ المقامة في سياق الثقافة العربية القديمة، تعبّر عن نوع سردي منفتح، فهي على الرغم من كونها تبدو كما يقول كيليطو : " زهرة برّية لا يدرى كيف تفتحت لدينا الدلالة المعجمية للفظة، وبعض الترابطات الصدفوية، و بعض العناصر السيرية"[1]. إلا أنها تشكل ركيزة أساسية في تفاعل هذا النص المقامي، و انفتاحه على أنواع أدبية و شعرية أهمها : الخبر، الشعر، و الرحلة، والمناظرة و المأدبة ..، و هذا ما أثرى المقامة و جعلها تترصع بمجمل هذه الفنون، فهي بالإضافة إلى كونها فنّ حكائي صرف، فإنها من حيث طبيعتها الفنية تتقاطع مع مجمل هذه الفنون، مشكلة نوعا سرديا جديدا، له خصوصيته البنائية و المضمونية .

أما بخصوص التلقي النقدي العربي لفن المقامات، فقد كان له كبير الاهتمام بهذا الفن النثري القصصي، ففي مجال النقد القديم، لاقت مقامات الحريري، التي سار فيها على طريقة منشئها الهمذاني، اهتماما كبيرا من النقاد و الشارحين، و لعل من أهمها نقد ابن الخشاب في كتابه (الاعتراض على الحريري)، الذي خصّه لإظهار مواضع الضعف و الخطأ في مقامات الحريري، لكن جلّ نقده كان منصبّا حول الجانب اللغوي و الفني. و جاء بعده ابن بري منتصرا للحريري في ردّه على ابن الخشاب في كتابه (الانتصار للحريري)، و ضمنه ردودا كثيرة على ابن الخشاب وتحامله على مقامات الحريري.

أما عن تلقي المقامات في النقد العربي الحديث، فقد لاقت اهتماما من قبل النقاد، خاصة المنشغلين منهم بمسار الثقافة السردية العربية، فغدا النظر إليها بكونها نصا منفتحا على أسئلة لا حدود لها، مما أفضى إلى تعدّد الدراسات و تنوع القراءات، اذ أصبحت قراءة النص المقامي "هي الأكثر استئثارا بالاهتمام، و الأكثر استحواذا على أسئلة النظرية الأدبية و افتراضاتها، حيث اكتسبت أهمية كبيرة لم تحظ بها في تاريخ النقد كله" [2].

و من الدراسات النقدية الجادة في هذا المجال نذكر : عبد الله إبراهيم في كتابه (السردية العربية القديمة)، محمد رشدي حسن (أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة)، عبد المالك مرتاض (فن المقامات في الأدب العربي) ... بالإضافة إلى أعمال عبد الفتاح كيليطو في كتابيه : (الغائب)، و (المقامات – السرد و الأنساق الثقافية –)، هذين الكتابين الذين سنتطرق إليهما بشيء من التفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث، باعتبارهما يشكلان محور الدراسة التي نحن بصدد إنجازها.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 06.

[2] نادر كاظم : المقامات و التلقي – بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص : 12 ، 13.

4.1.السيرة الشعبية :

مما يندرج في إطار الموروث الحكائي العربي ما يعرف (بالسيرة الشعبية)، و هي شكل قديم من أشكال المرويات الحكائية، المرتبطة بأحداث و وقائع بطل شعبي أو تاريخي أو قومي، تغذي أحداثها مخيلة شعبية. فهي شكل من أشكال الأدب الشعبي تتجه إلى "استثمار الصور المتخيلة للأبطال العظام في التاريخ العربي – الإسلامي" [1]. أما عن أصول ظهورها في التاريخ العربي، فإنه مشوب بالغموض، لأن تداولها كان يغلب عليه الطابع الشفاهي، قبل أن تنتظم في أشكال سردية مدونة.

و هذا لا يعني أنها لا تتحكم إلى معطيات تاريخية، أو عوامل نفسية و حضارية، إذ أن رواية أحداثها تدور حول أبطال تاريخيين معروفين، كما أن نظرتها إلى الإنسان و المجتمع واضحة، في تصويرها للصراع القائم فيما بين الخير و الشر، هذا بالإضافة إلى انفتاحها كنص سردي له خصوصيته و تميزه على أنواع المنجزات السردية التراثية، بمدلولاتها على مختلف مكونات الواقع العربي و ثقافته.

إضافة إلى الغموض الذي يشوب نشأة السير الشعبية، فإن عملية تلقيها لم تكن مستحسنة إلا من طرف الطبقات الشعبية و العوام، في حين نجد أن المصادر الأدبية و التاريخية لم تشر إليها إلا في معرض الذم و الاستهتار، بوصفها تنتمي إلى "مرويات العامة، و هذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي تعنى إجمالا بأخبار الخاصة و شؤونها، وذلك أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات، تدوينا و وصفا" [2]، فلم يتم الاهتمام بها إلا حديثا في إطار الاهتمام بالأدب الشعبي، و ما فتحه من آفاق في اكتشاف الموروث الحكائي العربي.

و من نصوص السير الشعبية في التراث العربي، و التي حظيت باهتمام الدارسين و النقاد، نجد سيرة (الأميرة ذات الهمة)، و سيرة (عنترة بن شداد)، و (السيرة الهلالية)، و سيرة (سيف بن ذي يزن)، و (الظاهر بيبرس)، و هي في معظمها تحمل أسماء أبطال تاريخيين معروفين، إلى جانب ارتباطها بحقائق تاريخية وقعت فعلا، مع تضمنها لأحداث قد تخرج عن نطاق الحقائق الفعلية التي عاشها أصحاب السير، و لعل مردّ ذلك إلى اختلاف الرواة في سرد هذه السير، بفعل غلبة الطابع الشفاهي قبل عملية الكتابة و التدوين.

[1] عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي ، ص : 194.

[2] المرجع نفسه، ص : 194.

و مهما كان من أمر السيرة الشعبية، و ما شابها من غموض نشأتها و تطورها، إلا أنها تشكل أصلا من أصول الموروث السردي العربي، سواء من حيث مضمون حكائيتها، أو في إطار تشكلها و في بنيتها السردية، و لما تزخر به من حمولة معرفية تتضح من خلالها الأنساق الثقافية والمعرفية التي تنفتح عليها السيرة الشعبية أكثر من سواها من الأنواع السردية المعروفة.

2. نظرية السرد في الممارسة النقدية العربية :

1.2. على مستوى الترجمة و التنظير :

شهد النقد العربي المعاصر تحولا ملحوظا، لما شمله من دراسة و اهتمام لمختلف تنوعات و أنماط السرد العربي، فبعد أن كان الاهتمام منصبا حول الشعر، غدا بفعل التحول الثقافي و الاجتماعي و الانفتاح على مختلف نظريات النقد التي عرفتها النظرية النقدية الغربية، أكثر شمولا بالتركيز على فن السرد، بوصفه طابعا مؤسسا للثقافة العربية، يقف جنبا إلى جنب مع الشعر، و لا يقل عنه أهمية في تقنياته الجمالية و التخييلية، و خاصة بعد مجاوزته لطابع المشافهة، و احتكامه لسلطة الكتابة و التدوين، مما سهل عملية قراءته و محاورة نصوصه وفق رؤية منهجية تكشف عن مكوناته و أشكاله و قواعده.

و لعل مسعى النقد العربي في تمثله لنظريات النقد الجديد ، يرجع إلى استجابته إلى مطلبين أساسيين ، كما حددهما "عمر عيلان" و هما :

" 1) نزعة التحرر من الخطابات النقدية الإيديولوجية بكل تبعاتها المرجعية ، سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية ، و النزوع لتعصير الخطاب النقد العربي بتنويع مكوناته ، و إضافة مجالات جديدة لم تشر لها البلاغة العربية التي وضعت أساسا لنقد الشعر.

2) البحث عن قواعد و ضوابط منهجية و إجرائية تستجيب لمقتضيات الأشكال الخطابية الجديدة الوافدة من أوربا بالتحديد كالجنس الروائي على سبيل المثال"[1]

إنّ إسهام النقد العربي المعاصر في مجال الدراسات السردية، جاء كنتيجة حتمية لتلقي الدراسات السردية الغربية، مما عمل على تعميق و تطوير آليات الادراك المعرفية بالسرد العربي قديمه و حديثه، " لذا فإن تجربة من هذا القبيل لا يمكن إلا أن تعترضها صعوبات جمة ...

[1] عمر عيلان : النقد العربي الجديد – مقاربة في نقد النقد – ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010 ، ص : 17.

يتداخل فيها الحد المعرفي بالإطار الثقافي الحاضن له، بحيث يتحول هذا المعرفي إلى مكوّن ضمن مكونات ثقافية عديدة تؤلف نسق القيم الخاصة بمجتمعنا المعاصر و مفاهيمه و آلياته النقدية".[1]

و في هذا السياق تحديدا، عرفت الساحة النقدية العربية أبحاثا لبعض النقاد العرب، أخذت على عاتقها الانشغال بطبيعة و خصائص النص السردي العربي، و كانت أبحاثهم بمثابة المنطلق الحقيقي لتأسيس رؤية نقدية تنهض على تحليل النصوص السردية العربية، مراعية للخصوصية الفنية للخطاب الأدبي العربي في نظام تشكله الداخلي، و علاقاته اللغوية الخاصة، كما تكشف هذه الدراسات النقدية العربية في جانب من جوانبها عن مدى "علاقة النقد الأدبي العربي بالنقد الغربي خصوصا، و عن مدى تمثل الأدب العربي للثقافة الغربية عموما ... و ذلك في اتجاه تحديث النقد الأدبي العربي"[2]. فعلى اختلاف المناهج النقدية في حقل الدراسات المنصبة حول النص الأدبي، إلا أنها تشكل آلية إجرائية في استكشاف أسرار النص و خصائصه الفنية، مراعية بذلك ما يتصل به من مرجعيات فكرية و أنساق ثقافية تتحكم في مجريات مقاربته و نقده و تحليله، " مادامت الوحدة المنهجية للقراءة لا تنفصل عن الوحدة المتكاملة للموضوع المقروء .. من منظور حقوله المعرفية المتباينة، و من حيث منتجات المعرفة الجديدة التي تصنعها القراءة"[3].

إنّ المتتبع للدراسات النقدية العربية المعاصرة في مجال الاهتمام بالسردية العربية، يلمح جليا ذلك التأثر بالنقد الغربي، مع ما كان لبعض النقاد العرب من مراعاة لخصوصيات السرد العربي، الذي يفترض وعيا معرفيا بمرجعياته السياقية ثم النصية، لأجل إعادة إنتاجه و صوغ قيمه الجمالية، بخرق فضائه الدلالي، مع الاستعانة بفضاءات "الثقافة العالمية و التفاعل معها، والأخذ منها بتمثّل و تمكّن .. و في كل الأحوال يظل طموح النقد العربي الحديث مشروعا، ويظل المنجز منه في مجالي التنظير و التطبيق جديرا بالدراسة و التحليل"[4].

و بناء على ذلك، جاءت نظرة النقد العربي للنص الأدبي السردي، خاصة القديم منه، متعددة و متنوعة الاتجاهات، سواء من حيث طبيعة المعالجة في استثمار مفاهيم نظريات النقد الغربي أو من حيث اختيار الأجناس السردية كموضوع للدراسة، واستجلاء خصائصها و سماتها الجمالية المبثوثة في فنون السرد العربي القديم، فأسهم بذلك النقد العربي المعاصر " في خلق

---

[1] شرف الدين ماجدولين : ترويض الحكاية-بصدد قراءة التراث السردي-،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2007 ، ص : 13.

[2] محمد سويرتي : النقد البنيوي و النص الروائي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ،1991 ، ص : 10.

[3] جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1 ،1992 ، ص : 59.

[4] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والروائي) ، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ج2 ، 1417هـ ، ص : 155.

مناهج دقيقة لتحليل بنيات النصوص الأدبية .. على هذا النحو أمكنه أن يحقق تقدما واضحا في تعميق الوعي الجمالي بأدبية الشعر و السرد" [1]. و هذا من خلال اتصال النقد العربي الحديث بمناهج النقد الغربي، و ما تميز به من قيم فنية و موضوعية في فهم مكونات القص بمختلف مستوياته و تجلياته.

لقد أفاد النقد العربي المعاصر في إطار الدراسات السردية من إسهامات الشكلانيين الروس، و الطرحات البنيوية و ما كان لها من أثر في إثراء توجهات النقد الحداثية، فتطورت المفاهيم والآليات الإجرائية من الناحية النظرية و التطبيقية، كنتيجة للانفتاح على الثقافة الغربية، فأصبح ينظر إلى النص الأدبي كبنية نسقية قائم على علاقات الاختلاف و الائتلاف المتجلية من خلال عناصره اللغوية، وفق الرؤية البنيوية للنص، أو ينظر إليه باعتباره نظاما من العلامات اللغوية كما يحدد ذلك الطرح السيميائي، أو باعتماد سياقات تلقي النص و تفاعله مع القارئ أو إعطائه بعدا تأويليا بخلق صور معانيه المتخيلة.

2.2. على مستوى الممارسة و التطبيق :

في هذا الإطار اخترت نموذجين نقديين لتلقي الدراسات السردية على الساحة النقدية العربية، و هما: الناقد سعيد يقطين من المغرب، و عبد الله إبراهيم من العراق. و قد وقع الاختيار على هذين الناقدين لاهتمامهما أولا بالدراسة النقدية للموروث السردي العربي، و ثانيا لإعطاء صورة عن التلقي العربي للدراسات السردية، أحدهما من المغرب العربي و الآخر من المشرق العربي.

1.2.2. سعيد يقطين و حكائية السيرة الشعبية :

تعدّ القراءات المقترحة من قبل سعيد يقطين في مجال التراث السردي، من أهم التجارب القرائية حول السرديات، و التي ساغ من خلالها أهم تجليات أنماط السرد العربي و أنواعه، و استخلاص بنياته الحكائية، و لعل مسار بحثه في هذا المجال ينطلق أساسا من خلال كتابيه: (الكلام و الخبر) و (قال الراوي)، إذ يشكلان مدار اشتغاله بالسرد, و موقعه في مجموع إنتاج التراث العربي المثبت لحقيقة هويته و انتمائه، من حيث تحديد طبيعته و خصوصياته و وظائفه، إذ يقول متحدثا عن هذين الكتابين:" كان كتابي (الكلام و الخبر) بمثابة مقدمة للسرد العربي، حاولت فيه تقديم تصور شامل لكيفية الاشتغال به مع محاولة موضعته ضمن أجناس الكلام

[1] محمد مشبال : بلاغة النادرة ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2006 ، ص : 12.

العربي بعد مدة طويلة من التفكير و التأمل و البحث. و جاء (قال الراوي) ليصب في مجراه من خلال البحث في السيرة الشعبية من حيث مادتها الحكائية"[1].

و قبل هذا، فقد سبق للسعيد يقطين أن قدّم تصورا منهجيا لفن الرواية في كتابيه : (تحليل الخطاب الروائي) و (انفتاح النص الروائي)، و يتأسس هذا التصور على مستويين للتحليل؛ المستوى البنيوي اللفظي في تحليل الخطاب الروائي، و المستوى الدلالي الوظائفي من خلال السياقات التي ينفتح عليها النص الروائي. لكن انطلاقته في دراسة البنيات الحكائية في السيرة الشعبية جاءت كخطوة تنظيرية تمهد لفهم السرد العربي، في إطار منهجي "مفاده أن الثقافة العربية القديمة – ومنها السير الشعبية – كلّ متكامل، و وجود متفاعل، ترتد في بنيته الأصول على الفروع، و الأطراف على المراكز، و الأجزاء على الأنساق"[2].

هذا ما نستجليه و نستشفه في قراءة سعيد يقطين للتراث السردي العربي، و موقفه من هذا التراث، و اختياره للسيرة الشعبية كنموذج تطبيقي، فضبط مفهوم التراث بالنسبة له يشكل محور الدراسة الموضوعية الجادة التي تبني موضوعاتها على ضبط مصطلحات قضاياها المدروسة، فمفهوم التراث بالنسبة إليه " مفهوم ملتبس، فهو يعني في مختلف الأبحاث التي تناولته كل ما خلفه لنا العرب و المسلمون من جهة، و يتحدّد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبيل عصر النهضة من جهة ثانية" [3]. فدلالة المفهوم في رأيه شمولية، سواء من ناحية مدوناته أو حدّه الزمني، مما يقلل من فرص تقديم معالجة شاملة لتأصيل الثقافة العربية و القوانين التي تنتظمها.

و هذا ما استدعى الناقد إلى اتخاذ موقف مغاير و واضح من التراث، بطرح ما كان سائدا من مفاهيم و تصورات، و بناء رؤية جديدة تتأسس على صياغة علمية تتطلب طرائق و إجراءات تنبني على صياغة أسئلة و فرضيات حول الموضوع المدروس، لضمان الفهم السليم و المعرفة الدقيقة و القراءة الواعية للتراث، و لا يتأتى ذلك إلا بحصر مجال البحث في نوع محدد من جنس معين من هذا التراث، لأن " البحث في الكل في غياب دراسات عن الأجزاء لا يمكن أن يكون سوى رجم بالغيب أو استسلام إلى حقائق بديهية متداولة" [4]، لذا جاءت دراسته لجنس محدد هو السرد، ولنوع خاص منه هو "السيرة الشعبية".

---

[1] سعيد يقطين : السرد العربي – مفاهيم و تجليات– ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2006 ، ص : 12.

[2] شرف الدين ماجدولين : ترويض الحكاية ، ص : 25.

[3] سعيد يقطين : الكلام و الخبر – مقدمة للسرد العربي – ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 1997 ، ص : 47.

[4] المرجع نفسه ، ص : 20.

يقتضي الحديث عن مفهوم السرد – كما يقرر ذلك سعيد يقطين – في نطاق التراث السردي العربي بصفة عامة، الحديث عن مجمل الأجناس و المسميات التي تنضوي تحت هذا المفهوم الجامع والمشترك و هو خاصية (السرد)، فالسرد العربي هو الجنس الجامع لكل الأنماط الحكائية، التي تعدّ أنواعا منبثقة منه، و وليدة سياقاته الثقافية، و من بينها (السيرة الشعبية)، فأراد الباحث بهذا تحديد نوعية السيرة الشعبية، و موقعها في السرد العربي، و لا يكون هذا إلا بتحديد "جنسية هذا النوع أولا، و نوعيته ثانيا، و طريقة تحليله ثالثا، لأنه بدون هذه التحديدات نظل بعداء عن محاصرة السيرة الشعبية و حصر مجالها، نبادر في هذا النطاق إلى اقتراح مفهوم (السرد العربي)"[1]. و تجنيس السرد العربي يقتضي البحث في مجمل أنواع الكلام العربي، "من لحظة تشكله إلى رصد مختلف الطوارئ التي تطرأ عليه في مختلف الأطوار التي يجتازها، مع ما يصاحبها من تحولات و تغيرات"[2].

و في إطار هذا التصور العام للسعيد يقطين للكلام العربي، تتأسس المادة الحكائية للسيرة الشعبية، بوصفها نصا سرديا، تحتل موقعها في إطار السرد العربي، و تتحدد خصوصيتها السردية و بنائيتها الحكائية التي تحقق انتماءها لجنس السرد، و ذلك في سياقها الثقافي (الخارجي)، و سياقها النصي (الداخلي)، فالبحث في حكائية السيرة الشعبية يحقق انتماءها لجنس السرد، هذه الحكائية المشكلة من "مجموع الخصائص التي تُلحق أيّ عمل حكائي بجنس محدد هو السرد"[3]، فالبنية الحكائية للسيرة الشعبية تقوم على جملة من المقولات، تتلخص في الفعل والحدث المحكي، والفاعل المضطلع بعملية هذا الفعل، و الزمان و المكان المؤطر لعملية الحدث أو الفعل المحكي، فهذه العناصر هي المؤطرة لتجنيس السيرة الشعبية و إعطائها خصوصياتها النوعية المميزة لها عن بقية الأنواع السردية، و هذا انطلاقا من تشكلها كخطاب سردي، مع رصد لمختلف تجلياتها وتطوراتها في إطار صيرورة السرد العربي بصفة عامة، فبالإضافة إلى كون السيرة الشعبية نوع سردي له خصوصيته النوعية، هي أيضا نص ثقافي ينفتح "على مختلف مكونات الواقع العربي، وثقافته، وتقدم لنا نصا يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه"[4].

2.2.2. عبد الله إبراهيم و مباحث السردية العربية :

[1] المرجع نفسه، ص : 132.

[2] المرجع السابق، ص : 182.

[3] سعيد يقطين: قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية– ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط، 1997، ص : 15.

[4] شرف الدين ماجدولين : ترويض الحكاية ، ص : 21.

مع توسع دائرة الاهتمام بالاتجاهات النقدية الجديدة على ساحة النقد الأدبي العربي الجديد، و في ظل هذا الاهتمام المتطور، تطالعنا جهود النقاد العرب في محاولة تحديث عملية النقد، لأجل فهم مظاهر التعبير في التراث العربي القصصي، و لعل من أهم الجهود في هذا المجال، المحاولات التي قام بها عبد الله إبراهيم في قراءته للتراث السردي العربي، و هذا من خلال الأعمال النقدية التي قدمها، و التي استفاد من خلالها من مكاسب الدراسات النقدية الجديدة، مع مراعاة لخصوصية الموروث السردي العربي، و العلاقات التي تربط نصوصه الإبداعية بسياقاتها الثقافية، و يتضح هذا من خلال كتابيه : (المتخيل السردي) و (السردية العربية القديمة)، و فيما يلي نقدم قراءة شاملة لهذين المنجزين النقديين للباحث، لاستجلاء خصوصية ممارسته النقدية في إطار السردية العربية.

أ) المتخيل السردي :

لقد جاءت محاور هذا الكتاب منصبة حول عملية التحليل السردي للقصة و الرواية العربية والعراقية على وجه الخصوص، منطلقا من إشكالية الرؤية و المنهج في العملية النقدية، أثناء تعاملها مع الخطابات الإبداعية، فالرؤية حسب تصوره " هي خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسج و البنية و الدلالة و الوظيفة، أما المنهج : فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد" [1]. لذا جاءت دعوته إلى ضرورة إعادة النظر في هذه المفاهيم، لتحديد الرؤية النقدية، وفق مقاييس موضوعية بعيدة عن لغة التعميم في استنطاق دلالات النصوص، و دعا بذلك إلى بديل للعملية النقدية، بعيدا عن التوجه الانطباعي الذي يحكم الخطاب الإبداعي، و هو في رأيه يقوم على مستويين : " ترصين نظم الفعالية النقدية و تحقيق غاية المقاربة النقدية نفسها، و سيكون لتضافر جهود تضع في اعتبار ضرورة اقتران الرؤية بالمنهج على نحو أصيل و مفتعل، شأن كبير في إرساء تقاليد نقدية حقيقية، لا مقاربات تحتمل التناقض وتنطلق من الوهم، فلا تجني غيره"[2].

فجوهر القضية المعالجة من قبل الباحث، هي نقده للتوجه النقدي الذي يستعير الاتجاهات النقدية الجديدة، و يعمل على تطبيقها، دونما مراعاة لخصوصية النصوص العربية، التي تحكمها سياقات ثقافية و مرجعية تصوّغ للخصائص النوعية للنصوص السردية العربية، من حيث أساليبها وموضوعاتها و أنساقها و أبنيتها، و انطلاقا من فكرة الخصوصية الثقافية، أقام عبد الله

[1] عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة – ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 1990 ، ص : 05.

[2] المرجع نفسه ، ص : 15.

إبراهيم فصول بحثه في هذا الكتاب على تدعيم فكرة الهوية في الأدب و النقد، و ذلك بإثارته لقضايا سردية عديدة، من خلال تطبيقاتها على قصص و روايات عراقية، و عالجها في إطار مواضيع متعددة منها: تناص الحكاية في القصة القصيرة، و وظيفة الرؤى في القصة القصيرة، واستنطاق الخطاب و تعويم المرجع، نظم صوغ المتن الروائي، الوظائف البنائية للرؤى في الرواية، و في الأخير قدم تصورا نظريا لأجل بناء نظرية لتحليل الخطاب الروائي العربي، مستعينا بقراءة أبحاث سعيد يقطين في هذا المجال (تحليل الخطاب الروائي) و (انفتاح النص الروائي).

و قد جاءت دراسته في هذا الكتاب بلغة نقدية دقيقة، مستوعبة لمجالات المعرفة النظرية للمباحث السردية، و الاتجاهات الجديدة لنقد القصة و الرواية، مما أضفى على دراسته وضوحا منهجيا بمفاهيمه و آلياته الإجرائية، فعمله هذا يعد بمثابة تجربة نقدية مستوعبة لإسهامات النقد الحداثي، مع مراعاة لخصوصية الثقافة العربية، و مرجعياتها التاريخية و اللغوية و المعرفية.

ب) السردية العربية :

يمثل هذا الكتاب بحثا موسعا و معمقا في التعريف بالسردية العربية القديمة، و تتبع مسار تشكل و تكون أنماطها تاريخيا، مع تحديد الخصائص الفنية لكل نوع، فراعى فيه الباحث " التوفيق بين رسم تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة، و الخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، و من الطبيعي أن يقضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي"[1]. و يعد هذا البحث حلقة في سلسلة مشروع عبد الله إبراهيم السردي، الذي بناه في إطار اشتغاله بفكرة التأصيل للهوية العربية، انطلاقا من وعي الذات بمقوماتها الثقافية والمرجعية.

و حرصا من عبد الله إبراهيم على أصالة بحثه في السردية العربية، و تجنب إخضاعها إلى أي معيار غير مستمد من أصالة الموروث الحكائي العربي، الذي يشكل إلى جانب نتاجات الفكر المعرفية الأخرى، الهيكل الكلي للثقافة العربية، فقد عمد إلى مقاربة أصول السردية العربية، بغية استخلاص الأطر البنيوية لمروياتها الحكائية، اعتمادا منه على النظرية الشفاهية، التي عملت على تأسيس و تبلور الثقافة العربية، فالشفاهية لم تكن "نظاما طارئا في الثقافة العربية، إنما هي محضن نشأت فيه تلك الثقافة في مظاهرها الدينية و التاريخية و اللغوية

[1] عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي ، ص : 14.

والأدبية"[1]. و قد حدد عبد الله إبراهيم ركائز هذه الشفاهية، انطلاقا من أعمال الأدباء القدامى (الجاحظ) و (ابن رضوان)، و ما كان لها من دور في تحديد معطيات الثقافة العربية.

أما القسم الثاني من الكتاب، فقد خصّه للكشف عن تشكل الأنواع السردية العربية، و التي تخطت منذ القرن الثالث و الرابع الهجري، مرحلة الرواية و الأخبار، و " دخلت في مرحلة الأنواع، فبدأت تستقطب كل الشذرات، و النبذ، و الأخبار المتناثرة، و تعيد إنتاجها في أنواع واضحة الملامح و الأبنية" [2]، فاتبع في هذا القسم عملية الوصف التاريخي في تشكل الأنواع القصصية، كالحكاية الخرافية، و السيرة، و المقامة، و قد جاء اختياره لهذه الأنواع دون غيرها لكونها الأنواع الأظهر في السرد العربي القديم، و تهيء الظروف التي منحها هذا الظهور كأنماط حكائية مميزة، و إحلال الكتابة محل الشفاهية في الثقافة العربية .

لقد ركز عبد الله إبراهيم على دراسة الحكاية الخرافية، انطلاقا من ميزة القدم التاريخي لها، و الذي أكسبها "حق الأسبقية في التحليل على غيرها من الأنواع السردية القديمة في الأدب العربي، و هي مثال لكل ما هو خيالي و توهمي" [3]، فعالجها في إطار فضائها الدلالي، مع التعريج على التأليف الخرافي عند العرب، و مثل لها بـــ (ألف ليلة و ليلة)، و إشكالية الانتماء و التأليف، اعتمادا على آراء النقاد المحدثين أمثال محسن مهدي و سهير القلماوي و محمود طرشونة.

أما في إطار معالجته للسيرة الشعبية و المقامة ، فقد تتبع تحديد المفهوم النوعي لكل منهما، مع دراسة البنية السردية لهما، و إلقاء الضوء على مجمل الإشكاليات المطروحة بين النقاد حول ظهور المقامة كجنس قصصي، و ريادة الإبداع في ظهوره و تأصيله، مع تركيزه على دراسة سردية النمط المقامي و استجلاء خصائصه و صفاته، التي تمنحه صفة النوع المميز ضمن أنماط السرد العربي.

إنّ أهمية مشروع عبد الله إبراهيم في نقده للتراث السردي العربي، تكمن في كونها دراسة عربية رائدة في هذا المجال، إذ أسس من خلالها لركائز تطبيق نظريات السرد الحديثة في الكشف عن البنى السردية للموروث الحكائي العربي القديم، مع مراعاة لتجليات الأصول الثقافية العربية، التي تحكم قراءة هذا الموروث وفق أنساقها المتحكمة في إنتاجية هذا الموروث، و ظروف تلقيه وقراءته.

---

[1] المرجع نفسه، ص : 42.

[2] المرجع نفسه، ص : 117.

[3] المرجع السابق ، ص : 124.

3. المقاربة السردية في النقد الجزائري :

1.3. على مستوى التلقي و التنظير :

لقد كان لشيوع المنهج البنيوي و تلقيه على ساحة النقد العربي المعاصر دور في مسار حركة النص الأدبي العربي، و لعل من نتائج هذا الانفتاح ما كان من إسهامات بحثية عديدة لمقاربة هذا الخطاب الأدبي، و توظيفه في ممارسة النقاد في تقييم الأعمال الأدبية، مما أفرز أعلاما وباحثين ونقاد كان لهم كبير الأثر في تجديد الخطاب النقدي في العالم العربي، و ذلك باستخدام المعرفة العلمية وفق مقاييس النقد المعاصر، بعيدا عن تلك الأحكام الانطباعية العامة، فجاءت محاولاتهم النقدية مميزة بطابع الجدية، و محاولة الاستفادة من نظريات النقد الغربي، مع مراعاة خصوصية النص العربي و طبيعة بنيته النصية.

و قد استفاد النقد الأدبي الجزائري – شأنه شأن النقد العربي عامة – من النظريات النقدية الحديثة و أسسها المعرفية، في ظل الاستفادة العامة من مناهج النقد المختلفة من بنيوية وسيميائية و تفكيكية و تأويلية ... و غيرها، و هذا بفعل الاحتكاك المباشر بهذه النظريات في إطار الدراسة الأكاديمية، أو بفعل الحركة الترجمية الجادة لأهم الأعمال النقدية المواكبة لتطورات النظرية النقدية الحديثة على الساحة الغربية .

و مما أنجز في هذا المجال من دراسات، و اتخذ المتن السردي كموضوع للدراسة والتحليل، نجد أعمال كل من عبد الحميد بورايو، و رشيد بن مالك، و السعيد بوطاجين، فإذ كان إنتاجهم النقدي في هذا المجال بمثابة قراءة جادة استوعبت مجالات التحليل النقدي للخطاب السردي و احتلت دراساتهم بذلك مكانة في مسار الدراسات النقدية العربية المعاصرة، فما مدى تمثل النقد الجزائري للنماذج التحليلية السردية و مصطلحاتها النقدية ؟، و كيف كانت إجراءاتهم و أدواتهم العملية في مقاربتهم للنصوص السردية ؟, هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال تقديمنا لقراءة إنتاج الباحثين الجزائريين الثلاثة، الذين اخترناهم كنماذج رائدة على ساحة النقد الجزائري في تحليل الخطاب السردي .

2.3. مستوى الممارسة و التطبيق :

1.2.3. **عبد** الحميد بورايو :

لا ينبغي أن يفوتنا في سياق الحديث عن نماذج تحليل الخطاب على ساحة النقد الجزائري، اسم أحد أعلامها و مؤسسيها، ألا و هو الدكتور عبد الحميد بورايو، و هذا بفضل ما له من أبحاث و دراسات جامعة بين التراث و الحداثة، و بين التنظير و الممارسة النقدية. و هو بحق

من الرواد المؤسسين للحركة السيميائية في الجزائر، إذ "ظهرت دعوته إلى هذا التيار في وقت مبكر من خلال الدروس التي كان يلقيها على طلبة معهد اللغة و الأدب العربي بجامعة تلمسان في بداية الثمانينات، حيث كانت تشكل هذه الدروس حادثا محملا بقطيعة إيبستمولوجية"[1]. و قد تكللت جهود الباحث بتلك الإسهامات البحثية التي قدمها، و التي على رأسها كتابه (القصص الشعبي في منطقة بسكرة)، والذي يعكس "البدايات الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر و العالم العربي"[2]، حسب رأي الدكتور رشيد بن مالك.

إن كتابات و أبحاث الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو، تعدّ إنجازا مهما في مجال تحليل الخطابات السردية، بفضل إفادتها المتهجية، و دقة و وضوح آلياتها الإجرائية، و المقدمة في خطاب نقدي واضح العبارة، و بيّن المقاصد، و منهجه في الكتاب الآنف الذكر، و في جل كتاباته، واضح المعالم، يرتكز على المنطلقات البنيوية، في اقتفائه لنموذج التحليل البروبي، و قد أرجع سبب اختياره لهذا المنهج في الدراسة و التحليل "إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النص، و تكشف عن أبعاده المختلفة"[3].

و من إنجازاته النقدية في إطار الدراسات السردية نجد كتابه (منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، و الذي يعدّ إنجازا مهما لما يتوفر عليه من مادة علمية ثرية، خص المدخل منها للجانب النظري في توضيح البنية التركيبة للقصة، من منظور المدرسة الشكلية الروسية، و تجربة بروب في هذا المجال و فضل السبق في فتح آفاق الدرس السردي، معرجا بعدها على أهم الجهود اللاحقة المنصبة حول دراسة النصوص السردية .

و قد جاءت مباحث الدراسة مقسمة إلى ثلاثة أقسام، خص الأول منها كمدخل منهجي لدراسته، فتعرض إلى مسألة التعامل مع النص الأدبي وفق الطرح الشكلاني، مرورا بأهم المسائل النقدية في هذا المجال، خاصة ما تعلق منها بالمدرسة الفرنسية.

أما الموضوعات المشكلة للقسم الثاني و الثالث فهي عبارة عن دراسات تطبيقية متنوعة للقصة و الرواية الجزائرية، كالبحث في الروح الملحمية في رواية (التفلك) لرشيد بوجدرة، وتوظيف التراث الشعبي في بناء الرواية، و دراسة البنية المكان و الزمان في رواية (الجازية والدراويش) لعبد الحميد بن هدوقة، و (نوار اللوز) لواسيني الأعرج، و قد استفاد الكاتب في

[1] رشيد بن مالك : البنية السردية ، ص : 54.

[2] المرجع نفسه ، ص : 55.

[3] عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية – ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،1986 ، ص : 37.

دراسته للقصة الجزائرية من المناهج الغربية في تحليل النصوص السردية، مما يعكس مستوى تمثل النظريات الغربية، و يتعلق الأمر بأعمال تودوروف، و غريماس، و جيرارجنيت، و كلود بريموند، و قد مكن هذا التمثل الجيد الباحث من الوصول إلى نتائج نقدية حققت في مجملها ما كان يهدف إليه، و هو الكشف عن طبيعة العلاقة بين البنية المكانية و الزمنية و المضمون الإيديولوجي للروايات و القيم الرمزية التي يحملها هذا المضمون.

2.2.3. رشيد بن مالك :

سنتناول في هذا المبحث عرضا للأعمال النقدية المنجزة للدكتور رشيد بن مالك، و التي تشكل مبحثا ثريا و متميزا في مقاربته للنصوص السردية، و التي تمثل فيها مناهج النظريات الغربية، بحكم اهتمامه و اشتغاله بالحقل السيميائي، سواء في مجال التنظير أو الممارسة التطبيقية، و في هذا الإطار المنهجي العام الذي رسمه الباحث لمسار عمله النقدي، جاءت جلّ أعماله ودراساته الأكاديمية منصبة في مجال التحليل السيميائي للنص السردي، فوضع (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص)، بالإضافة إلى كتابه (البنية السردية في النظرية السيميائية)، و فيما يلي سنحاول الوقوف على أهم مباحث هذين المنجزين، بغية التعرف على الإطار المنهجي العام للمقاربة السيميائية السردية للدكتور رشيد بن مالك.

أ) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي :

يتوزع هذا القاموس على 270 صفحة من الحجم المتوسط، و على الرغم من صغر الحجم إلا أنه يحتوي على أكثر من 800 مصطلح مختص بمجال الدراسة السيميائية، و خاصة ما كان منها متعلقا بدراسة النصوص السردية، و هدف الباحث من وضع هذا القاموس، هو أن يكون خير معين للمهتمين بمجال الدراسات السردية، و هذا ما أشار إليه في مقدمة بحثه حيث يقول : "يحتوي هذا القاموس الذي أقدمه إلى المشتغلين بالسيميائية – أساتذة و طلابا – على أهم المصطلحات المستعملة في التحليل السيميائي للنصوص، تشكل مسائل الدلالة و مستوياتها وصيغ تمظهرها مركز الثقل لهذا القاموس، يتعلق الأمر بالدرجة الأولى بموالفة المكتسبات التي حققتها السيميائية في مسارها العلمي"[1].

و جاء تقديم المصطلحات بتعريفات سهلة واضحة، و بلغة مباشرة، مستعينا بالأشكال الترسيمية المعينة على تقريب الفهم و الاستيعاب، فكان قاموسه بمثابة لبنة علمية رائدة، ليس لما حوته من مادة علمية غزيزة فحسب، بل لكونها أيضا تنمّ عن مدى وعي الباحث بالمشاكل

[1] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي–انجليزي–فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر2000 ، ص : 05.

والصعاب الملازمة للطلبة و الباحثين في مجال تحصيلهم لمصطلحات الدرس السيميائي، و أدواته الإجرائية أثناء مخاتلة النصوص الإبداعية، فجاء عمله هذا على حد قول عبد الحميد بورايو أثناء تقديمه للكتاب "علامة هامة في طريق تجذير طرق البحث السيميائي في ميدان الدرس العلمي للنصوص الأدبية، و خاصة منها النصوص السردية، كما أنه يمثل مظهرا من مظاهر النضج والتأمل و الوعي بلغة الأبحاث السيميائية باللغة العربية في الجزائر، و هو من ناحية يجسد اقترابا من الثقافات الإنسانية و من عالمية البحث العلمي"[1].

انطلاقا من وعي الباحث، و تجربته الميدانية في الدراسة الأكاديمية، و ما تلمسه من معاناة ومشاكل متزايدة في فهم الدراسات المنصبة في مجال المباحث السيميولوجية، جاء تأليفه لهذا القاموس، ليكون معينا للباحثين و الطلبة في الدراسات السيميائية السردية.

ب) البنية السردية في النظرية السيميائية :

امتدادا لمشروع رشيد بن مالك حول السيميائية السردية، عزّز مسعاه النقدي بإصداره لكتاب: (البنية السردية في النظرية السيميائية)، و تضطلع هذه الدراسة بصوغ أهم المفاهيم النظرية للتحليل السيميائي، مع التدقيق على فكرة البناء المصطلحي و المنهجي المعتمد في الدرس السيميائي السردي، مع تخصيص جانب من البحث لتقديم بعض النماذج التطبيقية وفق مستويات التحليل السيميائي.

فجاء عمله في هذا الكتب مقسما إلى ثلاثة أقسام، تناول في القسم الأول المكون السردي، الذي يستدعي ضرورة التحليل للبنى السردية في النص، و التي "تتقدم بوصفها تتابعا للحالات والتحويلات المتنوعة التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل" [2]. فمن جملة القضايا المتعلقة بالبنية السردية التي عالجها الباحث، في إطار مفاهيمها في النظرية السيميائية، هي ملفوظات الحالة والتحويل التي تطبع علاقات الشخوص في العمل السردي، من خلال الأدوار المنوطة بها في تطوير عملية السرد.

فالبنية السردية في النص تقوم على ذلك التتابع للحالات و التحويلات، من خلال العلاقة التي يقيمها الفاعل بموضوع القيمة، فالنص السردي يقوم أساسا على ملفوظ الحالة (الكينونة)، و الممثل دلاليا في النص بجملة الوصلات و الفصلات للفاعل بموضوع القيمة، هذا الفاعل المعبر

[1] المرجع نفسه ، ص : 08.

[2] رشيد بن مالك : البنية السردية في النظرية السيميائية ، دار الحكمة ، الجزائر ، 2001 ، ص : 11.

عنه في هذا الإطار بفاعل الحالة. أما الفعل فإنه يستمد وجوده "من التحويل و يعمل على الوصلات والفصلات التي تقوم بين الفاعل و موضوع القيمة و تشتغل ضمن مسار سردي يبدأ بوضع أولي يفضي إلى وضع نهائي"[1]. فالانتقال من حالة إلى أخرى في إطار المسار السردي هو ملفوظ الفعل، و القائم به هو فاعل منفذ، يقوم بعملية التحويل، إما تحويلا وصليا أو تحويلا فصليا، و في هذا الإطار يستمد الفاعل وجوده الدلالي في تشكيل البرنامج السردي من خلال العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة.

ينتقل رشيد بن مالك بعد تطرقه إلى نظام الحالات و التحويلات المؤطرة لعلاقة الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في امتلاكه أو الانفصال عنه، إلى الحديث عن موضوع القيمة، وتحديد مفاهيمه وفق ما درج عليه في المفهوم اللساني و السيميائي. فالدلالة الخاصة لمفهوم القيمة لا يمكن فهمها " ما لم ندرك أصوله الدلالية المستمدة أصلا من دروس دي سوسير الذي يعود إليه الفضل في إرساء مفهوم القيمة في الدراسات اللسانية" [2]. فمفهوم القيمة في الدرس اللساني مبني على أساس التماثل و التباين في النظام اللغوي، مما يجعله منتجا للمعنى المفارق و المحدد لمفهوم القيمة على الصعيد الدلالي، و "ما دمنا نكتفي بالقول بأن الكلمة قابلة لـــ "التبديل" بهذا المفهوم أو ذلك و أنها تملك هذه الدلالة أو تلك، فإن قيمتها ليست محددة سلفا"[3].

و تأسيسا على هذه المنطلقات اللسانية للنظرية السيميائية السردية، و التي كانت بمثابة الأساس النظري لغريماس، في تحديداته المفهومية للموضوع و القيمة، نجد أن الدكتور رشيد بن مالك، يحاول ضبط كلا من المفهومين بناء على التصور الغريماسي بخصوص هذه المسألة، فانطلاقا من كون الموضوع لا يدرك في استقلاليته بل في تحديداته، فهو "ليس في الواقع إلا ذريعة، حيزا تستثمر فيه قيم، و يفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل و نفسه" [4]. أما القيمة فإنها تستمد وجودها من تلك العلاقة التي تدفع الفاعل إلى تملكها، فهي لا تتمظهر في الموضوع، بل إن هذا الأخير ما هو إلا ذريعة و حيزا تستثمر فيه القيم، لذا فإن التقاط المعنى "لا يلقى في طريقه إلا القيم التي يرتهن إليها الموضوع في وجوده"[5].

---

[1] المرجع نفسه ، ص : 12.
[2] المرجع السابق ، ص : 17.
[3] المرجع نفسه ، ص : 18.
[4] المرجع نفسه ، ص : 19.
[5] المرجع نفسه ، ص : 20.

و في إطار هذا التفاعل في المسار السردي، فيما بين الفاعل و موضوع القيمة، يتحدد البرنامج السردي الذي ينهض على تنظيم تعاقب الملفوظات في إطار نظام الحالات و التحويلات المتحكمة في نظام مجرى الأحداث في النص السردي، فملفوظات الفعل بوصفها تحويلات هي التي تحكم ملفوظات الحالة، مشكلين مع بعضهما البرنامج السردي، الذي يصاغ "إلى حالتين متمايزتين وصلية و فصلية، يمتلك فيهما الفاعل موضوع القيمة أو يفقده"[1].

أما عن القسم الثاني و الثالث للكتاب، فقد خصصهما الباحث لترجمة بعض الأعمال السيميائية، فترجم في القسم الثاني نصا لـــ "بيير نار بوتي Bernard Pottier " تحت عنوان (السيميائية: الصيرورة غير مستحبة) و هو نص يتعلق بدراسة المستوى السردي، وفق النظرية السيميائية، و هو يلامس بذلك إشكالية الثابت و المتحول في البرنامج السردي، انطلاقا من "فرضية تطورية طبيعية .. للتأكيد على إمكانية نقلها إلى حقل سيميائي لدراسة تحويلات الأنظمة السيميائية"[2]. أما القسم الأخير فإنه يشتمل على السيرة الذاتية و العلمية لغريماس، كما كتبها (ج.ك. كوكي J.C. Coquet).

و تعتبر إسهامات رشيد بن مالك في إطار الدراسات السيميائية السردية من المحاولات النقدية الرائدة و المتميزة، على ساحة النقد الجزائري و العربي، و هذا سعيا منه لتأسيس منهج علمي لقراءة أنماط السرد العربي، و يتضح ذلك سواء من حيث الطرح المنهجي الذي يعتمده أو البناء المصطلحي الدقيق المعتمد في التحليل السيميائي، منضافا إليه الممارسات التطبيقية في البحث و النتائج المتوصل إليها.

3.2.3 السعيد بوطاجين :

يعد السعيد بوطاجين من الباحثين الرواد في تطبيقات مباحث السيميائية الغربية على النصوص السردية العربية، حيث تشكل إسهاماته في هذا المجال تميزا في الممارسة النقدية، وضبط الصياغة المصطلحية، هذا بالإضافة إلى كونه يمثل نموذجا للإبداع الأدبي الجزائري. ومن أعماله النقدية في مقاربة النصوص الأدبية، و السردية منها على وجه الخصوص كتابيه: (الاشتغال العاملي) و (السرد و وهم المرجع)، و اللذين سنحاول تقديم قراءة شاملة لهما، محاولين في خلال ذلك استجلاء وتوضيح معالم الدرس السيميائي السردي، و استثمار آلياته الإجرائية في استنطاق النص السردي الجزائري.

[1] المرجع نفسه ، ص : 22.
[2] المرجع السابق ، ص : 44.

أ) الاشتغال العاملي :

في سياق هذا البحث النقدي السيميائي، يقدم السعيد بوطاجين تصورا شاملا للرؤية المنهجية التي تتصف بها الدراسات السيميائية السردية، معتمدا على نظرية العامل عند غريماس، و التي استفادت من الدراسات السابقة لها، خاصة ما جاء منها على يد الشكلانيين الروس، فشهدت النظرية مع مجيئه "عدولا آخر دون أن تتخلص من تأثيرات بروب و تنيير، لقد عمل هذا الأخير على تقليص العوامل إلى حدها الأدنى و ضبطها بشكل مؤسس معرفيا و بنائيا"[1].

يمثل كتاب (الاشتغال العاملي) للسعيد بوطاجين دراسة تطبيقية متخصصة للسيميائية السردية، ضمنها دراسة تتمحور حول إشكالية العامل حسب التصور الغريماسي الذي يرى "أن العامل قد يكون فرديا أو اجتماعيا، كما يمكن أن يكون مجردا، مشيئا أو مؤنسنا، بحسب تموضعه في المسار المنطقي للسرد" [2]، و قد اختار الباحث رواية (غدا يوم جديد) لعبد الحميد بن هدوقة كموضوع لتطبيق اليات النقد السيميائي، مركزا على أساس البنية العاملية فيه.

لقد جاء تقسيم البحث إلى خمسة مباحث رئيسية، تتأطر من خلالها مواضيع المتن الروائي المدروس، وهي: موضوع (المدينة و الكتابة و الزاوية و الأرض و المدينة)، و في إطار هذه المواضيع عمل الباحث على تتبع المسار السردي من خلال الأدوار المنوطة بالذوات أو العوامل في تحقيق هذه المواضيع، وكيفية تغير الأدوار العاملية، تأسيسا على تغير أنظمة و شبكة العلاقات للعوامل تجاه الموضوعات، و هذا في ظل كل برنامج سردي مؤطر لعلاقة الذات بالموضوع، ففي البرنامج السردي الواحد قد نجد أن " ذاتا واحدة بإمكانها أن تسهم في عدة عوامل، أو أن تسند لها وظائف مختلفة ... و بالمقابل يمكن أن تشترك عدة ذوات في دور واحد"[3].

و قد استعان الناقد في منهجه التحليلي في دراسة انتقال العوامل بترسيمات إيضاحية للبرامج السردية المكونة للرواية المدروسة، من أجل فكّ حركية التشابك للعوامل المتفاعلة في برامجها السردية، و قد جاءت الدراسة مميزة بطابع علمي دقيق، توخى فيه الناقد لغة نقدية متخصصة، فهي دراسة مركزة، تنبني على اصطلاحات نقدية مضبوطة، تنم عن ملكة لغوية ونقدية عالية، و تحكم في آليات التحليل السيميائي للنصوص السردية.

---

[1] السعيد بوطاجين : الاشتغال العاملي – دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة – ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2000 ، ص : 14.

[2] المرجع السابق ، ص : 16.

[3] المرجع نفسه ، ص : 15.

ب) السرد و وهم المرجع :

من منطلق اهتمام الناقد السعيد بوطاجين بواقع الرواية الجزائرية، و بدافع الحس النقدي الذي يتميز به، جاءت دراسته هذه في مقاربة نماذج من الإبداع الروائي الجزائري، إيمانا منه بكون "السرد الجزائري بدأ يستقل شيئا فشيئا عن المفاهيم الغيرية مكونا بذلك عالمه الخاص به"[1]. لذا جاء مدار بحثه منصبا حول عينة من الإبداعات الروائية الجزائرية، على حسب الترتيب التالي: رواية (الانطباع الأخير) لمالك حداد، و رواية (تيميمون) لرشيد بوجدرة، و رواية (ذاك الحنين) و(تماسخت – دم النسيان) للحبيب السائح، مرورا برواية (غدا يوم جديد) لعبد الحميد بن هدوقة، وكذا الكتابة السردية عند عمار بلحسن، و المجموعة القصصية لعبد الحميد بن هدوقة (ذكريات وجراح)، و في الختام كلمة عن واقع الرواية غدا.

و يعد هذا الكتاب بحق أحد أهم الكتب النقدية، المهتمة بالجانب التطبيقي لعلم السرد، كما أنه يشكل مرجعا نقديا هاما على ساحة النقد الجزائري المعاصر، في التعريف أولا بالإبداعات الأدبية والروائية و محاولة إعطائها الميزة النوعية التي تمتاز بها في سياق الخطابات الإبداعية الأخرى الموازية لها، هذا بالإضافة إلى البعد النقدي التطبيقي الذي يجيد السعيد بوطاجين استخدام أدوات، وتطبيق إجراءاته وفق دقة منهجية واصطلاحية صارمة.

[1] السعيد بوطاجين : السرد و وهم المرجع – مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2005، ص : 05.

1. الأدب بين الغرابة و الارتياب :

1.1. تصور كيليطو لمفهوم الأدب :

لقد أصبحت المناهج العلمية الحديثة تؤسس رؤاها على مجمل الظواهر المدروسة من خلال اعتماد الملاحظة الدقيقة، قصد الوصول إلى رؤية موضوعية شاملة و ملمة بالجوانب المختلفة لهذه الظواهر، لأجل تحديد ماهيتها و خصائصها و الشروط المتحكمة فيها. و بديهي أن تعمّ هذه النظرة مختلف مجالات العلوم الإنسانية من الفلسفة و تاريخ و فن و أدب .. و غيرها.

و يعد الحديث عن مفهوم الأدب بشتّى أنماطه الإبداعية من الأمور التي شغلت الدارسين، ومن القضايا التي التي أخذت حظا وافرا من اهتمامهم في مجال الدراسات النقدية بمختلف مدارسها ومذاهبها و اتجاهاتها. فقد كان – يعني مفهوم الأدب – و لايزال الهمّ " الشاغل لفلاسفة اللغات ونقاد الأدب و عباقرة الألسنية، و البنيوية . مما شغل تحديده حيز ا لا يستهان به من تفكير العاملين في حقل العلوم الإنسانية "[1] .

و قد اختلفت على معنى كلمة أدب معان لغوية و مفاهيم تصويرية متقاربة، و في أحوال أخرى متطورة بتطور حياة الحضارة الإنسانية على اختلاف مشاربها الثقافية، و انتقالها في أطوار الحياة من بداوة و حضارة و مدنية .

و كما هو معلوم، فإن الأطر العامة و الجامعة التي تتأسس عليها مجمل الدراسات المتسقة والمترابطة للظاهرة الأدبية، لا تخرج عن تناول واحد من ثالوث الزوايا المتصلة بهذه الظاهرة، و هي دراسة الأدب و تناول قضاياه من حيث المصدر و الماهية و المهمة، أي النشأة والطبيعة و الوظيفة.

و بما أن الأدب – و بخاصة في مجال الطرح النقدي الحديث – أصبح يواجهنا كما يقول رولان بارت " بوصفه مؤسسة اجتماعية، و بوصفه عملا فنيا معا "[2]، فإنّ تحديد ماهيته ليس من اليسير أن تحصر في تناول ذلك الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في جمهور المتلقين.

و تأسيسا على ما سبق ينطلق عبد الفتاح كيليطو، في سياق حديثه عن إشكالية الطرح المفاهيمي لكلمة أدب من خلال تأكيده على أنّ معظم الدراسات المنصبة حول تحديد ماهية الأدب، تنطلق من إيلائها لاهتمام كبير بالأثر الذي تخلفه الآثار و الإبداعات الأدبية في المجتمع

---

[1] شفيق يوسف البقاعي : نظرية الأدب ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ، ط، 1425 ، ص : 88 .

[2] سعيد الغانمي : اللغة و الخطاب الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان، ط، 1993 ، ص : 53 .

أو المتلقي بعيدة – في معظمها – كل البعد عن سبر أغوار الماهية الحقيقة لدلالة مفهوم هذه الكلمة السحرية، مما يدفع بها لزاما إلى الوقوع في دوامة الحلقة المفرغة بأن الأدب هو الأدب، و كأن دلالة المفهوم جلية واضحة و محسومة سلفا، فجل هذه الدراسات في رأيه " تمر بجانب المسألة التي نحن بصدد دراستها، لأن تصب اهتمامها على وظيفة الأدب و تفترض أن طبيعة الأدب معروفة " [1] .

فإشارة كيليطو لهذه المسألة تأتي من خلال تمييزه بين مستويين متمايزين لدلالة كلمة أدب، مؤكدا بذلك على قضية تستدعي الإنتباه و هي " أن مفهوم الأدب في العصر الكلاسيكي يختلف عن مفهومه الحديث" ويقصد بالعصر الكلاسيكي ما كان سائدا في الثقافة الكلاسيكية العربية تحديدا، حيث إنّ الأدب فيها كان يتحدد وفق تشكله في نمط خطابي ذو ضبغة تعليمية، ولا أدلّ على هذا من كتابي ابن المقفع (الأدب الكبير) و (و الأدب الصغير) ، فدلالة كلمة أدب هنا تومئ إلى كل ما يجب أن يتحلى به الإنسان في إطار سلوكيات التعامل من أخلاق و فضائل, فمدلول الأدب في العصر الكلاسيكي، ينضوي تحت نمط خطابي يكاد يكون موحد، تحكمه بذلك مكونات بنيوية تتكرر في جميع أجناسه النثرية منها و الشعرية، من صيغ الأمر و النهي المهيمنة على بنيته التأليفية و ما يتفرع عنها من أغراض لا تخرج عن نمط حكم ١ه العام، الذي يتوافق و الصبغة التعليمية لهذا الخطاب.

و هذا ما يتوافق مع ما يؤكده الجابري في معرض حديثه عن ماهية الأدب، و بالأخص عند حديثه عن دلالة هذا المعنى عند ابن المقفع، حيث يقول " و هكذا يجمع ابن المقفع تحت لفظ "الأدب" ثلاثة معان متكاملة :

1) الأخلاق، بمعنى الصفات الحميدة و السلوك المحمود الذي ينبئ بكون صاحبه يصدر في أفعاله بعد إعمال العقل .

2) ما به تكتسب هذه الأخلاق و هو النصوص المروية أو المكتوبة التي تورث المتعامل معها معرفة بمكارم الأخلاق و بكيفية التحلي بها .

3) الفن أو العلم الذي يضم هذه النصوص و يعرضها مبوبة منظمة "[2] .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة- دراسات بنيوية في الادب العربي-، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007،ص: 15

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

و بناء على المفهوم السائد لمعنى الأدب في الثقافة العربية الكلاسيكية، و خصائص بنيته التأليفية، فإنه لا يمكن – حسب رأي كيليطو – أن يقاس بمعناه في العصر الحديث من خلال مدلول كلمة (littèrature)، حتى إنّ رؤيته لعملية التأريخ للأدب العربي تصب في قالب مدلول الكلمة بالمعنى الحديث، مع عدم احترام المدلول القديم و تتبع 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 littèrature"[1] .

و من هذا المنطلق تأتي دعوة كيليطو إلى وجوب الإنكباب و البحث في مسألة هذا التحول الثقافي لدلالة كلمة أدب، انطلاقا من القرن التاسع عشر، فعلى الرغم من وجوب الإنطلاق " من همومنا الراهنة في التعامل مع واقعنا الثقافي بجانبيه التاريخي و المعاصر " [2]، إلا أنه لا يتأتى لنا هذا طبعا إلا من خلال القراءة الواعية و الفاحصة للتراث العربي " و لأن الإنسان لا يصفي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيدا الإنكباب على هذا التحول و القيام بجرد لما كسبته الثقافة العربية (أوخسرته) في هذا التحول " [3]. فالتراث بالنسبة إليه يشكل مرجعية هامة ومشتركة في تحديد مواقفنا و علاقتنا تجاه أنفسنا أولا ثم تجاه غيرنا.

فهذا التراث بمختلف تجلياته الحضارية و الثقافية، هو بحق موروث للأمة، و معبّر عن إنجازاتها التاريخية و الأدبية و الفكرية و الفنية، و هو في الوقت نفسه دليل و شاهد على وجود الأمة عبر التاريخ. فالحياة الثقافية للأمة و ديمومتها يجب أن تنبني على تعميق الوعي به و في إدراك جدلية الحوار البناء لأن علاقة أي أمة من الأمم بتراثها هو وعي منها لحضورها في الماضي و لحضور ماضيها في حاضرها .

إن تعرض كيليطو لمسألة مفهوم الأدب يتأسس إذن على المعيار الذي يقاس به، و هو معيار التجديد و التكرار، فالعمل الأدبي الجديد و المبدع يخرجنا من المألوف إلى عالم المفاجأة والمغايرة، أما المكرر [4] فلا يعدو في دلالته إلا على ما هو متداول معروف، فأساس تأثير الأدب

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص: 220

[2] نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة و آليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط3 ، 2001 ، ص: 14.

[3] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص :220.

[4] تجب الإشارة هنا إلى أن المقصود بالمكرر هو التكرار العادي المألوف ، و هذا على اعتبار أن من التكرار ما تسكنه الغرابة كما يقول دريدا: "ينبغي أن الغرابة تسكن التكرار و تقطنه " ، و كما يقول بلانشر : " ليس المهم أن نقول قولا ، و إنما أن تكرر القول ، و أن نقوله كل مرة، و كأنه قيل للمرة الأولى ". نقلا عن عبد السلام بنعبد العالي : التراث و الهوية–دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب– ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1987،ص:77– 82.

في جمهور المتلقين يرجع إلى جدلية الغرابة و الألفة و " بإخراج القول غير مخرج العادة "[1]. كما يقول أرسطو .

و ما يخلص إليه كيليطو في إطار تناوله لمفهوم الأدب، و رغم التعريفات المختلفة له والمتشابكة، باختلاف زوايا النظر إلى ماهيته التي فرضتها التباينات المنهجية في الدرس النقدي المعاصر, فإنه يرى أن " تعريف الأدب يفشل في بناء موضوعه " objet" و الإحاطة بهذا الموضوع بصفة مقنعة "[2]، و يرجع ذلك إلى دراسة الخطابات الأدبية بمعزل عن الخطابات الأخرى، والمكونة في مجملها لنسق ثقافي موحد، فمحاولة وضع تعريف شامل و جامع للأدب لا يتأتى – حسب رأي كيليطو – إلا في إطار وضع نظرية عامة و شاملة لكل أنماط الخطاب، " وهو يعتقد أن موضوع الغرابة و الألفة لا يخص موضوعا واحدا من الأنواع الأدبية .... بل إنه يلجأ إلى ما ظل غريبا من نصوص (ألف ليلة و ليلة) و أنواع (المقامة) داخل النصوص القديمة ذاتها، إلى ما لم يعترف له بهوية و لم يستحق حتى اسم النص "[3]. إذ لا مبرر لإعطاء الأولوية للخطابات الأدبية بمعزل عن الخطابات الأخرى، فهي في مجملها تعبر عن وحدة ثقافية متكاملة وفق نسق تراثي موحد.

2.1. النص و اللانص :

يعتبر مفهوم النص الأدبي من أكبر القضايا التي شغلت ميادين المقاربات النقدية من بنيوية وسيميولوجية و غيرها، و لم تفتأ عناية الدارسين به تتشعب و تتوسع و تتجدد، سواء على مستوى تحديد المفهوم أو عملية إنتاجيته و وظيفته، و لا غرو بعد ذلك أن نجد أنفسنا أمام كم هائل من التصورات و المفاهيم و التعريفات التي تعكس كل منها و جهة النظر إلى النص وفق المرجعية المعرفية و النقدية التي تنبني عليها هذه الرؤية أو تلك.

و هذا ما جعل من ميدان حقل النص مادة خصبة و موضوعا ثريا لشتى المقاربات باختلاف إجراءاتها المحددة لمختلف اتجاهات النقد المعاصر, باعتباره – أي النص – حاملا لثقل الفكرة مفسحا لها بذلك مجال التأويل بجمالية مستمدة لكيانها من تفاعل اللغة مع اللغة وفق نسيجها

---

[1] أرسطو طاليس : فن الشعر ، تر: عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د.ط،1953 ، ص : 243.

[2] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص: 24.

[3] عبد السلام بنعبد العالي : التراث و الهوية ، ص 78.

العجائبي الساحر " إذ مهما بلغ النص الأدبي من التنازل لا يمكن أن ينكسر إلى حد تقديم معناه جاهزا للقارئ. و هذا سبب عميق في تعدد القراءات و اختلاف وجهات النظر "[1].

فعلى غرار تباين الرؤى في تقديمها تعريفات للنص، و إبرازها لخواصه النوعية والوظيفية والأدبية منها خاصة، إلا أنه لم يتم حسم البحث في هذا المجال و بلوغ النتائج النهائية و اليقينية فيه، فمساءلات كثيرة قد أثيرت حول هذا الموضوع – و لا تزال –، إلا أننا سنقتصر هنا في هذه العجالة على البعض منها فقط، و لعل تعريف كريستيفا للنص من أكثرها شيوعا فهي ترى أنه "جهاز عبر لغوي ، يعيد توزيع نظام اللغة و ذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها و المتزامنة معها " [2] . فهذا التعريف يحدد النص كإنتاجية تعمل على توزيع نظام اللغة من خلال نوعية العلاقة التناصية المفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة واقعة في إطار حواري مشترك .

أما بول ريكور فيقرّ بكون " النصوص من بين أشياء أخرى، حالات من اللغة المكتوبة " [3] ، مما يؤكد أن النص هو حديث تثبته الكتابة، أي محكوم بها ، فهو ما تكتبه، فيتحول النص بفعل الكتابة إلى مواجهة فيما بينه و بين القارئ بفعل رؤيته التأويلية الموجهة إلى النص في اشتباكها مع الكتابة . فالكتابة عنده جزء من طبيعة النص في تكونه و عملية إبداعه، و أنها المحور الأساسي أيضا في عملية تلقيه و تأويله.

في حين نجد رولان بارت قد عمد أولا إلى التحديد الدقيق فيما بين النص كعلم و النص كنظرية، فصفة العلمية فيه ذات طابع تطبيقي، باعتبار اندراجه في ظل المفهوم البنيوي الفرنسي ضمن ما يصطلح عليه بالكتابة المؤسساتية •، و هو في بعده الأنطلوجي – أي النص الأدبي – يشكل جنسا من أجناسها، مع خصوصية سماته المميزة في إطار استعمالاته اللغوية التي لا تتهيأ لغيره. أما نظرية النص فطابعها تنظيري تأملي، و من خلال هذا التحديد العام يعرف النص بأنه "المساحة الظاهرية للعمل الأدبي و هو نسيج الكلمات المستثمرة في العمل و المنظمة بالكيفية

---

[1] علي ملاحي : مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية ، ملتقى علم النص : مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر ، ع14 ، 1999 ، ص : 20 .

[2] صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، د.ط، د.ت ، ص :153.

[3] بول ريكور : نظرية التأويل ، الخطاب و فائض المعنى ، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2003، ص: 55 .

• الكتابة كمؤسسة اجتماعية مفهوم جاء به البنيويون الفرنسيون ، تندرج تحت مظلة مختلف أنواع الكتابة ، و يعد رولان بارت أشهر من نادى بهذا المفهوم ، و النص الأدبي تأسيسا على دعاة هذا المفهوم يعد جنسا من أجناسها ، له معها سمات مشتركة و أخرى مميزة ، ينظر : ميجان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2000 ، ص : 172.

التي تفرض بها معنى قارا و وحيدا قدر الإمكان " [1]، فالعمل الأدبي هو الشيء المحدد عند بارت لمفهوم النص الذي يتحدد بمفهومه المنهجي في عملية إنتاجيته المفتوحة على القارئ المشارك في هذه العملية .

و بعد هذا العرض السريع لأهم مفاهيم تعريف النص و التي لا يتسع المقام لعرضها بالتفصيل، لتشابك الرؤى و الدلالات و التي قد تند بنا عن الموضوع الذي نحن بصدد معالجته. فإنّ كيليطو في إطار إثارته لإشكالية معالجة النص، لا يتصدى إلى المفهوم بتقصي معناه في شتى العصور الأدبية و المطارحات النقدية المعاصرة، كما أنه لا يشعرنا بأنه بصدد تتبع ضبط حد المفهوم و ما قد يعتريه من صعوبات منهجية و منطقية. و إنما يعمل على خلخلة المعنى الذي أعتيد اعتباره أنه من المفاهيم المحسومة و الجاهزة، و ذلك بإبرازه لكثافة المعنى الذي يعتور هذه الكلمة، و كلمات أخرى كالأدب التي تناولناها سابقا.

يحاور كيليطو إذن مفهوم النص من خلال معارضته بمفهوم اللانص، و المعيار الفاصل في هذه المعارضة هي الثقافة، فأي كلام لا يمكن اعتباره نص إلا داخل ثقافة تحكم له بنصوصيته، 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 " [2]، إذ ليست الكتابة مثلا بالمعيار الكافي في الحكم على النص في إطار الثقافات التي تكون الكتابة فيها منتشرة، فهي قد تكون في الثقافة العربية الكلاسيكية معيارا كما سنتطرق إليه فيما بعد باعتبارها خاصية من خصائصه، فالعملية التي يتأسس عليها فهم النص و تأويله تنبني على عملية إدراك واعية للسياق الثقافي الذي يحيل إليه النص، و النص من خلال هذا المدلول يشكل " علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي ... الذي أنتجها " [3]. و من خلال هذا المنظور فإن كيليطو ينظر إلى النص وفق مدلوله الثقافي, و معارضة وجوده بوجود اللانص، فعلاقة النص بالثقافة و ربطه بها بكون إنتاجيته و موثوقيته متوقفة عليها، كعلاقة اللانص باللاثقافة، و رأي كيليطو هذا يتوافق مع ما ذهب إليه يوري لوتمان في تركيزه على الخاصية الثقافية للنص، و ذلك من خلال اعتباره أن الأدب " هو مجموعة النصوص المعترف بشرعيتها داخل ثقافة محددة "[4].

---

[1] حسين خمري : نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال- ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ،ص : 54 .

[2] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 16 .

[3] حفناوي بعلي : مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص : 47 .

[4] حسين خمري : نظرية النص ، ص : 36 .

و نظرة كيليطو حول مفهوم النص تتجاوز بعده الأنطولوجي إلى النظر نحو مجمل السياقات الثقافية المحيطة به، و التي لها دور في إنتاجيته و فهمه و تفسيره وفق المعطيات التي تضفيها على خصوصيته، و هذه النظرة الشمولية التي يتبناها كيليطو في إطار قراءته لنصوص التراث الأدبي والنقدي العربي تؤسس لمنهجية قرائية متميزة تتأسس على افتراضات قي قراءة التراث العربي ككل متكامل حيث إن كل نص من نصوصه " لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله "[1].

فالحكم إذن على نصوصية النص سواء أكانت كتابية أو شفوية، لا تقتصر حسب كيليطو على المدلول اللغوي الذي ينبني على التركيب اللغوي في إطار الجمل، التي تضاف إلى بعضها بعضا لتشكل نصا، بل يجب أن نراعي فيها المدلول الثقافي. لذا فإنه يرى أن اللانص يذوب في إطار المدلول اللغوي و يشكل بذلك خلفية تنبع من خلالها النصوص التي لها خاصية الفرادة والتنظيم و التي تحكم عليها الثقافة و تضفي عليها قيمة ترفعها إلى مرتبة النصية، و هذا ما دفع به إلى المشابهة بين النص و الثقافة و معارضته باللانص و اللاثقافة.

و هذا المدلول الثقافي للنص بالإضافة إلى مدلوله اللغوي، هو الذي يجعل النص – حسب رأي كيليطو – في إطار الثقافة العربية الكلاسيكية مهما كان نوع هذا النص و ليس الأدبي منه فقط، يحظى بجملة من الخصائص المحددة له تفرضها الثقافة المعنية، و جملة هذه الخصائص هي ما سنتناولها في العنصر الموالي بشيء من التفصيل.

3.1. خصائص النص الكلاسيكي :

بعد استعراضنا لأهم المفاهيم و الطرحات النظرية التي صاغها كيليطو في إطار حديثه عن مفهوم النص الأدبي، و ربطه بمجال المدلول الثقافي من خلال اعتماد مفهوم المخالفة في التمييز بينه وبين مدلول اللانص، و موازاة مع تركيزه على بنية النص الكلاسيكي في الثقافة العربية، فإننا سنعرج إلى تبيان أهم الخصائص المميزة لهذا النص من وجهة نظر ناقدنا، و التي نراه يوليها اهتماما وتركيزا في غير ما كتاب من كتاباته ، على الرغم من بعد الزمن الفاصل بين تأليفها؛ بدءا بكتاب: (الأدب و الغرابة) سنة 1982، إلى (الأدب و الارتياب) سنة 2007 .

لكن قبل أن نتطرق إلى تبيان خصائص النص الكلاسيكي كما حددها كيليطو، يجدر بنا أن ننوه إلى أن استعراضه لهذه الخصائص يشمل الكلاسيكي وفق رؤية شمولية. لا تقتصر على النص الكلاسيكي الأدبي فحسب، بل كل ما يدخل في إطار الثقافة العربية الكلاسيكية من أدب

[1] جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، ص: 12 .

وفلسفة و تاريخ و رحلة ... و هذا انطلاقا من اعتقاده بوحدة " في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع "[1]، و هذا ما سنتطرق إليه لاحقا في إطار حديثنا عن قضية الأنواع الأدبية.

لقد أكد كيليطو في إطار انشغاله بدراسة النصوص العربية الكلاسيكية، أن هناك مبادئ و خصائص عامة مؤسّسة لها، و كانت سببا في جعلها مراجع هامة، و مستندات قيمة لا يمكن الإستغناء عنها. كما أن تحديد هذه الخصائص الجامعة فرضت نفسها إذ ليس من اليسير تجاوزها أو إغفالها، باعتبارها محددات لازمة و مهيمنة فرضت من خلالها نصوص – شعرية كانت أو نثرية – نفسها في سلسلة الموروث الثقافي العربي. هذه الخصائص التي تندرج ضمن محاور ثلاث هي: معرفة المؤلف، الكتابة و التدوين، الأسلوب و التعليم .

1.3.1. معرفة المؤلف :

تقتضي قضية الحديث عن النص مطارحة عدة أمور ذات علائق و وشائح مباشرة به، سواء من ناحية تشكله أثناء عملية إبداعه، أو من ناحية تلقيه و تأويله، مع مراعاة مجمل السياقات المتحكمة في قوانينه المنهجية، بدءا بمباشرة عملية كتابته، مرورا بآليات تأويله النقدي أثناء ممارسة فاعلية القراءة، و انتهاء إلى علاقته بسياقات العالم من حوله.

و بما أن عملية إبداع النص تثبت بواسطة الكتابة، فإنّ هذا التثبيت يستلزم ذاتا تقوم بفعل تشكل النص، مما يفضي إلى عدم إمكانية استبعاد النص لمؤلفه، ففعل الكتابة للنص هي التي "تولد المؤلف و تلزم بأخذه بعين الاعتبار "[2].

إنّ طرح إشكالية العلاقة فيما بين النص و مبدعه، لم تكن مثار اهتمام على الساحة النقدية التقليدية، سواء في مجال النقد العربي أو النقد الغربي، و لم تكن المسألة وقتئذ مثار ارتياب أو شك في نسبة النص إلى من يكتبه.

فنظرة النقد التقليدي لهذه العلاقة كانت من منطلق رؤية ما يفرضه منطق الأشياء المسلم بوضوحها، و التي لا تحتاج معه إلى تبيان أو مناقشة أو جدال، و هذا " ما دأب عليه الفكر النقدي منذ أرسطو، و طوال زهاء خمسة و عشرين قرنا " [3]، مرورا بهيمنة فلسفة الذات، و التي

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل– دراسات في السرد العربي– ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص : 08.

[2] عبد الفتاح كيليطو : الكتابة و التناسخ – مفهوم المؤلف في الثقافة العربية–، تر:عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، عين البيضاء، المغرب ، ط2 ، 2008 ، ص : 07 .

[3] عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، د،ط،2007 ، ص: 110.

تجلت في أرقى معانيها مع فكرة (الكوجيتو)، التي جاء بها ديكارت في تصوره للنشاط الفكري الذي لا يمكن أن يتأسس إلا من خلال وجود ذات حاملة له و معبرة عنه ؟.

و في إطار هذا السياق المفاهيمي للُزومية حضور المؤلف في ذهنية الثقافة العربية الكلاسيكية، و عدم الاعتراف بمصداقية النص ما لم يكن مشدودا إلى سند سلطته و إبداعه، يؤكد كيليطو على أن من أهم المحددات لمشروعية النص في ظل الثقافة العربية الكلاسيكية هي نسبة القول لقائله و النص إلى " مؤلف معترف بقيمته أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا فإذا كان الكلام لا يحصى فإنّ النصوص – كما يقول ميشيل فوكو – نادرة "[1]، ولعل مرد هذا اللزوم المفروض ما يتجلى في إطار صرامة بعض العلوم في نسبة مادة مواضيعها المتواترة شفوية كانت أم كتابية بدرجة أخص في ظل عصر التدوين على وجه التحديد، و لعل ما صاحب علم الحديث من نقد و تعديل و جرح لأكبر دليل على شذوذ و ندرة النصوص غير المنسوبة إلى أصحابها، لذا نجد تصنيفها في إطار النصوص الموضوعة أو الضعيفة أو غير المعتمدة.

و يعد أبو عثمان الجاحظ من أقدم الكتّاب الذين أشاروا إلى ضرورة أن يعزى النّص إلى مؤلفه، و يظهر موقفه من ذلك جليا من خلال ما ذهب إليه في كتابه (الحيوان)، حيث يقول: "أعلم أنّ العاقل إن لم يكن بالمتتبع، فكثيرا ما يعتريه من ولّده، أن يحسن في عينه من المقبّح في عين غيره، فليعلم أن لفظه أقرب نسبا منه بابنه ... و لذلك نجد فتنة الرجل بشعره، و فتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجميع نعمته" [2]. فهذه الفتنة بالشعر و الكلام و الكتب لدليل على شدة التعلق والتبني لما يجيش به خاطر المبدع لما أبدع، و عدم قبوله بالانفصال عنه أو نسبته إلى غيره.

و رؤية كيليطو في إطار بحثه عن وظيفة المؤلف في الثقافة العربية تنبني حول تحديد تلك الصورة التي اتخذتها هوية المؤلف في هذه الثقافة التي ترفض الغفلية، حيث غدا المؤلف بفعل ذلك كما يرى ميشيل فوكو مبدأ " يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية و الأنا. وصار هذا الأنا مبدأ تجمع الخطاب و وحدة معانيه و أصلها "[3].

و نظرة كيليطو في هذه المسألة لا تخرج عن فكرة النقد التقليدي في علاقة النص بمبدعه، بحكم انشغاله بقضايا النص الكلاسيكي أولا، ثم عدم إشارته لمسألة المؤلف في النقد الجديد،

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 19.

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

[3] عبد السلام بنعبد العالي : التراث و الهوية ، ص : 82 .

وإثارة مشكلة رفض الانتماء، هذا الطرح الحديث الذي تزعزعت فيه سلطة المؤلف تزامنا مع تطور النهج البنيوي و شيوع الطرح ما بعد البنيوي على ساحة النقد المعاصر، و يبدو أن من أهم العوامل التي حملت النقاد الحداثيين إلى رفض انتماء النص إلى مؤلفه، هو حملهم و قياسهم للنص المكتوب على النص المروي شفاهة. لكن كيليطو يركز على النص المكتوب المعترف بأبوته، على عكس النص الشفوي الذي في الغالب لا سند له، فيعبر عن ذلك بأرستقراطية المكتوب، و ديمقراطية الشفوي[1].

و على اعتبار أن التداول و الانتقال للنصوص في الثقافة العربية ينبني على معرفة المؤلف والاعتراف بحجيته، فإننا نجد كيليطو في معالجته لمفهوم المؤلف و الذي خصّه بكتابه (الكتابة والتناسخ)، يتناوله من زاوية السرقة و الانتحال و التزييف، ليس بوصفها أفعالا أخلاقية مذمومة، و لكن باعتبارها راعية " لحياة الكلام. فلولا أن الكلام يعاد لنفد. فلا وجود للكلام إلا في تكراره واجتراره، و كلما أعدنا الكلام و رددناه نما و ازدهر "[2] . فعملية التبني للخطابات موجودة في الثقافة العربية، فالكلام في تناوله بين أخذ و عطاء، كما يمكن أن ينتزع من الغير أو ينسب إليهم، فنسبة كلام الغير للنفس سرقة، و نسبة كلام الغير لغيرهم انتحال، و على اعتبار أن نشر الكتاب يلاقى بالطعن و التجريح و بالسرقة و الانتحال، فإن الوسيلة الأنجع للحفاظ عليه " هي نسبته إلى مؤلف قديم حفّه الزمن بالمجد و الشرف ... إذا كان المؤلف، في أعين المعاصرين له، منافسا ينبغي التنقيص من قيمته، فإنّ المؤلف القديم حجة تحظى بحسن التقدير .. بفضل شهرة المتقدمين، ينجو الكتاب بصفة عجيبة من الطعن و يفلت من السرقة "[3] ، فدراسة كيليطو و نظرته لأشكال الخطابات و مؤلفيها تصدر عن رصد معمق لأنماطها من حيث وجودها و تداولها.

و بهذا فهو لا ينظر إلى المؤلف كأصل و أساس، و إنما كوظيفة مندرجة في منظومة بعض الخطابات، فأصبح المؤلف بذلك أسير النوع الخطابي الذي وضعه في الاعتقاد الشائع، فهو مفعول للنوع الخطابي؛ سواء أكان له أم منحولا عنه، فالأنواع هي التي تملي على المؤلف التأليف وفق صور و نماذج و قواعد محددة.

ففي الثقافة العربية الكلاسيكية نص بلا مؤلّف يصبح – على حدّ رأي كيليطو – من قبيل المناقضة في الكلام، فحتى و إن نسب النص الواحد إلى أكثر من مؤلّف إلاّ أنّ النسبة قارّة ثابتة. لكن هذا المؤلف يجب أن يكون حجّة، و يستمدّ حجيته من لقائه و أخذه عن شيوخه ممن " لهم

[1] ينظر : عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 97 ، 98 .
[2] عبد السلام بنعبد العالي : التراث و الهوية ، ص : 84 .
[3] عبد الفتاح كيليطو : الكتابة و التناسخ ، ص : 62 .

الصلاحية و ممن يعوّل عليهم في تبليغ النصوص " [1]. و حتى و إن كان هناك سرقة و انتحال فإنها لا تخل من نسبة ، على اعتبار رأي المؤلف أثناء عملية التدوين، لا تخل كتابته من مكونين، ما كُتب وما لم يكتب، و في هذا الإطار كان قد مثل كيليطو بـــ(أبي العلاء المعري) كنموذج صريح في معنى الكتابة لديه بأنها تعني أيضا الإمساك عن الكتابة " أو على الأقل التضحية بقسم منها لا يظهر على صفحات الكتاب، و إن ظلّ مسطّرا في ذهن المؤلف " [2]، مما يفتح للمتلقي باب القراءة والتأويل من خلال ما هو معبّر عنه، أو من خلال استنطاقه للمسكوت عنه من طرف هذا المؤلف الذي يعدّ محورا ثابتا في عملية القراءة و التأويل، و نسبته مستقرّة للنص من وجهة النظر الثقافية الكلاسيكية عند العرب.

2.3.1. الكتابة و التدوين :

إن ميدان النص الأدبي – كما أشرنا من قبل – ميدان معقد و متشابك الدلالات، خاصة في مجال الطرح النقدي المعاصر على اختلاف مشاربه و مقارباته. مما مكن له أن يرقى إلى مستوى التنظير العلمي و الموضوعي، فعلى الرغم من اختلاف مواقف النقاد و تباين وجهات نظرهم حول تحديد مفاهيمه و استثارة إشكالاته البنيوية، إلا أنه يبقى هو القاسم المشترك الذي يجمعهم، والذي يشتغل النقد الأدبي انطلاقا منه و انتهاء إليه، وللناقد بعد ذلك " أن يختار مابين النص والنص، المقاربة التي يشاء و المنهج الذي يراه ملائما، على ألا يدعي انفراده وحده بالكشف عن السر المطلق للعمل الأدبي "[3].

و بقدر ما تكون الدراسات النقدية و التأويلية منها منصبة حول النص، فإنّ هذا النص لا يتكشف لنا إلا من خلال رمزية لغته التي يتحقق لنا من خلالها اكتشاف خصوصيته و تجليها في أبهى صورها، باعتبارها ثمرة من ثمرات نشاط الكتابة و التدوين، و هي في اعتبار القدماء "صناعة من الصناعات، لأن البعد البلاستيكي فيها الذي هو الخطوط و الأشكال يتطلب مهارة معينة. و هذه المهارة هي الأخرى تتطلب أدوات للقيام بها على أكمل وجه "[4].

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 19.

[2] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000 ، ص : 47.

[3] مجموعة من المؤلفين : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ، ع221 ، 1997 ، ص : 06 .

[4] حسين خمري : نظرية النص ، ص : 305.

و يعتبر كيليطو الكتابة شرطا أساسيا و خاصية مميزة للنص الكلاسيكي في الإطار المفاهيمي الذي يحكم الثقافة العربية. فالنص الكلاسيكي كما يؤكد على ذلك " مشدود إلى الكتابة، حتى وإن لم يعرف في البدء إلا رواية شفوية، يتعين عليه أن يرد في صورة راسخة قارة "[1].

و من هذا المنطلق فإنه يتعين التسليم – حسب رأي كيليطو – بعدم إمكانية وجود النص إلا بوجود ما ينصصه و يبرزه بوصفه نصا، و لا يتأتى ذلك إلا بفعل الكتابة، فالنص الكلاسيكي ومن خلال مدلوله الثقافي " يحتفظ به و يخشى عليه من الضياع، فهو لهذا السبب يدوّن و يحصر بين دفتي كتاب "[2].

فكيليطو و من خلال طرحه لهذا الربط المفترض فيما بين الكتابة و النص، يرى بعدم الكفاية بتدوين أي قول ليحكم بنصوصيته، و إنما وجهة النظر للثقافة العربية الكلاسيكية هي التي تجعل الكتابة و التدوين من خصائص النص الكلاسيكي، باعتبارها معيارا كافيا إذ لا تدون في ظلها إلا النصوص، على عكس المجتمعات التي قد تكون الكتابة فيها منتشرة، فإنها و الحال هذه تعتبر معيارا غير كاف في الحكم على أي كلام و الإقرار بكونه نصا .

و هذا ما دأب عليه النقد الحديث و المعاصر و الفلسفات النقدية بخصوص مطارحتها لقضية الكتابة، و اعتبارها ذات بعد أنطولوجي مؤسس لوجود النص، كما ذهب إلى ذلك بول ريكور في تحديده لمعنى كلمة نص, و الذي يجعل الكتابة شرطا لوجوده، فكلمة نص " تطلق على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة بحيث يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه " [3]، هذا بالإضافة إلى الأهمية القصوى التي أولاها جاك دريدا للكتابة، و إصراره على أصالتها وجذريتها المتميزة عن الكلام، و التي أسيء فهمها لزمن طويل جراء الاهتمام المفرط بالصوت واللوغوس*، فوجوب التعامل إذن مع الخطاب الأدبي أن ينطلق من " المعنى الأصيل للكلمة. إذ يودع مصير الخطاب في أيدي الحروف المكتوبة littera، لا الأصوات المنطوقة vox. و أفضل

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الارتياب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2007 ، ص : 51 .

[2] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 18 .

[3] عمارة ناصر : اللغة و التأويل–مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية و التأويل العربي الإسلامي– ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2007 ، ص: 24 .

- **اللوغوس:** كلمة مشبعة الدلالات تعود إلى الموروث الإغريقي ، و قد شاعت مع جاك دريدا حيث ربطها بفكرة التمركز ، هذا التمركز الغربي الذي يعلي من شأن الكلمة المنطوقة ، و يستبعد الكلمة المكتوبة .

ينظر : ميجان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي، ص : 133 و ما بعدها .

السبل في قياس مدى هذا الاستبدال هو النظر في نطاق التغيرات التي تحصل في إطار المكونات الأخرى الداخلة في العملية الإتصالية "[1].

فعبد الفتاح كيليطو و من خلال تحديده لخصيصة الكتابة للنص الأصلي، كان قد استثمر ضمنيا مطارحات فلسفات النقد المعاصر، دون الإشارة صراحة لهذه الرؤى و تفصيل القول فيها، لكننا نلمس الفكرة المهيمنة في طرحه لها في تجسيدها – رغم اختلافها و تباين التقنيات والمستويات المحددة لها – لطموح المبدع في تشكيل منظومته اللغوية الرمزية التي لا تفهم دونه, و هذا ما يوضح فكرة كيليطو في ربطه لحقيقة المؤلف و الكتابة؛ كشرطين محددين للنص الكلاسيكي، بالإضافة إلى خاصية الأسلوب و التعليم و التي سنتطرق إليها في العنصر الموالي.

3.3.1. الأسلوب و التعليم :

بعد استعراضنا لخاصية الكتابة و التدوين التي تطبع النص الكلاسيكي، بحيث إنّ أي كلام لا يعتبر نصا في الثقافة العربية الكلاسيكية، إلا إذا تم تثبيته عن طريق الكتابة، فإن الخاصية الثالثة التي يؤكدها كيليطو للنص الكلاسيكي بعد نسبة المؤلف وتدوين المؤلف هي خاصية الأسلوب و التعليم.

فبما أن النص مشدود إلى لغة المكتوب، فإن كتابته متميزة بخاصية أسلوبية ترقى به إلى مستوى النصوصية المعترف بها، و عليه فالنص " أسلوب ... و الأسلوب 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.."[2] .

فالأسلوب خاصية محددة لنوعية هذا المكتوب، وفق استعمالات لغوية تحمل صاحبه – أي المؤلف – على سمة التفرد و التميز عن غيره من الأساليب، فهو إذن يحمل نوعا دلاليا لقيمة النص الأدبية استحسانا و استهجانا، مع رصد لملامح موهبة المؤلف و تفرده من خلال توظيفاته اللغوية في جانب من جوانبها، و هو الاهتمام بالإمكانات الأسلوبية للغة المكتوبة.

إن السمات الأسلوبية العامة للنص الكلاسيكي التي يحددها كيليطو، تنبني على ذلك التعارض و التباين فيما بين لغة الأدب و اللغة النفعية المبتذلة، فلغة الأدب كفن لها قانونها الخاص وتبريرها لتجددها كخطاب مكثف، فهي على حد قول "فاليري– vallery " في حديثه عن

[1] بول ريكور : نظرية التأويل ، ص : 60 .

[2] علي ملاحي : مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية ، ص : 09 .

لغة الأدب " ليس الأدب، و لا يمكن أن يكون، إلا توسيعا لبعض خصائص اللغة و استعمالاتها " [1]، وعلى هذا الأساس فإنه من غير المناسب أن يقارن الأسلوب الأدبي الرفيع بنماذج الأساليب العلمية أو الاعتيادية, إذ إنه يعتمد على تقنية خاصة في بناء الكلمات, و التي تغدو بفضل ذلك ذات خاصية مرنة و ممتعة وتفتح أفق الإيماء برمزيتها التعبيرية.

فأسلوب النص الكلاسيكي إذن " أسلوب رفيع جزل، لا يقبل العبارات العامية المبتذلة إلا عندما تكون هناك حاجة إلى مراعاة التناسب و التطابق بين الخطاب، وقائله، و المقام الذي قيل فيه"[2]. و رأيكيليطو هذا حول أسلوب النص الأدبي، و إن كان يقصد أسلوب النص الكلاسيكي بدرجة أخص، يستثمر نتائج الطرحات النقدية الحداثية في تمييزها لأساليب الإبداعات الأدبية عن غيرها من التشكلات الخطابية، حيث إن هذا ما قصده جاكوسبون في إطار حديثه عن لغة الأدب كما أشار إلى ذلك تيري إيغيلتون حيث يقول : " فالأدب .. هو نوع من الكتابة التي تمثل " عنفا منظما يرتكب بحق الكلام الاعتيادي "، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوسبون، ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية و يشددها، و ينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي "[3] .

فعبد الفتاح كيليطو و من خلال تطرقه لخاصية أسلوب النص الكلاسيكي يؤكد على إحالته على مستوى لغوي مناقض من جهة للغة العامة (الشفوية)، و مطابق من جهة أخرى لخصوصية اللغة الرفيعة المعبرة عن فكرة نقاء لغة الأدب العنيفة و المتحجرة، التي ليس من علاماتها مقصدية الغموض و التكلف.

و تأسيسا على هذه الخاصية الأسلوبية فإن النص الكلاسيكي " غالبا ما يكون عسير الفهم وبالتالي يتطلب الشرح و التفسير. ذلك أنه موجه أساسا للتعليم " [4], و من هنا نجد أن ناقدنا يطرح إشكالية فهم النص، هذا الفهم الذي لا يتأتى إلا من خلال الشرح و التفسير. فبما أن الكاتب يكتب نصا فإن هذا النص يستدعي قارئا، لذا نجد أن كيليطو يميز بين نوعين من القراء للنص بحكم ضرورته البنائية فهناك " القارئ المنقب و المتبحر، الذي اكتسب نفس معرفة المؤلف، والقارئ المبتدئ الذي لا يزال يهيم في غيوم الأدب، كلاهما يجد بغيته في النص "[5].

---

[1] سعيد الغانمي ، اللغة والخطاب الأدبي ، ص: 41 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب و الارتياب ، ص : 51 .

[3] تيري إيغيلتون : نظرية الأدب ، تر : ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،سوريا ،1995 ، ص : 11 .

[4] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الارتياب ، ص : 51.

[5] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 164 .

و قضية القارئ و الاهتمام بفاعليته مع النص في إنتاج المعنى، قد لاقت اهتماما كبيرا، مع التطورات التي شهدتها النظرية النقدية الحديثة، و مع شيوع المناهج اللغوية كالألسنية و البنيوية والتفكيك، فغدا بذلك دور القارئ في عملية شرح النص و تأويله عنصرا فعالا، حيث إن النص "لا يمكن شرحه أو فهمه إلا من خلال نوعية المعنى العميق الذي يعمل على مستوى الوعي واللاوعي في القارئ " [1]. فالقارئ بهذا المعنى ذات واعية في تفاعلها مع النص أثناء عملية القراءة، و هي التي تمنحه وجوده وتستجلي معناه.

إن هذه المحددات التي صاغتها نظرية القراءة في وضع اصطلاحاتها و في تصنيفها لأنواع القراء, نستطيع أن نقول أن القارئ المنقب المتبحر عند كيليطو يقابل مصطلح القارئ الحقيقي، بخلاف القارئ المفترض الذي هو من محض تصور الناقد، أو القارئ الضمني عند"إيزر– W. Itser " و المثالي كما يحدده كل من "ستانلي فيش و جوناثان كولر "، و إنما القارئ الحقيقي هو الذي "يفترضه المؤلف لا يكون أبدا من بنية النص، و إنما يفترض وجوده خارجه .. و إنما يتحدد فقط من خلال فحص التفاعل المتداخل بين النص و السياق الذي حكم ويحكم باستمرار إنتاج النص "[2].

و هذا القارئ هو الذي يقصده كيليطو و الذي يكون معينا لفهم و تفسير النص الكلاسيكي بفعل طابعه الأسلوبي المستعصي على القارئ العادي الذي يشكل النمط الثاني من القراء. ففهم وتفسير النص يتأسس على فعل القراءة الشارحة التي تقوم وظيفة الشارح فيها (القارئ الحقيقي) كما يرى كيليطو على " جعل النص في متناول الذين لا يمتلكونه، أو لا يمتلكون بالقدر الكافي، اصطلاح الأدب و مواضعاته"[3].

و مما يستدعي عملية شرح النص الكلاسيكي كما يرى كيليطو – فضلا على طابعه وميزته الأسلوبية، و بكونه أيضا موجه بقصد التعليم – ما تفرضه طبيعة الكتابة و مقصدية الكاتب، الذي قد يقصد إلى غرابة الكلام و قوة سبكه، مما يستدعي فهما و تفسيرا و شرحا، وهذا ما قصده نيتشه في إطار حديثه عن خاصية الكتابة حيث يرى " أننا حينما نكتب لا نحرص فقط على أن نفهم و لكن أيضا على ألا نُفْهَمْ " [4] . فالقراءة إذن و بأي حال من الأحوال تعد حوارا مفتوحا مع النص و هي التي تعمل على إحيائه و شرح غموضه و حمايته من الجمود و الاندثار.

---

[1] ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص : 97 .

[2] المرجع نفسه : ص : 192 .

[3] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 164.

[4] عمارة ناصر : اللغة و التأويل ، ص : 85.

4.1. قضية الأنواع الأدبية :

لقد استأثرت نظرية الأنواع الأدبية باهتمام النقاد و الباحثين في مجال الدراسات الأدبية، حيث انصبّ اهتمامهم في إطار وضع القواعد و المقومات التي تشكّل هذه الأنواع، و يعتبر التصور الذي وضع أسسه أرسطو في إطار صياغته لمفهوم المحاكاة المرتكز الأساسي في وضع قواعد هذه النظرية, و إرساء أصول الأجناس و الأشكال المنضوية تحت كلمة "أدب"، حيث قسمها إلى أنواع ثلاثة : التراجيديا و الكوميديا و الملحمة ، مع تبيان خصائص كلّ منها من حيث الماهية و القيمة الفنية.

و انطلاقا من هذا التصور الذي صاغه أرسطو في كتابه (فنّ الشعر)، تبلور تصور النقاد لتشكّل الأنواع الأدبية وفق مجموعة العناصر و الروابط المشتركة المميزة للنصوص الأدبية، والتي لا تظهر كلها في عمل أدبي واحد، فغدت بذلك العلاقة بين النصوص الأدبية و مجموع الأجناس التي تنتمي إليها من أهم القضايا المطروحة في مجال نظرية الأدب، و الداعية " إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، و بحثها بوصفها قارّات منفصلة، حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنّيا مع غيره.[1]

لكن الدراسات الأدبية في العصر الحديث (القرن التاسع عشر)، لم تعد تنظر إلى قضية الأنواع الأدبية بنفس تلك النظرة التي كانت سائدة من قبل، فلم يعد التمييز بينها واضح المعالم، إذ أصبحت الأنواع " تخلط أو تمزج، و القديم يترك أو يحور، و تخلق أنواع جديدة أخرى إلى حدّ صار معها المفهوم نفسه موضع شكّ"[2]، و لعلّ كتاب (الاستيطيقا) الذي شنّ فيه صاحبه كروتشه هجوما كاسحا على مفهوم النظرية، يعدّ نقطة التحوّل التي دفعت بالنقاد إلى معاودة النظر في مختلف المفاهيم لهذه النظرية.

و بخصوص هذه القضية نجد أن كيليطو في إطار حديثه عن مفهوم الأدب و خصائص النص الكلاسيكي، كما أسلفنا ذكره في المباحث السابقة، ينطلق من مفترض مؤدّاه وجوب النظر إلى الأدب نظرة شاملة لا تقبل الفصل و التجزيء على "افتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع" [3]. فالنوع الأدبي بالنسبة إليه ينشأ من ذلك التعارض مع خصائص

---

[1] عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة- ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص : 52.

[2] رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، تر: محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، ع 110 ، 1978 ، ص : 311.

[3] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل ، ص : 08.

و عناصر الأنواع الأخرى، فيقابل مفهومه بمفهوم العلامة اللغوية عند دي سوسير. و رأي كيليطو بخصوص هذه المسألة يتوافق و التفسير الذي ساقه تودوروف بخصوص "انهيار الحدود الفاصلة استنادا إلى مبدأ التوسع و ليس الحصر، فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب و علم النص".[1]

فعلى الرغم من إقرار كيليطو بخصوصية كلّ نوع أدبي، إلا أن اعتبار ذلك الترادف في مجموع النصوص الكلاسيكية العربية التي تبرز – حسب رأيه – الصور نفسها، تقتضي رفع تلك الحواجز فيما بين الأنواع على الرغم من وجود مبررات وضعها، و لكنها حسب رأيه " تظلّ نسبية، فهناك خيوط كثيرة تشدّ الأنواع فيما بينها، و على عدّة مستويات، بحيث لا يجوز لمن يدرس"ألف ليلة و ليلة مثلا، أن يتجاهل تاريخ الطبري و رحلة ابن بطوطة و كتب التراجم"[2]، فهذا الترابط والتواصل فيما بين النصوص الأدبية – خاصة الكلاسيكية منها – هو الذي يستأثر بالاهتمام لدى كيليطو، إذ يؤكد على المكونات النصية الداخلية المشتركة فيما بين النصوص مع الإقرار بالأنساق الخاصة بكلّ منها على حدة، إلاّ أنّ إنتاجها الدلالي يخضع لإنتاج نسقية البنية الثقافية الخارجية، التي تضفي عليها مظهر الترابط و التواشج، و يعني بالنسق الثقافي تلك المواضعة " الاجتماعية، و التي يقبلها ضمنيا المؤلّف و جمهوره، و هكذا يكون أفق النصوص... هو (النص الثقافي) .. و ينتج عن ذلك أنه لا يمكن اعتبار أيّ نص مغلقا أو متوحّدا، أو مصنوعا من كتلة واحدة، إنه منفتح على نصوص أخرى"[3].

فكيليطو يدعو إلى النظرة الشمولية إلى النصوص الكلاسيكية، لما تفرضه الأنساق والأبنية الثقافية المحددة لمضمون و وظائف هذه النصوص، و تقديمها لتلك الصورة المشتركة وفق ذلك التفاعل الذي يفرضه السياق الاجتماعي الثقافي في إنتاجية النص، مع مراعاة المعايير و النظم و الأبنية و الأساليب التي تفرضها أنماط النصوص وفق تشكّلها النوعي الخاص. فمقاربة أي نوع من أنواع النصوص لا يتسنّى إلا من خلال مساءلة الأنواع المجاورة له في تفاعلها وتواصلها، على أساس مرجعية النسق الثقافي العام الذي يحكمها، و عليه فتحديد النوع كما يؤكد ذلك كيليطو "يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص و التعارض بين النوع وأنواع أخرى، لهذا فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة".

[1] عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة ، ص : 53.
[2] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل ، ص : 06.
[3] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 08.

فخلاصة رأي كيليطو بخصوص الأنواع الأدبية، أنه يجب النظر إليها نظرة الكلّ المتآلف، في إطار مرجعية النسق الثقافي المتحكم في أنماطها، و الذي مثّل له كما ذكرنا آنفا بمفهوم العلامة عند دي سوسير، باعتبارها وحدة بنيوية تجمع بين الدال في صورته الصوتية، و المعنى الذهني لهذه الصورة الصوتية المشكّل للمدلول. فانضواء الأنواع تحت مرجعية النسق الثقافي الذي يحكمها، هي شبيهة باتحاد الدال و المدلول في إطار مفهوم العلامة عند دي سوسير.

5.1. الألفة و الغرابة في الأدب :

في سياق حديثنا عن معالجة كيليطو لمفهوم الأدب، قلنا أنه يقرّ أن الأدب يعجز عن بناء موضوعه في إطار تحديد ماهيته – رغم التعريفات العديدة له و التي لا تكاد تحصى – ما لم تكن هناك نظرية شاملة تتناول مجمل الخطابات المجاورة للخطاب الأدبي، وفق نسق ثقافي موحّد يكون بمثابة "الأصل النظري للكشف و التأويل .. و التسليم بالقيمة الفنية و غيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية".[1]

إنّ مفهوم الأدب في إطار الدراسات النقدية الحديثة يركز على توظيف و استخدام اللغة في إطارها المخصوص المختلف عن التوظيف الاعتيادي لها، بالإضافة إلى بعده التخييلي والتصويري، فهو "محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة، لكنه تخصيصا ليس أيما محاكاة ؛ لأننا لا نحاكي الواقع ضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات و أفعالا ليس لها وجود. إن الأدب تخيّل : و ذلك هو تعريفه البنيوي الأول" [2]. من خلال هذه الفقرة، نجد أن تودوروف ــ بالإضافة إلى إقراره بخصوصية الأدب من حيث أداته التعبيرية بوصفه فنا لغويا ــ يضيف إليه خصوصية الخيال.

و بناء على فكرة التخيّل في العمل الأدبي، يطرح كيليطو فكرة الغرابة التي تميّز الإبداع الأدبي، و لتوضيحه لهذا المفهوم اعتمد على معارضته بمفهوم الألفة الذي تتميز به الخطابات غير الأدبية، فكلّ "حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة"[3].

إنّ طرح كيليطو لجدلية الألفة و الغرابة في الأدب تستمد أهميتها في الخطاب الأدبي باعتبارهما عنصرين تنبني بهما لغة الأدب، فعنصر الألفة يتجلّى من خلال التعابير المتداولة والشائعة، أما الغرابة فمردّها التعابير البعيدة عن إطار ما هو معهود، فتسترعي الدهشة و تدعو

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية– ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6،2005 ، ص: 78.

[2] تزيفتان تودوروف: مفهوم الأدب –ودراسات أخرى–، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،2002، ص: 08.

[3] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 66.

إلى الإثارة، بفعل تصرفها في اللغة تصرفا يستحدث تشكيلات تعبيرية لا تجوز في غير الخطابات الأدبية، فالغرابة هي المؤشر على أدبية النص بخروجها عن نسيج التركيب اللغوي المألوف، فتستدعي بذلك تبصّرا أو تمعّنا لحصول الفهم مع متعة التلقي و جمالية الذوق.

في هذا الإطار، يستحضر كيليطو نصّا لأرسطو، و يحلّل من خلاله نظرته لعلاقة الغرابة والألفة في النص الشعري، يقول أرسطو:" و الصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة، و تكون واضحة كل الوضوح إذا تألّفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة، كما هي الحال مثلا في شعر قلاوفون و شعر سثانلوس، و تكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج"[1]. يرى كيليطو أنّ النص الشعري ــ وفق رؤية أرسطو ــ يتشكّل في إطار منظومته اللغوية على المزاوجة فيما بين ما هو مألوف و ما هو غريب، فهناك: الابتذال، و السقوط، و الاستعمال الدارج، في مقابل: النبل، و البعد، و الغرابة, فالغرابة التي تطبع النص الشعري هي في حدّ ذاتها متضمّنة لقسط من الاستعمال الشائع والمألوف، طلبا للوضوح، و نبذا في الوقت نفسه للابتذال و الركاكة.

فالألفة و الغرابة عند أرسطو عنصران أساسيان للتشكّل النمطي للنص الشعري، مع إعطاء اعتبار ملحوظ "للتعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود، فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه"[2]، فتتولّد بذلك الدهشة و التعجب وتحدث اللذة.

و بمقابل طرح كيليطو لرأي أرسطو من منظور البلاغة اليونانية في تباين العلاقة بين الألفة والغرابة، ينتقل إلى البلاغة العربية في استجلاء كنه هذه القضية، ممثّلا بذلك برائد البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني، هذا البلاغي الذي تناول المسألة – حسب تفسير عبد الفتاح كيليطو– من زاوية التأثير الذي يحدثه النص الأدبي (الشعري) في المتلقي، بتركيزه على العلاقة العمودية فيما بين النص و القارئ، بعكس طرح أرسطو و تركيزه على المحور الأفقي من خلال التشكل البنائي للغة الخطاب الشعري، " و لهذا فإن الجرجاني لا يتكلّم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن المتلقي، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب و عنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة". [3]

[1] أرسطو طاليس : فن الشعر ، ص : 61.
[2] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 68.
[3] المصدر نفسه ، ص : 69.

إنّ العلاقة التي تربط المتلقي بالنص الشعري تخضع لاستجابته لمواطن الغرابة من خلال ذلك التلاعب الحادث في النسيج اللغوي للنص، فتتجلى لديه "المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنّها قد جسّمت حتى رأتها العيون" [1]، مما يتيح للمتلقي بناء عوالم تختلف عن عالمه الواقعي، وذلك استنادا إلى إمكانات المتلقي في علاقته التفاعلية مع النص، فينتقل من عالم المألوف الذي يلتحم به وينفتح على عالم من الغرابة، "ذلك أن الغرابة لا تتجلى إلا لمتلق تعوّد على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعوّد عليه .. هناك إذن جدلية بين الألفة و الغرابة وفي هذه العلاقة يكمن سرّ التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري"[2]. فالجرجاني في إطار معالجته لقضايا البلاغة العربية، يعتبر– حسب رأي كيليطو– أو من أشار إلى علاقة النص بالمتلقي. فالقصيدة بالنسبة له، و استنادا لهذا المفهوم لا يكون لها وجود فعلي إلا بقراءتها ، فتهيئ بذلك دور القارئ كفاعل في تشكيل المعنى، و طبقا لهذا التلازم الجدلي لعملية الكتابة و القراءة تنبني عملية الفهم والتأويل من خلال بنية النص و غواية المعاني و جاذبية الألفاظ، فتحدث الدهشة و الغرابة و لذة الاستمتاع.

انطلاقا من مفهوم الألفة و الغرابة يحاور كيليطو مجموعة من النصوص في التراث العربي الكلاسيكي على اختلاف أنواعها الأدبية، و التي تخضع إلى نسق ثقافي واحد كما أشرنا في معرض حديثنا عن قضية الأنواع الأدبية. فيحاور النص البلاغي عند الجرجاني و الشعر والسرد من منطلق أن جامع الغرابة يحكمها جميعا، و يزيد هذا الشعور بالغرابة تأكدا " عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحدها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها " [3]. و هذا بتفكيكه لبعض المفاهيم المتداولة و التي ظلت و لمدة طويلة تؤخذ مأخذ الألفة المسلّم بمركزيتها، ليخلق لهذه المفاهيم فضاءات جديدة بنقلها من الألفة إلى فضاء الغرابة، مع مراعاة العتبة الفاصلة, أي التي تفصل الحاضر عن الماضي، فلا ينبغي حسب رأيه إسقاط هموم الحاضر على الماضي، و الحكم عليه بمنظور الراهن باعتباره خطابا مغيّبا له سياقه و مرجعيته، مما يستدعي التفريق بين الغربة و التغريب، و في الوقت ذاته و على اعتبار الغرابة بمثابة الحوار الخلاق فيما بين النص والمتلقي، فإنه ليس بالإمكان تناوله بمعزل عن همومنا الحاضرة استشرافا لآمالنا المستقبلية، وفق استحضارنا للماضي، مع مراجعة للأدوات الإجرائية في تناوله و غايات قراءته و تأويله.

1.5.1. الارتياب و القارئ العدو :

[1] عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، تح: محمد الاسكندراني و محمد مسعود ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان،ط 2 ، 1998 ، ص : 41.

[2] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 69.

[3] المصدر السابق ، ص : 12.

من المعلوم أن معظم الاتجاهات النقدية في إطار ممارساتها التطبيقية وفق آلياتها الإجرائية المطبقة على النص الأدبي، تعتمد في تأصيل مفاهيمها الاصطلاحية في بناء منظومتها المعرفية على مرجعيات فلسفية، فغدا بذلك الخطاب النقدي المعاصر في مقاربته للنص الأدبي مشحون بتلك الإشكالات النظرية على الساحة الفلسفية و استثمارها مع ما يتواءم و إجراءاته التطبيقية، و هذا ما تفرضه علاقة التداخل فيما بين الفلسفة و مجمل العلوم الإنسانية و اللغة و الأدب منها على وجه الخصوص.

فهذه المنطلقات و الجذور الفلسفية التي نجد ملامحها على ساحة الخطاب النقدي, تشكل سندا معرفيا قويا في معالجة طبيعة المفاهيم النقدية أثناء عملية القراءة و إنتاج المعنى، إذ أن القاسم المشترك هو اللغة، بوصفها ظاهرة إنسانية و محور العملية التواصلية و التعبيرية في الكشف عن جوهر المعاني من خلال نسقيتها الترميزية المنغلقة على مستوى الكتابة.

إن الكتابة على اختلافها، و الكتابة الأدبية على وجه أخص تعتبر جزءا من طبيعة النص الإبداعية، من خلال تأسيسها لمنظومتها الرمزية الخاصة في تشكلات اللغة الإيحائية الخاصة المختارة من بين ممكنات لغوية كثيرة، و هذا ما يفتح طريقا جديدا في التعامل مع دلالاته الخطابية من خلال فعل التأويل، و الذي لا يتأتى إلا بتفاعل القارئ مع النص في إنتاج المعنى، و"تحصيل الحقيقة وتخليصها من الوهم الذي تفرضه شروط إسكان هذه الحقيقة في الخطاب المتصل بالكتابة و توسط الرموز و غموض العلاقات"[1].

و في إطار هذه المفاهيم النقدية المعاصرة في تناولها للإبداع الأدبي، و ما له من وشائج مع الطرح الفلسفي الموازي لها في تأصيل هذه المفاهيم، و التي من بينها كما أشرنا سالفا مفهوم الكتابة و القارئ، نجد أن عبد الفتاح كيليطو يتناول الكاتب و القارئ، و لكن من زاوية نظر العلاقة الجديدة التي تربطهما، و التي يصفها بعلاقة الارتياب، أي ارتياب الكاتب أثناء الكتابة و الذي مردّه – حسب كيليطو – أن فعل الكتابة في مفهوم الثقافة العربية الكلاسيكية محكوم بالتبرم، بكونها – أي الكتابة – تعتبر وفق نسقية التفكير المهيمنة أمرا جللا، و هذا ما حدا بجلّ " المؤلفين القدماء أن يذكروا في افتتاحيات مصنفاتهم أن شخصا طلب منهم إنشاء كتاب في موضوع من المواضيع، شخصا لا يسمونه عادة، و قد يكون ذا نفوذ أو مجرد صديق، و هذه الشعيرة تخلق لدينا الانطباع بأن الكتابة كانت تعتبر عندهم أمرا جسيما خطيرا، فكأنهم بحاجة إلى

[1] عمارة ناصر : اللغة و التأويل ، ص : 19.

الاحتماء وراء سلطة ما للشروع في التأليف، بهذا المعنى ليست الكتابة نتيجة قرار ذاتي بقدر ما هي استجابة لصوت خارجي ملح".[1]

و في هذا السياق راح كيليطو يحلل جدلية الكتابة في علاقتها بالمتلقي، قصد الكشف عن استراتيجية تشكل هذا النظام الجدلي المتمحور أساسا حول موضوع مركزي، و هو ارتياب الكاتب و عداوة القارئ، من خلال عرضه لإشكالية الكتابة في الثقافة العربية القديمة، و شروط وجودها وانتظامها، و يتأسس طرحه لهذه الإشكالية من خلال إثارته لسؤال عام عليه مدار هذا الموضوع، وهو:" ألا تثير الكتابة بين السطور ظنون قارئ سيء النية و ميال إلى الإيذاء"[2].

2.5.1. الجاحظ و التودد إلى القارئ :

و لعل الجاحظ في إطار هذه المسألة، يعد من أقرب الأسماء التي تتبادر إلى الأذهان، كيف لا و قد تعوذ في مستهل مصنفه (البيان و التبيين) من فتنة القول:" اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول كما نعوذ بك من فتنة العمل، .. كما نعوذ بك من العيّ و الحصر"[3], ففتنة القول قد تكون في حمله على غير ما يحمل عليه، فيقع سوء الفهم، و الذي قد يكون سوء استعمال اللغة سببا في إيجاده، وسوء الفهم هذا لا يكون إلا من قارئ يتربص بالكاتب و يتتبع مواضع السقط و الغلط.

و على هذا الأساس يبني كيليطو فكرة جدلية الكاتب و القارئ باستحضاره لآراء الجاحظ الذي أرسى في مؤلفاته فكرة و مفهوم القارئ العدو، و في إطار جدلية الارتياب التي تحكم الكاتب و القارئ، فإذا كان " الناس كلهم أعداء الكاتب، فهل الكاتب من جهته عدو الناس كافة ؟ على الأقل يعرف أنه محل ريبة لمجرد أنه يكتب، فكأنه مقترف لذنب يجب التكفير عنه، و لذلك تراه يتودد إلى القراء و يفاوضهم سعيا منه إلى استمالتهم و إضعاف شوكتهم و إبطال كراهيتهم" [4]. فالكتابة عند الجاحظ – كما يرى كيليطو – تؤخذ مأخذ الحذر و الريبة، لعدم إخراجه للقارئ من محور اهتمامه لبناء جسر التواصل و الصداقة معه، احتياطا و خوفا منه إثارة نقاط الاختلاف، ويتجلى هذا في نسبته للكلام على لسان الغير، و هذا "يقتضي منا أن نحترس و أن لا نسارع في الاعتقاد بأنه يؤمن ضرورة بما يعرضه من آراء "[5].

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : لن تتكلم لغتي ، ص : 86 – 87.

[2] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري ، ص : 49.

[3] الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر : البيان و التبيين، تح: عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، د.ت، ص : 03.

[4] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الارتياب ، ص : 10.

[5] عبد الفتاح كيليطو : لن تتكلم لغتي ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1،2002،ص : 38..

إن للجو الثقافي السائد في عصر الجاحظ، و ما تحكمه من شدة الخصومة و التعارض واتساع مجال التأويل، دور كبير في هذا التعديل الخطابي لديه، من باب الحيطة في استيعاب الخلاف مما دفع به كما يرى كيليطو إلى إشراك القارئ في مشروع كتابه فهو "في كل لحظة يلتفت إليه ليتأكد من انتباهه و يذكي اهتمامه" [1]، فكتابات الجاحظ و ما يطبعها من تنوع المواضيع و التودد إلى القارئ، هي بالنسبة لكيليطو تشكل نوعا إبداعيا تفرد به الجاحظ، في إبداعه لشعرية الاستطراد، و هذا كنتيجة لوعيه بمواقف الحياة المتعددة التي كان يعيشها، بين آراء العامة والفلاسفة و المتكلمين ووعيا منه بدوره ككاتب، استجاب لمظاهر حياة النشاط الفكري 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].

و لا يقتصر كيليطو في تبيان هذه المسألة على الجاحظ فقط، بل يراها سمة مميزة، في كل الكتابات العربية القديمة حتى الشعر منها، و يعد أبو العلاء المعري نموذجا من نماذج إثارة الريبة في الكتابة الشعرية، حيث يرى كيليطو أنه "يحترس من سوء الفهم، كما يهتم مسبقا بتأمين باب مخرج لنفسه عند الاقتضاء، استنادا إلى كون ما يقول يختلف عما يريد قوله " [3]. فسوء فهم خصوم المعري له و حملهم لكلامه على غير مقصده أوجب عليه في غير ما بيت من ديوانه تنبيه القارئ وتحذيره، بوصفه عدوا له يتربص بكتاباته و تأويلها على غير محملها :

لا تقيّد عليّ لفظي ، فإنّي ◈◈ مثلُ غيري ، تكلّمي بالمجاز[4]

و تأسيسا على هذا فإن كيليطو يتناول موضوعة (التيه) في كتابات أبي العلاء المعري، والتي عنون بها كتابه "متاهات القول"، حيث يرى أنه كان يخفي سرا لا يودّ إفشاءه و التصريح به في مقابل ما صرح به و أعلنه ، فهو يعيش متاهة العمى، و أوقع قارئه في متاهة ما لا يمكن قراءته والاطلاع عليه، من باب افتراض قارئ سيء النية، و دراسة كيليطو لثنائية الجهر و السر في خطابات المعري تخلص إلى تحولها "إلى لغز يتعذر فكه، إلى هوة يستحيل سبر أغوارها، إنّ نظرية المعري في القول تؤدي في نهاية الأمر إلى التحفظ من كل خطاب، سواء أأنبأ عن اعتقاد صحيح أو عن اعتقاد فاسد، و هكذا تتساوى الخطابات على اختلاف أشكالها و أنواعها"[5].

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الارتياب ، ص : 10.

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

[3] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري أو متاهات القول،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،ط1،2000 ، ص : 50.

[4] أبو العلاء المعري : اللزوميات ، تح: عمر الطباع ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت، لبنان ، مج ، د.ط.، د.ت.، ص: 475.

[5] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري ، ص : 57.

3.5.1. طوق الحمامة و سلطة الرقيب :

إضافة إلى تناول كيليطو لإشكالية الكتابة الأدبية عند الجاحظ، و نظم الشعر عند أبي العلاء المعري، فإنه و بحكم اشتغاله على النص الكلاسيكي كوحدة يجمعها نسق ثقافي موحد، يعرج بنا إلى مجال الكتابة السردية ممثلة في كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي، و هو في تناوله لأشكال هذه الكتابات ينظر إليها من زاوية طرح إشكالية الكتابة، بصفتها تشكل دافعا إلى الريبة والشك.

فكتاب (طوق الحمامة) يخضع كما يرى كيليطو لسلطة الرقابة، سواء من حيث الدافع إلى كتابته، أو طريقة كتابته و تلقيه بحكم الموضوع الحساس الذي يعالجه، و هو موضوع (الحب)، بالإضافة إلى الرقابة الذاتية التي تحكم الكاتب في تناوله لهذا الموضوع، و هذا ما يؤكده ابن حزم حين يقول في اختتام كتابه:" و أنا أعلم أنه سينكر عليّ بعض المتعصبين تأليفي لمثل هذا ويقول: إنه خالف طريقته، و تجافى عن وجهته، و ما أحُلّ لأحد أن يظن فيّ غير ما قصدته" [1]، و بناء على ارتباط (الحب) في الثقافة العربية كما يرى كيليطو بضرورة الكتمان، لما قد يلاقيه من عذل و رقابة و وشاية، فإن نفس هذا التخوف كان ينتاب ابن حزم، لكن تخوفا من ردود فعل القراء، فتخيم "ظلال الرقابة على الطوق، بدءا بالرقابة الذاتية، ذلك أن ما كتب ابن حزم يختلف عما كان بالإمكان أن يكتبه .. و أنه أخفى قسما مما يعرفه عن الحب فلم يدون كل ما يعلم"[2].

و بناء على ذلك الترابط المتلازم فيما بين الكتابة و القراءة، فإننا نجد القارئ العربي اليوم يتلقى كتاب الطوق بعين الريبة و الحذر، و هذا ما ذهب إليه كيليطو في إطار حديثه عن محقق الكتاب الطاهر أحمد مكي، الذي صرح بأنه كاد أن يهمل فقرات كاملة من الكتاب، خشية استفزاز القراء، و طرحهم و رفضهم للكتاب، فموقف ابن حزم من قراء عصره، و موقف محقق كتابه من قراء العصر الحديث يتوافقان، إذ كلاهما يؤكد كما يرى كيليطو " أن الحب و الكتابة كما يصورهما شيء واحد، كلاهما يثير الريبة"[3].

حاول كيليطو في تناوله لقضية الارتياب التي تحكم الكتابة في الثقافة العربية الكلاسيكية، طرح إشكالية الكتابة في قيامها على تجسيد الاختلاف الذي تبنى عليه اللغة كوسيلة للعب بالمعاني المجسدة داخل النصوص المكتوبة، التي يستند إليها القارئ في تحصيل هذا المعنى،

---

[1] ابن حزم علي بن أحمد بن سعيد : طوق الحمامة في الألفة و الألاف ، تح: محمد يوسف الشيخ محمد و غريد يوسف الشيخ محمد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004 ، ص : 161.

[2] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الارتياب ، ص : 31.

[3] المصدر السابق ، ص : 32.

وهذا ما يتوافق مع طرحات التفكيكيين، الذين لا يسلمون بشفافية اللغة في تأديتها للمعنى مباشرة، و إنما تمتاز بغموضها و إرجائها للمعنى الذي يوجد سواء في الكتابة أو في القراءة، تأكيدا منهم لمبدأ الاختلاف من خلال ثنائية الحضور و الغياب، فالغياب "هو عكس الحضور، أي إننا حين نعجز عن الإتيان بشيء أو بفكرة، فنحن نشير إليها بكلمة، و من ثمّ فإننا نستخدم العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، و على هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء أو المعاني و لا يمكن إذا افتراض حضورها في اللغة"[1].

و استنادا إلى مبدأ الاختلاف هذا، تتأسس العلاقة فيما بين الكاتب و القارئ في النص الكلاسيكي كما عالجها كيليطو في إطار مفهوم الارتياب، الذي يحكم الكاتب تجاه القارئ، ويستولي على القارئ أثناء تلقيه للكتاب، فتنشأ العداوة فيما بين القارئ و الكاتب، و يخلص كيليطو إلى خلاصة مفادها " إذا سلمنا بأن القارئ عدو، فالنتيجة الحتمية أن كل كاتب في وضعية شهرزاد، و كل قارئ في وضعية شهريار"[2].

فالاختلاف بين المؤلف و القارئ، هو ما يجعل من النص الأدبي زاخرا بفيض من الدلالات المكثفة التي لا حصر لها، من خلال تعدد القراءات التي أرست دعائم انفتاح النص و تعدد دلالاته ومعانيه.

2. اللغة و الآخر :

1.2. الترجمة و النص الأصلي :

تعتبر الترجمة في أسمى تجلياتها شكلا من أشكال علاقة الأنا بالآخر في إطار المنظومة اللغوية الإنسانية العامة، و ذلك بكونها تلعب دورا كبيرا في مجال تلاقح المعارف الإنسانية، وتشكل جسرا للتواصل بين ثقافات الأمم المختلفة، و هي بحق الناقل المعرفي – عبر العصور – للمنجزات الثقافية والعلمية. حيث إنّ تعدد الثقافات و اختلاف اللغات بين الأمم تؤكد " على أن كل

[1] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية– ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ع: 272 ، 2001 ، ص : 126.

[2] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الارتياب ، ص : 10

ثقافة تحمل جنسية اللغة التي تنتجها، و أن نظام المعرفة العام في كل ثقافة لا بد أن يختلف، قليلا أو كثيرا، عن نظام المعرفة في الثقافات الأخرى، و أن للغة دورا أساسيا في هذا الاختلاف"[1] .

و بما أن اللغة هي وسيلة الأدب في أسمى و أرقى تصويراتها الفنية و التخييلية, فإن الترجمة هي الجسر الواصل لهذه اللغات لاكتساب و تبادل خبرات الآخرين المعرفية و الثقافية، وفي توسيع دائرة الحوار بين مختلف الآداب الإنسانية و المعارف الكونية. فهي بحق فعل ثقافي و رافد معرفي يسعى إلى فك الانغلاق الفكري و نبذ التبعية المطلقة بالذوبان في ثقافة الآخر (المترجم عنها)، لأجل دفع عجلة التطور و الارتقاء و المشاركة في العطاء الإنساني والحضاري.

و على الرغم من أهمية الدور الذي تلعبه الترجمة في المجالات المعرفية المختلفة وخاصة الأدبية والنقدية منها، فإنه لا يمكن " غض الطرف عن كونها مصدر سوء الفهم للكثير من القضايا النقدية و مصدر الاضطراب المصطلحي، و منشأ هذا .. غياب المرجعية، و نقصد بغياب المرجعية إقدام المترجم على ترجمة النص النقدي في غياب مرجعيته أي عدم الإلمام بالسياق التاريخي "[2].

و من هذا المنطلق يعتبر عبد الفتاح كيليطو أن النظر إلى الترجمة يكون في أحايين كثيرة مثار ريبة و حذر " على اعتبار أنها ، حتى في أرقى مستوياتها، لا يمكن أن تفي بالنص الأصلي و أن تؤديه تماما "[3]، و على الرغم من هذا الحكم على الترجمة في علاقتها بنقل النص الأصلي، و الذي لا يكاد يختلف فيه اثنان، إلا أن كيليطو يذهب في إطار طرح إشكالية الترجمة, إلى معالجة تلك الرؤية المريبة بخصوص هذه الإشكالية، و هي كونها " تسعى في الخفاء، و بوقاحة، إلى أن تأخذ مكان النص الأصلي، و أن تجعله تابعا لها " [4]. و لكن أنى يتأتى لها ذلك, مع وجود تلك الخصائص المميزة لكل لغة, و التي لا تتماثل في تحديداتها الشكلية و المعنوية و إمكاناتها الدلالية مع لغات أخرى؟ .

فإشكالية الترجمة كما يتناولها كيليطو إذن تأخذ بعدا تأويليا لعلاقة التثاقف بين النصوص خاصة في المجال الأدبي باعتباره محور الدراسة المخصوصة بالبحث في هذا المقام، و المفضية

---

[1] محمد عابد الجابري ، التراث و الحداثة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط، ، ص : 141 .

[2] حليمة الشيخ: ترجمة النص النقدي و غياب المرجعية ، أهمية الترجمة و شروط إحيائها ، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى ، عين مليلة، الجزائر ، 2007 ، ص : 61 .

[3] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الارتياب ، ص : 55 .

[4] المصدر السابق : ص : 55 .

بداهة إلى علاقة الأنا بالآخر، هذه العلاقة المتجسدة أساسا في الاختلاف اللغوي المؤسس حتما للاختلاف في السياق الحضاري و الثقافي، و المجسد لمبدأ الهوية و الذات، هذه الأخيرة و التي بفعل الترجمة تكتشف ذاتها عندما تواجه الآخر الذي يتكلم لغة غير لغتها.

و تأتي مطارحة كيليطو لهذه المسألة مع الأدب العربي قديما و حديثا، من منطلق الإنزواء والانغلاق الذي أصبح يعاني منه الأدب العربي، إذ غدا بفعل الانصهار و الذوبان في ثقافة الآخر أدبا مملا على حد موقف شارل بيلا " اللهم إلا إذا كانت تربطه وشائج قربى بالأدب الأوربي. نظام القربى هو ما ينقذ بعض الكتب العربية " [1]. هذه الحقيقة المرة هي التي عمد كيليطو إلى توضيحها، و التي خصص لها مصنفه (لن تتكلم لغتي)، و الذي عليه مدار محور هذه القضية، إذ عمد إلى استعارة نماذج من الأدب العربي القديم و الحديث، بالإضافة إلى استقرائه التأويلي لها و لمجموعة من المرويات السردية من أخبار و سير و رحلات ... متعددة الأبعاد و المواقف والوقائع، و هو بذلك يغور " في ذاكرة التقاطب و السجال و التمركز الذي يولده الاختلاف اللغوي و الغيرية الثقافية، وينفتح على هموم الحاضر بصدد هيمنة لغات و ثقافات بعينها و نزعة (التعالي) المتولدة عن مثل تلك السيطرة و الانتشار "[2].

و في هذا الإطار المفاهيمي يستحضر كيليطو كمثال على ذلك أدب المنفولوطي في افتتاحية كتابه (لن تتكلم لغتي)، بوصفه معبرا عن إشكالية اللغة و علاقة الأنا بالآخر. فحقيقة جهل المنفلوطي باللغات الأوربية أمر لا ينكر، كما أن تمرسه في اللغة العربية أمر مؤكد. لكن شخصيته تضم في طياتها انشغالا ضمنيا بالآخر، من خلال ذلك السؤال الذي لا يتراءى على صفحات كتبه و الذي يسكن كيانه و هو : " كيف أكون أوربيا " [3]، و حقيقة هذه الازدواجية في شخص المنفلوطي يحددها كيليطو عن طريق تلك الرؤية السيميائية لصورته على غلاف كتبه مصحوبة باسمه دون إشارة في معظمها إلى أسماء المؤلفين الحقيقيين، فهذا اللباس الأزهري التقليدي المهيب، ذو الأصول العربية و المكلل بعمامة و نظرة ثاقبة، يخفي سرا يعبّر عن حقيقة عميقة الدلالة، و هي ولوعة بالألبسة الداخلية الأوربية، و هو بالنسبة لكيليطو ذو معنى هزلي مأساوي خفي لا يظهر "كما لا تظهر أسماء المؤلفين الأوربيين "[4].

[1] عبد الفتاح كيليطو : لن تتكلم لغتي ، ص : 21 .
[2] شرف الدين ماجدولين : ترويض الحكاية ، ص : 47 .
[3] عبد الفتاح كيليطو : لن تتكلم لغتي ، ص : 08 .
[4] المصدر السابق ، ص : 09 .

و هذا تجسيد صريح وفق رؤية ثاقبة لعلاقة الأنا بالآخر من منطلق الإنهزامية و الضعف، والذي يؤدي إلى الحكم على الثقافة العربية بالجمود و التكرار و عدم الابتكار و التجديد. فإشكالية الترجمة إذن و وفقا لهذه الرؤية التي يطرحها كيليطو تضع أمامنا إشكالية أخرى ذات صلة وشيجة بها ألا و هي إشكالية التأويل الذي يقوم على " مشكلة الإختلال في المعنى المتعادل مع معنى النص الأصلي، و عليه تكون مسألة التعادل في المعنى منشأ التأويل "[1].

فهذا التمايز الثقافي بين الأنا و الآخر، يجب أن ينبني على عمق الإنغماس في البيئة المحلية، بظروفها الموضوعية لسبر أغوار آفاقها المستقبلية من خلال بنيتها التراثية المؤسّسة لمسارها الثقافي المميّز، و ليس كما هو الحال عند المنفلوطي الذي " يعتبر النص الذي يعيد كتابته ملكا له، و من ثمّ فإنه يعرضه طبقا لمزاجه النفسي و الفكري غير ملتزم بشيء إلا بما تمليه عليه شخصيته بكل مقوماتها"[2].

إن فضل الترجمة يكمن في مدها لجسر التواصل المعرفي و التبادل الثقافي، و إعطاء إمكانية للإطلاع على النتاجات الفكرية الغيرية, و استثمارها في الإطار الموضوعي لبحث ودراسة الموروث الشخصي، هذا الأخير الذي لا يجب أن يكون محكوما في وجوده و واقع نصوصه الجمالية بخطاب الآخر، مما يجعله في أحايين كثيرة مجرد رجع صدى له.

و كنتيجة لذلك اكتسحت الترجمة أفقنا كما يرى كيليطو إلى درجة أنها أصبحت " تعمل حتى عندما نقرأ القدماء. نقرأ حي بن يقظان فيشرد ذهننا جهة روبنسون كروز، نقرأ المتنبي فيتجه تفكيرنا إلى نيتشه و إرادة القوة، نقرأ رسالة الغفران فإذا بالكوميديا الإلهية تنبعث أمامنا شئنا أم أبينا ... و ويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأوربيين .. نقرأ القدماء استنادا إلى الأدب الأوربي. و كلما اقترب كتاب عربي من هذا الأدب، تضاعفت حظوظ تثمينه و الإعجاب به، وازدادت فرص ترجمته "[3].

فكيليطو يستشير هنا إشكالية استيعاب النصوص العربية الكلاسيكية، لكن من زاوية عرضها على مرايا الثقافة الغربية، وهذا ما يصطلح عليه (الترجمة الثقافية)، و هي لا تتمثل بحسب مفهومه في عملية نقل نص من لغة إلى لغة أخرى، لكن نقله إلى سياق ثقافي مغاير

[1] عمارة ناصر : اللغة التأويل ، ص : 30 .
[2] عبد الله ابراهيم : السردية العربية الحديثة ، ص : 164 .
[3] عبد الفتاح كيليطو : لن تتكلم لغتي ، ص : 25 – 26 .

وجعلها كأنها تنتمي إليه وهذا ما يعكس " إحساسا مفارقا بالهيمنة الطاغية التي تمارسها اللغة الغالبة "[1].

و هكذا تتضح لنا تلك المغالطات الفادحة في استسهال التحولات اللغوية من سياق ثقافي إلى سياق ثقافي آخر مختلف، و حجب لغة بأخرى و مداراة فتنتها الجمالية بفعل الهيمنة والتمركز.

و هذه الحقيقة التي يصفها كيليطو، نجدها مثبتة أيضا عند نقاد وفق سياقات نقدية معينة، كما هو الحال عند أدونيس في إطار حديثه عن محددات الشعرية العربية حيث يقول: " .. 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، و كشفت لي عن شعريته وحداثته، و قراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية و أبعادها الحديثة عند أبي تمام، و قراءة رامبو و نرفال هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها. و قراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية و خاصيتها اللغوية – التعبيرية "[2].

و عليه فإن كيليطو بإثارته لهذه الأسئلة و تفجيره لهذه الإشكالات، يتم عن تقدير منه لعمق " التفهم الفكري لعلاقة التأثر و التأثير الطبيعية بين الثقافات و الشعوب، فمن خلالها تتفاعل الأفكار و المفاهيم و التصورات، ثم تنقح و تهذب، و تبدأ في إنتاج المعارف الحقيقية "[3]، فقد كان ما يهمه في هذه المسألة هو إعادة النظر في حالة الجمود الفكري المسيطر على الحياة الثقافية العربية، بغية الكشف عن القوانين و المفاهيم المحددة لها من زاوية خصوصية اللغة، فهي محاولة لصياغة نسق نظري في معالجة التراث العربي، و علاقته بالسياقات الثقافية الأخرى.

هذا بالإضافة إلى دعوته إلى وجوب و ضرورة إعادة النظر في دراسة النصوص الأدبية القديمة، التي لها سياق مخالف لسياق الحاضر، إلا أن نظرة الحاضر إلى الماضي مفروضة، وذلك من خلال اطلاعنا خلال القرن التاسع عشر على الأدب الأوربي, مما جعلنا مقارنين بالفعل أو بالقوة " فرسالة الغفران التي لم تترجم إلى أية لغة، بل لم تحدث نقاشا ... من شأنه إثارة فضول الإطاليين .. إلا أن عملية التقريب بين العملين كان لها مفعول سحري مباشر .. إلى حد

---

[1] شرف الدين مجدولين : ترويض الحكاية ، ص : 48 .

[2] أدونيس، علي أحمد سعيد : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان، ط ، 1989 ، ص : 86 .

[3] عبد الله ابراهيم ، السردية العربية الحديثة ، ص : 34 .

أنه يمكن القول بدون مبالغة إن دانتي أثر في المعري " [1]. و هذا التأثير الذي يجب الإقرار به هو الذي دفعنا حتى إلى مراجعة طريقة تناولنا لدراسة المعري، و التي تختلف عن طريقة تناول القدماء بالضرورة، و مع هذه الحال فإن كيليطو يؤكد من خلال كل هذا, على قضية بالغة الأهمية تتلخص في كوننا " نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، و الخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر"[2].

فخلاصة رؤية كيليطو بصدد هذه المسألة ينم عن ذلك الانقلاب في الموقف العربي تجاه تراثه الكلاسيكي، إذ غدوا لا يتعرفون على أنفسهم من خلال الصورة التي يرسمها هذا التراث لهم، وهذا راجع في رأيه لتعرض " الأنساق الأدبية لتحول عميق في العالم العربي نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوربي " [3]. فأصبح بذلك النظر إلى الإنتاج الأدبي الكلاسيكي تعتوره رؤية انزعاج، لغياب نموذج للكتابة يرجع إليه, نتيجة هذا الانعكاس الباهت للأدب الغربي, فإذا كانت صورة الإغريق تتجلى في الإلياذة, والإيطاليين في الكوميديا الإلهية .... في حين أنّ " غياب كتاب نموذجي يتطابق مع غياب نموذج بالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجودا و ما لم يوجد بعد "[4].

2.2. الترجمة بين الفلسفة الشعر :

إن العلاقة بين الفلسفة و الأدب ضاربة بجذورها في التاريخ، باعتباره ما شكلين من أشكال الأنشطة الإنسانية المتراوحة بين الفكر و الشعور، و الهادفة إلى الإرتقاء و السمو بالإنسان لإدراك معالم و أسرار الكون من إبداع و جمال، و لكل منهما سبيله في بلوغ الهدف الذي يبتغيه.

فالفلسفة بعقلانيتها و تصوراتها التجريدية الصارمة، و الأدب بتجاوزه لحدود منطقية اللغة وصياغتها كشكل تعبيري خاص برمزيته و مجازاته و استعاراته.

[1] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري ، ص : 20 .
[2] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 08 .
[3] عبد الفتاح كيليطو : لسان آدم ، ص : 77 .
[4] المصدر نفسه ، ص :76 .

لكن وشائج القربى بينهما تظل قائمة خاصة في مجال الأدب الأوربي حيث نجد أن "الفكر الفلسفي الغربي في بداياته اليونانية لم يكن يحتاط من اللغة الشعرية و الأدبية كوسيلة لترجمة تصوراته و رؤاه "[1]. فلكل أديب نظرته الخاصة و فلسفته المميزة في رؤيته للوجود و الإنسان.

إن ارتباط الأدب بالفلسفة يوصفها مرجعية فكرية لبعض إبداعاته أمر لا ينكر، فوراء الأدب الكلاسيكي تتراءى لنا الفلسفة العقلية بقواعدها العامة المؤسسة للأدب الموضوعي (الشعر المسرحي والملحمي)، و ببروز الفلسفة الذاتية في تمجيدها للفرد و العاطفة و الطبيعة قامت الثورة الإبتداعية في الأدب مشكلة المذهب الرومنسي, و كنتيجة لظهور الفلسفة الوضعية تأسس التيار الواقعي في الأدب .. و لا تزال العلاقة مستمرة بل ازدادت عمقا و أصبحت أكثر ترابطا.

و على الرغم من عمق هذا الإرتباط فيما بين الفلسفة و الأدب إلا أننا نجد " بأن 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]. و ما طرد أفلاطون للشعراء من جمهوريته و تقليده لزمام أمورها للفلاسفة، إلا دليل على تأجج الصراع بين الفلسفة الشعر.

انطلاقا من هذا الطرح التمهيدي المختصر، و المتعلق بموضوع علاقة الفلسفة بالأدب وبالشعر خصوصا, بكونه أرقى أشكال التعبير الفنية، فإننا سنحاول تتبع رأي كيليطو بخصوص هذه المسألة، و الذي كان تناوله لها في إطار طرحه لعملية الترجمة الخاصة بكل منهما.

فإشكالية الترجمة بالنسبة لكيليطو تنفتح على جملة من الأسئلة لما تشكله من التباس على الساحة الأدبية خاصة ما تعلق منها بترجمة الشعر، و التي يراها تستحق إيغالا في البحث وعمقا في الدراسة و التقصي.

لقد جاءت إنطلاقة كيليطو غي إطار حديثه عن ترجمة الشعر و الفلسفة في سياق الآراء النقدية العربية القديمة، و استدعائه لعبارات الجاحظ المختزلة في كون فضيلة الشعر مقصورة على العرب، مما يفضي إلى عدم استطاعة ترجمته و إنزالها بمنزلة فعل الخيانة، فمن العبث ما ترومه الترجمة في موازاتها بين النص الشعري الأصلي في لغته العربية المنقول عنها، و بين النص بعد ذلك في اللغة المنقول إليها، إذ إنه يفقد بذلك مقوماته الفنية التي تجعل منه جنسا أدبيا

[1] محمد نور الدين أفاية : المتخيل و التواصل – مفارقات العرب و الغرب- ، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،1993 ،ص: 122.
[2] المرجع نفسه ، ص : 122

قائما بذاته. بعكس الفلسفة على اعتبار " أن هناك تعارضا جوهريا بين الفلسفة و الشعر: الفلسفة يمكن ترجمتها فيعم نفعها كل الناس، بينما الشعر لا يتعدى نفعه العرب "[1] .

يرى كيليطو أن سياق قول الجاحظ بعدم إمكانية ترجمة الشعر، لم يأت في معرض المفاخرة بجعل استعصاء ترجمته مزية تحسب للعرب، و إنما أتت في سياق التحفظ و الغض من قيمته الوظائفية، لأن فائدته لا تتعدى إلى غيرهم، و هذا بناء و تأسيسا على ذلك التعارض فيما بينه – أي الشعر – وبين الفلسفة، هذا التعارض الذي يستشفه كيليطو بوضعه لسياق مقولة الجاحظ على أنها جاءت فيما بين متخاصمين، أحدها ينتصر للفلسفة و الآخر للشعر، و كل واحد منهما ينافح عن مزية ما يدعو إليه، و على هذا الأساس فعبارة الجاحظ – حسب رأي كيليطو – لا تحتمل المعنى النقدي الشائع في مناصرته للشعر و الإعلاء من شأنه, نظرا لخصائصه الذاتية التي لا تتأتى للغة سوى اللغة العربية، و إنما الجاحظ بمثابة الناقل لآراء المتعارضين هذا التعارض الذي " يتطابق مع التعارض بين الشفوي و المدوّن، و يتطابق مع التعارض بين ما هو حديث الميلاد (الشعر) و ما هو غارق في القدم (الفلسفة): و يتطابق مع التعارض بين العرب و العجم، و خاصة اليونان "[2].

يرى كيليطو أن تناول الجاحظ لمسألة الترجمة، تأتي من خلال طرحه لمسألة الضيم في اجتماع لغتين على لسان واحد، فتغدو كل واحدة منهما ظالمة و مظلومة، فتكون الترجمة بناء على ذلك ناقصة بسبب التعارض و الاختلاف في المعرفة باللغتين. و خوضه في إطار ترجمة الشعر والفلسفة لا ينم عن رأيه الشخصي، و إنما في عرضة لجو الصراع القائم بين نزعتين متعارضتين فهو " لا يتكلم بنفسه، و إنما ينسب الكلام إلى الغير، و هي طريقة عزيزة عليه "[3]. فالشمولية التي تمتاز بها الفلسفة كقاسم مشترك بين عقول الناس، لا تكون مقصورة على لسان دون آخر فتسهل بذلك ترجمتها، بخلاف خصوصية الشعر المنصب في قوالب لغوية خاصة، لا تعدو منفعته فئة المنتمين إلى سياقاته الفنية (العرب). و الجاحظ في نهاية المطاف ينتمي إلى كلا المنظومتين المتعارضتين، لأن سياق كتابته " تستوي فيه رغبة الأمم، و تتشابه فيه العرب والعجم، لأنه و إن كان عربيا أعرابيا و إسلاميا جماعيا، فقد أخذ من طرف الفلسفة "[4].

3.2. اللغة و صورة الآخر في أدب الرحلة :

[1] عبد الفتاح كيليطو : لن تتكلم لغتي ، ص : 44

[2] المصدر السابق، ص : 44 .

[3] المصدر نفسه ، ص : 38 .

[4] المصدر نفسه ، ص : 46 .

إنّ رغبة السفر و حب الترحال و التنقل متأصل في حياة الإنسان عامة و العربي بصف خاصة منذ أقدم العصور، حتى إن القرآن الكريم قد أخبرنا عن رحلتي قريش شتاء و صيفا، وبغض النظر عن الدوافع الباعثة على الترحال – وليدة رغبة كانت أو حاجة–، إلا أن الإنسان بفضلها يعي ذاته في اختلافه عن الآخر من خلال اكتشافه ذلك في تباين المستويات الثقافية والحضارية العامة.

و بما أن هذا الجولان لا يعد ذا قيمة كبيرة " إذ لم يتحول إلى سرد، إذا لم ينقل إلى مستمعين أو قرّاء "[1]، فقد غدا بذلك أدب الرحلة شكلا من الأشكال التعبيرية الواضحة، و المعبرة عن علاقة الأنا بالآخر، فتأسست بذلك كجنس أدبي " له خصوصية شكلية و مضمونية يحدده ميثاق الكتابة المراهن على المحتمل و تقصّد قول الحقيقي عبر أقنعة متعددة لا يتم فيها البوح بكيفية تأسيس المحكي الرحلي أو كيفية إنكتاب الآخر و الذات، إلا لخطب ودّ المتلقي و استدراجه لمشاطرة المؤلف تجربة الغيرية بملابساتها و تكونياتها "[2]. فهي من خلال هذا المنظور تؤسس – إن صح التعبير – لترجمة سردية توظف إمكانات لغوية واسعة في تمثيل ورصد لأهم المعالم والظواهر الثقافية التي عايشها الرحالة في نطاق خارج عن أفقه الجغرافي بكل محدداته الحضارية.

فأدب الرحلة لا يخلو – وفق هذا المنظور – من أهمية معرفية " في مجال مبحث دراسة الصور الثقافية الغيرية التي تنتجها الشعوب عن بعضها البعض " [3]، فضلا عن متعتها الفنية في سرد مغامرات الرّحالة، و عجائب مختلف الأمم و غرائبها، فهي مبحث ثري يتوفر على فائدة لا تنكر في نقل صور ثقافة الآخر التاريخية و الجغرافية و الاجتماعية .. و هي بكل مقوماتها الفنية تساهم " في تفكيك الأسس التي نهضت عليها نظرة العربي إلى الآخر بعيدا أو قريبا، و تقف على المشكلات العميقة التي تثيرها موضوعة الآخر في الثقافة " [4].

إن تناول عبد الفتاح كيليطو لمسألة أدب الرحلة تأخذ بعدا جوهريا في طرح قضية علاقة الأنا بالآخر، الذي يتمحور حول قضية الهوية المميّزة من خلال الاختلاف اللغوي، و هي قضية

---

[1] المصدر السابق ، ص : 63 .

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

[3] ألفونس إتيان ديني و سليمان بن إبراهيم: الحج إلى بيت الله الحرام ، تر : عبد النبي ذاكر ، منشورات المركز المغربي للتوثيق و البحث في أدب الرحلة ، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ص : 05 .

[4] سعيد بنسعيد العلوي : أوربا في مرآة المرحلة – صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة– ، دار السويدي للنشر و التوزيع ، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ط1 ، 2006 ، ص :08 .

جدلية تمتد جذورها إلى الماضي بقدر ما تهم الحاضر، فالرحلة كفعل يضطلع به شخص معين في إطار عملية انتقاله تتشكل العلاقة المباشرة لهذه الذات بأحوال عوالم مغايرة، فتصوغه وفق سرد وصفي خطابي, فالفعل " تقوم به ذات تاريخية محملة بأحاسيس و انفعالات و رؤيات معينة، أما الخطاب فينجزه مرسل ينتج ملحوظاته وفق قواعد خاصة و غايات محدودة " [1]. و يجسد كيليطو من خلال نظرته لأدب الرحلة في الأدب العربي قديما و حديثا, عمق التصدع و الهوة الحضارية إزاء مشكلة النهضة بين غرب متقدم و شرق متخلف، و اختزاله لهذه المعضلة في مجال الاختلاف اللغوي.

و في هذا الإطار يضعنا كيليطو أمام مقارنة لأدب الرحلة في الأدب العربي قديما و حديثا، وذلك وفق محورين متباينين، فإذا كان المحور العمودي هو الذي يطبع الرحلة القديمة (رحلة ابن بطوطة مثلا) ،فقد غدت الرحلة في خطابها الحديث تخضع لمحور أفقي، (كرحلة أحمد فارس الشدياق).

فخطاب الرحلة العربية قديما – كما هو الحال عند ابن بطوطة – كان مليئا بالحماسة والقوة إذ القصد منه الإمتاع و ذكر العجائب و الغرائب و الإفتخار بما عنده و ليس لغيره، و هذا ما يحدد المحور العمودي كما عبر عنه كيليطو، حيث إن العجيب عن ابن بطوطة أنه بمجرد " ما أن يتخطى البلاد العربية، حتى يصير محط عناية من قبل السلاطين الذين يستقبلونه و يكرمونه، و لعل لاختلاف اللغة ارتباطا بهذه الظاهرة " [2]. فسفر ابن بطوطة و احتكاكه بثقافة الآخر ومعايشته لتجربته ولغته حسب كيليطو كان يشوبها إحساس بالرضا و التفوق، و اهتمامه كان منصب حول " حاضر المجتمعات التي يكتشفها أثناء رحلاته، و طموحه كان التحكم في المكان، وفي خريطة العالم "[3]، و الشيء نفسه بالنسبة لمعاصره ابن خلدون، الذي كانت رحلته ذات طابع خاص فهي رحلة في سياق الزمن، و " كان طموحه هو معرفة ماضي البشرية و التحكم في قوانين الصيرورة "[4]. فبين دافع الحركة و السكون في رحلة ابن بطوطة و بانتصار الحركة يكون الانفتاح على الآخر، وتكون الحفاوة و التكريم و التي يرجعها كيليطو إلى اختلاف اللغة وانفتاحها على لغات أخرى.

[1] سعيد يقطين : السرد العربي مفاهيم و تجليات ، ص : 200 .
[2] عبد الفتاح كيليطو : لن تتكلم لغتي ، ص : 59 .
[3] عبد الفتاح كيليطو : لسان آدم ، ص : 72 .
[4] المصدر نفسه : ص : 72 .

أما حال الرحلة في العصر الحديث (القرن التاسع عشر)، و انطلاقا من ذلك الشعور الذي ينتاب الرحالة من ضعف الأنا و سوء الحال و قوة الآخر و علو شأنه، فإن شعور المرارة والأسف والأسى هو الذي يطبعها، و هذا ما يحدد المحور الأفقي في خطاب الرحلة المعاصر المتراوح بين إبداء الإعجاب الشديد بأسباب القوة و التقدم لدى الآخر، مع دعوة ضمنية إلى وجوب الاقتباس والاقتداء.

و هذا هو الشأن بالنسبة للرحالة في العصر الحديث، و الذي مثّل له كيليطو بانتقائه لرحلتي الصفار و الشدياق، فعلى الرغم من الإقرار بالقيمة التاريخية لكلا الرحلتين، إلا أن الاختلاف الحضاري و المتعلق أساسا بخصوصية اللغة، يطرح لدى كيليطو أكثر من إشكالية، خاصة في محاولة التواصل مع فكر الآخر و التعاطي مع قيمه الثقافية، فجهل الصفار بلغة الآخر يشكل عائقا في عملية التواصل و الحوار معه، إذ تأتي عملية تقريب صورته في ثقافتنا مضطربة ناقصة تعوزها إمكانية استغلال اللغة كإمكانية لمد جسر المثاقفة، فالتحدث بلغة من اللغات " معناه أن تكون جهة اليمين أو جهة اليسار، أما مزدوج اللغة ، فإنه دائم الحركة ، دائم الالتفات "[1].

و الشيء نفسه يقال عن التجربة الرحلية للشدياق، و التي تكشف حسب رؤية كيليطو لحالة و واقع الفكر العربي في تعامله مع النظام المعرفي و المفاهيمي للآخر، و الذي ينظر إليه دون وعي بمدى التحول التاريخي، فعلم الشدياق بالشعر و اللغة العربية لم يشفعا له أمام حاضر الآخر المتفوق عليه حضاريا و المختلف عنه لغة، " فالشعر يشكل ماضي العرب، بينما التمدن يؤسس حاضر الإفرنج "[2]. فعدم الاعتراف بشعره و أدبه في واقع يختلف عنه من حيث منظومته الفكرية واللغوية على وجه الخصوص، يرجع لعدم انسجامه مع الذوق الأوربي، مما جعل من تجربته تجربة شعور بمهانة و احتقار، و ذلك كنتيجة لتلك القطيعة العنيفة فيما بين عالم أوربي تحكمه نهضة راهنة، وشاعر عربي محمل بثقافة تنتمي إلى الماضي، فلم تشفع له و خيبت أمله، فما كان منه إلا ذلك الشعور المتجسد في " إهانة مزدوجة : إهانة نرجسية و إهانة ثقافية "[3]. فرحلة الشدياق و معايشته لتجربة الآخر، لم يجانبها التوفيق في عدم مراعاتها للغة الآخر التي تعد لغة التمدن و التقدم، و التي جاءها بلغة القصيد التي لم تسعفه في انتزاع الاعتراف والتبجيل، كما كان الحال على عهد ابن بطوطة كما ذكرنا آنفا.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلم لغتي ، ص : 29 .

[2] المصدر نفسه ، ص : 96 .

[3] المصدر نفسه : ص : 95 .

إن نظرة كيليطو لفكرة الالتقاء بالآخر، يبنيها على أساس التواصل الآني و المباشر، والذي يفرض مطلب التعرف على لغة الآخر، مع الإقرار بالهوية المميّزة في ارتباطها بتراثها الذي يعد شكلا من أشكال مقوماتها التاريخية، و الذي به و بقراءته الواعية وفق نظرية نقدية و منهجية يتم استشراف مستقبلها, انطلاقا من وعيها بحاضرها و علاقتها بثقافة الآخر, لبناء وجودها وفق آليات عقلية و أسس معرفية تتجاوز بها معوقات الذات في تواصلها مع الآخر.

1. المقامة والنسق الثقافي :

لقد شغلت قضية الدراسات التراثية حيزا لا يستهان به في مجال الدراسات النقدية العربية المعاصرة، وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر بين الباحثين، وتباين طرق البحث والمناقشة بخصوص هذه المسألة، إلا أن مجرد الاهتمام بهذه القضية ينم عن الوعي بحقيقة هذا التراث، ليس بوصفه بحثا في ماضي الثقافة العربية فحسب، بل لكونه متصلا بالوضع الراهن، لأجل استجلاء رؤى مستقبلية واعدة. ومع تطور آليات مناهج النقد المعاصر، فقد كان للدراسات السردية العربية حظها من الاهتمام والتبجيل، على عكس مواقف النقد العربي القديم، الذي كان يؤسس معاييره النقدية على جنس الشعر دون غيره من أشكال النثر الفني.

ويعد عبد الفتاح كيليطو من الباحثين المتميزين، على الساحة النقدية العربية المعاصرة، حيث وجه مسار مشروعه النقدي إلى قراءة التراث السردي العربي القديم، من خلال مجموع الكتب والدراسات التي قدمها في هذا المجال. والتي تمتاز بنوعية الطرح المتجدد في ميدان التفكير الأدبي بصفة عامة، وما تعلق منه بالنقد على وجه الخصوص، لما تتسم به من جدية طرح السؤال النقدي، والتفتح على مجالات النقد المعاصر، بعيدا عن تعقيداته الاصطلاحية تنظيرا وتطبيقا. فجاءت إشكاليات بحوثه منصبة حول مخاتلة ذخائر الأدب العربي القديم والحديث، مستفيدا في الوقت ذاته مما وصل إليه الدرس النقدي المعاصر من تقنيات منهجية وآليات إجرائية.

وفي إطار اشتغاله بالتراث السردي العربي، ركز على أهم أنماطه الحكائية، ممثلة أساسا في فن المقامة، والذي خصص له مصنفين من أبحاثه، أولهما كتاب: (المقامات)، الذي هو في الأصل يشكل أطروحة الدكتوراه التي تقدم بها في إطار بحثه الأكاديمي، والثاني هو كتاب: (الغائب)، والذي ضمنه تحليلا للمقامة الكوفية للحريري، وقرأها قراءة نقدية متميزة، من العنوان إلى النهاية. هذا بالإضافة إلى اهتمامه بالأشكال والأنواع السردية المختلفة، في مضامين كتبه الأخرى، كاهتمامه بقراءة كتاب (الليالي) و (كليلة ودمنة) وغيرها..وهذا التنويع في دراسة أنماط السرد العربي القديم بشتى أنواعه وأجناسه، يأتي انطلاقا من فكرة إيمانه، أنها جميعا محكومة في إطار نسق ثقافي موحد، ودعوة منه إلى افتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية، وهذا ما كنا قد فصلنا فيه القول في الفصل السابق.

وفي هذا الفصل، والذي خصصته لقراءة عبد الفتاح كيليطو للموروث السردي العربي، سنحاول التعرف على تقنيات القراءة المعتمدة من الباحث في مخاتلته لنصوص السرد العربي، لاستجلاء المنهج الذي يعتمده، وهذا ما سيتجلى لنا من خلال تتبع قراءة الباحث لفن المقامات،

وكتاب (ألف ليلة وليلة)، ومن خلال شبكة الأسئلة المنفتحة، التي صاغها الباحث، لأجل إعادة قراءة التراث السردي العربي، والكشف عن خفاياه وأسراره الإبداعية.

1.1. الفضاء الدلالي للمقامة:

ينطلق عبد الفتاح كيليطو في افتتاحية كتابه: (المقامات)، من محاولة تحديده لمصطلح كلمة (مقامة)، وإعطائها تصنيفا نوعيا، يختلف عن مجمل أنماط السرد الأخرى، 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]. لكن وفي المقام نفسه، فإنه يرى بعد الحكم عن المقامة بوصفها نوعا أدبيا، له سماته الثابتة والمميزة. فمن خلال قراءته لمجموع مظاهرها، رأى أنه يستلزم في هذا السياق البحث عن السمات الثابتة في بناء النص المقامي، مع دعوته إلى عدم التسرع والتحمس لسمة من السمات، والجزم بأنها الأصل المكون لبنائها النصي، وبذلك تميزها النوعي.

ومن أجل تقديم وجهة نظره بخصوص هذه المسألة، فقد عمد كيليطو إلى 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، فنضخمه ونعلن أنه أصل المقامة" [2]. وقد قدم في هذا السياق المظاهر الثلاثة للمقامة كما حددها كل من الثعالبي والحصري، والمشكلة حسب تحديدهم من: الأسلوب الرفيع الأنيق، موضوعة الكدية، نسبة الخطاب. لكن ولا واحد من هذه المظاهر الثلاثة، إذا نظر إليها منفردة، ترقى لأن تكون خاصة بفن المقامة وحدها، دون غيرها من أشكال السرد الأخرى، أو حتى غير السردية منها. فخاصية الأسلوب مشتركة بين المقامة وبين أشكال النثر الفني الأخرى كفن الرسالة، أما موضوعة الكدية، فهي أيضا حاضرة عند الجاحظ وابن دريد. ونسبة الخطاب إلى الشخصيات المتخيلة، هي جامع مشترك بين جل أشكال الحكي التخييلي، كما هو الحال في كتاب (الليالي) و(كليلة ودمنة).

من هذا المنظور جاء تأكيد كيليطو على مظهر رابع، ينم عن انشغال الباحث بتدقيق المفاهيم والحدود، لتدعيم أبحاث التأصيل الثقافي، وفق رؤية معرفية ونقدية، تستعير مفهوم الحفر المعرفي لميشيل فوكو، والذي يتحدد غرضه – أي الحفر المعرفي – في " اكتشاف

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : المقامات – السرد و الأنساق الثقافية – ، ص : 05.

[2] المصدر نفسه ، ص : 97.

(الأنساق الأساسية في ثقافة ما) من حيث تحدد وتحكم اللغة وفضاءاتها الإدراكية ومجالاتها التبادلية وتقنياتها وقيمها وتراتب ممارساتها" [1]. فجوهر البحث عند كيليطو يكمن في تتبع مصادره، وبحث العناصر المكونة للمفهوم، وهذا الحفر المعرفي النقدي يعتبره كيليطو "عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها"[2].

إن المظهر الرابع الذي أكد عليه كيليطو، هو المتعلق أساسا بالبنية السردية والوظائفية الخاصة، أي ثبات الشكل السردي للمقامة، بحيث إن استجلاء هذا المظهر غير عصي على أي قارئ، فهو ظاهر في تشكل النص 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"[3].

وبعد هذا العرض لتحديدات دلالة المقامة، خلص كيليطو إلى أن للمقامة مظهرها المميز، والذي لا يتراءى لنا في النصوص الأخرى، وهو بنيتها السردية الثابتة، وهي حسب رأيه الأساس في تصنيف المقامة بكونها مقامة، وما البحث عن سوابق المقامة أو مثيلاتها في النصوص السابقة لها أو اللاحقة بعدها، فما هي – حسب تعبير كيليطو – إلا محاولة للمقارنة، ونحن معها " مجبرون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة، تكون البنية السردية هي الأشد استعصاء على الترابطات، وأنها، في النهاية، تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة" [4]. وهذا ما دفع به أيضا إلى النظر في المقامة كشكل لا كنوع، شأنها في ذلك شأن القصيدة، وذلك لانفتاحها وتضمنها لأنواع مختلفة سردية وشعرية فهي " مندرجة في دائرة التعدد والمزيج" [5]. فمقامات أي مؤلف تشكل نوعا فرعيا يندرج ضمن الشكل العام لفن المقامات، وهذا على غرار أنواع الشعر من مديح وهجاء ورثاء..المندرجة في إطار البناء العام للشعر كشكل عام تنضوي تحت لوائه هذه الأنواع الغرضية، لذا "فمن مصلحة الباحث أن يرى في المقامة شكلا. فالقصيدة، على أي حال، شكل لا نوع، ولم يمنعها ذلك من أن تتضمن أنواعا مختلفة"[6].

إن حديث عبد الفتاح كيليطو عن المقامة كشكل، ينفتح على أنواع سردية وشعرية مختلفة، هو ما دفع به إلى دراسة المقامة في إطار النسق الثقافي الذي نشأت فيه، من خلال موازاتها مع مؤلفات معاصرة لها، وهذا ما سنتطرق إليه بالتفصيل في العنصر الموالي. أما عن

---

[1] السيد ولد أباه : التاريخ و الحقيقة لدى ميشيل فوكو ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، طـ، 2004 ، ص : 103.

[2] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 07.

[3] المصدر نفسه ، ص : 97.

[4] المصدر نفسه ، ص : 97.

[5] المصدر نفسه ، ص : 06.

[6] المصدر نفسه ، ص : 05.

الخصيصة المميزة لها، وهي البعد الوظائفي لبنيتها السردية، فإننا أرجأنا الحديث عنه بعد التطرق إلى انفتاح النص المقامي، وهذا التزاما منا لمنهج الدراسة المقدمة من قبل كيليطو في كتابه (المقامات)، الذي يشكل عمدة مباحث هذا الفصل، مع كتاب (الغائب) المخصص لتحليل المقامة الكوفية.

2.1. انفتاح النص المقامي:

عقدنا في الفصل الأول من هذه المذكرة، مبحثا كنا قد خصصناه لتشكل أنواع السرد العربي القديم، وتحدثنا عن مجمل تلك الأنماط السردية من أسطورة وخرافة وسيرة شعبية ومقامة. وأثناء حديثنا عن المقامة، تطرقنا إلى فكرة انفتاحها على عديد من أجناس السرد الأخرى من خبر، وشعر، ورسالة، ومناظرة وغيرها. لكن حديثنا عن انفتاح النص المقامي في هذا السياق من البحث، لا نقصد منه ما كنا قد أشرنا إليه آنفا، وإنما المقصود هو انفتاح هذا النص، أثناء تناوله بالدراسة والتحليل، على نصوص أخرى، معاصرة للنص المقامي، وخاضعة لنفس النسق الثقافي، مما تشكل معينا حقيقيا في التعرف على خصوصية النص المقامي، وتحديد موقعه بين مجمل النصوص المصاحبة له، والخاضعة لنفس نسقه الثقافي.

ليست المقامة نصا سرديا منغلقا على نفسه، بل هي في إطار نشأتها وتطورها، خضعت لتفاعل نصي، أسس لعلاقة الإبداع 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" [1]. وهذا ما يجعل النص منفتحا على نصوص أخرى، مؤطرة في مجملها لما يصطلح عليه بالنص الثقافي، لذا نجد كيليطو قد أسس في بحثه عن المقامات لدراسة موازنة فيما بينها، وبين نصوص سردية من القرن الرابع الهجري، وهي (مسائل الانتقاد) لابن شرف القيرواني، و (دعوة الأطباء) لابن بطلان، و(مقامات) ابن ناقيا.

لقد تنبه كيليطو في جانب هذه المسألة إلى تلك العلاقة فيما بين الأنواع السردية والنسق الثقافي، مما يقتضي إجرائيا قراءة النصوص " 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].

إن مقاربة كيليطو للمقامة، يأخذ بهذا الصدد حشدا من الحفريات المعرفية والتاريخية والفنية، فتأسيسا على هذا الاستحضار المعرفي وأنظمته التركيبية والنقدية، تنبني عملية الإدراك

---

[1] المصدر السابق ، ص : 08.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط2 ، 2005 ، ص:78.

المنهجي للخطاب القصصي، ولنص المقامة على وجه التحديد، وهو تأويل منهجي للنص " 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 يجئ مطابقا تماما لما تقدم عليه"[1].

وفي إطار النسق الثقافي، أسس كيليطو قراءته للمقامة، والتي لا يتسنى لنا فهمها، إلا من خلال استيعاب المضامين والحيثيات التي تقدمها النصوص الأخرى المجاورة لها في السياق الثقافي العام والموحد، والمجاوزة لها في خصوصية مضامينها وأشكالها، وبين هذا التجاور والتجاوز تفسح مساحة التأمل والتأويل.

وعليه عمد كيليطو إلى استجلاء خاصية المقامة من عدة أوجه، فرضتها تلك الموازنة فيما بينها وبين النصوص المعاصرة لها. فهي في فضائها تقترب من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة، الاصطخري، والمقدسي وابن حوقل، فقد " قصروا رؤيتهم عمدا على مملكة الإسلام، وكان الهمذاني يستبين تماما هذه الملاحظة للمقدسي: (ولم نذكر إلا مملكة الإسلام حسب، ولم نتكلف ممالك الكفار لأننا لم ندخلها ولم نر فائدة في ذكرها) " [2]. والراوي في المقامة ينتقل بين عصور مختلفة، وحتى أنه يروي أحداثا لم يحضرها (المقامة البشرية). فهذه حسب رأي كيليطو مشكلة زمنية، إن هذه التحولات للشخصية عبر الزمان والمكان، تؤدي إلى تحولات في المقامة بتحول الدور الموضوعاتي لها، وهي تعبير عن دوام هوية عبر تعاقب الأجيال. إنها شخصية براقشية تظهر فقط وفق "ما تسمح له الأنواع الأدبية التي يستقر فيها، فكيانه هو التغير"[3].

كما آثر في سياق بحثه مقاربة غير مباشرة، في استجلاء البنية المشتركة للنص المقامي، بتحليله لنصوص سردية قريبة من نص المقامة، وهذا لأجل الإحاطة بمجمل الخصائص والسمات الذاتية والمشتركة فيما بينها، وهذا إسهاما منه لتوسيع نموذج الدراسة، وإكسابه أكثر مرونة في استيعاب مجموع النصوص السردية، واستجلاء سمات المقامة الخاصة بها كنوع من بين مجموع الأجناس النثرية الأخرى، من أجل ذلك عمد كيليطو إلى قراءة بعض النصوص القريبة في تشكلها من نص المقامة، بل تنسب في أحايين كثيرة إلى جنس المقامة، وهذه النصوص هي (أحاديث ابن شرف)، و(دعوة الأطباء) لابن بطلان، و(مقامات ابن ناقيا).

---

[1] زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص : 145.

[2] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 11-12.

[3] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 84-85.

يرى كيليطو أن العلاقة بين (الأحاديث) التي وضعها ابن شرف القيرواني والمقامات ليست بالغة الوضوح. فالحديثان يتناولان جانبين اثنين، أولهما يتعلق بخصائص الجانب الأسلوبي في الشعر، والثاني يدور حول النقد الشعري، وعلى اعتبار " أن الاهتمامات النقدية حاضرة في عديد من المقامات، فهي بعيدة عن أن تشكل المظهر الذي يلفت النظر للوهلة الأولى في مؤلف الهمذاني"[1]. لكن بالرغم من ذلك، فقد راح كيليطو يحدد نقاط الاختلاف فيما بين أحاديث ابن شرف، ومقامات الهمذاني، على الرغم من افتراض كيليطو جعل الأحاديث استمرارا للمقامات في جانب من جوانبها، أما الجانب الآخر فإنه لا يخلو بحسب موضوعها من نقد أدبي صريح، مما يحتم إلحاقها بالتآليف النقدية.

وانطلاقا من موضوع أحاديث ابن شرف، والتي يطمح إلى جعلها – حسب رأي كيليطو – خطابا " 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" [2]. وهذا ما يتنافى وطابع خطاب المقامة الهزلي والتهكمي و الانتهاكي، فمسلمة الاتساق التي يرومها ابن شرف لا تتحقق في نص المقامة، وعليه فإن ما خلص إليه كيليطو في إطار هذه المدارسة هو: "أن الأحاديث تختلف كثيرا عن المقامات. لنتخيل عيسى بن هشام ثابتا ومتزنا، في صحبة، لا أبي الفتح، بل أديب يشترك معه في أدق تفاصيل رؤيته للعالم، فسنحصل إذ ذاك على صورة دقيقة للأحاديث"[3].

ينتقل كيليطو بعد ذلك إلى كتاب (دعوة الأطباء) لابن بطلان، لكن غرض الباحث من هذا، ليس تلمس صدى للمقامات في هذا المصنف، وإنما هو كما يحدده محاولة "استجلاء خصائص خطاب يعرف تجسدات متعددة"[4]. هذه التجسيدات التي قد تنعكس على تسمية نمط الخطاب، فتغدو بذلك متعددة ومختلفة، وهذا هو الشأن الذي وقعت فيه (دعوة الأطباء)، فمنهم من اعتبرها رسالة لابن أبي أصيبعة، ومنهم من اعتبرها مقامة كما هو الحال عند ابن القفطي.

أما عن التسمية الأولى فقد نفاها كيليطو، فدعوة الأطباء ليست رسالة بحكم أنها لا تحمل اسم المرسل إليه، أو ما يدل عليه، في حين أن النقطة التي استأثرت اهتمامه، هي التسمية الثانية، أي تسمية المقامة التي أطلقها ابن القفطي، فراح الباحث يقيس هذا النص بنص المقامة، من خلال تتبع البنيات السردية التي تتأسس عليها المقامة الهمذانية، وموازاتها بما جاء عند ابن

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 105

[2] المصدر نفسه ، ص : 118.

[3] المصدر نفسه ، ص : 119.

[4] المصدر نفسه ، ص : 121.

بطلان، فإن كان إسناد الخطاب فيها متوفر، فإنها تفتقد إلى عنصر هام تقوم عليه المقامة وهو عنصر التعرف، إذ "لا نصادف (التعرف)، وأثر عودة الشخصيات ، وتكرار شكل سردي في كل المقامات"[1]. مما يخرجها من دائرة النوع الذي تنتمي إليه المقامة بمظاهرها الشكلية الثابتة.

أما المصنف الثالث الذي اعتمده كيليطو في دراسته للمقامة وفن أنساقها الثقافية، والمؤلفات المعاصرة لها، فهو (مقامات ابن ناقيا)، والشئ اللافت فيها أنها موسومة بكلمة مقامة، بالإضافة إلى أنها كتبت فيما بين عهد الهمذاني والحريري، " وقد عالجت مقامات ابن ناقيا، 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].

ويبدأ كيليطو في تناول مقامات ابن ناقيا، انطلاقا من الاستهلال الذي جاء في مطلع مقدمتها، والذي عبر فيه صاحب المقامات، على 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 القاصد والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة البهايم وليس ذلك بمحظور"[3]. فلفظ الحكاية – حسب رأي كيليطو – هو موضوع بمعنى المحاكاة، وهذا ما يفيده سياق ورودها في النص، وبناء عليه، فإنه – أي ابن ناقيا – يوردها ولفظ الحكاية كمترادفين، هذا بالإضافة إلى الاختلاف فيما بين مقامات الهمذاني وابن ناقيا، بخصوص التسمية النمطية للرواة. فالراوي في المقامات الهمذانية هو عيسى بن هشام، وهو "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" [4]. وهذا هو جوهر الخلاف فيما بين تشكل النصين، فالمقامة عند الهمذاني تبقى سيدة الريادة لتشكلاتها النوعية المميزة لها عن كل الأنماط السردية الأخرى.

3.1. البنية السردية للمقامة:

لقد كان للمقامة حضور كبير في مجال الدراسات والبحوث المنصبة حول تلمس كينونتها كإبداع أدبي، له خصوصياته المميزة عن بقية أشكال النثر السردي، وذلك بغية تلمس كينونتها، أو إشكالية انتمائها إلى جنس أدبي أو الخروج عنه، لما يفرضه قلق النص المقامي، من خلال

[1] المصدر السابق ، ص : 130.

[2] عبد المالك مرتاض : فن المقامات في الأدب العربي ، ص : 226.

[3] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 131.

[4] المصدر نفسه ، ص : 139.

البنى السردية التي تحكمه، بوصفها التزامات شكلية، لها فاعلية أدبية في نسيج نصها تؤدي وظيفة بنيوية في علاقة العناصر المكونة لها.

إن الوقوف على البنية السردية للمقامة، تستدعي البحث على مجمل عناصرها في النص المقامي سواء عند الهمذاني أو الحريري، على اعتبار أن مقاماتهم تشكل الخلفية المعيارية التي يبني عليها النص هوية انتمائه. فيبحث بذلك عن عناصر هذه البنية والمحددة بالراوي في بناء العالم السردي، وبنية الاستهلال السردي، ولغة السرد. وتستدعي الوقفة المفصلة لعناصر هذه البنية السردية للنص المقامي "النظر إليها مجددا ضمن نسيج البنية السردية بوصفها مكونات متداخلة يعمل تضافرها معا على منح تلك البنية وجودا وتميزا"[1].

1.3.1. إسناد الخطاب :

من هذا المنطلق جاءت قراءة كيليطو للبنية السردية للمقامة، هذه البنية التي لها خصوصية تجعل من المقامة مقامة، كشكل أدبي مميز كما أشرنا إلى ذلك من قبل. مع دعوة كيليطو إلى عدم الانخداع بشكل أو مظهر من مظاهر البنية السردية، وجعلها الميزة المهيمنة في خصوصية النص المقامي، مما يؤدي إلى حجب المظاهر الأخرى، ولعل من أهم المظاهر التي عالجها كيليطو، هي عملية (إسناد الخطاب)، فالمقامة توجد "حين يسند المؤلف القول، على النمط الخيالي، لشخصية أو عدة شخصيات. كثير من المشكلات تجد حلها حين نتنبه إلى أن كلمة مقامة تعني في آن واحد نوعا ونمطا من الخطاب" [2]. فالمؤلف غير متكلم بنفسه، إنما فوض فعل الكلام إلى شخصية متخيلة، وقد أمكن لكيليطو من خلال هذا الطرح، التمييز لفن المقامة وإعطائها موقعها الخاص، في إطار انتظام الأشكال الأدبية الأخرى، حيث إن القول بإسناد الخطاب إلى شخصيات متخيلة، يجعل من المقامة "شكلا أدبيا جامعا لجميع أنواع الحكي التخييلي، فالخرافة بذلك يمكن اعتبارها مقامة كنصوص بديع الزمان تماما..أي إن 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"[3].

وقد اعتمد في مبحث (تصنيف الأنواع)، من كتابه(الأدب والغرابة)، إلى إعطاء تحليل لمسألة إسناد الخطاب، من خلال اعتماد علاقة المتكلم بالخطاب، والتي لا تخرج في رأيه عن أنماط خطابية أربعة:

1. المتكلم يتحدث باسمه.

---

[1] عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي ، ص : 256.

[2] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 129

[3] نادر كاظم : المقامات و التلقي ، ص : 399.

2. **المتكلم يروي لغيره.**
3. **المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.**
4. **المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه.**

وشخصيات المقامة وفق هذه الأنماط، والتي حصرها كيليطو في نمطين:

1. **الخطاب الشخصي.**
2. **الخطاب المروي.**

تنتمي إلى الخطاب المروي، هذا الخطاب الذي يمكن أن يكون بنسبة أو بغير نسبة، أما إن كان بنسبة، فهي إما أن تكون صحيحة أو زائفة أو خيالية. وعليه وبما أن المقامة تنتمي إلى نمط الخطاب المروي، فهي 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"[1].

2.3.1. البنية اللغوية :

تعد المقامة من أكثر أشكال الفنون الأدبية النثرية، التي أخذت بحظ وافر من الصنعة اللغوية، والمحسنات اللفظية. إذ غدت هذه الظاهرة من أشد الظواهر لفتا لانتباه القارئ، لما تمتاز به من تعقيدات لغوية، وصناعة لفظية تجعل "الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب و وعورته"[2]. إن إشكالية البنية اللغوية للمقامة، أثارت اهتماما كبيرا من جل الدارسين المهتمين بهذا الفن النثري، ولعل الطابع السائد لهذا الأسلوب المقامي يغلب عليه كثير من الحرج والانزعاج.

ولا أدل على هذا ما أثارته المقامة (الجاحظية) للهمذاني من ردود نقدية ساخطة على الأحكام التي خص بهذا الهمذاني الجاحظ، وذلك من خلال الحكم على أسلوبه وكتابته بأنه " قَلِيلُ الاسْتِعَاراتِ، قَرِيبُ العِبَارَاتِ. مُنْقَادٌ لِعُرْيَانِ الكَلاَمِ يَسْتَعْمِلُه، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَاصِهِ يُهْمِلُه. فَهَلْ سَمِعْتُم لَهُ لَفْظَةَ مَصْنُوعَة، أَوْ كَلِمَةَ غَيْرَ مَسْمُوعَة" [3]. لقد كان محمد عبده شارح مقامات الهمذاني أول المنتقدين لهذه الأحكام في حق الجاحظ، واعتبره تجنيا صريحا، إذ إن "هذه الأوصاف التي يعدها كأنها من مناقص كلام الجاحظ هي أعلى مزايا الكلام عند أهله وهي التي ترفع مقامه على غيره وهذا المذهب الذي سلكه الجاحظ هو مذهب رجال البلاغة الأولين ومجال فرسانها السابقين. أما

[1] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، ص : 33- 34.

[2] عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي ، ص : 238.

[3] مقامات الهمذاني ، شرح محمد عبده ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1988 ، ص : 114.

المصنوعات فهي من أحداث الموضوعات لا ينظر إليها إلا صبية هذه الصناعة" [1]. وهذا تعريض صريح بكون الهمذاني واحد من أولئك المولعين بالمصنوعات اللفظية، حيث إنه كما يقول شوقي ضيف: "كان يتخذ اللفظ الغريب كطرفة فنية يعيب بها الجاحظ وغيره من سابقيه"[2].

إن هذه المواقف لا تكاد تختص بمحمد عبده وشوقي ضيف، بل قد تتسع في امتدادها إلى جل القراء والناقدين، فعبد الملك مرتاض مثلا في كتابه (فن المقامات)، وعلى رغم ما نلمسه من إعجاب بالهمذاني ومقاماته، إلا أنه بخصوص هذه المسألة، أكد على أن حكم الهمذاني على الجاحظ "لم يكن نقدا، وإنما كان طعنا و ثلبا 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].

لكن ما يهمنا بصدد هذه المسألة، هو الموقف الذي اتخذه عبد الفتاح كيليطو في تعامله مع هذه البنية اللغوية التي تطبع بناء النص المقامي. يرى كيليطو أن خصائص النثر الفني، تسير في انطلاقة مستقيمة، سواء أكان هذا النص استدلاليا أو سرديا، أو كان للجاحظ أو لغيره، إذ إن مبتغاه أن يكون " هادفا على الخصوص إلى استمالة القارئ والتأثير عليه لإقناعه بصحة رأي من الآراء حتى وإن كان هذا الرأي يبدو فاقدا في البداية لأي مبرر" [4]. وهذا على عكس خصوصية التشكل اللغوي للمقامة، التي تسعى بفضل هذا الخلق اللغوي إلى تأسيس وإنشاء ما اصطلح عليه كيليطو (شعرية الكتابة المرموزة)، فهو حسب رأيه نوع من النثر منبثق "عن روح مخالفة ويجعل في المقدمة، بدل بلاغة الإقناع، شعرية الكتابة المرموزة"[5].

وهذا الطرح الجديد من كيليطو، يجعله يقف في الطرف النقيض من الدراسات السابقة المتبرمة من تكلف الصنعة اللفظية، المشحونة في متن النص المقامي المحكي. إن كثافة هذا المظهر اللفظي يأخذ حسب تصور كيليطو بعدا جماليا، 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" [6]. هذا الرأي المميز من

---

[1] المرجع نفسه ، هامش 21 ، ص : 118.

[2] شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط12 ، ص : 253.

[3] عبد المالك مرتاض : فن المقامات في الأدب العربي ، ص : 181.

[4] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 74.

[5] المصدر نفسه ، ص : 74-75.

[6] المصدر نفسه ، ص : 75.

كيليطو، يفرض وجوب قراءة النص ومخاتلته وفق طبيعته البنائية المعطاة، وتقبلها كما هي، ومحاولة تفسيرها بعد ذلك.

3..3.1. بنية التعرف :

إن فكرة (شعرية الستار)، في المقامة، كما حدد معالمها كيليطو، تدين سماجة الموقف المعادي للغة المقامة، وتدعو إلى رفع هذا الستار المسدل على المعنى المتواري وراء هذه التشكلات اللغوية المرموزة. فهذا التخفي هو البؤرة المركزية التي تتأسس عليها بنية المقامة، فبين جدلية الواضح والمستور، والمألوف والعجائبي، يتأسس البحث الدائم في كشف الكينونة المتخفية للمعنى ولصورة المعنى في النص المقامي، وعليه فإن " الاستتارالتخفي إذن سمة من سمات الشعرية الجديدة التي يصدر عنها بديع الزمان، والتي تميز مقاماته. فكما أن أسلوب هذه الأخيرة يعد ستارا يختفي وراءه ثراء دلالي وافر، فكذلك كانت شخصياتها التي تشكل بأفعالها فضاء المقامات التخييلي"[1].

وهذا الأنموذج المتمثل في التستر والتخفي الذي يطبع النصوص المقامية، على مستوى الشخصيات، أي بين الراوي والبطل. فشخصية البطل في المقامة هي شخصية متميزة في عملية بناء عناصر السرد المقامي. إن اللقاء المتكرر بين الراوي (عيسى)، والبطل (الاسكندري)، يحيل " إلى هذه الدهشة المتجددة دائما والتي تتلو تعرف عيسى بن هشام على أبي الفتح، والتي تختم غالبا المقامة" [2]. فالمفاجأة تتكرر مع كل لقاء، ويتم التعرف على ذلك بعد خلع قناع التخفي لشخصية البطل المتنوعة، والمتنقلة في مسارها السردي في فضاء الأدب عبر وسيلة اللغة والحديث والشعر والنثر. هذا التعرف الذي لا يخلو من اندهاش لشخصية متعددة الصور والأبعاد، ولكنه " اندهاش لا يشاركه فيه القاريء، (أو المستمع) الذي، بعد مقامتين أو ثلاث، يفطن للعبة ويتوقع عودة القصة ذاتها، وبعبارة أخرى فالقارئ متقدم على الراوي" [3]. فهذه الخاصية الفنية التي تطغى على المبنى الحكائي للمقامة، تعد من أهم عناصر تشكل بنيتها الحكائية.

دون بنية التعرف لا توجد صورة متحولة ولا أقنعة، قد يوجد لقاء، ولكنه لا يحمل مفاجأة، لأنه ينبئ عن ماهيته وما يدور فيه من خلال السرد وحده. والسرد لن يقدم في هذه الماهية غير المعلومات المراد سردها على المتلقي. وهذا البناء الفني، إن تحقق بهذه الصورة

[1] نادر كاظم : المقامات و التلقي ، ص : 402.

[2] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 22.

[3] المصدر نفسه ، ص : 23.

فإنه يفقد المقامة أهم بنياتها، وهي المفاجأة المستمرة مع كل لقاء، مما يبرز تكرار السفر وتكرار اللقاء وتكرار التعرف، وتكرار الأقنعة والتحولات وتنوع الخطاب، وتنوع الرسائل التي يقدمها البطل.

وهذا ما جعل كيليطو يؤكد على هذا الدور الذي تلعبه شخصية الراوي والبطل في العمل المقامي، حيث يرى إن اسم العلم للشخصيات ليس هو العلامة الوحيدة، بل إنها " تسمية متعددة تتغير تبعا للدور الثيماتي الذي تؤديه الشخصية... ووراء الدور الثيماتي المتغير كل مرة، يبقى للشخصية استمرار هو اسم العلم، النواة الصلبة والراسخة التي ترجع إليها النعوت غير الثابتة" [1]. ففي ظل العلاقة فيما بين قطبي المقامة (الراوي/البطل)، تكمن الخديعة، فهناك خادع ومخدوع، وبينهما يتشكل موضوع المقامة، فيتأثر الموضوع بعلاقة الخديعة، إذ يبدو بمظهرين متناقضين: الأول، موافق للأنساق الثقافية والتي توجب " إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق التي تلك صفتها، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا، ولكنه أيضا حادثة ثقافية" [2]. والثاني، مشوش لها، كأن يدعو على العبادة والزهد والحكمة في المسجد، ويدعو إلى شرب الخمرة في المنزل أمام الراوي.

ومن خلال ذلك التناقض فيما بين الصورتين في المقامة الواحدة، وجراء هذا التلون في أكثر من صورة من مقامة إلى أخرى ، يكون حسب ما ذهب إليه كيليطو لزاما بل " ومن الحكمة أن يحصر النظر في (المنطق) الخاص بالمقامة، وكذلك في الأسرة التي تندمج فيها، والتي ليست بالضرورة مألوفة لنا"[3].

4.1. قراءة كيليطو للمقامة الكوفية:

يشكل كتاب (الغائب) محورا للدراسة النقدية التطبيقية لنص المقامة، وهي المقامة (الكوفية) للحريري، وهو شكل من أشكال المحاورة النقدية للتراث السردي العربي، واستنطاق مكوناته البنائية بأدوات نقدية معاصرة، مستقاة من التحليل البنيوي للسرد في بعض جزئياتها، مع عدم إغفال جماليات التلقي " التي تشكلت حول المقامات في مجال ثقافي محدد. وهو مجال ينطوي على شروط تاريخية خاصة، وضمن حدود زمنية معينة" [4]. يمتاز كتاب (الغائب) بوحدته كنص متكامل، ولعله الكتاب الوحيد، من مجموع أبحاث كيليطو الذي يمتاز بهذه الخاصية في وحدة موضوعه وخصوصية تحليله.

---

[1] المصدر السابق ، ص : 22.

[2] عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص : 78.

[3] عبد الفتاح كيليطو : المقامات ، ص : 24.

[4] نادر كاظم : المقامات و التلقي ، ص : 11.

لقد قسم الناقد كتابه إلى قسمين: القسم الأول يتضمن سبعة فصول، أما القسم الثاني فيتألف من تسعة فصول، ولعل مرد هذا التقسيم، هو تخصيصه القسم الأول بمضامينه للبناء التقليدي للمقامة التي أرسى دعائمها الهمذاني، وسار الحريري فيها على منواله مقلدا ومقتفيا. أما القسم الثاني فهو لتوضيح ذلك التميز الذي انفرد فيه الحريري عن سابقه، وخروجه عن بعض التقاليد المرسومة للنص المقامي، وهذا ما عبر عنه الباحث في مستهل دراسته حيث يقول متحدثا عن المقامة: "إنها نسيج محكم 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 له في آن"[1].

لقد قسم متن المقامة إلى ثلاثة عشر وحدة سردية، ومع أنه من الصعب تعيين تلك المعايير التي اعتمدها الكاتب في هذا التقطيع، إلا أن ما هو واضح، هو أن كل وحدة سردية، هي تمفصل حكائي جزئي مغلق على نفسه، ومنفتح على ما بعده، وهذا ما يفرضه النسيج اللغوي للمقامة كما عبر عنه كيليطو، وهذا النسيج ينتج تعدد الدلالات، هذا 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"[2].

من هذا المنطلق يعمد كيليطو إلى قراءة هذه المقامة في تقلباتها السردية، وكذا من خلال دوائر المعنى، التي تترتب عن ظهور كلمة مركزية، تحدث في سلسلة المعاني السابقة واللاحقة بعدا معنويا جديدا. (كالشمس والقمر)، (الليل والنهار)، يقول كيليطو:"المقابلة بين ما هو متأصل (نور الشمس) وما هو سطحي (نور القمر) تعادل المقابلة بين الملكية المشروعة والملكية المغتصبة.. فللشمس كما رأينا، حق متلازم لها، وهي من جراء ذلك مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى استمداد النور من أحد الكواكب المحيطة بها. أما القمر فهو عالة على الشمس ولا يمكنه الاستغناء عنها لأنه لا ينعم بالاكتفاء الذاتي" [3]. وقد زاوج كيليطو في إطار هذا التحليل بين تحليل المحكي، والتحليل اللغوي الدلالي، لكن لا نكاد نلمس تمايزا فيما بين التحليلين، بل جاءت مقاربته وفق هذا المجال متعددة الأبعاد.

لقد امتاز كيليطو في هذه الدراسة برؤية منهجية، تقوم على تحليل مجموعة من الثنائيات، وفحص البنيات التخييلية في السرد المقامي. كما يهتم بدراسة الذاكرة النصية المشكلة لخلفية المقامة المدروسة، فهي ليست دراسة سردية محضة، بل هي مع ذلك تهتم بإبراز

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الغائب – دراسة في مقامة للحريري- ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط، 2007 ، ص : 30.

[2] المصدر نفسه ، ص : 59.

[3] المصدر نفسه ، ص : 09.

التركيبات الدلالية الجزئية في النص المقامي والعمل على ربطها بدلالات أعم وأوسع، تكون بمثابة الخلفية الثقافية المؤطرة للمقامة، استنادا في ذلك بالخاصية التناصية التي تدعمها. إن تقصي عبد الفتاح كيليطو للعلامة اللغوية في السرد المقامي، فتح به عوالم من المرجعيات الثقافية، هذه المرجعيات كما ذكرنا في العنصر السابق لا يمكن التوصل إليها إلا بالاستعانة بالمدونات المعاصرة لفن المقامة، وهذه الدراسة بهذا المستوى تستلزم إخضاع النصوص للتأويل. فتحليل كيليطو نستطيع أن نقول إنه تحليل سياقي، بمعنى إنه ينظر إلى النص بوصفه يشكل خيوطا من نسيج أعم هو الثقافة الحاضنة، فالمقامة شكل من أشكال الكتابات الموازية لها ، والمحيطة بها، والمتداخلة معها. فكل نص بهذا المفهوم هو تناص مع نصوص أخرى، مع ما له من تركيبة خاصة. وهذا ما دفع كيليطو في محاولة تدعيم تمفصلات معاني المقامة، من خلال قراءة انعكاساتها في نصوص أخرى تنتمي إلى مجالات كتابية مختلفة، كنصوص (ابن المعتز) و(الجرجاني) و (الجاحظ) و (الهمذاني) و (الشريشي).

إن عملية التحليل هذه هي تأكيد عملي للفرضية التي طرحها في كتابه (المقامات)، وتشكل الميزة الأساسية لتحليله، فهو على بساطته المتناهية، يعبر عن عمق الطرح، وقوة التوجه بالخطاب النقدي حول إشكاليات جديدة يتقاطع فيها الأدبي والثقافي، بفضل جدارة التأويل ونسقيته، كما تصل بين النصوص السردية القديمة في تقاطعاتها الثقافية مع النصوص الفكرية واللغوية والدينية.

لقد فتحت مقاربة كيليطو لهذه المقامة، مجالا لقراءة تأويلية، وهو تأويل يمكن إدراجه في إطار التأويل الثقافي، الذي لا يقتصر في مقاربته على الحدود الدلالية للغة الواصفة للنص، إذ إننا نجد فيه إلى جانب ذلك مثلا الحديث عن الليل، الذي أخذ منه في مسار التحليل، استحضار حديث السمار، في حكايات (ألف ليلة وليلة)، أي حضور الحكاية العجيبة جنبا إلى جنب مع الخرافة، والمقامة، والرابط الجامع بينهم، هو أنها أنواع سردية " لا تروى إلا في الليل.. لا ينبغي أن تروى إلا عندما تغيب الشمس، ولا أدل على ذلك من كون شهرزاد تتحدث بالليل وتسكت عن الكلام المباح عندما يلوح الصباح" [1]. فبحث عبد الفتاح كيليطو للمقامة بوصفها نصا ثقافيا، فهي قراءة تأويلية، تفيد من معطيات السردية المعاصرة، وتروم إلى تأصيل البحث النقدي حول الموروث السردي العربي، بكل مقوماته وخصوصياته النوعية.

2. ألف ليلة وليلة واعتبارات التأصيل:

لقد كانت تشكلات السرد العجائبي في الثقافة العربية متنوعة، شملت أنساقا معرفية متعددة منها: الديني والتاريخي والثقافي والغيبي..وهذه التشكلات بتنوع روافدها، أدت إلى جعلها

[1] المصدر السابق ، ص : 10.

مصدرا أساسيا للسرد العربي القديم. وينتمي (ألف ليلة وليلة) إلى السرود العجائبية، بل هو "نص مركزي في الثقافة العربية، أنتجت رمزيته رحلة طويلة في الذاكرة الجماعية، وجغرافية الإبداع.. 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" [1]. لذا لم يكن الانتشار الواسع الذي حققه كتاب الليالي، مقتصرا على الأدب وحسب، بل كان انتشارا عالميا، فما من قارئ له إلا وتأثر به تأثرا ملحوظا.

وأصبح من المؤكد أن هذا العمل العظيم، واحد من أهم ذخائر السرود العربية القديمة، وذخر من ذخائر الحكايات الخرافية المؤطرة لعالم سحري، هو عالم القص والغرابة والحكم والأمثال وشتى المعارف والفنون. وبتنوع مرجعيات العجائبي في (ألف ليلة وليلة)، فإنها تتشابك مع المتخيل العجائبي في السرد العربي القديم، فهي " 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].

وقد أسهم عبد الفتاح كيليطو في إطار اشتغاله النقدي بالتراث السردي الشعبي بكتابه: (العين والإبرة)، وخصه بدراسة نقدية لكتاب (ألف ليلة وليلة)، ويأتي هذا الكتاب كحلقة في سلسلة إبداعاته النقدية التي أقام عليها مشروعه في تأصيل السرد العربي، وقبل التطرق إلى مباحث دراسته في هذا المنجز النقدي، تجدر الإشارة إلى أن اهتمامه بكتاب الليالي، قد جاء موزعا على بعض مباحث كتبه الأخرى، فقد خصص مقالين أحدهما في كتابه: (لسان آدم)، تحدث فيه عن الليالي بوصفها كتابا سحريا، أما المقال الثاني فجاء في كتابه (الأدب والارتياب)، المندرج تحت عنوان (الليالي كتاب ممل). هذا بالإضافة إلى تطبيقاته على بعض قصص الليالي، والتي اعتمد فيها على التحليل السردي للخطاب، كقصة (الصياد والعفريت)، في كتابه: (الحكاية والتأويل)، وقصة (السندباد) في كتابه: (الأدب والغرابة). وفيما يلي سنقدم لمحة موجزة عن تصور كيليطو لكتاب الليالي، قبل التطرق إلى المنجز التطبيقي الذي خص به بعض قصص كتاب الليالي.

يتأسس تصور كيليطو لكتاب الليالي، بوصفه الكتاب الوحيد من بين جملة كتب الموروث السردي الذي اكتسب قيمة عالمية. لكن الإشكالية التي طرحها كيليطو تكمن في كون "العرب لم

[1] شرف الدين ماجدولين : بيان شهرزاد ، ص : 05.

[2] المرجع نفسه ، ص : 05.

يروا أبدا في ألف ليلة وليلة خلاصة أدبهم"[1]. إذ إن الاعتقاد السائد لدى العرب القدماء هو أن هذا الكتاب لا يصلح إلا للأذهان التافهة، والعقول الرثة، ولا أدل على ذلك مما أورده المسعودي في حق الكتاب، حيث يقول: "إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب إلى الملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها" [2]. لكن منذ ترجمة غالان للكتاب تغير هذا الموقف المعادي لكتاب الليالي، بل أصبح أكثر مقروئية، وأكثر المواضيع المستهلكة في الدرس النقدي، وذلك نظرا للتداخل الثقافي والتبادل المعرفي. إن هذا الاحتفاء الغربي بالكتاب، واستهانة العرب به قديما وحديثا، هو جوهر الإشكالية التي يطرحها كيليطو.

لقد غدا كتاب الليالي بشكله الإمتاعي الرائع، وبمضمونه الحضاري الغزير، يخيم على ساحة الثقافة العربية، بكونه الكتاب الوحيد الذي يتعرف فيه العرب على أنفسهم، لكن "لا مناص من القول إن هذا الكتاب كان وقعه أشد في أوربا مما كان فيه في العالم العربي" [3]. فقد فتح هذا الكتاب – كما يؤكد ذلك كيليطو – إمكانية الرحلة إلى الشرق، لكن وبالمقابل، دخل هذا الشرق إلى الأدب الأوربي، فهو أكثر المؤلفات العربية ترجمة، وكل ترجمة من هذه الترجمات، كما يرى بورخيس• " 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"[4].

أما بخصوص الجانب التطبيقي لصور الليالي، فتكمن أهمية اشتغال كيليطو النقدي في انطلاقته من التراث السردي العربي، وفي تطوير شبكة المفاهيم النقدية الموروثة الكفيلة بالتعامل مع التراث السردي نفسه. وبهذا الصدد يطرح كيليطو مجموعة من التساؤلات: من القادر على تمرير الحكاية من سجل الشفهي إلى سجل الكتابي؟ ماذا يمكن القول عن مفهوم الراوي ومفهوم المؤلف؟ إلى أي خزانة يؤول الكتاب؟ وأية أيد تستطيع فتحه؟

إن كيليطو ينظر إلى كتاب الليالي مثالا من أمثلة الحكاية في تراث الإنسانية وأن خصوصيته عربية، ويتنفس هواء الثقافة العربية، ويجري في مجرى التراث السردي العربي، وأنه خزانة معرفية هائلة، وليس في الميسور قراءته بمعزل عن التقاليد الثقافية العربية، وهذا

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : لسان آدم ، ص : 74

[2] عبد الله ابراهيم : موسوعة السرد العربي ، ص : 142.

[3] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الارتياب ، ص : 54

• خورخي لويس بورخيس (1899 – 1988) ، ناقد و كاتب قصصي أرجنتيني ، من رواد الواقعية السحرية في الأدب ، و يعد من أكبر الدارسين لكتاب الليالي.

[4] عبد الفتاح كيليطو : لسان آدم ، ص : 84.

هو مبعث التساؤلات عن مفهوم الراوي ومفهوم المؤلف، وبقية المفاهيم الناظمة لسيرورة السرد العربي في نهر الثقافة العربية العميق، المتلاطم الأمواج.

سمى كيليطو الفصل الأول (خزانة شهرزاد) بما يشير إلى هذا الفهم، على أن شهرزاد تنهل من ثقافة عريضة تجعل من الكتاب بعد ذلك خزانة معرفية تروى. وما فعله كيليطو ليس الشرح، بل هو تجزية التأويل تلو التأويل للكشف عن أسرار الكتاب: طبيعة الحكاية في الليالي، وقيمة الحكي إزاء الموت، وطبيعة حيلة الرواية التي قامت بها شهرزاد، وهل الحكاية إلا تواضع سردي، أو هي الحكي عن واقع متخيل تصنعه؟ إن قراءته لكتاب الليالي، ستسعى لا إلى تجريده من أسراره، بوساطة ما لا أدري من شبكة تأويلية، بل إلى إطلاعه على سره الخاص، وذلك جذدون المس بكل احتمالات معناه، وفي لحظة ستكون العين والإبرة حاضرتين في الموعد"[1].

يتحدث كيليطو في فصول كتابه عن أفكار متعددة حول الليالي، ولا يشتمل في حديثه على موضوع واحد في الفصول كلها، بل يختار زوايا مختلفة ومستويات متعددة للإجابة على تساؤلاته، وينوع في أدواته النقدية لتدعيم منهجه، ففي الفصل الثالث الذي يحمل عنوان (الكتاب القاتل)، يستعمل التناص سبيلا أو مدخلا إلى حفرياته المعرفية. يبدأ بإحدى قصص بوزاتي، ثم يتلوها برواية (اسم الوردة) لأمبرتو إيكو، دخولا فيما ترويه (حكاية وزير الملك يونان والحكيم دوبان)، ثم يعارض ذلك بنصوص عربية وأجنبية أخرى، وبالترجمات الغربية لليالي، ليصل إلى دلالة من دلالات الحكي الشهرزادي.

ويختتم كيليطو كتابه بفصل يحمل عنوان (الخيط والإبرة) لمقاربة دراسته لليالي في العنوان الذي اختاره (العين والإبرة). ويضع عبارة مفتاحية لهذا الفصل كلمة للثعالبي من (قصص الأنبياء)، ولربما كان في ذلك دلالة على المعاني المتولدة كخط، على سبيل الحقيقة أو المجاز، نحو الدلالة الأبرز "لقد كانت للحكايات مرايا تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن بفضلها، من التغلب على عزلته. ومن ثم فإنم حالته، بعيدا عن أن تكون وحيدة، تندرج ضمن حالات مماثلة، إذ استطاع، من فرط تماهيه مع شخصيات خيالية، أن يكتسب رؤية جديدة للأشياء، وتخلى عن حقده"[2].

1.2. قراءة كيليطو لحكاية (الصياد والعفريت):

لقد أفرد الناقد عبد الفتاح كيليطو، في كتابه (الحكاية والتأويل)، نموذجا تحليليا لإحدى قصص الليالي، وهي قصة (الصياد والعفريت)، وهو لا يدعي في كتابه هذا أنه يقوم بعملية

[1] عبد الفتاح كيليطو : العين و الإبرة – دراسة في ألف ليلة و ليلة –، ترجمة : مصطفى النحال، دار شرقيات، القاهرة ،1995 ، ص : 11

[2] المصدر نفسه ، ص : 97.

تحليل متخصص وجامع لكل جزئيات بنية العالم القصصي، لكنه يؤكد في مستهل كتابه 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]. إذن ووفق هذا التصور الذي رسمه لطريقة تعامله مع النصوص قيد الدراسة، جاءت قراءته النقدية لهذه القصة.

في البدء طرح كيليطو إشكالية التعامل مع هذه الحكاية، بوصفها مجهولة المؤلف، شأنها شأن كتاب الليالي عموما، مما يترتب عنه استحالة وضع النص في سياقه التاريخي، لكنه ارتأى بعد ذلك إمكانية مخاتلة النص وقراءته في سياق ما تفرضه النصوص الكلاسيكية بصفة عامة. فبدأ بافتراض القصد الرامي من قبل المؤلف في وضع الحكاية، والذي يكاد ينحصر في رأيه في الصراع القائم فيما بين الخير والشر، هذه الثنائية التي تستلزم الثواب على الأول والعقاب على الثاني. وفي نفس السياق قد يكون المفترض الأخر، هو ذلك التفوق للإنسان على بقية الأجناس الأخرى، بفضل ما حباه الله من العقل والحكمة.

وبعد استنفاذه لهذه الفروض، والتي تشكل نقطة البدء في تحليل متنها الحكائي، عمد إلى صوغ مجمل نقاط التساؤل التي يفرضها البناء الفني للحدث القصصي، ومعالجتها من خلال سياق البنية السيميائية الدالة، والمنبعثة من واقع تطور الحدث القصصي في الحكاية، هذه التساؤلات التي يراها 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" [2]. إن التساؤلات التي تفرض نفسها على ذهن القارئ، وهي عادة الصياد في رمي شبكة أربع مرات، ولماذا أربع مرات؟ ولماذا تحدد مكوث الجني في القمقم ألفا وثمانمائة سنة بالضبط؟ ولماذا قابل العفريت جزاء التخليص من القمقم بتهديد الصياد بالقتل؟ إنها تساؤلات جاءت كنتيجة لمخالفة التصورات العادية، وهذا ما يتوافق ومفهوم أفق الانتظار كما حدده ياوس، إذ يكون المتلقي " 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"[3].

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل ، ص : 06.

[2] المصدر السابق، ص : 24.

[3] عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة – ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص :

وبناء على ما سبق من طرح، عمد كيليطو إلى تتبع مجمل العناصر التي تعرضها الحكاية في إطار مسارها السردي خاصة على مستوى علاقة الشخوص (الصياد/العفريت). هذه العناصر التي اجملها كيليطو في شبكة دلالتها إلى موضوعة (الحبل/الربط). وقد عدد العناصر السبع المنضوية تحت هذه الموضوعة، وفق تصور تأويلي لعلاقات النسيج السردي لاستكشاف ممكناتها وطاقاتها الخفية، وهذه العناصر هي:

1. الشبكة: فالشبكة فخ وشرك و(حبل)

2. القمقم: فهو في حجزه للجني وسجنه ومنعه من الحركة، يعد فخا يطمح إلى الخلاص منه.

3. الدخان: فهو عقدة اللوبية الرفيعة، يرتسم بشكل حلقات سلسلة الشبكة، " ولمن يعترض بأن الدخان يرمز إلى حرية الحركة أقول: مادام العفريت متحولا إلى دخان، فإنه مطوع ولا شر يخشى منه".[1]

4. العقل: فدلالة العقل مرادفة للرباط، والتحكم في زمام الأمور

5. الحل والعقدة: وهذا ما يتجلى فعل شخص الصياد، في تخليصه للعفريت بحله للقمقم وإغلاقه لمرتين على التوالي

6. العهد: وذلك بأخذ الصياد لميثاق اليمين من العفريت، ألا يؤذيه بعد خلاصه، والميثاق يحيل في دلالته على الربط.

7. اللغز: فاللغز عقد يستدعي حلا، ويتجلى ذلك من خلال السؤالين اللذين طرحهما الصياد على العفريت.

إن وضع هذه المحاور ضمن هذه الشبكة الدلالية تحت موضوعة (الحبل)، تنم عن قدرة الناقد كيليطو في نسج خيوط العمل الحكائي، وربطها ربطا محكما، في تصور تأويلي يتحكم في مسار مضمون الحكي المؤسس في تشكله النصي المنجز. بل أبعد من ذلك، فقد ذهب كيليطو إلى استحضار علائق تناصية فيما بين القصة المدروسة، وشكل سردي آخر ممثلا في قصة (أوديب)، وذلك من خلال تصوره لوجود علاقة فيما بين "السؤالين اللذين وضعهما الصياد على العفريت والسؤال الذي وضعته سفانكس على أوديب، علاقة على مستوى المضمون وعلى مستوى الموقف السردي"[2].

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل ، ص : 26.

[2] المصدر نفسه ، ص : 27..

1.1.2. مستوى الموقف السردي:

بعد أن أسس كيليطو لهذه المقارنة بين الحكايتين، بدأ في استعراض أوجه الشبه فيما بينهما، منطلقا من مستوى الموقف السردي، هذا الموقف الذي يتحدد في لعبة السرد، بارتباط اللغز في مجمل الأشكال السردية خاصة الأسطورية منها بالموت. وهذا ما يتضح جليا من خلال مقارنة هذا الموقف السردي في حكاية (الصياد والعفريت)، وحكاية (أوديب)، هذه الأخيرة التي تشكل أشهر مثال على ارتباط اللغز بالموت، اللغز المطروح حول الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع، وفي الظهر على اثنين، وفي المساء على ثلاثة، 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].

فالعلاقة إذن قائمة – كما يرى كيليطو – بين سؤالي الصياد، وسؤال سفانكس. فدافع الفضول الذي تمكن من الصياد في طرح السؤال، كان بمثابة اقتراف الإثم الذي لا يغتفر، فكان العقاب بأن أجزم العفريت بقتله، وللنجاة من هذا المصير المحتوم، جاء سؤاله الثاني الذي كان فيه خلاصه " ولن يتم هذا الخلاص إلا بهلاك الجني. فهذا الأخير سقط في فخ الفضول ولم يفطن إلى كون السؤال مغلوطا ومبنيا على مكيدة"[2].

إنها رؤية تأويلية من كيليطو في تتبع طبيعة نسيج السرد الحكائي، وسعة النظر منه للأدب، ومخاتلة نصوصه، وفق منظومة معرفية وجمالية تستثمر جميع طاقات وآليات التفكير الأدبي والنقدي، للغوص في أغوار النص السردي واستخراج دره ومكنوناته.

2.1.2. مستوى المضمون:

إن استمرار حضور هذه الحقيقة في تصور كيليطو، دفعت به إلى تتبعها على مستوى المضمون، انطلاقا من تأمل مضمون السؤالين اللذين طرحهما الصياد، فرأى أن السؤال الأول "يتعلق بالسبب (ما سبب دخولك في هذا القمم؟) والثاني يتعلق بالكيفية (كيف كنت في هذا القمم؟).."[3]، فبخلاف هذين الفارقين (السبب والكيفية)، لا توجد فوارق أخرى على حد رأي كيليطو، إذ بالإمكان اعتبارهما سؤالا واحدا. لكن جوهر بحثه على هذا المستوى يتأسس على تحديد مواطن الاتفاق فيما بين هذين السؤالين وسؤال سفانكس، على مستوى المضمون بطبيعة الحال.

---

[1] المصدر السابق ، ص : 27.

[2] المصدر نفسه ، ص : 28.

[3] المصدر نفسه ، ص : 28.

لقد بنى كيليطو تصوره لهذه المسألة، من خلال عناصر موضوعة الحبل والربط السبعة الآنفة الذكر، في الكشف عن العلاقة المضمونية بين سؤالي الحكايتين، سؤال حكاية الليالي، وسؤال سفانكس. وقد حصر هذه العلاقة في ثلاثة محاور رئيسية:

– التركيز على موضوعة التحول، إلى جانب موضوعة الحقل والعقد فيما بين الصياد والعفريت، وفكرة التخليص من القمقم، لأن فتح القمقم في المرة الأولى من الصياد كان بغرض بيعه، "أي يمكن تحويل نحاسه إلى ذهب (وهذا عنصر يحيل على الكيمياء)" [1]. هذا بالإضافة إلى التحول الذي يطرأ على العفريت من سراب دخان إلى مارد قوي، فإن هذا التحول كما يؤكد كيليطو مصحوب بتحولات نفسية بالنسبة للصياد أو العفريت. وهنا مكمن العلاقة المضمونية فيما بين السؤالين، لأن سؤال سفانكس كان عن الإنسان وتحولاته في أطوار نموه في الحياة من الطفولة إلى الشيخوخة.

– الفكرة الثانية التي صاغها كيليطو في مبحثه الـــتأويلي عن هذه العلاقة يتعلق بشخص العفريت، الذي يأتي تكونه من لا شيء أو من شيء تافه (الدخان)، ثم يتكون كائنا سويا مستويا، وهذا ما يوحي بجواب السؤال الذي طرحه كيليطو "ما هو الشيء الذي يكون في البداية لا شيء، أو شبه لا شيء، ثم ينمو بالتدريج وفي يوم من الأيام يستوي ويمشي على الأرض؟"[2].

– أما الملاحظة الأخيرة، فقد استمدها كيليطو من الطرح الذي صاغه بعض الباحثين في تصديهم بالدراسة لأسطورة سفانكس، والذين يرجعون السؤال فيها إلى غريزة المعرفة، وهي معرفة الوجود الإنساني الذي يتبادر إلى أذهان الأطفال صغارا، وهو "السؤال الذي يمكن اعتباره نموذجا للفضول المحرم: من أين يأتي الأطفال؟" [3]. وهذا التخريج يراه كيليطو يتوافق ودلالة مضمون سؤال الصياد عن سر النشأة، أي الماضي والأصل، حتى إن الدلالة المعجمية للفظ (جني)، كانت قد أسعفت كيليطو في تأكيد هذا المعنى، لأن دلالة الجن تحيل على التستر والاختفاء، ومن اشتقاقها كانت دلالة لفظة (الجنين).

من خلال تتبعنا لمسار تحليل كيليطو لحكاية: (الصياد والعفريت)، يتجلى لنا الدور الذي يضطلع به قارئ ذكي، مهموم بثقافة السرد العربي، من خلال محاورته الخلاقة في استنطاق مكنونات النص، والتركيز على تمفصلات المعاني فيه، وقراءة انعكاساتها وعلائقها في نصوص سردية أخرى مقاربة لها في شكلها النوعي، وهذا كنتيجة ثقته بالنص، ولا شيء غير النص، لما يملكه من قدرات تشتغل بكيانه الداخلي، ولا تنتظر إلا من يفجر مدلولاتها الكامنة واللامتناهية.

---

[1] المصدر نفسه ، ص : 28.

[2] المصدر السابق ، ص : 29.

[3] المصدر نفسه ، ص : 29.

خاتمة

استنادا لمباحث هذه الدراسة، التي وقفت على أهم مسارات البحث النقدي لعبد الفتاح كيليطو، وذلك بتقديم قراءة شاملة لأعماله النقدية، التي تشكل في مجملها مدونة هذا البحث, ومطارحة أهم القضايا الأدبية والنقدية التي عالجها, وقد كان القصد من دراستها الوقوف على أهم معطيات فكره النقدي في قراءة التراث السردي العربي، وتحديد خصائصه المنهجية المميزة لقراءته, في خضم روافد المناهج النقدية المعاصرة في تحليل الخطاب، وتأسيسا على هذه الرؤية التي انبنت عليها إشكالية البحث، فإنه يمكن إجمال النتائج المتوصل إليها فيما يلي:

◈ تأكيد الناقد على أن السرد العربي القديم، يجب أن ينظر إليه في إطار سيرورته الإبداعية المتكاملة، فهو لا ينحصر في أشكال سردية وقصصية معينة, كالمقامة, والنادرة, والسيرة الشعبية... بل يتسع أفقه إلى أشكال النثر العربي بعامه، وهذا على افتراض منه لوحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية.

◈ التركيز في طرحه النقدي على فكرة التأصيل للتراث الثقافي العربي، فجل أعماله تنبني ممارستها النقدية على نصوص سردية موصولة بمرجعية التراث العربي الثقافي. وهي غير حافلة بالمصطلحات والنصوص الغربية.

◈ كما أن دراساته تأخذ طابع التواصل مع التراث العربي، وكذا النظريات الحديثة المتصلة بموضوع النقد الأدبي، فهو يتمثل في إطار دراسته لنظريات ومناهج التحليل المعاصر دون التصريح بذلك.

◈ انطلاق دراسته من النصوص في حد ذاتها، ومحاولة استنطاقها وفق آليات تأويلية تنفتح بها آفاق النص الدلالية, دون التقيد بالتطبيق الحرفي لآليات المناهج النقدية المعاصرة, تأكيدا منه على أن النص هو الذي يستدعي المنهج, لا أن يفرض المنهج على النص.

◈ إن منهج التأويل الذي يعتمده كيليطو، مدعم في إطار تحليله بالإستفادة من عملية الحفر المعرفي الذي رسم معالمه ميشيل فوكو في قراءة النصوص، فبه يغدو مفهوم النص منبني على اشتغاله كدينامية نقدية إجرائية تؤسّس النسيج التحليلي، وتحكم توجيه التصور النقدي للباحث.

◈ يمكن اعتبار نقد كيليطو يدخل في إطار ما يسمى بالنقد الثقافي، الذي يركز على أنظمة الخطاب أو النص، وينظر إليه من خلال ما يتكشف عنه من أنظمة سوسيو-ثقافية, فنشاطه النقدي يسوّغ له الإنضمام إلى حقول النشاط الثقافي العربي، في حواره مع الفعالية النقدية الراهنة.

قائمة المصادر و المراجع

1. المصادر:

1 -عبد الفتاح كيليطو:

- **أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000.**
- **الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.**
- **الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي –، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007.**
- **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، ط 3، 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.**

2. المراجع:

I. المراجع باللغة العربية:

1 أبو العلاء المعري:

- **اللزوميات، تحقيق: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ج 1، (د.ط)، (د.ت).**

2 أحمد يوسف:

- **القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ج1، ط1، 2003.**

3 أدونيس (علي أحمد سعيد):

- **الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.**

4 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.**

5 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، ج 1، ط3 ، 1969.**

6 الزواوي بغورة:

- **المنهج البنيوي – بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات –، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001.**

7 السعيد بوطاجين:

- **الاشتغال العاملي – دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.**

- السرد ووهم المرجع – مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

8 السيد ولد أباه:

– التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

9 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.

10 –الصادق قسومة:

- طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 2000.

11 –الهمذاني بديع الزمان:

– المقامات، شرح: محمد عبده، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 1988.

12 –جابر عصفور:

- قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.

13 – 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.

14 – حفناوي بعلي:

- مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

15 – حميد لحميداني:

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، (د.ت).

16 – رشيد بن مالك:

- البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص. عربي/انجليزي/فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
- مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2000.

17 - زكريا إبراهيم:
- مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، دار مصر للطباعة، 1990.
18 - سعيد الغانمي:
- اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.
19 - سعيد بنسعيد العلوي:
- أوربا في مرآة المرحلة – صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة –، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي،الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.
20 - 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.
- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–, المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
21 –سمير المرزوقي، جميل شاكر:
- مدخل إلى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا –، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
22 –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، ط 1، 2007.
23 –شفيق يوسف البقاعي:
- نظرية الأدب، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1425ه.
24 –شوقي ضيف:
- الفن ومذاهبه في النشر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط12، 1995.
25 –صلاح فضل:

- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد:164، (د.ط)، 1992.
- مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

26 –ضياء الكعبي:

- السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل –، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

27 –عبد السلام المسدي:

–اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

28 –عبد الحميد بورايو:

- القصص الشعبي في منطقة بسكرة– دراسة ميدانية– المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، (د.ط)، 1986.

29 –عبد السلام بنعبد العالي:

- التراث والهوية – دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب –, دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

30 –عبد العزيز حمودة :

- المرايا المقعرة– نحو نظرية نقدية عربية–، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب، الكويت، العدد:272، 2001.

31 –عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمد الاكسندراني ومحمد مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

32 –عبد الكريم شرفي:

- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة– دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة–، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

33 –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.

34 –عبد الله الغذامي:
- النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

35 –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.
- في نظرية النقد – متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها –، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.
- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2007.

36 –عبد النبي ذاكر:
- عتبات الكتابة – مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي –، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، ط1، 1998.

37 –عمارة ناصر:
- اللغة والتأويل – مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

38 –محمد الناصر العجيمي:
- في الخطاب السردي – نظرية قريماس –، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط) ، 1993.

39 –محمد سويرتي:
- النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1991.

40 –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.

41 –محمد مشبال:

- بلاغة النادرة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2006.

42 –محمد مفتاح:

- دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2006.

43 –محمد نور الدين أفاية:

- المتخيل والتواصل – مفارقات العرب والغرب –، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

44 –ميجان الرويلي، سعد البازعي:

- دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من 50 مصطلحا نقديا معاصرا –, المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

45 –نادر كاظم:

- المقامات والتلقي –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

46 –نبيلة إبراهيم:

- فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت).

47 –نصر حامد أبو زيد:

- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط 6، 2001.

48 –نور الدين السد:

- الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والروائي) –، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، ج2، 1417ه.

49 –يمنى العيد:

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان،ط 2، 1999.
- في معرفة النص – دراسات في النقد الأدبي –، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999.

II. المراجع المترجمة :

50 –أرسطو طاليس:
- فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1953.
51 –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.
52 –بول ريكور:
- نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى –، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
53 –تزفيطان تودوروف:
- مفهوم الأدب– ودراسات أخرى–، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2002.
54 –تيري ايغيلتون:
- نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1995.
55 –جان إيف تاديه:
- النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1993.
56 –جون ستروك:
- البنيوية وما بعدها – من ليفي شتراوس إلى دريدا –، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 206، 1996.

57 –جيرار جنيت:

- **خطاب الحكاية – بحث في المنهج –، ترجمة: محمد معتصم، عبد العزيز الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).**

58 –رينيه ويليك:

- **مفاهيم نقدية، ترجمة:محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد:110، 1978.**

59 –مجموعة من الكتاب:

- **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة،إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 221، 1997.**

60 –ميشال آريفيه وآخرون:

- **السيميائية – أصولها وقواعدها–، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، (د.ط)، 2002.**

61 –نورفروب فراي:

- **تشريح النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1991 .**

3. المجلات والدوريات:

62 –المجلس الأعلى للغة العربية، أهمية الترجمة وشروط إحيائها، دار الهدى ، الجزائر، 2007.

63 –ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد:14، 1999.