الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

# منهجية القراءة عند عبد الفتاح

أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة دكتوراه، الطور الثالث
ميدان : اللغة والأدب العربي ، تخصص : النقد الأدبي والدراسات الثقافية
نوقشت وأجيزت علنا بتاريخ: 24 جوان 2018

من إعداد الطالبة
صليحة بن حني

إشراف
أ/ بلقاسم مالكية

## لجنة المناقشة

| اسم ولقب عضو اللجنة | الدرجة العلمية | مؤسسة الانتماء | الصفة |
|---|---|---|---|
| أ – هاجر مدقن | أستاذ التعليم العالي | جامعة ورقلة | رئيسا |
| أ – بلقاسم مالكية | أستاذ التعليم العالي | المدرسة العليا ورقلة | مشرفا ومقررا |
| د – علي محدادي | أستاذ محاضر (أ) | جامعة ورقلة | مناقشا |
| أ – مصطفى حمودة | أستاذ التعليم العالي | جامعة غرداية | مناقشا |
| أ – الطيب بودربالة | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة | مدعـــوا |

السنة الجامعية 2018/2017

﴿ربي أوزعني أن اشكر
نعمتك التي أنعمت علي وعلى
والدي ﴾

النمل الآية 19

# إهداء

إلى أمي وأبي: عذرا لأني اختلست منكما بعض الوقت لأكتب كل الحب لكما.

# شكـر وعـرفـان

أتوجه بالشكر الخالص والامتنان لمن بلغت منه عناء الصبر على قراءة هذا العمل ووفر له كل الوقت رغم انشغالاته، وخص جهدي المتواضع بملاحظاته السديدة، واستحق أن يكون القارئ الأول الذي تعرفت عليه أثناء رحلتي العلمية. فبالغ احترامي ، وجزيل شكري إلى أستاذي المشرف الدكتور مالكية بلقاسم الذي خصني بثقته الأكاديمية ، ودون أن يتوانى في دفعي إلى خوض هذه المغامرة راح يشد أزري كلما لفحتني مصارع البحث واليأس والخوف .

ولا يفوتني أن أقدم الشكر الموصول بالتقدير لأولئك الذين تعرفتهم تجربتنا الجامعية خلال سنوات الدراسة ، وبعدها في البحث العلمي ، ولو كنت أتخير أن أذود عن فكرة واحدة في الأطروحة لكانت فكرة وحيدة فقط ، وهي القراءة ثم القراءة علني بهذا أرد شيئا صغيرا من صنيع أساتذتي .

حاولت هذه الدراسة استكناه منهجية القراءة لدى واحدة من التجارب التي أثرت الخطاب النقدي المعاصر بقراءاتها غير المألوفة للتراث السردي العربي ،لأن ما أتاحه الناقد **عبد الفتاح كيليطو** من توسل بالمناهج الغربية لسبر أغوار النص العربي القديم عدّ شكلا من أشكال الإبداع وحمل وعودا بأصالة القراءة .

وإذا كانت أصالة القراءة تتجسد في قراءات كيليطو لنصوص مثل المقامات وألف ليلة وليلة فإن الدراسة رامت الإجابة عن إشكالية رئيسة عمادها كيف يقرأ الناقد النصوص التراثية السردية ؟ وماهي مرتكزاته المنهجية في القراءة ؟ وقد خلص البحث على ضوء الاشتغال ببعض مؤلفاته إلى تأكيد براعة كيليطو في محاورة التراث السردي ، والإفادة من المناهج النقدية المعاصرة بما يساعد في إضاءة الجوانب الخفية من النص السردي ويبدو أن هذه الإفادة تأبى الانصياع الكلي للمنهج بل نراها غالبا ما تريد اختبار قراءة التراث بالتراث.

**Abstract:**

The aim of the present study is to investigate the nature and method of reading that was adopted by Abdelfattah Kilito, aliterary critic, whoseworks have enriched the modern critical discourse with his unconventional reading sof arabic narrative heritage.It isconceivable to consider the recourse of Abdelfattah Kilito to western methods,in order to fathom the old arabic texts, as a form of innovation and a promise of original reading.

If the originality of reading is embodied in Kilito's readings of texts like the Maqâmat; or, Rhetorical Anecdotes and the book of One Thousand and One Nights, the purpose of this study is to find an answer to the main problematic which is as follows: How does this literary critic read old narrative texts? What are his methodological foundations and bases in reading? The findings of this research confirmed Kilito's brilliance in exploring narrative heritage, and how he took advantage of modern critical methods to help unveil the hidden aspects of the narrative text. It seems that this advantage refuses to yield totally to the method, and often needs to read the old texts with the help of old methods.

# مـــــــدخل

لما كان السرد يترامى في كل مكان متجاوزا حدود الإبداع بمختلف أجناسه بوصفه ركنا أساسيا في تفسير، وفهم ثقافة ما، ومراما للبحث فإن التراث السردي العربي في العقود الأخيرة لم يكن بمنأى عن التحولات التي لحقت بالدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة في ظل انفتاحها على الوافد من الدراسات الغربية بل إن قراءة التراث السردي صارت محجة لكبار النقاد العرب ، ربما لإيمان راسخ من هؤلاء أن المسألة لن تبلغ مراميها إلا بإعادة النظر في أدوات وآليات قراءة التراث .

وإذ يعد القارئ عبد الفتاح كيليطو واحدا من الذين اضطلعوا بتجسير المسافة بين القارئ العربي وتراثه السردي، وساهموا في تقديم رؤية جديدة من شأنها أن تكون مهادا لتطوير نظرية سردية عربية فإن إسهاما نوعيا بهذا الشكل ما كان ليجد جدواه دون إعادة النظر في مقاربة النصوص السردية القديمة.

فقد اختبر كيليطو هذا الوجه من وجوه المقاربات الجديدة التي اجتاحت في أواخر القرن الماضي خارطة النقد العربي المعاصر متلمسا طريقه بوعي نقدي حذر ومتيقظ لا يخلو من شغف واضح بالنص العربي القديم ، و مقدما وعودا حقيقية بأصالة القراءة التي لا يمكن أن تتجسد إلا بعد دربة طويلة .ولعل الدارس يجد في تجربة القارئ كيليطو دافعا وشكلا من أشكال البحث الأكاديمي المثمر، والممتع ، لما قدمه الناقد من قراءات للتراث السردي يحدوه في ذلك النفاذ إلى "**منهجية القراءة عند عبد الفتاح كيليطو** "

**لماذا : منهجية القراءة عند عبد الفتاح كيليطو؟**

لا يعدو البحث في مجال نقد النقد كونه دافعا موضوعيا للباحث ينضاف إلى دافع دراسة عبد الفتاح كيليطو. ذلك أن مدارك ناقد النقد المعرفية ينبغي أن تتكشف عن دراية ضليعة ليس بالنص الإبداعي المشتغل عليه فحسب ، بل إنها تتطلب معرفة عميقة بالمنهجية المعتمدة في مقاربة النصوص من قبل الناقد محل الدراسة ، وهو ما يزيد في

تعميق إشكالية يحاول الباحث الإجابة عن التساؤلات المترتبة عنها. إذ إن الاشتغال بالناقد المدروس وأعماله لايمكنه أن يشغل الدارس عن أدواته وآلياته المعتمدة في مقاربة الإبداع لكن قد يعتمل في نفس الباحث أن العنوان يمثل إشكالا واضحا للقراءة .

فالقراءة إذا كانت تتصل في بعض مفاهيمها بنظريات القراءة إلا أن كيليطو لا يصدر عن هذه النظرية فحسب بل هو يرفد من القراءة بمعناها الواسع لا الضيق ، فمن يستقرئ أعمال كيليطو يقف على ذلك المعنى . فالمنهجية الموصوفة بالصرامة والدقة لا يمكنها أن تتوافق مع انفتاح القراءة خاصة ، لو صار الأمر موصولا بقارئ يتنصل من فكرة نسخ منهجية بعينها ، وبالرغم من أن المسألة مع عبد الفتاح كيليطو قد لا تبدو من الغرابة في شيء ، فقد تتكشف في الأخير خبايا الجمع بين المنهجية والقراءة .

وليست دراسة كتابات عبد الفتاح كيليطو من قبيل الإضافة العلمية أو السبق في شيء فبالقدر الذي تطرح فيه إشكالية البحث سؤالا نافذا سيظل يستعيد صداه في كل مباحث وفصول الأطروحة، وهو كيف يقرأ الباحث المغربي عبد الفتاح كيليطو النصوص القديمة؟ أو ماهي منهجيته في قراءة النصوص فإن سؤالا – أشد إلحاحا ظل يفرض نفسه علينا بداية البحث– هو كيف سنقرأ نحن هذا القارئ قراءة أصيلة ؟ حتى يتأتى لها أن توصف بأنها دراسة جادة.

فقد يحدث أن تكون للإضافة العلمية أبعادها بحيث يطرق الباحث موضوعا جديدا فيتأتى له أن يقدم به الإضافة المنشودة ، وقد يواجه الدارس مرات أخرى تجربة العمل على ناقد أسال الحبر الكثير أو أثار جدلا فتتقاذفه أهوال فكرة رئيسة قالها الناقد نفسه الذي يشتغل عليه حين واجه حكاية الصياد والعفريت – المستقاة من ألف ليلة وليلة – بسؤال كيف

يتناول هذه الحكاية بالتحليل؟ الحكاية التي لا يعرف أحد عن مؤلفها ؟[1] لكن القارئ يعرف صاحب الحكاية والتأويل أو قد يبدو له أنه يعرفه .

ربما لأن الباحث سيقف هو الآخر مشدوها أمام قارئ من حجم ثقيل فكيف به سيقرؤه ؟ قراءة جديدة تختط لنفسها منهجها الخاص عله بهذا يضيف إضافة علمية رغم قدم الموضوع وذلك ما تسعى إليه دراستنا سعيا دؤوبا أن تدخل عالم الناقد بأعماله نفسها ، وربما كان هذا ما نظنه وجها من وجوه الجدة والأصالة.

ومع هذا فلا تزعم الدراسة السبق في موضوعها أو طرحها لإشكالات مغايرة، فقد يعرض أن يقع الحافر على الحافر مع فكرة كتبت أثناء إنجاز العمل من قبل آخرين ، وتغافلت عنها أو لم تتسقط بين يديها حينها ، أو وجدت في عمل سبقها لذات الرؤى لم يتسن الإطلاع عليها . وهذا أمر حاصل لا محالة لا يمكن تجنبه.وعليه فالجهد المقدم في الأطروحة هو جهد بني منه الكثير في الذهن ، ووضع فيه القليل أما باقيه فمتروك للزمن سيظهره إن شاء الله .

ومن ثم فهذه الأطروحة اشتغلت على مؤلفات عبد الفتاح كيليطو (**الأدب والغرابة ، المقامات السرد و الأنساق الثقافية ، الغائب** ) ونصوص متفرقة من ( **من شرفة ابن رشد ، أبو العلاء المعري أومتاهات القول ، الأدب والارتياب ، الحكاية والتأويل** ) لما تمثله تجربة الناقد من تمفصل حقيقي في قراءة التراث السردي العربي حيث يحق للباحث أن يصف هذه التجربة بالفرادة التي تريد أن تجعل من كل شيء يكتب أو يقرأ عجيبا ، ومذهلا على نحو يتعذر معه أحيانا وصفها ، وهو ما يخلق جانبا من الأشكلة في البحث .

**في الإشكالية ومنهجية نقد النقد**

[1] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء المغرب ، ط1 ،1988 ، ص 23 .

غالبا ما يعين البحث الأكاديمي ، واختيار مشروع الأطروحة ، وقراءة كل ما يتعلق بموضوع الدراسة جملة من التساؤلات من شأنها أن تؤثل لإشكالية ما ، ولعل التقصي والبحث وقراءة المشروع النقدي لعبد الفتاح كيليطو جعل عمل الأطروحة ينحصر في ثلاثة مستويات .أولاها أن الامتياز الذي حصله الناقد طوال مشواره النقدي كان امتيازا يراهن على قراءة التراث السردي العربي ، وعليه فقد آثرت الدراسة أن لا تفارق هذا المستوى في اشتغالها على أعمال للناقد تناولت التراث السردي بالبحث .

أما المستوى الثاني فيتمثل في الوقوف على التنوع المنهجي ، وجدة الأدوات والآليات التي اعتمدها كيليطو آنذاك مع النصوص التراثية السردية ، ولا ينفصم المستوى الثالث عن المستويين السابقين ، وهو تحديد الكيفية التي تقوم عليها قراءة الناقد . ومن ثم كان عماد إشكالية الدراسة يرتكن لجملة من التساؤلات هي : – كيف يقرأ عبد الفتاح كيليطو التراث السردي ؟ وإن كانت قراءة كيليطو لنصوص سردية قديمة تحديدا المقامات قد وصفت بالقراءة المبدعة ، والأصيلة فمن أين تستمد هذه القراءة مرتكزاتها المنهجية ؟.

– ما هي المنطلقات المنهجية التي استعان بها كيليطو في قراءة نصوص متفرقة من التراث السردي مثل ألف ليلة وليلة أو طوق الحمامة ؟ ،وما هي حدود المتون المعتمدة في دراسة الناقد للنصوص التراثية السردية؟.

– وهل يمكن للقارئ منذ الوهلة الأولى أن يتحرى هذه المنطلقات المنهجية بجلاء واضح في أعمال عبد الفتاح كيليطو ؟ أم أن الناقد يفضل إخفاء أدواته المنهجية ، وأن يغفل التصريح بها ؟.

– هل تقدم الكتابة النقدية عند كيليطو نفسها بوصفها كتابة مألوفة ومستهلكة ؟.

– لماذا يختار عبد الفتاح كيليطو الاشتغال بنصوص من التراث السردي ، وماهي مراميه من دراستها ؟ وهل يمكن تحديدها ؟ كيف يبني كيليطو تصوره المسبق لدراسة وتحليل النصوص المختارة من قبله ؟.

–هل تمكن الناقد من تقديم معرفة إضافية بالنصوص العربية القديمة مثل المقامة أو ألف ليلة وليلة أو نص للمعري أو ابن حزم مثلا ؟.

إذ يمثل المنهج في زمن الانفتاح تشكيلا منهجيا يأخذ من هنا وهناك بل نراه يتجاور مع جميع التخصصات، ويستدعي بعضها البعض. فإن الاستدعاء اقتضى في المدخل النظري الاستعانة بالوسيلة التاريخية في تتبع أهم المسارات ، والتحولات المنهجية بدءا من البنيوية وانتهاء بالنقد الثقافي، ويعلل هذا التتبع بالحاجة إلى رصد أهم المفاهيم. ولم تستنكف مباحث المدخل النظري في تحري آليات التلقي وسيلة ثانية ، ولعل باحثين قد سبقوا هذه الدراسة إلى استثمار بعض منها كأفق الانتظار، والقارئ الضمني في فحصها لآفاق الانتظار التي مرت بها نظرة الدراسات العربية لسؤال التراث بوجه عام والتراث السردي بشكل خاص .

لكن عندما تتعلق المسألة بنقد النقد ، فلعل الفاحص لجملة من المراجع في نقد النقد يلاحظ أن الجانب المعتمد في المنهجية لا يتجاوز حدود الوصف للمتون التي اشتغلت بنقد الإبداع ، ومن ثم فإن كانت حدود نقد النقد تقتضي أن لا يتحرى الباحث منهجا من مناهج نقد الإبداع أثناء التعامل مع أعمال اشتغلت بالإبداع مثلما يدعو لهذا الناقد حميد لحمداني. فذلك لأن المجال الذي يعمل فيه ناقد النقد هو مجال معرفة الكيفية التي نعرف به الأدب وليس مجال معرفة الأدب [1]، ومن ثم فالدراسة أوجبت لنفسها أن تسلك مسلكا وصفيا بنائيا ولا تعني البنائية هنا من منظور حميد لحمداني إلا صفة البنائية.إذ تعين على البحث

[1] حميد لحمداني ، سحر الموضوع ، مطبعة آنفو – برانت ، فاس المغرب ، ط2 ، 2014 ، ص 10 .

أن يلتمس التحليل وسيلة إلى جانب الوصف البنائي الذي يعتزم اعتماده حتى يتحقق تتبع أدوات وآليات الناقد في قراءة النصوص التراثية ، إلى جانب ذلك فلا نعدم الجهر بأن مباحث دراسة منهجية القراءة عند الناقد المغربي قد سعت لتخص هذه القراءة بمنهجية مختلفة في البحث ربما لأن المدونات المختارة استدعتها.

أما المنهجية التي تمثل ركنا أساسيا في الأطروحة فقد خلفت وراءها جدلا حقيقيا في عملنا لتأسيس تصور عام حول بناء البحث لبنة لبنة، والتحكم في أركانه، ولم يكن تحقيق المسألة بالأمر السهل. هذا التحقيق الذي كان يستدعي جهدا فكريا استغرق زمنا طويلا بغية تشكيل نسق نهائي تنتظم فيه جميع عناصره الداخلية بين عناوين رئيسة وفرعية وحتى منهجية قراءة عبد الفتاح كيليطو المنبعثة من صميم أعماله .

ولأننا نؤمن أن البناء الرصين لا يمكنه أن يتجسد في غمضة عين بل إنه مخطط يحتاج إلى الكثير من المحاولات الدائبة بعضها يفشل، والبعض الآخر يتطلب التعديل، وبعد الكثير من المحاولات تصير الرؤية أكثر وضوحا ، وانبلاج الضوء يغدو أفسح من العتمة يوما بعد يوم بل سنة بعد سنة ، فكلما تفتحت آفاق القراءة على كتابات الباحث المغربي باتت إمكانية ترسيخ البناء ، وتطويره أوفر حظا . فالبناء خلق تحديا أصيلا في التمسك بأفكار معينة ، وإضافة ثانية ، والتخلي عن أخرى ، وبشكل أخص الخطاطة الرئيسة التي تولدت عنها نسخة ثانية باعتبارها العمود الفقري للأطروحة .

فالعمل على متون متفرقة في قراءة الشذرات ينطوي على أهداف تؤكد جدوى هذه الفكرة المحفزة على قراءة وتحليل مؤلفات كيليطو من منطلق يفكك البناء ، ويعيد تركيبه بتصور يهدف إلى الربط بين القراءات التي تؤسس عمل الأطروحة .فإذا كان كيليطو يستثمر البنيوية ، والتحليل النفسي ، والتفكيك في عمله الحكاية والتأويل متأولا بهما نصوصا عن الكرامة الصوفية ، وعن الحمقى فإن الارتياب في عمل ابن حزم الأندلسي

قد يحيل بشكل ما إلى فلسفة الارتياب التي يعد رائد التحليل النفسي فرويد أحد روادها إلى جانب ماركس ونيتشه كما أنه يؤسس لظهور الرواية البوليسية التي تزامن ظهورها مع فلسفة الارتياب فالمتون المتفرقة تعكس أيضا الانتقائية التي تقوم عليها قراءات كيليطو للنصوص التراثية .

ولا نريد إغفال أن أداتنا في القراءة ، وتخيرها النصوص – كانت منذ البدء–تتنازعها الرؤية التأثرية ، وهو الأمر الذي لا يخلو من أي تجربة نقدية مهما زعمت لنفسها الموضوعية . فذاك ما أصبحت تخطه أقلام رواد النقد العربي المعاصر بعد أن كانت تهجس بها، فمازلنا نتذكر حديث الناقد السعودي عبد الله الغذامي عنها في الخطيئة والتكفير لتنتزعها من مسودات ما قرأنا في مؤلفه القصيدة والنص المضاد .

فقد « كنا نزعم دوما أننا نكتب من خارج النص ، ومن فوق التجربة ، وبالتالي نوهم أنفسنا بأن أحكامنا ، ونظراتنا موضوعية ، ونقدية ، ونرى أن هناك حاجزا معرفيا يقوم بيننا ،وبين النصوص ، وهذا الحاجز المتوهم أعطانا حسا بالطمأنينة نعتز بأحكامنا ، ونثق بها ونفترض أننا منفصلون عن النصوص المدروسة انفصالا يكفي لحماية تصوراتنا من التلبس بالمدروس أو الانصياع له »[1] ، وهذا بالفعل ما لا تزعم الذات الناقدة أن بمقدورها التنصل منه مهما ادعت الموضوعية ، التلبس الذي لا يملك منه الباحث المفر لارتباطه بالمدروس برابطة وثيقة لا تنفصم عراها بسهولة ، لكن الثابت أنه مع إعادة القراءة والكتابة سيحدث شيء من الانفصال .

**في الهيكل العام للأطروحة**

وقد تم تقسيم الأطروحة إلى خمسة فصول فخصت الدراسة المهاد النظري بمدخل تتناول فيه بعض المفاهيم الأساسية المتعلقة بثالوث المنهج والمنهجية والقراءة ، ولأن

[1] عبد الله الغذامي ،القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ،ط 1 ،1994 ، ص 05 –06 .

كيليطو كانت له تجربة التعرف على مناهج البنيوية ، ومابعد البنيوية فقد عرجت الدراسة في مدخلها على عموميات منهجية ترصد فيها مفاهيم بعض المناهج النسقية وما تعلق بنظريات القراءة والتلقي ، وإذ يتموضع المشروع النقدي لكيليطو في إطار إعادة قراءة التراث بمناهج معاصرة فإن الدراسة فضلت أن تخص إعادة القراءة بمبحث أول هذا لتصله بمبحث ثان يرصد تحول الدراسات العربية نحو تبني البنيوية ، أما الفصل الأول فقد رصدته لعبد الفتاح كيليطو بوصفه قارئا للتراث السردي .

أما في الفصول الأربعة الباقية فإن الدراسة تفحصت فيه منهجية كيليطو في قراءة النصوص السردية ضمن مؤلفاته السالفة الذكر إلا أن الجانب التطبيقي بمحتوياته هو تجسيد للخطاطة الرئيسة بحيث يمكن للقارئ أن يسترشد بها بوصفها خارطة لمنهجية القراءة لدى هذا الناقد ، وقد وسمت بأشكال للقراءة ارتأت الدراسة أن تصف بها البعض من قراءات كيليطو. فعينت للمؤلف الأول الأدب والغرابة مسمى القراءة الغرائبية ، ويمكن للدراسة أن تفسر دواعي هذه التسمية لاعتبار هام أن المفهوم الأساسي الذي يرتكز عليه العمل الأول للناقد هو مفهوم الغرابة .

فذلك إن كان مفهوم الغرابة في الأدب وكل ما اتصل به قد خصته دراسات رائدة مثل عمل فرويد **الغرابة** إلا أن القناعة الثابتة التي توصلت إليها دراسة الأدب والغرابة ترجح أن كيليطو حينما يختار جذر «**غرب**» إنما يؤسس أولا لغرابة التراث عن الزمن الحاضر فالمقارنة التي بثها تودوروف في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" بين دلالة العجيب والغريب- بقوله إن « العجيب يطابق ظاهرة محمولة لم تر أبدا وآتية : أي أنه يطابق مستقبلا ، مقابل ذلك في الغريب حيث يرجع بما لايقبل التفسير إلى وقائع معروفة ، إلى تجربة موجودة قبلا ، ومن ثمة إلى الماضي »[1]- قد تمثل أنه إذا كان الغريب يحيل إلى واقعة معروفة ، وماضية فإن إحالة كيليطو إلى الغريب تعتبر إحالة إلى الماضي المتجسد

[1] تزفتيان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، تر: الصديق بوعلام ، دار الكلام ،الرباط المغرب ،ط1 ،1993 ، ص66 .

في التراث بنصوصه السردية ، ومن ثم لا ترى الدراسة في تسمية القراءة الغرائبية عملا مذموما. بل إن ضرورات البحث قد أوجبت هذه التسمية.

ومثلما أن الناقد قد تحرى بالدراسة مفاهيم متعلقة بالغريب، وبالعجائبي في حكايات ألف ليلة وليلة وتحليله على سبيل التمثيل في حكاية السندباد الجدل أو الحوار بين ثقافتين ، فيبدو أن مهمة المحاورة التي وسم بها كيليطو الثقافة العربية المعاصرة في خاتمة كتابه الأول "**الأدب والغرابة** "يمكن أن تنسحب على العمل الثاني الذي تولت الدراسة تحليله ، وهو " **المقامات السرد والأنساق الثقافية** " ذلك إن كان تحقق في العصر الحديث للقارئ هذا الالتفات لنموذج جديد ، والمتمثل في الرواية فإن القارئ والمبدع العربي معا أصبحا يقفان بين النموذج والنص التراثي ( المقامات ) موقفا يعتريه النفور حينا ، والاعتزاز، والحنين أحيانا أخرى، وعليه فقد آثر البحث أن يسم القراءة التي يخص بها كيليطو نص المقامات بالقراءة المَحاورة .

ولأن حالة الغرابة التي يعيشها القارئ العربي مع تراثه قد تتحول إلى رغبة في الحوار مع ماضيه . فقد تنتهي تلك الرغبة إلى حالة من العلم اتجاه تراثه بنصوصه القديمة ،وعليه فيمكن لهذه العلاقة أن تسمى القراءة العالمة [1]، وقد اختارت الدراسة أن تخص عمل كيليطو "**الغائب** " بهذه القراءة التي حلل فيها الناقد المقامة الخامسة للحريري .

ويمكن أن يعزى الاشتغال على نصوص متفرقة مما تبقى من مؤلفاته مثل ( **من شرفة ابن رشد، الحكاية والتأويل ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، الأدب والارتياب** ) إلى مرام الدراسة في العمل على الخصيصة الأهم التي تحملها الكتابة النقدية عند الباحث المغربي باعتبارها ميزة تخصه. فالقارئ لجل أعماله قد يلاحظ أن كيليطو غالبا ما يلجأ

[1] تم استعارة المعنى من بحث الناقد عبد الرحمن بوعلي في بحثه المقدم التراث السردي والقراءة العاشقة عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، مجلة الراوي ، النادي الثقافي بجدة ، السعودية ، 2010 ،ج22 .

إلى انتقاء نصوص محددة ليقرأها أو ما يمكن أن يطلق عليه قراءة الشذرات التي اندرجت تحتها ثلاث قراءات هي على التوالي ( **القراءة التناصية** ، **الارتيابية** ، **التأويلية** ) ، ويبدو أن الانتقاء ظهرت ملامحه منذ البداية ضمن الأدب والغرابة لتصبح ظاهرة متكررة في مؤلفاته قاطبة ،ولعل التفات القارئ إلى هذا الأمر لا يمكن فصله عن منهجية كيليطو في قراءة النصوص القديمة ، وهذه الطريقة المعتمدة قد تكون إجابة عن سؤال من أسئلة الإشكالية ، ومن ثم قد انتهى العمل إلى خاتمة واصفة لنتائج الدراسة التي ذيلت بقائمة المصادر والمراجع المعتمدة.

وفي ظل هذا التصور للقراءات فقد اقتضى الحال التريث في اختيار المدونات المشتغل عليها حينا من الزمن إلا أن التريث لم يكن رهين التشويش أو الاصطراع بقدر ما كان استدعاء للبقايا المعلقة بالذاكرة التي لم تنس نصوصا بعينها ، فقد آثر كيليطو أن يختبر عودته إلى السرد العربي القديم بدارسته للمقامة في مؤلفه الأول "**الأدب والغرابة**" ، وأطروحته المنجزة" **المقامات السرد والأنساق الثقافية** " و"**الغائب**" دراسة في مقامة الحريري الخامسة .

ولئن استندت الفصول التطبيقية على الخطاطة الموضحة إبداعية القراءة عند عبد الفتاح كيليطو فإن حضور مؤلفات الناقد بتراتبية معينة في الخطاطة الرئيسة لا يعني رغبتنا في الاشتغال بمنجزات كيليطو كاملة رغم صغر حجمها [1] بقدر ما يحيل إلى حضور رمزي لشيء من التعالق بين أعماله سيفيدنا في أنواع القراءات ، وهو ما يؤسس فعلا لفكرة التناص الداخلي بينها ، ولأننا اخترنا كلا من (الأدب والغرابة ، المقامات السرد والأنساق الثقافية ، الغائب) بوصفها دعامة أساسية لدراستنا .فذلك لأن المؤلفات

[1] صغر حجم أعمال كيليطو لا يظهر أبدا السهولة في الاشتغال بكتبه بل إن لغته المركزة تجسد تحديا حقيقيا ، وهي التي تضمر فخاخا كثيرة لا على مستوى تشربه للنظريات الغربية فحسب بل على مستوى الحيل التي تتخفى وراء أسئلته التي ينصبها كشراك للقارئ و تتجاوزها إلى موسوعية هذا الباحث الرهيبة التي يصطدم بها قارئه .

الثلاثة تحمل حتما صفة الأكاديمية مقارنة بباقي كتبه ، وتظهر التنوع المنهجي في الاشتغال بنص المقامة .

ومدعاة الاختيار يعود إلى المقام الأكاديمي الذي نحن بصدده فسبب اختيارنا للمدونات الثلاث لا يعود للأسبقية التاريخية في التأليف فحسب بل نرده إلى الوشيجة الرئيسة التي تربطها بالنص التراثي الأول الذي درسه الناقد بدءا من "**الأدب والغرابة**" و"**المقامات السرد والأنساق الثقافية** "وصولا إلى "**الغائب** ". فقد اختار كيليطو الانتقال من دراسة المقامات دراسة جزئية إلى العمل بنص كامل في كتابه الثالث "**الغائب**" الذي خص فيه المقامة الخامسة للحريري بدراسة متكاملة ، وكأن كيليطو باختياره الحريري يؤكد من جديد ما اتفق عليه كثيرون أن المقامة بلغت ذروة الإبداع مع الحريري .

ولا يتعلق اختيار المدونات- فحسب- بطبيعة النص التراثي الأول الذي أعادعبد الفتاح كيليطو أستاذ الأدب الفرنسي إلى حاضنة السرد العربي القديم بل يعود أيضا إلى التنوع المنهجي في قراءة النصوص حيث تظهر مقدرة هذا الناقد على الانتقال السهل من استخدام آليات وإجراءات منهج بعينه إلى توظيف آخر. لكأن لسان حال القارئ عبد الفتاح كيليطو يأبى تصنيفه منهجيا تحت خانة محددة ، ذلك أن دراسته للمقامة في "الأدب والغرابة" تختلف عن نظيرتها في أطروحته المنجزة "**المقامات السرد والأنساق الثقافية** "الأطروحة التي إن بدت امتدادا لمؤلفه الأول فإنها تتباين عنها في الإجراءات والآليات التي استعان بها الناقد وأيضا عن دراسته في"**الغائب**".

ناهيك عن أن الصورة تشغل مساحة خاصة في اختيار المدونات. إذ يقف القارئ على تواشج مهم تحيل إليه أغلفة الكتب الثلاثة حيث تتصدرها منمنمات الواسطي التي رسمها لمقامات الحريري فتشغل منمنمة المقامة السابعة غلاف كتاب (الأدب والغرابة) بينما

منمنمة المقامة الرابعة والعشرون فقد خصصت لكتاب (المقامات السرد والأنساق الثقافية) أما منمنمة المقامة الخامسة فحظي بها كتاب (الغائب).

أما حينما يتعلق الأمر بتمظهرات العناوين الرئيسة والفرعية للأطروحة فقد يلام الباحث على اختيار عناوين بعيدة عن سنن البحث الأكاديمي لكننا نعزو ذلك إلى خيارات متصلة بمؤلفات الناقد عبد الفتاح كيليطو التي غالبا ما كانت تنأى عنها متخذة لنفسها مسميات لها وشيجة بنصوص إبداعية قرأها ، وللقارئ في عمله" **أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية** "خير مثال على ذلك حيث يتواشج العنوان مع عبارة فرانز كافكا « أتكلم جميع اللغات لكن باليديشية»[1] أو دراسته عن المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد صورة المثقف كحمال الذي كان مرجعه في ذلك عمل جويس « **صورة الفنان في شبابه**»[2] ، وليس عبد الفتاح كيليطو سباق في ذلك ؛ فالناقد الفلسطيني ، والكاتب جبرا إبراهيم جبرا اقتبس عنوان كتابه النقدي الحرية والطوفان من مجموعة قصصية للكاتب حليم بركات ما يعني أن تخيرنا للعناوين له ما يبرره .

فعنوان عبد الفتاح كيليطو وامتداح القراءة له صلة حتما بمؤلف خورخي لويس بورخيس مديح الظل الذي اقتبسنا منه شطرا من قصيدة القارئ لما يعنيه بورخيس لرواد النقد الغربي و لناقدنا خصوصا كما وصلناه بإشارات إلى امتداح العقاد للقراءة في مؤلفه حصان نيتشه ونحن بهذا نتأول عبد الفتاح كيليطو بمرجعيات عربية ، وغربية ، وذلك حال من يعيش بين لغتين، ثقافتين وأدبين ، والحال أن كيليطو قرأ العقاد أولا قبل أن يقرأ بورخيس في مرحلة متأخرة من حياته ، وهو ما جعلنا نتخير العنوان .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، تر: عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط 1، 2013

[2] جيمس جويس ، صورة الفنان في شبابه ، تر: ماهر البطوطي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1986

أما عنوان( **كيليطو السندباد**) فإن الدراسة تعزوه إلى سببين رئيسين الأول أن الناقد قد رصد منذ البداية في عمله **الأدب والغرابة** العلاقة بالآخر[1] على ضوء تحليله لحكاية السندباد البحري متسائلا عن أصداء الحكاية التي يستعيدها الزمن الحاضر.والسبب الثاني ، وهو إن كانت محكيات السندباد البحري تحقق حالة من العجائبية فيما شاهده خلال سفراته فإن كيليطو بمرور الوقت أصبح يحظى بلقب السندباد ربما لأن مؤلفاته تصيب القارئ بهذه الحالة أثناء قراءاته للنصوص التراثية .

ويتساوق عنوان من شرفة عبد الفتاح مع عمله من شرفة ابن رشد، للأثر الذي تركه ابن رشد في العصور الوسطى، وبقدر ما تبدى فيها قطبا بارزا حيث طرحت قراءة التراث في القرن العشرين، والعودة إليه أفقا مغايرا توجته حظوة فيلسوف قرطبة في الفكر العربي المعاصر ضمن طروحات الجابري ، و أركون بحثا عن حداثة عربية بل إن العنوان **(كيليطو و النقد الخيالي)** موصول بشكل ما بأحد النصوص الذي تشتغل عليه الدراسة إلا أن عمله من شرفة ابن رشد سيبقى متصلا بقصة "**بحث ابن رشد**" لخورخي لويس بورخيس مما يعزز نظرتنا بأن الكتابة النقدية عند عبد الفتاح كيليطو لا تحيل فقط إلى إشكالات راهنة تلبس لبوس الماضي بل تحيل إلى مثيلتها البورخيسية التي كانت تتمثل شيئا من الكتابة النقدية في القصة السالفة الذكر.

فهو إن كان يمثل جزءا من الفصل الأول إلا أنه لا ينفك بصورة ما أن يكون منفذا للخطاطة الرئيسة في الأطروحة حيث اعتبرت الدراسة النص الأخير في عمل عبد الفتاح كيليطو" **من شرفة ابن رشد**" بوصفه مدخلا للفصل الثاني ،ومهادا لولوج فضاء الدراسة التطبيقية.

مثلما راعت الدراسة في أشكال القراءة خاصة– قراءة الشذرات – الحديث عن سمة غالبة في تحليلات كيليطو ، وهو التشذير ، ففضلت نسخ الفكرة في اعتماد شذرات متفرقة من مؤلفات كيليطو ( أبو العلاء المعري أومتاهات القول ، والحكاية والتأويل ، والأدب

[1] ينظر:عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر،الدارالبيضاء ،المغرب ،ط 10 ،2013 ، ص 120 .

والارتياب) جماعها في ذلك دال الاحورار أو دال الجن في حكاية الصياد والعفريت والرقيب من مؤلف طوق الحمامة لابن حزم .هذا التخير يحمل بين طياته تصورا أو هدفا مقصودا يحاول أن يتطابق مع ممارسة الباحث في انتقائه للنصوص التي يحللها ، وهي نصوص متفرقة التقطها من الكتب القديمة ، وإنما أردنا من تخيرنا لهذه العناوين أن نلج مغامرة قراءة كيليطو بدءا من عتبات كتبه أو طريقته في القراءة أو حتى في تأويل القراءة محاولين بذلك قراءة القراءة المقدمة من قبل هذا الناقد.

أما ما تعلق بالدراسات السابقة التي تناولت كيليطو بالدرس، فهي أصابت بحثا حثيثا ربما لأن القلة الفاحصة لأعماله كاملة لا تتعدى أصابع اليد فقد خص عبد السلام بنعبد العالي كيليطو بعملين هما (**الأدب والميتافيزيقا دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو**) و(**التراث والهوية دراسات في الفكر الفلسفي في المغرب** ) حيث تضمن العمل الأول دراسات عن (الأدب والغرابة ، الكتابة والتناسخ ، الغائب ، لن تتكلم لغتي ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول) أما العمل الثاني فتعرض لعلاقة كيليطو بالتراث . بالإضافة إلى أن الدراسة قد وجدت في كتاب عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، وهو كتاب من تأليف جماعي لثلة من الباحثين الأجانب والمغاربة مادة بحثية قيمة .أما المادة البحثية المتفرقة بين ثنايا الكثير من المؤلفات فتطلبت الجهد الأكبر لجمعها من تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية لمحمد عزام أو كتاب جماعي يتضمن أبحاث ندوة قراءة التراث التي أقامتها جامعة سعود في المملكة العربية السعودية .

ولأن كل بحث علمي لا يمكن أن يبدأ أو يقوم دون أن تتوفر له الاستعانة بقائمة من المصادر والمراجع والاستناد إلى دراسات سابقة تساهم في إغناء البحث ، فإنه تحقق لهذا البحث مثلما تحقق لغيره من تجميع لمادة علمية غزيرة وتمحيصها حيث حاولت هذه الدراسة أن تؤسس أولى لبناتها من خلال كل ما له علاقة بالمنهجية والقراءة ، وقد وجدت الدراسة في مراجع قيمة وزعت المادة المقتبسة منها على فصول ومباحث الأطروحة .

ومن ثم فقد استفادت الدراسة من مؤلف حميد لحمداني "سحر الموضوع" في فهم منهجية نقد النقد وآليات المساعدة في فحص أعمال تنتمي لهذا المجال أن الدراسة أفادت كثيرا من بعض المؤلفات في مناهج النقد الأدبي، فعلى سبيل التمثيل لا الحصر منها مؤلف صلاح فضل نظرية البنائية ،أو ماهي السيميولوجيا برنار توسان، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها لسعيد بنكراد ، أومؤلف العمى والبصيرة لبول دي مان ، وأيضا كتاب تلقي السرديات في النقد المغاربي لسليمة لوكام .ورغم ما توافر لهذه الدراسة من مادة مع ذلك فلا يمكن لأي دراسة أن لا تواجه بعض الرهانات.

**رهان الصعوبات**

لعل أقسى وأصعب ما قد يواجهه الباحث في مساره البحثي هو إشكال أن يدرس ناقدا يجعل من القراءة فنا ينزاح صوب الإبداع والنقد ، ويتوسط المنزلتين فيرفد من الأول دون حد، ومن الثاني بجرعات متناسبة غالبا ما لا تظهر منها إلا آثار باهتة تبلغ مبلغ المحو. التوسط الذي قد يتمادى إلى حد الممانعة عن تصنيف هذه الكتابة النقدية بل هي كتابة – بتوصيف جوليا براي– تفسر الإبداع بالإبداع ؛ هكذا كانت تخلق تجربة عبد الفتاح كيليطو مثلما كما كانت تفعل كتابات رولان بارت ، وموريس بلانشو ، وعبد الكبير الخطيبي وجبرا إبراهيم جبرا ، تلك الصورة من الأشكلة في فهم هذا النوع من الكتابة ، وهو شكل من أشكال الدراسة الذي يجب أن يُتخذ مطية للبحث.

لم يكن الباعث للبدء بالعمل باكرا – رغم التحفيز – مستساغا بالمرة بقدر ما كان وازع الإخلاص لفكرة رئيسة هو الجذوة الحقيقية لمواصلة الدرب الشائك الذي تملكته الغرابة فنحن ما قرأنا المتن النقدي إلا لماما بل كنا نوثر عليه العمل الأدبي ، ولا يعوزنا أن ندعو لثقافة الاعتراف التي نتعلمها ممن خاضوا درب البحث العلمي ، ولنا في الناقد جورج طرابيشي من قضى زمنا طويلا في نقد مشروع الجابري مثلا. فهو الذي يعترف

للجابري بفضل رده للتراث فإننا نوجب الفضل للأساتذة الذين درسونا ، وقراءة عبد الفتاح كيليطو تجعل قارئه مدفوعا للأوبة إلى النصوص العربية القديمة يقرؤها فقط.

فموسوعية كيليطو في الأدب الحديث والقديم قد تلقي بظلالها على قارئيه فتمارس عليهم نوعا من السحر ، وهذا ما يفعله الكتاب المغاربة يلقون بتعاويذهم دون شفقة على القراء مما يجعل تجربة قراءتهم موكولة للدربة ، وإعادة القراءة التي قد تقتضي ردحا من الزمن ،وقد لا تكون سنوات قليلة ناجزة لذلك فإذا كان عبد الفتاح كيليطو قد قضى أكثر من ثلاثة عقود بين الجاحظ ، والمعري ، والجرجاني . فكيف بباحث مبتدئ ؟ أن يملك الأداة الرصينة في قراءة اسم راسخ ؟ وهو الذي يحلو له أن يتلون بشتى الألوان.

وكيف بقارئ غض التجربة مازال يذرع الطريق بخطى وئيدة تعيبه لغة أدبية لم يحسن تطويعها لصالح النقد ؟ .وهذا بعض مما استطاع إنجازه يحذوه في ذلك عبارات أثيرة على نفسه يرددها بين الحين ، والحين فحين تساوره الشكوك بشأن التعبيرات التي يكتبها يسمع صوتا يردد «حاول أن تطرح عنك هذه. كيف أقول العبارات ؟ تريد أن لا تستعمل كلمة "تعبير" تطردها من الباب فتعود إليك من النافذة على شكل "عبارات"»[1] ، وهذا عين ما قد يقع فيه الباحث في العلوم الإنسانية ربما لاعتقاد واحد يؤكد أنه كثيرا ما يفرض سياق العبارات نفسه على البحث.

لعل الرعيل الأول- أساتذتنا الأفاضل- الذي سبقنا إلى طريق البحث العلمي عرف أن خوض غمار العمل الأكاديمي يحتاج إلى الوقت بل للكثير منه ، فسابق الباحث منهم الزمن بالغا بعمله ما يسره الله ، وهو ما يعني أن كل عمل سيظل مجزوءا حتى يأتي من يكمله ويرمم أخطاءه.

ولأنه نادرا ما تمنحنا الحياة هبة أن نلتقي أشخاصا يغيرون نظرتنا لها فإن أستاذي المشرف الدكتور بلقاسم مالكية كان واحدا من هؤلاء فقد وجدته نبراسا للقراءة يذرع المسافة بين قاعات الدرس ، والمكتبة ؛ فلا عجب أن يفعل ذلك . فوحدهم الأنبياء

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1 ، 2014 ، ص35 .

والعلماء ، والشعراء ، والمفكرون ، والكتاب ، والأساتذة ، والمعلمون يصنعون الفارق فموفور الشكر لأستاذي الكريم.

**صليحة بن حني /** ورقلة في **01 /09 /2017**

# مـــــــدخل

لاشك أن ضبط « **العنوان الثريا**»[1] يمثل نوعا محددا من الدراسة ويلزم الباحث تخير تعريفات بعينها من المعاجم ، و الكتب المستعان بها ، فلا تبخل عليه مظانه بالمادة العلمية بقدر ما تعوزه الطرائق الأنسب التي لا يشوبها الخلط في رصف المفاهيم بما يضمن له أن يسلك الدرب التي عبرها السابقون في الميدان ، ولعل التقصي ، والتمحيص هو الأجدر أن يمنح معنى ما لعمله ، فالعنوان المشرف (المشرق) على الأطروحة غالبا ما « يومئ إلى مجموعة من المفاهيم لها خصائص مشتركة يعد البحث بالالتزام بها »[2] ، واستيفاء تضام مصطلحاته لبعضها البعض.

لقد ربط **القارئ عبد الفتاح كيليطو** بين العنوان والثريا، فهو الذي يعلوه ضياء ما فيمنحه النور اللازم ، ولربما كان ما ينشده البحث بدءا هو إضاءة محمولات عنوانه دون أن تنأى عن شكل لازب لا يخفق في الجمع بينها . والباحث حينما يفعل ذلك لا يبتعد عن موضوع **القراءة** (LA Lecture ) التي يسري في دلالتها المعجمية معنى الضم ، والجمع« قرأ الشيء : جمعه ، وضمه أي ضم بعضه إلى بعض »[3]. وإذ « تعرف القراءة بأبسط مستوى البديهة الشخصية على أنها دمج وعينا بمجرى النص»[4]بمعنى أن العامل الذاتي يجد معناه في المفهوم الذي يعتمده وليم راي (William Ray) و القراءة بذلك هي وجه من وجوه البناء فينبغي أن ندركها و« نصنفها بوصفها بناء إذا ما فهمنا أن القارئ يقرأ النص نفسه ، قراءات مختلفة في الوقت نفسه أو في أوقات مختلفة ، بعيدا عن كونه واعيا للاختلافات النظرية التي تمثلها »[5] ، وتشكلها في نفس الوقت.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1987 ، ص 29

[2] المرجع نفسه ، ص 29 .

[3] ينظر: السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، ج1 ، تح : عبد الستار أحمد فراج ،سلسلة التراث العربي ، مطبعة الكويت ، الكويت ، د– ط ،1965 ، ص370 .

[4] وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، تر: يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ط1 ،1987 ، ص17 .

[5] مجموعة من المؤلفين ، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل ( مقال لتزفيتان تودروف القراءة بناء) ، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط1 ،2007 ، ص 103.

وبغية أن يتحقق وحتى يكون البناء علينا أن نهدم أوهامنا عنها فليس الثبات قرين القراءة بل هو « تبين ، والتبين تأمل ، والتأمل نظر ، وتوسم ، والتوسم معرفة تعتمه العلامات، والسمات»[1] فمدعاة ذلك أن عملية القراءة لا« تخلو بدورها من نتائج . فقراءتان لكتاب واحد لايمكن أن تكونا متماثلتين أبدا »[2]، بالنسبة لقارئ واحد « فلا يمكن القول إن قراءتين من القراءات متطابقتان تماما وكذلك لا يمكن لأي ناقد أن يزعم أنه قد ألم إلماما مطلقا بالمعنى الذي أراده المؤلف »[3] ، ناهيك إن كانت العملية لا تصدر عن قارئ واحد فحسب بل عن مجموعة قراء متزامنين أو متباعدين زمنيا لا يجمعهم إلا القراءة كفعل اجتماعي.

أما القراءة لما هي عليه من تبين ، وتأمل لا تستدعي أن يسلك جميع البشر أو القراء للوجود ذات السبل في القراءة ، فمدار حكاياتهم عنه سيظل يوحي بأن تاريخ الإنسان كان مسارا **أو مسارات** من الأخطاء . ففي« البدء كان الخطأ»[4] ، فكانت التصحيحات الاختلافات ، **والتحولات** التي تقفو مسالك العلم والحقيقة ، وبشيء من الحبور سيبقى الإنسان ذلك **الغريب** يطرق أكثر من نهج ، ويبحث عن أكثر من معنى ، فيستقيم له في الأخير أن يتخذ **منهجية** ما تؤسس ركنا ما أو تضع لبنة صغيرة في المعمار الإنساني المترامي منذ خُلق آدم بغرض معرفة ، واختراق ما ترامى لهذا الإنسان من كل مجهول يتلقاه في مسيرته.

---

[1] يحيى رمضان ، القراءة في الخطاب الأصولي الاستراتيجية والإجراء ، عالم الكتب الحديث – جدارا للكتاب العالمي ، عمان ، الأردن ، ط1 ،2007 ، ص 50 .

[2] تزفتيان تودوروف ، الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ،1990 ، ص 21

[3] وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ص 10.

[4] ينظر : عبد الفتاح كيليطو مقال بعنوان ( أن تكتب يعني أن تخطئ) ، صحيفة العرب ، 03-03-2016 ، العدد 10203 ، السنة 38 . يطرح الخطأ وجوده في حياة الإنسان مع أول خطأ ارتكبه أبو البشرية وكذا مع أول جريمة قتل في تاريخ الإنسانية . وهذا ما لا يسعنا أن ننكره وهو ما يعزز فكرة ناقدنا عبد الفتاح كيليطو ويمكن أن نجد ذلك مع إعادة الاعتبار لمفهوم الخطأ عند غاستون باشلار أين أصبح للخطأ الدور الإيجابي في نشأة المعرفة العلمية .

فالمنهجية Methodlogy التي يتخذها الإنسان الباحث عن حقيقة ما أو ما يظنه كذلك فهي « مصطلح حديث النشأة يتركب من جزئين : منهج ، واللاحقة ية ، وهي تفيد معنى العلم »[1] و المصدر الصناعي "منهجية" يمتد جذره اللغوي إلى مادة نهج «طريقُ نهج بينُ واضحُ ، وهو النهجُ ، والجمعُ نهجاتُ ، ونهج ، ونُهوجُ ، وطرقٌ نهجه ، وسبيلُ منهج : كنهج . و منهجُ الطريق : وضحُه . والمنهاج : كالمنهج . وفي التنزيل: ﴿ **لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا** ﴾[2]. وأنهج الطريق : وضح ، واستبان وصار نهجا واضحا بيناً "[3]مما يوحي أن المنهج لا يعدو إلا أن يكون مصباحا يسهل الطريق للباحث . فالمنهج كلمة «تتضمن العديد من المعاني اللغوية والثقافية : المسلك الواضح ، الطريق المستقيم السبيل البين المستوي »[4] الذي يساعدنا على اقتحام عتمة البحث أو القراءة .

ولئن عرف أهل المنطق المنهج بأنه « فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة إما من أجل الكشف عن الحقيقة ، حين نكون بها جاهلين ؛ أو من أجل البرهنة عليها ، حين نكون بها عارفين »[5] فإن الكشف عن الحقيقة ، واستبيان الطريق ، أو المنهج في موسوعة لالاند الفلسفية هو « طريقة نصل من خلالها ، وبها إلى نتيجة معينة حتى و إن كانت هذه الطريق لم تتحدد من قبل تحديدا إراديا ، ومترويا »[6] بحيث يجلو الفحص في البحث العلمي بصفة عامة أو العلوم الإنسانية خاصة ، أن المنهج بمثابة « الطريق المؤدي للكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة تهيمن

---

[1] محمد بدوي ، المنهجية في البحوث والدراسات الأدبية ، دار المعارف للطباعة والنشر ، سوسة ، تونس ، د- ط ، 1998 ، ص 09 .

[2] سورة المائدة الآية 48.

[3] ابن منظور ، لسان العرب ، ج2 ، دار صادر ، بيروت لبنان ، ط8 ،2014 ، ص 383 . نفضل أن نستعمل معجم لسان العرب لابن منظور في تقصي الدلالة المعجمية للألفاظ ومزية ذلك ما للسان العرب من صلة بالباحث عبد الفتاح كيليطو لا مفاضلة منا ؛ له دون غيره من المعاجم العربية .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل، ص 07 .

[5] عبد الرحمن بدوي ، مناهج البحث العلمي ، وكالة المطبوعات ، الكويت، ط3 ،1977 ، ص 04 .

[6] اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، تر: خليل أحمد خليل ،منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2001 ، ص 803 .

على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة »[1] يتغياها فيحقق ، أو يدحض بها افتراضاته والمنهج بهذا ضرورة لازمة لكل باحث ذلك – أنه « ولا ريب مفتاح التحكم في كل بحث ونجوع كل دراسة »–[2] يتطلب سؤال من أين نبدأ ؟ أو كيف نعبر؟ .

فبالرغم من الفرق بين المنهج والمنهجية باعتبار الأول « الطريقة التي تتبع لعرض موضوع من المواضيع والمنهجية هي علم قائم بذاته يأخذ الطرائق المتبعة في دراسات الآداب والتاريخ والاقتصاد ...إلخ في أسسها العلمية المنهجية دراسة استقرائية تصنيفية »[3] لكن وصل القراءة بالمنهجية أو بالمنهج في أبسط حالاته هو تمكين معرفي للقارئ أو الباحث قصد الخروج من ربقة معرفة ساذجة غير مؤسسة على العلمية ، والخاضعة لسطوة الأهواء أحيانا كثيرة .

مثلما قد يكون الربط بين المنهج والقراءة في أعقد تصوراته شكلا من أشكال الإلزام الذي يجب على الباحث أو القارئ أن يخضع له ، وهو ما يطرح شيئا من الالتباس هل أن هذا الأخير معني دائما بهذه القواعد والخطوات حتى يبلغ مراتب المعرفة الحقيقية أم أن مسألة المنهجية ، و المنهج – كما يشير الجابري – «ستظل ملتبسة ما لم تطرح أولا قبل كل شيء على أنها مسألة مفاهيم فليس المنهج بضع "قواعد" ، ولا له "خطوات" إلا في النصوص التي تتحدث عن المناهج [...] أما في الواقع [....] فالمنهج هو أساسا المفاهيم التي يوظفها الباحث في معالجة موضوعه والطريقة التي يوظفها بها »[4]. بذلك فإن مسألة فهمنا للمنهج بوصفه أداة إجرائية ستبقى دائما مرتهنة بقدرات الناقد ، وبراعته في توظيف الأدوات الإجرائية للمنهج.

---

[1] عبد الرحمن بدوي ، مناهج البحث العلمي ، ص 05 .

[2] العروي و آخرون ، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية ، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط3 ،2001 ، ص07 .

[3] المرجع نفسه ، ص 09 .

[4] محمد عابد الجابري ، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، لبنان ، ط 5،1995 ، ص 12 .

هذا التوصيف في فهم وظيفة المنهج جدير بأن يجعل الباحث يضع المناهج « بين مزدوجتين باعتبارها أدوات إجرائية منفعتها نسبية ، وليست أدوات سحرية تحقق ما نتمناه »[1] أو نرجو بلوغه دائما ، وهو ما تعكسه عبارة تودوروف أن « كل المناهج جيدة بشرط أن تظل وسيلة بدل أن تتحول إلى غاية في حد ذاتها »[2] . فذلك أن المناهج ، وعلى أهميتها ، و«مهما تكن ، يأتي عليها يوم ، بعد أن تعطي كل ثمارها ، فتفقد خصوبتها ، وتصبح عاجزة عن أن تفيدنا بشيء أو أن تعرفنا بجديد » [3] ، وما يجعلنا دائما في حالة من البحث المستمر .

وبالصورة الذي اعتد فيها بالمنهج «باعتباره إتباعا لخطوات التحليل توصل صاحبها إلى نفس ما وصل إليه واضع المنهج الأول ، فيكون –في إطار هذا الفهم – هم مطبق المنهج – التلميذ ، هو العمل ما في وسعه كي لا يختلف مع واضع المنهج الأول – الأستاذ والتماهي معه إلى حد الاشتباه »[4] بات من الواضح أن فكرة التماهي ، والاشتباه بين التلميذ والأستاذ أصبحت الشغل الشاغل للأول. هل سيبقى ظلا للثاني ؟ أم أنه بمقدوره أن يرصف لنفسه طريقا مباينا يمتلك فيه أدواته ، ووسائله الخاصة ، والحاجة إلى أن يقرأ التلميذ نصه لوحده ضرورة تسابقت إليها أفكار البعض إلا أن التلميذ لا يمكنه امتلاك وسائله دون أن يكون تعلم معظم معارفه من أستاذه .

فقد خلقت الحداثة تحولا مهولا في خلخلة المفاهيم ، ولعل المنهج لم يكن بمنأى عن التحول حيث احتل المنهج مساحة واسعة من إعادة الفحص . تمخضت عنها سجالات كبيرة حتى أضحى القرن العشرون قرنا لسؤال المنهج استفاض النقاد في طرحه توجتها

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 84–85 .

[2] تزفتيان تودروف ، الأدب في خطر ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2007 ، ص53 .

[3] عبد الله العروي وآخرون ، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية ، ص 06

[4] رشيد الإدريسي ، سيمياء التأويل الحريري بين العبارة والإشارة ، رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة ، ط 1 ،2010 ، ص 08 .

إلماعات الفيلسوف غاستون باشلار في "شعلة قنديل " التي صارت تحمل شيئا من المغايرة في الفهم ومجابهة تصوراتنا التقليدية عنه[1] .

فالناظر لشتى التطورات النقدية الغربية التي تتابعت لا يتأتى له إلا أن يستعيد مقولات دريدا الداحضة عن استراتيجية التفكيك بوصفها منهجا [2] فالتباعد عن المنهج بصورته القاتمة والصارمة ، وفي قوالبه الجامدة وجد هو الآخر في التأويليات الحديثة حين« تؤكد استحالة المنهجية الحقيقية في نظرية التأويل ، وهي لا تقدم "وصفات" جاهزة »[3] لمقاربة النصوص الأدبية .

صارت القراءة على ضوء أفكار ما بعد الحداثة ، و مساءلة الفلاسفة ، والنقاد للمنهج الإضمار لوجه من وجوه التحول ، والانفتاح اللامحدود للنظرية الأدبية على شتى الحقول والعلوم ولا أدل على ذلك ما أصبحت تسوقه الدراسات الثقافية بوصفها أحدث المنهجيات التي يعرفها المشهد النقدي المنفتحة «على مجموع النظريات الاجتماعية والسياسية ، التاريخ والفلسفة نظرية الأدب ، ونظرية وسائل الإعلام ، ودراسات التواصل والاقتصاد السياسي ، الترجمة ونقد الفن»[4] .

مما يحيل أن الحقل الثقافي تحقق بفضل الانفتاح الواسع على جميع الحقول فالدراسات الثقافية « تتعين بوصفها حصيلة تداخل نقدي تتداخل فيه المعارف ، فإنها لا تنهض على أساس منهج محدد ، وحقول للتفكير واضحة بما يكفي ؛ فهي تقدم نفسها شكلا من تداخل المعارف العابر للتخصصات كذلك ، وضد النظرية حيث ترفض الاعتراف بالمناهج

---

[1] ينظر : المرجع السابق ، ص 08 .

[2] جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، تر: جهاد كاظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ،2000 ، ص61 .

[3] فيرناند هالين ، بحوث في القراءة والتلقي ، تر: محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب، سوريا ، ط1 ،1998 ، ص 17 .

[4] أحمد بو حسن ، الدراسات الثقافية والنقد المغربي المعاصر ، مجلة موقع رباط الكتب ، مجلة إلكترونية محكمة ، المغرب ، عدد مارس 2013 .

المتحققة»[1] مما يدعم فكرة أن تاريخ النظرية الأدبية حمل بين جنبيه تحولات كثيرة ومسارات مختلفة كرست أفقا لا يرسي الثبات بل يبني أطرا تدعم دائما التغيير.

**- القراءة التحولات والمسارات**

ليس النقد بوصفه نهجا أو مسلكا لدراسة الأعمال الأدبية إلا قراءة مشرعة على النص الذي يعتمده موضوعا له « فالنقد نص لكنه يشتغل على نص آخر يعني وقبل كل شيء قراءة هذا النص ، ومعرفته »[2] حيث تجلى النقد على امتداد عقود ، وعقود من الزمن بصور مختلفة و لم يلتزم نظرية واحدة في القراءة بل تباينت القراءات ، وتعددت بعضها حمل النفس الانطباعي أو التأثري وآخر بصمة تاريخية أونفسية أو اجتماعية نعتت بالقراءات السياقية لالتفاتها إلى السياق الذي ظهر فيه النص الأدبي ، و قراءات جديدة كالبنيوية السيميائية ، الأسلوبية ، والتفكيكية بوصفها قراءات تتمترس حول النص ، وقارئه ، وما تبعها من قراءات تالية لها تحاول أن تقرأ النص ضمن النظرية التي تولدت عنها.

بدأ مسار القراءات بتشكيلها التاريخي والنفسي ، والاجتماعي عندما تنامت في القرن التاسع عشر« النزعة العلمية التي تطالب بالتحديد والموضوعية اعتمادا على مقاييس تقترن بها مصطلحات ، وتسميات تتوالد بتوالد المكتشفات ، وباشتداد الوعي لما يتبدى من علاقات بين الأشياء والأفكار [....] وقد أدت هذه النزعة إلى مطالبة النقد – وهو الغني بالفنون التي كانت حتى أمد قريب تبدو خارجة على قوانين العلم »[3] فبات

---

[1] إدريس خضراوي،السرد والدراسات الثقافية ، مجلة تبين ،المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، قطر ،العدد 7/6 ، شتاء 2014 ، ص 112

[2] يمنى العيد ، الراوي :الموقع والشكل ( دراسة في السرد الروائي ) ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986 ، ص 14 .

[3] جبرا إبراهيم جبرا ، تأملات في بنيان مرمري ، رياض الريس للنشر ، المملكة المتحدة ، ط1 ، 1989 ، ص 36

لزاما على العلوم الإنسانية أن تواكب العلوم الطبيعية ، وتتمثل سننها السنن التي ستتبناها القراءة التاريخية مستندة إلى« الملاحظة ، الاستدلال ، الحس ، والتجربة »[1].

وهو ما يؤكد « تأثرها بالفلسفة الوضعية التي أقامها " أوغست كونت"( Auguste Comte) التي تلح على أن المعرفة المثمرة التي تضيف إلى مسار الفكر الإنساني هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تزودنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يحمي نفسه من الزيغ في الفلسفة ، والعلوم إلا إذا اتخذ التجربة منهجا له »[2] .

لكن «طغيان السياق في صورته التاريخية ، النفسية ، والاجتماعية جعل الأصوات تنتبه إلى تهميش صوت النص ، وما حضور السياق في القراءات السالفة إلا تغييب له ولفت النظر إلى العوامل الخارجية عنه التي تشارك في تمخضه [...] ، وإيجاده إلا أنه يحقق ذاته من خلال شكله الجديد إذاعته ، وانتشاره بين الناس » [3] . لكأن النص الأدبي صار يدعونا لتحري حقيقته بعيدا عن تلك القراءات مفترضا أن وجودها في طبيعته لا في ما يمثله من أبعاد تاريخية نفسية أو اجتماعية ، والواضح أن تحري طبيعة النص أصبح يؤسس لقراءات مغايرة .

و تجاوزا لما خلفته الأزمنة الماضية وجد الإنسان في القرن العشرين نفسه يعاود قراءة معارفه ، والبحث فيما غمض عليه طيلة رحلته المتوجسة بالأسئلة حتى بات لا يرعوه اقتحام مسارب طبيعة العلوم الإنسانية .ذلك أن « الخصائص التي اعتبرتها العلوم الإنسانية خصائص مميزة للفكر العلمي على الإطلاق من موضوعية ، وإيمان بالحتمية ،

---

[1] ينظر : محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2004 ، ص16 .

[2] المرجع السابق ، ص نفسها .

[3] ينظر :الحبيب مونسي ،القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ،2000 ، ص109 .

ونبذ الأفكار المسبقة ، والتجرد بدأت تعرف تضييقا في صلاحيتها منذ القرن العشرين »[1] لما هي عليه الظاهرة الإنسانية من التعقيدات التي لا يمكن رصد أبعادها ، ومكنوناتها بيسير تناله يد الباحث .

ويبدو أن المصاعب تُظهر – دائما– جذوة مطارحات كثيرة بين أعلام الفكر الغربي في الفلسفة ، علم الاجتماع ، الأدب ، والنقد حيث تصير استبصارات رواده مثل غاستون باشلار(Gaston Bachelard)،جاك لاكان (Jacques Lacan) ، لويس ألتوسير ( louis Althusser) وغيرهم ميدانا ينم عن رؤى جديدة بصدد مباحث الإنسان ذلك أن « كل نظرية حديثة في العلوم الإنسانية خاصة ، لابد أن قدح بها عقل ، أو عقول سابقة ، ولامس جانبا منه ، أو عددا من الجوانب لكنها ظلت إشارات معلقة. فيأتي من بعد ذلك ليلملم أطراف القول منها ، والنظر بحالاتها ، ويصوغها قولا واحدا »[2] ، ولأن بروز « نظرية جديدة يقطع العلاقة مع أحد تقاليد الممارسة العلمية ، ويقدم تقليدا جديدا يدار بقواعد مختلفة وفي عالم مختلف عن الخطاب العلمي فإن النظرية الجديدة لا تظهر إلا عندما يحصل شعور بأن التقليد الأول قد ضل ضلالا بعيدا»[3] ، وتباعد عما كان ينشده .

فالمناخ الذي كانت تتلمس فيه العلوم الإنسانية « طريقها كغيرها من العلوم الطبيعية كان مناخا وضعانيا يقوم على شد نظر العالم إلى الواقعات ، و إلى الواقع موضوع واحد ، ووحيد للمعرفة العلمية ، بإقصاء كل ما من شأنه أن يكون دخيلا ، متطفلا ، أو أن يشوش ويزيف [...] ، وهو ما يهدد الانشداد إلى الموضوع الواقعي ، والتعامل ، بإيجابية معه حسب روح وضعانية أوغست كونت ، والوضعانية المحدثة »[4].

---

[1] سالم يفوت ، العلوم الإنسانية ومسألة الأنموذج العلمي ، مجلة ثقافات ، تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين ، 2009، عدد 22 ، ص270 .

[2] عبد الله الغذامي ، ثقافة الأسئلة ، دار سعاد الصباح ،الكويت ، ط2 ،1993 ، ص 16– 17 .

[3] توماس كون ، بنية الثورات العلمية ، تر: جلال شوقي ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ديسمبر 1992 ، عدد 168 ، ص171 .

[4] سالم يفوت ، العلوم الإنسانية ومسألة الأنموذج العلمي ، ص270 .

ويبدو أن الانشداد إلى الواقعي الذي تؤسسه وضعانية كونت ، والوضعانية المحدثة أصبح موضع التحول في المسار ، وما هذه التحولات إلا محصلة لما أطلق عليه بنية الثورات العلمية التي صاغ من خلالها العالم ، والفيلسوف الأمريكي توماس كون (T.S.Khun) فكرته عن تطور العلم فيما ظل مسلما به « من أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقائق ، وأظهر الفيلسوف ت. س كون أن ما يظهر بوصفه حقيقة في العلم يعتمد على الإطار المرجعي لرجل العلم في النظر إلى موضوع الفهم »[1]، وهو ما قد يدفعه لتغيير وجهة الرؤية التي تحكمها .هكذا كان رجل العلم مسوقا نحو إدراج مفاهيم جديدة في أجندته العلمية حيث « دشنت البنيوية هذا التحول النوعي المنهجي ، والمعرفي ذاهبة به إلى أقصى حدوده الممكنة» [2]، و المتاحة .

**القراءة البنيوية structuralisme**

بدا أن العلوم الإنسانية أصبحت محكومة بتغيرات جذرية كما صارت العلوم الأخرى موصولة بالتبدل ، وبغرض أن « يحصل تحول نوعي في العلوم الإنسانية كان لابد أن يتم الإقرار ، والاعتراف برمزية الواقعي ، وواقعية الرمزي ، وتعيين الأبعاد الرمزية لما هو واقعي بل الإعلاء من شأنها في دراسته» [3] فقد كرس النقد الأدبي في ظل التحول النوعي للعلوم الإنسانية جهوده لإظهار التطورات النقدية الجديدة لعل أهمها التبشير بالبنيوية والتفكيكية .

---

[1] رامان سلدن ، النظريات الأدبية المعاصرة ، تر:جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ، د– ط ، 1998 ، ص 164 سنوظف ما أطلق عليه الباردايغوم أو النموذج الإرشادي عند توماس كون في فهمنا لتجربة عبد الفتاح كيليطو مع المقامات، وأزمة قراءتها من قبل النقاد العرب حيث مثل في مرحلة الأزمة رجل العلم باستعمال أدوات منهجية جديدة في تعامله والطرح الإشكالي الذي واجه به الأزمة ليس فقط في قراءة المقامات فحسب كما يذهب إلى ذلك نادر كاظم في المقامات والتلقي بل إلى نصوص كثيرة من التراث السردي قراءة وكتابة جعلت منه يؤسس لنفسه مدرسة خاصة خلقت العديد من التساؤلات على مستوى القراءة أو الكتابة .

[2] سالم يفوت ، العلوم الإنسانية والأنموذج العلمي ، ص 270 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

لقد وجدت مقولات توماس كون صداها عند رواد هاتين الحركتين ، والقول بالانقطاع التاريخي للمعارف الذي « قوامه الابستمولوجي الانفصالية التي أرست نهجا جديدا في النظر إلى تاريخ العلم ، وإعادة النظر في مقاييس إدراك الظاهرة العلمية ، ونمط تشكلها وما تفضي إليه من حقيقة ، ويقين بحيث بينت ابستمولوجيا باشلار ، وكانجلام أن العلم ليس سلسلة من اليقنيات الوثوقية المتراكمة خطيا ، بل هو ممارسة تجريبية تتحرى محض النجاعة وتطبعها الانفصالات ، والقطائع »[1].أو ما يسمى بالقطيعة المعرفية .

ولأن العلوم الإنسانية – كما يقول ليفي شتراوسClaude -Lévi-Strauss – «روضت نفسها منذ قرون على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبدا ، ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح على الحقلين هو الألسنية »[2] حيث ساهم المنفذ الصغير في تحقيق أولى التحولات نحو البنيوية . ففي سنة 1955 مهد شتراوس في كتابة المدارات الحزينة الطريق لتقبل البنيوية عندما «طبق منهج علم اللغة البنيوي على الظواهر الاجتماعية ، وقدم البعد الثالث الذي يتوسط بين البعدين الآني (البنيوي ) والتعاقبي (التاريخي) في اللغة ، وكان شتراوس قد خطط لإثبات الأصول العامة المشتركة لكل أسطورة وكل فكر»[3] . ويبدو أن القراءات الجديدة كالبنيوية ، و السيميائية ، والتفكيكية باعتبارها أهم المنهجيات التي عرفها التحول النقدي قامت استنادا إلى الجهود اللغوية الحديثة .

فالمعروف أن النموذج اللغوي المستعان به في هذه المنهجيات جاء تأسيسه على يد عالم اللغة فرديناند دي سوسير( Ferdinand de Saussure) ، وهو المصدر الأول للفكر البنيوي « الذي كان يعتقد أن اللغة نظام متضمن في الكلام ، ويعني ذلك أنه كان يعتقد أن اللغة مقدرة عقلية لاواعية تزود الكلام بمجموعة بالإمكانيات التي تتشعب بها

[1] السيد ولد أباه ،التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو ، دار المنتخب العربي للنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، ط 1 ،1994 ، ص 12

[2] عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط4 ، 1998 ، ص 51 .

[3] إديث كريزويل ،عصر البنيوية تر: جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ،الكويت ، ط1 ،1993 ، ص 252 .

طرائق التعبير»[1] ، وإلى جانب جهود دي سوسير لا ينفصم الفكر البنيوي في تأسيس بنائه المعرفي عن إسهامات مدرسة عريقة ألا ، وهي الشكلانية التي قامت كرد « فعل ضد ما كان يعرف في المراحل الأولى بالسوسيولوجية الخشنة التي لم تنظر أبدا إلى العمل في الحقيقة ، بل نظرت إلى عناصر يمكن انتزاعها ثم التعامل معها في حدود أيديولوجية متحولة تماما أو تقوم بعملية ربط بسيطة بين العمل ، وشروط إنتاجه»[2] .

وانتظم توصيف الشكلانية للعمل الأدبي في رفض اعتباره «حمالة أفكار أو انعكاسا للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة متعالية : بل إنه واقعة مادية ، ويمكن بالأحرى تحليل أداته لوظيفته ، كما يمكن للمرء أن يفحص آلة »[3] مما أتاح للمدرسة الشكلانية الاستعاضة والتخلي عن «الأفكار الأكاديمية التقليدية في تفسير تطور الأدب ، ومساره التقدمي المطرد فأنكرت فكرة التوالي الطبيعي للمذاهب الأدبية أو توالدها فيما بينها ، و حرصت على إبراز حقيقة عدم الاستقرار في الأشكال الأدبية مما يجعل من الضروري دراسة وظائفها أولا»[4] .

هكذا عمد الشكلانيون إلى «تحويل النقد إلى خطاب وصفي تحليلي يقف عند الأشكال و البنى التقنيات ، والوظائف النصية باعتبار أنها هي وحدها موضوع تلك الشعرية أو الأدبية التي ينبغي للناقد التركيز عليها دون سواها حتى يمكنه تحديد ، وتحليل السمات المائزة للنص الأدبي»[5]، فضمن التصورات الجديدة في النظر للأدب قامت البنيوية «بوصفها منهج بحث على تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدرس ،

---

[1] ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان الأردن ، ط1 ،1997 ، ص 123-124 .

[2] رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، تر: فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، يونيو 1999 ، عدد246 ، ص 250 .

[3] تيري إيغلتون ، نظرية الأدب ، تر: ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، د- ط ، 1995 ، ص 13.

[4] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، مصر ، ط1 ،1998 ، ص69

[5] معجب الزهراني ، نحو التلقي الحواري (مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي ) كلية الآداب - جامعة الملك سعود ، الرياض ،2002، ص 06 .

وعمقت أفكار القطيعة مع المؤثرات الخارجية ، وبذلك فقد استفادت من جهود دي سوسير ، المدرسة الشكلية ، النقد الجديد ، وجهود المدارس اللغوية »[1] كمدرسة براغ .

وقد تبنت «البنيوية اللسانية مجموعة من المصطلحات التطبيقية والمفاهيم الإجرائية مثل البنية –النسق – الداخل– النص – الدال والمدلول ، والمحور التركيبي ، والمحور الانتقائي»[2] بحيث يتحدد مثلا مفهوم النسق « في نظرتنا إلى البنية ككل ، وليس في نظرتنا للعناصر التي تتكون منها ، وبها البنية ، ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر ، بل هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة »[3] بمعنى أن العناصر تحقق طبيعتها من علاقاتها بين بعضها البعض ، واللافت أن دي سوسير« تكلم في محاضراته عن النسق ، وليس على البنية حين قال "اللسان نسق تصبح فيه جميع الكلمات متلازمة بحيث لا تنجم قيمة إحداها إلا عبر الحضور المتزامن للكلمات الأخرى »[4].

وتعتمد «البنيوية اللسانية على خطوتين منهجيتين متكاملتين : هما التركيب والتفكيك كما يمكن الحديث عن مجموعة من البنيويات داخل اللسانيات ، فهناك البنيوية السوسيرية البنيوية الوظيفية مع أندري مارتينيه (André Martinet ) رومان جاكبسون (Roman jakobson) والبنيوية التوليدية التحويلية مع نعوام تشومسكي (Noam chomsky) البنيوية التداولية الوظيفية مع فان دايك».[5] ولقد طبقت البنيوية من قبل شتراوس ، و

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر( مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي، المغرب ،ط2 ، 1996 ، ص 18 .
[2] جميل حمداوي ، نظريات النقد الأدبي وما بعد الحداثة ، مكتبة المثقف ، ؟ ، ص 11 .
[3] يمنى العيد ، في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ،ط 3 ،1985 ، ص 32 .
[4] كليمان موازان ، ما التاريخ الأدبي ، تر: حسن الطالب ، الكتاب الجديد ، لبنان ، ط1 ، 2010 ، ص 248 .
[5] جميل حمداوي ، نظريات النقد الأدبي وما بعد الحداثة ، ص 11 .

جاكبسون في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين على قصيدة الشاعر الفرنسي بودلير(Charles Baudelaire ) (القطط Les chats)[1].

أما «على النصوص السردية فطبقت أولا من قبل الشكلانيين الروس ( فلاديمير بروب Valadmir propp ، وشكلوفسكي Chklovski ، وتوماشفسكي Tomashevsky) و ثانيا من قبل مجموعة من البنيويين الفرنسيين مثل بارت R. BARTHES ، تودوروف T.Todorov، كلود بريمون C.Bremond ، جيرار جنيت"G.Gentte»[2] . ولا يخفى أن الكثير من الرواد الذين صنعوا وهج البنيوية جاكبسون، بارت ، شترواس ، وتودوروف كانوا هم أنفسهم الذين تخلوا عنها في أخر المطاف[3]،وانتهوا إلى أن يتبنوا رؤى جديدة .

- **القراءة السيميائية**semitotics

كرست البنيوية جهودا لا يستهان بها في مقاربات النصوص إلا أنه في منتصف ستينيات القرن الماضي ، وما بعدها شاعت «بضعة شكوك في الكفاية المنهجية للبنيوية بشتى حقولها الأنثربولوجية ، النفسية ، الأدبية ، والمعرفية. ولكن سرعان ما تحولت هذه الشكوك إلى تيار نقدي يحاول نقد الوصفية البنيوية المجردة ، ونموذجها اللغوي الذي عممته على المعارف ، والعلوم الإنسانية»[4].

فتم التأكيد مع البنيوية «على أن الفن والأدب لا يقيمان أي علاقة ذات معنى مع العالم»[5] وهو ما أصبح يتطلب قراءة « تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا يقيدها حدود المعاني المعجمية ، ويصير النص فعالية قرائية إبداعية تعتمد على الطاقة التخيلية للإشارة

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] نفسه ، ص نفسها .

[3] ينظر : جاك دريدا ، البنية والعلامة واللعب في العلوم الإنسانية، تر: جابر عصفور ، مجلة فصول في النقد الأدبي ، مصر ، شتاء 1993 مجلد 11 ، العدد 4 ، ص231 .

[4] عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر ، ص 21 .

[5] تزفتيان تودوروف ، الأدب في خطر ، ص 40 .

في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي ، و يصير القارئ المدرب هو صانع النص »[1] أو ما سيطلق عليها بالقراءة السيميائية ، و« تكوينيا الكلمة آتية من الأصل اليوناني sémeion الذي يعني علامة ، و logos الذي يعني خطاب أو [...]علم العلامات »[2] . وليست دراسة العلامات إلا دافعا لربطها بسياقها التواصلي الاجتماعي .

لقد بشر عالم اللسانيات دي سوسير بميلاد العلم الجديد والذي ستكون مهمته كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته « دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية "حيث كانت الغاية المعلنة ، والضمنية لهذا العلم تزويدنا بمعرفة جديدة ستساعدنا لا محالة على فهم أفضل لمناطق هامة من الوجود الإنساني بأبعاده الرمزية ، والاجتماعية» [3].وللسيميولوجياsémiologie أو السيموطيقا semitotics بمسماها الأول الفرنسي والثاني الأمريكي«تاريخ طويل نسبيا إذ بدأت كعلم في القرن الماضي على يد "بورس"ch.s.peirce[4] الذي أخذ يدرس الرموز، ودلالتها في جميع الأشياء ، والموضوعات الطبيعية»[5] .

وتتحدد أهمية السيميائية في تبنيها لدراسة العلامات باعتبار العلامة «هي ماثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول ، وهذه الحركة هي ما يشكل في نظربة بورس ما يطلق عليه السيموز أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة ، وتداولها »[6] ، ويمكن التمثيل لذلك بموضوع الشجرة ، والمشتملة على العلاقات التالية[7] :

---

[1] عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص81 .

[2] برنار توسان ، ماهي السيميولوجيا ، تر: محمد نظيف ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، ط2 ،2000 ، ص 09 ..

[3] سعيد بنكراد ،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط3 ، 2012 ، ص 09 .

[4] نفضل ترجمة المنطقي والفيلسوف بورس بدلا من بيرس و يعترض سعيد بنكراد كثيرا على نقلها بيرس.

[5] المرجع نفسه ، ص 09 .

[6] نفسه ، ص 91 .

[7] مجموعة من المؤلفين ، جاك دريدا ما الآن؟ ماذا عن غدا؟ الحدث ، التفكيك، الخطاب ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2011 ، ص164-165 .

1- متوالية صوتية تشتغل كتمثيل رمزي متعارف عليه عند مجموعة لغوية محددة (اللغة العربية في حالة كلمة شجرة ).

2- موضوع يستند إليه التمثيل من أجل إنتاج الصور الذهنية .

3- مفهوم يحول الموضوعات إلى صور ذهنية تغنينا عن الوقائع .

وبهذا الشكل « فالسيميائيات هي طريقة في رصد المعنى وتحديد بؤره ، ومظانه ، إنها أيضا طريقة في الكشف عن حالات تمنعه ، وغنجه»[1] ، ولأن« العلاقة بين العلامة والموضوع والمؤول تجعل هذا النشاط الت رميزي ينفتح على احتمالات تأويلية »[2] فإن السميوز « ليست تعيينا لشيء سابق في الوجود ، ولا رصدا لمعنى واحد ، ووحيد إنها على العكس من ذلك إنتاج ، والإنتاج معناه الخروج من الدائرة الضيقة للوصف الموضوعي إلى ما يحيل إلى التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقاتها الخاصة »[3] .

فبالرغم من «كون السيرورة التأويلية هي سيرورة لامتناهية ، وسيرورة ثلاثية ، فهي سيرورة تداولية خصوصا في تركيزها على مفهوم السياق ؛ فكل ملفوظ يتضمن إشارات تداولية (أسماء ،أعلام ، وضمائر ...) تسمح للمتخاطبين باستدعاء مفهوم السياق أو المقام التخاطبي »[4] بمعنى أن استعمالنا لكلمة ما« في السياق هو الفاصل لأن الأصل الاشتقاقي ليس هو الذي يعطي للكلمة معناها ، بل الذي يعطيها المعنى هو استعمالنا لها»[5] ، مما يعزز المبادئ الرئيسة في ضبط بورس للفعل التأويلي ، وكبح الانزلاقات الدلالية الخطيرة التي سيقع فيها لاحقا رواد التفكيكية .

---

[1] سعيد بنكراد ،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، ص 52 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] المرجع السابق، ص نفسها .

[4] مجموعة من المؤلفين ، جاك دريدا ما الآن؟ ماذا عن غدا؟ الحدث ، التفكيك ، الخطاب ، ص183.

[5] المرجع نفسه ، ص نفسها .

أظهرت السيميائية تغيرات لافتة هي الأخرى بعد بورس حيث اعتبر بارت «من أحد أقطاب النقد السيميولوجي منذ نشره كتابه الأساطير MYTHOLOGIES على شهرته بصوت لم يسبق له مثيل وأسلوب خاص »[1] فسوسير « الذي بشر بمولدها وحدد موضوعها بكل علامة دالة ، وجعل اللغة جزءا من هذه العلامات الدالة ، وبهذا فإن علم اللغة عنده يعتبر جزءا من علم السيميولوجية العام »[2] الذي تساقطت تصوراته عنها أمام رولان بارت R.BARTHES مُظهرا جانبا مغايرا من الفهم ، و«جاء بما يقلب مقولة دي سوسير، إذ زعم أن اللسانيات (بوصفها أكمل الأنظمة العلاماتية ) هي الأصل ، وأن السيميولوجيا فرع منها »[3] ليؤسس سيميولوجيا النقد الأدبي .

لقد ذهب بارت إلى « مقاربات متدفقة تحول السيميولوجيا إلى أداة نقد صارم لثقافة المعيش اليومي كي لا تهيمن عليه معايير ، وقيم الطبقة البرجوازية المخطوفة بنزعة الاستحواذ على المزيد من رأس المال لاستهلاك المزيد من المتع المبتذلة »[4]على أن عمله درس السيميولوجيا كان له الأثر الأبرز في الخروج من بوتقة السيميولوجيا اللسانية هذا الابتعاث الجديد الذي قصد به بارت « أن يصوغ تصورا شاملا للتجربة اللغوية (اللغة في مقابل الكلام ) ، وذلك بتفسير كل علامة ترتبط باللغة المنطوقة والمكتوبة»[5]، وعلى النحو الذي استمدت فيه « السيميولوجيا ( كعلم لدلائل ) –يقول بارت – مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات أن هذه الأخيرة شأنها شأن الاقتصاد تقريبا ( وربما لا تخلو المقارنة من دلالة )

---

[1] برنار توسان ، ماهي السيميولوجيا ، ص 44 .

[2] صلاح فضل ، نظرية البنائية ، ص 297–298 .

[3] ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ، ط 3 ،2002 ، ص 178 .

[4] مجموعة من المؤلفين ،عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر وآخرون ، لبنان ،ط1،2003 ، ص134

[5] إديث كريزويل ،عصر البنيوية ، ص256 .

في طريقها إلى الانفجار بفعل التمزق الذي ينخرها [...] فإن تقويض دور اللسانيات»[1] هو ما دعاه بارت من جهته بالسيميولوجيا الدلالية .

**-القراءة التفكيكية DECONSTRUCTION**

انعقد سنة 1966 « مؤتمر للعلوم الإنسانية بجامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة الأمريكية الذي شارك فيه الأقطاب البارزون للحركة البنيوية : كلود ليفي شتراوس Claude -Lévi-Strauss ، ورولان بارت R.BARTHES ، ولوسيان غولدمان ، ورومان جاكبسون Roman jakobson ، وآخرون »[2] حيث شهدت المؤتمر بداية أفول الحركة البنيوية وبزوغ نجم الحركة التفكيكية ، وتمظهر أفول البنيوية عبر« مداخلة تقدم بها شاب فرنسي يدعى جاك دريدا (Jacques derrida) تحت عنوان البنية والعلامة واللعب في العلوم الإنسانية "(Structure sign play in discourse of human ) فأضحت مداخلة دريدا علامة مناقضة على ظهور بداية الشك في البنيوية من داخلها ، وبزوغ فلسفة مناقضة لتفكيك المقولات ، ونقض ما ينطوي عليه التسليم بأقانيم البنية وحيد المركز وأقانيم المنشأ الأصل العلة ، والغاية »[3] ، و اللافت أن مداخلة دريدا تندرج تحت ما بات يطلق عليه بفلسفات ما بعد الحداثة .

أصبحت ما بعد الحداثة تسعى «لإعادة الاعتبار للمؤلف ، والقارئ ، الإحالة ، والمرجع التاريخي الاجتماعي ، والسياسي ، والاقتصادي كما هو حال نظرية التأويلية ، وجمالية التلقي والمادية الثقافية ، النقد الثقافي ، ونظرية ما بعد الاستعمار»[4] ، وغيرها من النظريات ذلك «أن تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية وتوصيف الدلالات العائمة ،

---

[1] رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، تر: عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 1993 ، ص 20-21

[2] جاك دريدا ، البنية والعلامة واللعب في العلوم الإنسانية ، ص 231 .

[3] المرجع السابق ، ص نفسها .

[4] جميل حمداوي ، نظريات النقد الأدبي وما بعد الحداثة ، ص 22 .

وعدم وجود حقيقة يقينية ثابتة ، والتخلص من المعايير ، والقواعد بعدم الخضوع لمنهجيات ثابتة بما أن النص أو الخطاب صار عالما متعدد الدلالات يحتمل قراءات مختلفة ، ومتنوعة»[1] هي السمة الغالبة التي صبغت الفكر مابعد الحداثي الذي عرف أسماء لامعة مثل ميشيل فوكو ، بول دي مان ( paul de man ) ، ولعل دريدا كان أحد أهم أقطاب ما بعد الحداثة بتأسيسه لفلسفة التفكيك .

لقد« دشنت التفكيكية استراتيجية جديدة تنهض على تفكيك البنية خصوصا بنية اللغة التي تدور حول مركزية الصوت باعتباره مظهرا أساسيا لفكرة الحضور ، ولا تكترث على الإطلاق بالكتابة »[2] حيث صار تفكيك دريدا «هو النتاج الطبيعي لنمو الثقافة الغربية نقدا معرفيا لايديولوجيا التمركز الغربي حول الذات ، وسبرا لغور الاستراتيجيات المعرفية التي تؤدي إلى هذا التمركز، وإقصاء الآخر»[3].

ويدل التفكيك DECONSTRUCTION في معناه الاصطلاحي «على فضاء دلالي واسع ، يقترن بتفكيك الخطابات الفلسفية والنظم الفكرية ، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها المكونة ، والاستغراق فيها وصولا للإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها ، وهو ما يفترض الحاجة إلى إجراء حفريات في تلك النظم ، كما تجلت خطابيا ، وكما تشكلت تاريخيا ومعرفيا»[4] ويلحق عن ذلك أن دلالته الاصطلاحية تختلف عن دلالته اللغوية التي تحيل إلى التهديم ، التخريب ، والتقويض [5].

---

[1] المرجع نفسه ، ص 22-23 .

[2] بشير ربوح ، إدوارد سعيد والفلسفة ، مجلة تبين ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، قطر، مجلد 4، شتاء 2016، العدد 15 ، ص 32

[3] بول دي مان ، العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر ) تر: سعيد الغانمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، د- ط ،2000 ، ص03 .

[4] مجموعة من المؤلفين ، جاك دريدا ما الآن؟ ماذا عن غدا؟ الحدث، التفكيك، الخطاب ، ص 78 .

[5] المرجع نفسه ، ص نفسها .

ومن ثم فقد ثار دريدا على « مجموعة من المقولات البنيوية كالمدلول والصوت والنظام والبنية وغيرها من المفاهيم فدعا إلى تعويض الصوت بالكتابة ، كما ارتأى أن مدلول العلامة ليس مدلولا واحدا بل عبارة عن مدلولات مختلفة ، وأن المعنى لا يبنى على الإحالة المرجعية بل على الاختلاف بين المدلولات المتناقضة »[1] حيث تعتبر«مقولة الاختلاف اللبنة الأساسية في التفكيك »[2] ، فتحيل دلالتها المعجمية إلى« نسيج دلالي متعدد هضم فيه دلالات مجموعة من المفردات فثمة todiffer ، ويدل على (المغايرة والاختلاف ) ، عدم التشابه في الشكل وtodefer هي مفردة لاتينية توحي (بالتشتت والتفرق ) ، وtodefer يدل على( التأجيل والتأخير، والإرجاء) »[3]حيث تغدو الدلالة عائمة أو لامتناهية .

ولا يقتفي دريدا أثر القواعد الثابتة في تفكيكه للمفاهيم « فالتفكيكية منهجية ، وليست منهجية ، لها خطوات ، وليس لها خطوات هي ما بين الداخل والخارج ».[4] فيعتقد التفكيكيون « بأن قراءتهم للنص قراءة مزدوجة أي تقليدية ذات تمركز عقلي ، ثم قراءة تفكيكية حيث يبدأ الناقد التفكيكي في قراءة النص ( تقليدية) ثم يعيد القراءة إلى أن يظهر له وجود تناقض منطقي أو ما يسمى "أبوريا "أي مأزق منطقي غير قابل للحسم عن طريق التفكير المنطقي يؤدي إلى تقويض الحجة التي يستند إليها النص »[5] ما يعني أن القراءة التفكيكية تفترض دائما وجود التناقض في النص .فكلما مارست التفكيكية عملها فإنها تؤسس لما هو هامشي ومختلف. أما التفات التفكيكية للقارئ ، وإعطائه بعدا جديدا فهو يتصادى بشكل ما مع نظرية تزامن ظهورها مع التفكيك ، هي من سميت بالتلقي ،

---

[1] جميل حمداوي ، نظريات النقد الأدبي وما بعد الحداثة ، ص26 .
[2] ينظر :جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص 61.
[3] مجموعة من المؤلفين ، جاك دريدا ما الآن؟ ماذا عن غدا ؟ الحدث ، التفكيك، الخطاب ، ص82 .
[4] جميل حمداوي ، نظريات النقد الأدبي وما بعد الحداثة ، ص26 .
[5] عبد المنعم عجب الفيا ، في نقد التفكيك ، منشورات الاختلاف وآخرون ،الجزائر ،ط1، 2015 ، ص 53 .

فهذا الالتفات يحمل إيعازا بأن صوت القارئ سيشغل أغلب نظريات ما بعد الحداثة كما يلمح أن قراءات ثانية ستظهر في الأفق .

**- قراءات أخرى**

وضع المنظرون المحدثون تعريفات جديدة **للقراءة وتسميات** ، و تحقق موضوع القراءة بتصورات جديدة تحت مسمى **جمالية التلقي** حينا ، **والتقبل** ، **أو استجابة القارئ** أحيانا أخرى وغيرها من الاجتهادات الرامية لتحديد المصطلح . ولا تعود فكرة التضارب في اعتماد تسمية واحدة لكون هذه المصطلحات مستحدثة فحسب بل لأن الأمر يتجاوزها إلى مصطلحات أكثر رسوخا ، و أكثر استعمالا كانت على الدرجة نفسها من الغموض منها مصطلح "القراءة" الذي تقرن دراسته بالتلقي كما يلمح إلى ذلك محمد المبارك في كتابه استقبال النص [1].

ويؤكد عجز النقاد عن تحديد مفهوم مشترك أن القراءة « عملية معقدة ، وشائكة ، وهي تشبه تعقيد إنتاج أو إبداع النصوص الأدبية » [2]. فيذهب البعض إلى اعتبار مصطلح القراءة" أبعد ما يكون عن المضامين التي جاءت بها النظرية النقدية المعاصرة ، و ما يعرض للأغلبية نعتها بالتلقي ذلك لأن القراءة تتحقق في السوسيولوجيا التي تعتقد أن القراءة نشاط اجتماعي مساعد لرواج الأدب كما تتحقق في البنيوية التي تريد وضع قواعد للقراءة تمكننا من شفرات النص مما يعكس أن مسمى التلقي هو الأوفر حظا في رفع اللبس»[3] عن المصطلح.

وقد نشأت نظرية التلقي « من حوار عميق مع المناهج التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلانية ، البنيوية ، السيميوطيقا ، نظرية التواصل ، المقاربات

---

[1] ينظر : محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، ط1 ، 1999 ، ص 28 .

[2] المرجع السابق ، ص نفسها .

[3] ينظر : ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 14-15 .

الماركسية ، التحليل النفسي للأدب ، ومع الخلفيات الإبستمولوجية ، والفلسفية ، والإيديولوجية التي وراء تلك المناهج »[1] ، و اللافت أن النظرية جاءت بديلا عن« القراءة التاريخية القديمة اقترحته جمالية التلقي مباشرة كتصحيح لهذا النقد الذي لم يعد يساير التطور المعرفي المسند بالمعرفة السيكولوجية واللسانية ، والاجتماعية المعاصرة »[2]. فهذه القراءة أصبحت تتطلب« ناقدا لا يرى إمكانية إدراك حقيقة النص الأدبي في ذاته ، ولذاته ، لأن النصوص الأدبية لا يتم التعرف إليها إلا في جريان تاريخ تفاعلها مع القراء ، وعليه فحقيقتها ليست معطاة سلفا إنها في طور التأسيس دائما لأنها متطورة »[3]، فلا تكف على أن تكون كذلك.

## أهم مفاهيم التلقي

### أ-أفق الانتظارHORIZONS Of Expectations

تولت مدرسة كونستناس الألمانية فعل التعريف بالقارئ والقراءة ، حيث أسندت المهمة «لاسمين بارزين ؛ هما "ياوس" Hans-Robert-Jauss و"إيزر" Wolfgang Iser، فأطلق الأول على العدة المفاهيمية الجديدة "جمالية التلقي" ، ونعتها الثاني "فعل القراءة " ACTE DE LECTURE أو" استجابة القارئ " READER RESPONSE »[4] ويستند الأساس النظري لجمالية التلقي إلى مرجعية ذات مصادر معرفية متنوعة تتعدد فيه الأصوات وتتحاور على الرغم من اختلاف مشاربها ويتجلى

---

[1] مجموعة من المؤلفين ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط، المغرب ، د- ط ،1993 ، ص07 .

[2] حميد لحمداني ، رؤية جديدة للنقد التاريخي في الأدب من دائرة التاريخ إلى دائرة السيميولوجيا http://www.aljabriabed.net/n28_08hamid.(2).htm

[3] حميد لحمداني ،المرجع نفسه .

[4] مجموعة من المؤلفين، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص 26 .

انفتاحه ، ومرونته في قدرته على المزج والتركيب بين تيارات مختلفة ، ومتباينة[1] من النظريات الأدبية ، والفلسفية الكبرى كالظاهراتية أو التـــأويلية الحديثة .

و مهما كان « تنوع المسميات المعتمدة من جمالية أو قراءة أو استجابة أو تلقي أو استقبال ، فإن المسألة لا تعدو أن تبقى ذاتها لا يعروها التبدل في ارتباطها بالقارئ ، والأثر الأدبي بما هي ممارسة انتظمت حول النصوص التخييلية السردية»[2] . أين يخلص إيزر قائلا « فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث " الإنتاج الفعلي "من فعل التحقق . ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما : القطب الفني و القطب الجمالي ، الأول هو نص المؤلف ، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ »[3] أثناء قراءة المنجز الأدبي الذي أنتجه الكاتب.

يرى إيزر استنادا لهذه القطبية التي تجمع بين ما هو فني وجمالي أن العمل الأدبي « نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص، أو مع وجوده الفعلي ، ولكن يجب أن يقع في مكان ما بين الاثنين . فالعمل من حيث طبيعته موجود وجودا فعليا ، وبشكل محتوم ، كما لايمكنه أن يختزل إلى واقعية النص أو ذاتية القارئ ، ومن وجوده الفعلي هنا تنشأ ديناميته »[4] حيث تشكل دينامية النص رابطا أو تفاعلا بين العمل ، والقارئ نفسه يتحرك بموجبها الاثنان معا. فعلى هذا النحو ليست القيمة الجمالية مقصورة في العمل الفني- فحسب -« كما أن النص – الرسالة ليس الحدث الوحيد الذي يجسد هذه القيمة ، فهناك أيضا تفاعل المتلقي وردود فعله إزاء الرسالة ، حين يتأملها ويشرحها ثم يحقق قيمها

---

[1] حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2005 ، ص 20 .

[2] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، دار سحر للنشر ، تونس ، د- ط ،2009 ، ص 25-26 .

[3] فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، تر: حميد لحمداني ،الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ،المغرب ، د- ط ،1994 ، ص 12 .

[4] مجموعة من المؤلفين ، القارئ في النص ، ( فولفغانغ إيزر التفاعل بين النص والقارئ ) ، ص 130 .

الجمالية في شكل موضوع جمالي ، يكون متأصلا في الوعي الجماعي أكثر من الوعي الذاتي »[1] بالنص.

ويعسر – من « منظور نظرية التلقي –القول بانفصام النص عن تاريخ تلقيه »[2] فمضاء ميلاده المتجدد يكمن دائما في تعاقبية قراءاته عبر التاريخ من قبل القراء . وليس التلقي رديفا لنزعة فردية ذاتية يخلص لها ، بل يتولد عن **أفق انتظار** عام حيث تصدر جماعة من القراء عن أفق تاريخي واحد ، تحذوهم دوافع إيديولوجية ، ويشتركون في جملة من الافتراضات ، والغايات والمصطلحات الفنية ، واستراتجيات القراءة مما تجلو نتائج مشتركة و تتغيا تأويلا متشابها [3] بين أفراد هذه الجماعة .

أما تلقي النصوص الأدبية من قبل القراء فهو ضمانة لخلودها ، واستمراريتها التي تدوم بالمشاركة الفعالة بينها ، وبين متلقيها أو الجماهير المتعاقبة عليها تاريخيا ، بمعنى أن « العمل الأدبي هو خذروف عجيب لا وجود له في الحركة ، و لأجل استعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمى القراءة وهو يدوم ما دامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سوداء على الورق»[4] ، فتغدو القراءة ضرورة فاعلة لديمومة النص ، لتضم عملية الكتابة «عملية القراءة لازما منطقيا لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ »[5] وتعاونهما معا .سيسمح بتحقق النص الذي لا وجود له إلا بمساعدة الآخرين وتواصل الحركة الدائبة للقراءة من قبل القراء عبر التاريخ هو ذاته مدعاة لبقاء النص وخلوده عبر الزمن ذلك أن العمل الأدبي يطرح وجوده من خلال أفق تلقيه.

---

[1] حميد سمير ،النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، ص19 .

[2] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع ، دار الأمان ، الرباط ، ط 1 ، 2014، ص 204 .

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] سارتر ، ما الأدب ، تر: محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ، د– ط ، د– ت ، ص 43 .

[5] المرجع نفسه ، ص 45 .

فقد اعتبر ياوس « أن الأفق الذي يحمله العمل الأدبي يتميز بخاصيتين تأثيريتين هما: التخييب Deception ثم الاستجابة أو التأكيد Confirmation ، مؤكدا أن العامل الأساسي في إنجاز أي مشروع علمي بصفة خاصة أو أي تجربة خاصة بصفة عامة يتمثل في تخييب الانتظار deception de L- attente على اعتبار أنه عندما نستخلص بأن فرضياتنا خاطئة ، نكون آنذاك مهيئين أكثر للاحتكاك بالواقع »[1] ، و لئن برزت أمام ياوس قصد تأسيسه لمفهوم أفق الانتظار« أسئلة كثيرة فإن السؤال الأهم الذي واجهه كان كيف يمكن التمييز بين تلقي الأعمال في زمن ظهورها ، وتلقيها في الزمن المعاصر ؟»[2].

يهدف ياوس باستفهامه المقدم تحديد المفهوم الخاص بأفق الانتظار واصفا صورته بقوله : أن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تنفلت من النزعة النفسانية ، وهي حينما تريد وصف تلقي العمل أو الأثر الناتج عنه فإنها تعيد تشكيل أفق انتظار جمهوره الأول .[3] بمعنى نظام المرجع الذي يتكون موضوعيا نتيجة من ثلاثة عوامل[4] :

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

- شكل وموضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها .

- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة اليومية أي التعارض بين العالم التخييلي والواقع اليومي.

وتولد مفهوم أفق الانتظار أو التوقع من فلسفة هانس جورج غادامير الذي « طور مفهوم اندماج الأفق بين وعين منفصلين ، وهذا ما سيكون من هذا الجانب أساس ظهور

---

[1] محمد القاسمي ، القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث ،؟، ص07 .

[2] مجموعة من المؤلفين ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، ص 29 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها.

[4] نفسه ، ص نفسه.

مفهوم أفق التوقع في دراسات التلقي الأدبي »[1] حيث استعار منه ياوس مفهوم اندماج الأفق في مؤلفاته ليوجد أفق الانتظار؛ فمساعي غادامير تأسست بعمله الرائد "الحقيقة والمنهج " لإثبات « أن الماضي لا يمكن فهمه إلا بربطه بالحاضر وهكذا فإن فهم الماضي يستلزم "وصل الآفاق " بين النص بوصفه تجسيدا لتجارب الماضي واهتمامات مفسره ، وحتى آرائه القبلية في الحاضر »[2] فالمفهوم الذي حدده غادامير أو ما سمي« بمنطق السؤال والجواب الذي يحدث بين النص والقارئ عبر مختلف الأزمنة ، وهو ما ساعد ياوس في بناء تاريخ قراءة الأعمال الأدبية ، فاندماج الأفق هو ما يعطي للنص حداثته ، أو بالأحرى يعبر عن الاستجابة التي تتم بين النص ، والقارئ »[3] معاً.

### ب-القارئ الضمني Implied Raeder

أوجدت نظرية التلقي مفاهيمها الخاصة في ظل تصور يرى «أن النص الأدبي ليس له محتوى ثابت ، وأنه لا يكفي إجهاد النفس لاستخراجه منه ، فالنص لا يعطي أي شيء من تلقاء نفسه وهو لا يشرع في أن يكون له معنى إلا عندما يدخل في علاقة تفاعل مع قارئ ما في عصر ما. »[4] ينجح أن يكون وسيطا فاعلا في تحقيق فعل القراءة . إذا كان أفق الانتظار من المفاهيم الرئيسة في نظرية التلقي فإن القارئ اتخذ ركنا ضليعا منذ أن جاءت عبارة بارت المدوية "موت المؤلف" حين أصبح ميلاد القارئ الذي أقصي من النقد الكلاسيكي مرتهنا بموت المؤلف [5]. هكذا انفتحت النظريات على الجزء الذي تناسته من قبل فأتخذ مسميات مختلفة حسب تصورات النقاد له .

---

[1] فيرناند هالين وآخرون ، بحوث في القراءة والتلقي ، ص15- 16 .

[2] الحبيب مونسي ، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د –ط ، د – ت ، ص 107 -108 .

[3] مجموعة من المؤلفين ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، ص 31 .

[3] حميد لحمداني ، رؤية جديدة للنقد التاريخي في الأدب من دائرة التاريخ إلى دائرة السيميولوجيا ، http://www.aljabriabed.net/n28_08hamid.(2).htm

[5] رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ص 87 .

لقد افترض بارت «وجود شفرات خمس تعدل ، تحدد ، وتولد المعاني التي تتعدد كلما مضينا في قراءة النص. وتتصل هذه الشفرات الخمس بالجوانب التأويلية hermenteutics ، والدلالية semantics ، الرمزية ، والجوانب الخاصة بالحدث action والإشارة référence »[1] حيث يقتضي أن « يقوم القارئ بالإسهام في وقائع النص ، وذلك لكي يغدو القارئ قادرا على خلق سياقات مؤتلفة ، ومختلفة على نحو تصبح معه كل قراءة بمثابة تحد لذاكرة هذا القارئ ، بل يغدو النص نفسه نصا داخليا شخصيا أكثر منه نصا نهائيا ، أو محددا »[2] سلفا.

بولوج القارئ النظرية الأدبية أصبح فعل القراءة يلتفت نحو« الذات القارئة ، وإن كانت النزعة الموضوعية تؤكد أنه ليس هناك سوى معنى واحد ، ومحدد بالنسبة إلى كل عمل أدبي وهذا المعنى يكون في غالب الأحيان مرتبطا بقصد المؤلف فإن إيزر من خلال تركيزه على الذات القارئة يؤكد أن النص يقدم معاني مختلفة ، وأن الذي يحدد إمكانات تأويل تلك المعاني هو القارئ اعتمادا على مجموعة من القرائن النصية »[3] التي تعطي القارئ مساحة من الحرية في تحديد المعنى .

قدم النقد الأدبي أصنافا معينة من القراء ملائمة لحالات معينة «كالقارئ الأعلى "ريفاتير" أو القارئ المخبر "فيش " لكن هؤلاء القراء لهم وجود فعلي ، وحقيقي .أما القارئ الذي يقصده فهو القارئ الضمني . إنه مجسد كل المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس – تأثيره – وهي استعدادات مسبقة مرسومة من طرف واقع خارجي ، وتجريبي بل من طرف النص ذاته »[4] ، وضمن نفس الإطار الذي يرصده إيزر لقارئه

[1] إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ص 269 .
[2] المرجع نفسه ، ص 275 .
[3] محمد القاسمي ، القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث ، ص08 .
[4] فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، ص 30 .

الضمني «كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي »[1] أصبح للقارئ الضمني وجوده الفاعل في النظرية الأدبية .

واستطاعت مفاهيم التلقي والقراءة أن تحقق افتراضات نظرية حيث مورست على نصوص تخييلية – روائية بالخصوص ، وشعرية أحيانا .غير أن بعض النقاد يذهبون للتأكيد أن النصوص النقدية ظلت بعيدة عن هكذا تصورات [2]. وهو ما انتقد به إيزر من قبل الناقد نورمان هولاند ( Norman Holland) عندما « وصف نظريته في القراءة بأنها محدودة ما دامت لا تمتد إلى أجناس أخرى من الكتابة الأدبية المختلفة غير التخييلية خاصة فيما يتعلق بالنشاط المتبادل بين النص ، والقارئ »[3] ، و حسب هولاند ، فالتعالق بين الاثنين لا يتأسس بالضرورة على نصوص أدبية فقط بل يتعداه إلى نصوص أخرى تحليلية واصفة إلا أن مزاعم هولاند تتهاوى أمام تأكيد إيزر نفسه « بأنه يمكن تطبيق ذلك على أجناس أخرى من الكتابة ، مع مراعاة ما لمفهوم الجنس ذاته من دور في تحديد القراءة وتوجيه التأويل : " فالجنس هو عنصر سنني يستدعي بعض الانتظارات لدى القارئ التي تعودها حتى تلك السنن » [4] بمعنى أن الجنس هو جزء من الذخيرة ( الموسوعة ).

و يبدو أن الإحاطة بهذه المنطلقات له ما يبرره في دراستنا ، ذلك أنها تنبع من ذات المصدر كما كان الحال مع الباحثة سليمة لوكام في عملها "تلقي السرديات في النقد المغاربي" التي اشتغلت على نصوص نقد النقد . « فما من شك أن عدة عناصر سننية للذخيرة الموجودة في كل نص لن تتكون معروفة بالتساوي لدى كل قارئ للنص ، ومع

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] ينظر : مجموعة من المؤلفين ، من قضايا التلقي والتأويل ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط ، المغرب ، ط1 ، 1994 ، ص 106

[3] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص 26

[4] مجموعة من المؤلفين ، من قضايا التلقي والتأويل ، ص 106 .

ذلك فإن الاختلافات الأساسية بين الأجناس ستتحكم في المواقف اتجاه النص ، وهذا يطبق على التخييل وغير التخييل »[1] ، وهو ما يسمح لنا أن نوظف بعضا من آليات النظرية في دراستنا مثل مفهوم **أفق الانتظار** و **القارئ الضمني** .

وليس بخاف أن ترحال القراءة بين التلقي ، التفكيك ، والتأويل لم يكن أخر المحطات التي عرفتها الدراسات النقدية . فلقد خلقت التحولات النوعية « في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردزI.A.Richards في التعامل مع القول الأدبي بوصفه عملا إلى رولان بارت الذي حول التصور من العمل إلى النص [...] وكذا إسهام فوكو في نقل النظر من النص إلى الخطاب ، و تأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية ، والأنساق الذهنية »[2].هكذا خلقت هذه التحولات الكثير من إعادة النظر فيما تحمله من تصورات سابقة بل إن جدوى الانفتاح أكثر على ربط العمل الأدبي بالثقافة أصبح محجة للنقاد .

ولأن الخطابات النقدية التي « استمدت أدواتها الأساسية مقولاتها ، وتصوراتها من اللسانيات الحديثة طالما انفتحت على الحقول المعرفية الأخرى التي يمثل النص اللغوي المكتوب أو الشفاهي موضوعها المشترك »[3] . فكان لزاما ، و« من الطبيعي ، والمنطقي تماما أن تتقاطع هذه الخطابات مع مقاربات فكرية أخرى مرة عند النص المفرد ، ومرات أخرى عند البنى ، والأنساق التي تتولد ، وتعبر عنها نصوص من مختلف الأجناس والخطابات »[4] من خلال مقاربة الأنساق الثقافية أو ما أصبح يعرف لاحقا بالنقد الثقافي .

---

[1] المرجع السابق ، ص نفسها.

[2] عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط3 ،2005 ، ص13 .

[3] مجموعة من المؤلفين ، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، ص 133-134 .

[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

## القراءة الثقافية

بات من البين أن صورة أخرى للقراءة سيعرف كنهها الخطاب النقدي المعاصر حيث أصبح السرد بأشكاله المختلفة موضوعا للدراسات الثقافية (cultural studies) ، فمنذ العقدين الأخيرين من القرن الماضي . صار السرد الأرض المشتركة التي يلتقي عليها الكثير من النظريات ، والتيارات النقدية ، الفكرية ، والفلسفية ؛ إذ من بين المحددات إثارة النقاش في ما يتصل بالشرط ما بعد الحداثي الذي يبرر الارتياب ، والشك في أشكال السرد الموروثة عن الماضي التي تحيل إلى واقع بانيها أكثر ما تحيل إلى واقع الآخر[1] . واللافت أن مظاهر الشك تلك سيتم موضعتها في إطار إعادة النظر في العلاقة بين الذات والآخر هذه الإحالات التي أصبحت تستدعي التحرر من هاجس التفوق الغربي.

و تتحدد (الدراسات الثقافية ) باعتبارها أفقا منفتحا على العديد من التخصصات «أهمها علم الاجتماع ، و الأنثربولوجيا الثقافية ، الأنثولوجيا ، والسيميائيات ، الأدب ، والفنون »[2] إلا أن التداخل بين علوم ، واختصاصات مختلفة. قد يوحي « بأن الدراسات الثقافية تحيط إحاطة شاملة بمختلف طرق دراسة الثقافة ، والتفكير في الأسئلة التي تطرحها غير أن ما يفضي إليه الاطلاع على متنها هو أن ميدان الدراسات الثقافية يتعلق بمجال من مجالات البحث الأكاديمي »[3] مما يبدو أن مباحث الدراسات الثقافية صارت تمثل شكلا من أشكال التحول المنهجي.

لعل التحول المنهجي الذي تمثل جميع أشكال أو أنساق الثقافة المضمرة في العمل الأدبي مفترضا أنه من « المستحيل قيام مقاربة شكلانية للأدب ، فكل عمل أدبي في العالم

---

[1] إدريس خضراوي ، السرد موضوعا للدراسات الثقافية ، ص 108 .

[2] المرجع نفسه ، ص108 .

[3] نفسه ، ص 109 .

هو جزء من ثقافة إنسانية ما بالمعنى الذي يعطيه الأنثروبولوجيون للكلمة ، ولا يمكننا أن نضفي عليه معنى إلا ضمن تلك الثقافة »[1] يؤسس لفكرة أن النص أو البعد الجمالي فيه لا « يمثل الغاية القصوى للدراسات الثقافية ، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في حقلها الاجتماعي في أي تموضع كان ، بما في ذلك تموضعها النصوصي »[2]. فالدراسات الثقافية « صارت تأخذ النص من حيثما يتحقق فيه ، وما يتكشف من أنظمة ثقافية .فالنص هنا وسيلة ، وأداة. فحسب مفهوم الدارسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية ، والإشكاليات الأيديولوجية ، وأنساق التمثيل ، وكل ما يمكن تجريده من النص »[3] الأدبي.

وتعود بدايات تشكل الدراسات الثقافية إلى« ستينيات القرن الماضي حينما أسس ريتشارد هوغارت (R.Hoggart) مركز برمنغهام للدراسات الثقافية سنة 1964 ، وترأسه ستيوارت هول(s.Hall) لاحقا حيث تركز الاهتمام فيها على دراسة الكثير من الإنتاجات القولية والممارسات الثقافية باعتبارها ظواهر نصية يتعذر فهمها من دون وضعها في سياق الثقافة »[4].

وقد أصبح السرد في ظل الدراسات الثقافية « يتعين بوصفه موضوعا (ذريعة) لتحقيق معرفة أوسع علاقته بالثقافة والهيمنة ، ويعود الفضل في ذلك للأعمال التي تدخل في إطار دراسات ما بعد الكولونيالية ، وكذا النقد الثقافي التي كان لإدوارد سعيد (Edward SAID) الأثر البارز في تشييدها ، وتطويرها ، وصوغ أفكارها الأساسية من خلال الاشتغال على دراسة التمثيل الثقافي ، والمقاومة بعيدا عن الدائرة التي تحرك

---

[1] ليونارد جاكسون ، شكلان من المادية الثقافية في الأنثروبولوجيا وفي الدراسات الثقافية ، تر: ثائر ديب ، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية ،فصلية يصدرها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، قطر ، صيف 2012 ، المجلد الأول ، العدد 1 ، ص 138 .

[2] عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص17 .

[3] المرجع نفسه ، نفسها .

[4] مجموعة من المؤلفين ، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، ص41 .

فيها البحث السردي الحداثي »[1].مثلما تطورت الدراسات الثقافية « على يد مفكرين بارزين مثل هومي بابا (Homi babha) ،غاياتري سبيفاك(Gayatri SPIVAK ) ، رانجيت غوحا (Ranjit Guha) ديبش شاكرابارتي( Dipesh CHakrabarty ) ، وقد تغذت الدراسات الثقافية من رافدين علميين هما أعمال كارل ماركس (Karl Marx ) وميشيل فوكو (Michel Foucault) ». [2]

**خلاصة نقدية**

لقد تم في هذا المدخل تعيين أهم المفاهيم المركزية النظرية المتعلقة بمسارات القراءة والتحولات التي تعاقبت على الدرس النقدي حيث علمنا و « يعلمنا تاريخ العلوم أنه لا توجد قاعدة واحدة ، مهما يكن قدر رسوخ أساسها في الميدان الابستمولوجي ، لم تنتهك في لحظة أو أخرى .ولم يعد من الممكن الإيمان بوجود منهاج قائم على مبادئ دائمة يلزم الخضوع لها فيما يتعلق بمسائل العلم »[3] . وما التحولات على مستوى الظاهرة الطبيعية على مدى قرون، المنهجيات ، والقراءات التي تعاقبت على دراسة الإنسان بعضها تاريخي أو نفسي يحاول سبر أغوار النفس البشرية أو اجتماعي يصل بين الفرد ، ومجتمعه إلا عائدة– حسب رأي القائل–« إلى جدل المنهجيات التي لم تعرف استقرارا ، وثباتا منذ فجر الحضارة ، وعصر الكتابة . أن نلمسها في معيارية أفلاطون وصفية ، وفي محاولة التوفيق بينهما من قبل هوراس كما نجدها في الصراع المستميت بين العقلانية ، التاريخية ، المادية ، الوضعية والتجريبية ، فلا غرابة أن تنتعش السيميولوجيا ، ومن ثم التفكيك في أعقاب البنيوية »[4] وأن يعقب التفكيك أو يتزامن معه ظهور لمنهجيات أخرى كنظريات القراءة ، التأويليات الحديثة والدراسات الثقافية . فليست هاته

---

[1] إدريس خضراوي ، السرد موضوعا للدراسات الثقافية ، ص 108– 109 .

[2] ينظر :المرجع السابق ، ص 109 – 113 .

[3] عبد الله العروي وآخرون ، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية ، ص 05 .

[4] عبد الله إبراهيم وآخرون ، في معرفة الآخر( مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، ص 26 .

« بأخر المنهجيات فلا بد أن تعقبها محاولات أُخرى تنهض لوضع الأجوبة الجديدة عن ما استعصى على تلك »[1] المنهجيات السابقة لها .

ومع هذا لا يسعنا إلا أن نتشكك في المذهب الذي يؤمن بالانقطاع التاريخي للمعارف الذي تبناه البعض ، وقد نذهب للرأي الذي يقول إن التطورات النظرية ، والنقدية التي سادت القرن الماضي ، والشأن نفسه بالنسبة للقرن الواحد والعشرين قد انتهجت كلها نهجا رام حل « مشكلة واحدة ، وهي مشكلة "المعنى " الخاص بالأدب الذي يبدو كأن له معنيين ينطوي كل منهما على نظرية للنتاج الأدبي تختلف عن الأخرى ، وقد تكون نقيضتها وينطوي على تطبيق للنقد يختلف عن الآخر »[2] ، فالحال أن قراءة التراث هي الأخرى ستختلف أبعادها وسيغدو مسارها يرصد جملة من التحولات مبتداها عصر النهضة ومنتهاها حاضرنا الذي لا ينفك يستعيد في كل مرة سؤال كيف نقرأ، ولماذا نقرأ تراثنا ؟

**- التراث وإعادة القراءة**

يدل لفظ التراث في المعاجم على مادة ورث « ورث فلان أباه يرثه وراثة وميراثا .وأورث الرجل ولده مالا وإيراثا حسنا "و"الورث والإرث الميراث أصله موراث ، انقلبت لكسرة ما قبلها ، والتراث أصل التاء فيه واو . ابن سيدة : الورث والإرث والتراث والميراث : ما ورث ؛ وقيل : الورث والميراث في المال والإرث في الحسب »[3] ، والتراث « هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة ، فهو إذن

[1] المرجع نفسه ، نفسها.

[2] وليم راي ، المعنى الأدبي ، ص 10 .

[3] ابن منظور ، لسان العرب ، ص199-200 .

قضية موروث ، وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد المستويات »[1] ، بذلك فالتراث ليس قضية طواها النسيان بل نراه يشغل كل ركن من واقعنا .

اعتبرت الأوبة صوب التراث التي استنار بها الفكر العربي المعاصر، كما لو أنها عملية إحياء ثانية ترفل في أثواب خطابات مختلفة نوعا ما عن خطاب النهضة العربية . أو بالأحرى كما يسميها الناقد سعيد يقطين التحول من الإعداد للقراءة إلى إعادة القراءة[2]. والقارئ للتحولات الكبرى التي أصابت نظرة الأجيال المتعاقبة للتراث العربي عموما والأدبي خاصة والسردي بصفة أخص، لا يستطيع أن يغفل أن عصر النهضة ؛ كان المهاد الأول لبدايات التحول ، ربما لأنه لا يمثل « جملة الإشكاليات الفكرية الفاعلة في حاضرنا فحسب ، بل إنه العصر الذي قدم أول إجابة حديثة عن سؤال قراءة التراث »[3] أو لعله العصر هو الذي أسس أفق الانتظار الأول لتلقي النصوص التراثية القديمة التي عرفها التراث العربي .

و يجمع كثيرون أن عصر النهضة العربية الحديث بدأ« منذ الصدمة الأولى التي شعر بها العالم العربي على أثر الحملة الفرنسية التي قادها نابليون الأول إلى وادي النيل قبيل نهاية القرن الثامن عشر ، واصطحب فيها طائفة من العلماء ، والباحثين المنقبين ، و معهم مطبعتهم ، و أزوداهم من كتب المراجع ، ومصنفات العلم الحديث »[4] .هي مظاهر جديدة غزت العالم العربي الذي راح يتمثلها في إنشاء المطابع ، والمدارس ، وتوجيه البعثات العلمية إلى العالم الأوربي ، لتبدأ رحلة السفر نحو الشمال ، عبر تتبع آثار

---

[1] حسن حنفي ، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط4، 1992 ، ص 13

[2] ينظر : سعيد يقطين ، قراءة التراث الأدبي : التراث السردي نموذجا ، الندوة الولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة ، جامعة الملك سعود ، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها ، 2014 ، ص 314 .

[3] نادر كاظم ، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر وآخرون ، بيروت لبنان ، ط1، 2003 ، ص59 .

[4] عباس محمود العقاد ، دراسات في المذاهب الأدبية و الاجتماعية ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ط2، 2006، ص07.

النهضة الأوربية في شتى المجالات ، ولا أدل على ذلك من الأثر الواضح الذي نجده في كتابات أوائل الطيور المهاجرة نحو الغرب كرفاعة الطهطاوي في كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز "سنة 1834 ، وما حواه من مشاهدات و تدوينات لأربع سنوات قضاها في باريس .

ذلك ما كان من أثر الرضة الأولى بين العالم العربي، و سطوة الحضارة الأوربية الحديثة أن المغلوب أخذ في محاكاة الغالب كما هي العادة العامة ؛ ويبدو أن ذلك الافتتان لم يدم طويلا ودون أن يبلغ مداه الأكبر، فضلت الشعوب العربية أن تحيط نفسها بشيء من الاستقلال والدعوة إلى إحياء التراث القديم ، عبر الترجمة والنقل ، و بإعادة البلاغة العربية بمنظومها ومنثورها [1] ؛ إلا أن هذا الاستقلال كثيرا ما كان مشوبا بالتعثر في أغلب المرات و الترنح بين جدل ما ألفه ، وورثه الفرد العربي عن أسلافه ، وبين غرابة وفتنة ما تلاقاه من الآخر؛ هذا القادم الذي عزف لحنا يقض مضجعه .

فإذا كانت « النهضة الأوربية قد تحققت بفعل عوامل داخلية بعيدا عن أي تهديد خارجي »[2]، فإن عوامل نهضته العربية الحديثة كانت منذ اللحظة الأولى «وليدة الصدمة مع قوة خارجية و مهددة ، قوة الغرب وتوسعه الرأسمالي الاستعماري [...] إنه من الصعب جدا بل من غير الصحيح تاريخيا ، تفسير اليقظة العربية الحديثة وحدها بالعوامل الداخلية ، وعلى رأسها العوامل الاقتصادية ، والاجتماعية ، والصراع بين الجديد والقديم »[3] ، بل إن العوامل الداخلية –على حد تعبير الجابري– لعبت دورا ثانويا مقارنة بالعامل الخارجي الذي شكل قلقا حقيقيا ، وظل يوحي دائما بتمزق الوعي العربي في نظرته للآخر بوصفه عدوا ، ونموذجا للتقدم ؛ يريد الاحتذاء به في الوقت نفسه .

---

[1] ينظر :المرجع السابق ، ص07 –08

[2] محمد عابد الجابري ، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت لبنان ، ط2، 1990 ، ص26 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

وإذ استقطبت دعوة إحياء التراث الأدبي القديم أوائل السنادبة من الشعراء الأدباء والنقاد المفكرين على اختلاف مشاربهم أمثال رفاعة الطهطاوي ، البارودي ، اليازجي ، المرصفي ... فإن غاية جيل النهضة الأول من التراث كانت موصولة « باستعادة المعايير الأدبية لمراحل التراث المزدهرة ، على أمل أن يسترجع الحاضر الإحيائي المتطلع إلى النهضة الوجه المشرق لماضيه العربي الإسلامي المتقدم »[1]، فصار استرجاع الماضي هو المحفز الأول للقارئ الإحيائي ، وللحركة الأدبية ، والنقدية الواسعة التي قادها شعراء ، أدباء ونقاد بنزوعها نحو إحياء الأساليب القديمة التي عرفها العرب .

و لئن انتهت القراءة الإحيائية الأدبية إلى محاكاة ، وتقليد الماضي ، فإن جابر عصفور يرى أن النقد الإحيائي المصاحب لها قد تحول هو الآخر إلى« التلخيص، الشرح، والتعقيب ، ورواية لكتب قديمة ( كما فعل المرصفي في "الوسيلة الأدبية " أو شرح لها ( كما فعل محمد عبده "في دلائل الإعجاز " ) أو أمالي عليها (كما فعل علي عبد الرزاق في كتابه"أمالي علي عبد الرازق في علم البيان" 1912) أو توليف لأقوالها ( كما فعل محمد سعيد ) »[2] ، و لا يجد الناظر في قول صاحبه إلا حكما تعميميا خالصا ، ربما لأن السياق التاريخي لا يمكنه أن يتجاهل الجهد الإحيائي الذي قام به رواد النهضة ، وهو ما سمحت به إمكاناتهم ، وما توافر لهم من شروط ، فكل تجربة قرائية لا تخلو من نواقص ومصاعب تعترضها ، فتحول دون بلوغها أقصى مراميها .

ولا غرو أن التحول نحو ما عرف بالرومانسية في الأدب والتعبيرية في النقد الأدبي قد جسد نمطا من أنماط التلقي الذي سيجعل من « استعادة الماضي بكل ما يرتبط به من قيم جمالية تصويرية إطارا مرجعيا منبوذا »[3]. فصار التمرد عليه ضرورة لاستبدال الشكل التقليدي للأدب بنموذج « لأدب متنوع في أجناسه ، و طرائقه التعبيرية »

[1] جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ،قبرص ، ط1 ، 1991 ، ص 20 .

[2] المرجع السابق ، ص21 .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[1]، و التبشير بجيل جديد يؤمن بجمالية التعبير. فقد « تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، وينتصرون لمسمى الأدب العصري بما هو ترجمان الحياة الصادق » [2]. ويمجدون « الوجدان على الفكر ، والخيال على العقل والطبع على الصنعة ، و الابتداع على الإتباع ».[3] .

فهذا ما أصبح يدعو إليه الجيل الأول للتجديد فانفصالهم عن الأشكال القديمة «عن المقامة هو قطيعة مع الأدب بالمعنى التقليدي للكلمة أي قطيعة مع نوع من الثقافة مع أشكال خطابية صور بلاغية ، فنون عروضية ، ومع فيض من الذكريات »[4] . فقد بلغت القراءة التعبيرية مداها ، و تأثيرها الطاغي إلى منتصف القرن الماضي ، ولم تواجه الأفول إلا مع الصعود اللافت لقراءات مغايرة تجاوزت الرومانسية ، والتعبير معا داعية إلى أدب جديد ، وتلق مباين للأدب[5] الذي سبقه.

تباينت الإسهامات المنجزة بخصوص قراءة التراث الأدبي حسب توجهات القراء ، فاختبرت قراءة طه حسين التاريخية سابقا الشعر الجاهلي حيث صار« الشعر الجاهلي من الموضوعات التراثية التي وجدت فيها القراءات العربية ذات المنحى التاريخي الميدان الخصب لتطبيق الكثير من رؤاها ومقولاتها ، وأدواتها الإجرائية »[6] فذلك لأن الشعر الجاهلي أحد أهم المصادر التي مثلت الثقافة العربية ، ولعل الشعر الجاهلي كان من أهم الموضوعات التراثية التي شغلت النقاد في كتاب في الشعر الجاهلي 1927 ، وفي الأدب الجاهلي.

---

[1] مجوعة من المؤلفين ، قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، المجلد الثاني ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، د– ط ،1990 ، ص 547

[2] ينظر :العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 4 ، 1987 ، ص 278 .

[3] جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، ص 26 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، ص61 .

[5] ينظر :جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، ص 29

[6] محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية ، ص18 .

وقد استمرت النزعة التاريخية في قراءة التراث النقدي أيضا من ذلك كتاب إحسان عباس "تاريخ النقد الأدبي عند العرب " 1974 حيث تواصل الخط الصاعد للنزعة التاريخية مقترنا بنظرة كلية ، وشاملة من ناحية مع منظور يوازن بين النظرية والتطبيق[1]. فيبدو أن الحقبة الأولى الممتدة من عصر النهضة حتى أواخر الستينيات . قد تم فيها « ترهين التراث من خلال تحقيق القراءة التاريخية كانت هذه الحقبة استكشافية ، من حيث الجوهر ، وتسعى إلى تقديم التراث العربي الإسلامي دليلا على أن لنا تاريخا »[2] زاخراً بالمعارف .

كما أغرت مثلا القراءة النفسية بوصفها معرفة جديدة مثل العقاد ، طه حسين ، فتوسلها في تأليفه عن أبي العلاء المعري ، واستهوت العقاد فاستغلها في كتابه عن "ابن الرومي " [3] دون أن ننسى المازني . مثلما وجد الدرس النقدي العربي نفسه مقترنا « بالفلسفة الواقعية وما تحيل إليه من قوانين ، ومبادئ تنظمها الفلسفة المادية الجدلية التاريخية ، فحرك بذلك ترسانة من المصطلحات والمعايير ، كأنه بذلك صار ، علما للفن يخضع موضوعه لقوانين ويربطه بواقع الإنسان التاريخي الاجتماعي ، والسياسي »[4] ، حيث أمكن على ضوء القراءة الاجتماعية إعادة تصنيف المقامات – مثلا – بالتأكيد على مضمونها الاجتماعي .فالمقامات من منظور مصطفى الشكعة ، وعبد الرحمن ياغي ، و يوسف نور عوض وليدة هذه الحالة الاجتماعية المتردية من البؤس الإنساني والتمايز الطبقي المفرط ، وفساد الأخلاق ، انتشار المكدين ، واللصوص ... [5].هكذا طبعت المقامات باعتبارها امتثالا للواقع الخارجي في أواخر القرن الماضي .

---

[1] المرجع نفسه ، ص31 –32 .

[2] سعيد يقطين ، قراءة التراث الأدبي :التراث السردي نموذجا ، ندوة قراءة التراث ، ص 314 .

[3] محمد الدغمومي ، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44 ، ط 1 ،1999، ص97 .

[4] المرجع نفسه، ص 193 .

[5] ينظر : نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص318.

و لم تشهد كلمة التراث مثلما يذهب لذلك المفكر المغربي محمد عابد الجابري شيوعها بحمولات متنوعة ، ومتباينة . كما عرفها منتصف القرن العشرين ، ذلك أن الدلالات التي شكلتها في الأذهان آنذاك كانت تشد إليها الأنظار بحثا عن قراءة جديدة للتراث بأدوات و آليات معاصرة [1]. بما هي قراءات مباينة لغيرها من القراءات سواء منها المتعاقبة أو المتزامنة والمتعددة بتنوع حقول التراث استطاعت أن تثمر جملة من الدراسات في العلوم الإنسانية الفاحصة لهذا التراث أين شكل فحص هذا الأخير « من منظور نقدي ، و تأمل البدائل الممكنة للتواصل معه ، مشروعا هائلا أنجز القليل منه ، والطريق منه ممتدة أمام الإسهامات الجديدة »[2] . فجاء المشروع منذ بدأت الثقافة العربية المعاصرة تحاول التعرف على نفسها من خلال رصد آلياتها وأسسها .

على النحو ما كان في الدراسات الأدبية ، والنقدية كانت الفلسفة هي الأخرى محط المراجعة « فلا عجب أن ينصب التفكير الفلسفي عندنا على مفاهيم استراتيجية ترمي إلى مراجعة مفاهيم الفلسفة ، وقضاياها ، وإعادة النظر في التراث الفلسفي ، ولعل هذا ما يفسر الأهمية التي يتخذها مفهوم التراث ، وما يرتبط به من مفاهيم التاريخ ، والهوية الخصوصية »[3] حيث تمثلت إعادة النظر في التراث مشاريع مثل مشروع حسن حنفي الأصولي ، وأيضا مشروع الجابري الابستمولوجي ، ومشروع أركون الفكري الناقد للعقل الإسلامي ، ونصر حامد أبوزيد الذي نزع إلى إعادة إنتاج معرفة جديدة للتراث الفكري ، والفقهي ، فتصدى الجابري لنقد و تفكيك العقل العربي الذي مارس قراءة نقدية « للفلسفة العربية بغاية إعادة تأريخها ، موظفا مفهومات البنية ، والقطيعة الإبستمولوجية ، والإشكالية ، والصراع الطبقي راحلا بين المعرفة والأيديولوجية »[4]. قصد إعادة بناء

---

[1] عبد الله العروي وآخرون ، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية ، ص 71 .

[2] رضوى عاشور ، في النقد التطبيقي صيادو الذاكرة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2001 ، ص139 .

[3] عبد السلام بنعبد العالي ،التراث والهوية دراسات في الفكر الفلسفي في المغرب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1987 ، ص 09 .

[4] محمد بنيس، تعددية الواحد ، مجلة الكرمل ، تصدر عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، قبرص ،1984 ،عدد11 ، ص224 .

منظورا جديدا للتراث عموما ، والفلسفي على وجه الخصوص. والحال أن الأمر- حسب الجابري- لن يستقيم لقارئ تراثه إلا إذا تأسس البناء على مستويين[1]:

- مستوى العلاقة الذاهبة من الذات إلى الموضوع ، الموضوعية في هذا المستوى تعني فصل الموضوع عن الذات .

- مستوى العلاقة الذاهبة من الموضوع إلى الذات و الموضوعية في هذا المستوى تعني فصل الذات عن الموضوع .

فطلب الفصل بين الموضوع والذات ، و الذات والموضوع بما هما « عمليتان متداخلتان تشكلان معا [حسب الجابري] اللحظة الأولى في منهج التعامل مع التراث هو طلب للموضوعية والأمر هل أن تطلبنا لها يكفي ؟ ، ولأن المقروء هو تراثنا نحن ، وما أخرجناه عن ذواتنا لم نخرجه لنلقي به هناك بعيدا عنا لا لنرنو إليه [...] بل فصلناه عنا من أجل أن نعيده إلينا في صورة جديدة ، وبعلاقات جديدة من أجل أن نجعله معاصرا لنا »[2] ويبدو أن الجابري يؤسس لفكرة تعاملنا مع التراث التي عادة ما تشوبها الذاتية المفرطة القادرة أن تخلق شيئا من الضبابية في التواصل مع التراث. ما يعني أن الانفصال بين الذات بوصفها الذات العربية المتعلقة بتراثها الذي هو موضوعها للقراءة ضرورة لازمة لتقديم المقروء في صورة جديدة لكن هل يمكن أن يحدث الانفصال بالفعل بين الذات والمقروء؟ هل ينفصل القارئ وهو يقرأ التراث عن الجماعة التي ينتمي إليها ؟.

هكذا صار الفهم الجديد للتراث يطرح نفسه في كتابات الجابري لإحداث شكل من أشكال القطيعة مع التراث على مستوى التعامل معه أين قام مشروعه الفكري على

---

[1] ينظر : محمد عابد الجابري ، نحن والتراث ( قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي) ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط6 ،1993 ، ص 22

[2] المرجع السابق ، ص 22-24 .

«استرايجية التجديد من الداخل تجديد الثقافة العربية من داخلها . استراتيجية ذات ثلاثة محاور، أو أبعاد : محور النقد الابستمولوجي للتراث ، ومحور التأصيل الثقافي للحداثة في الفكر العربي ومحور نقد الحداثة الأوروبية نفسها ، والكشف عن مزالقها ، ونسبية شعاراتها »[1]. وقد تميز عبد الكبير الخطيبي هو الآخر بتفكيك الثقافة العربية ، والشعبية المغربية على وجه الخصوص حيث نصب نقده المزدوج على كل ماهو متعال ، وميتافيزيقي في الثقافتين العربية ، والغربية ناهجا الاختلاف بحجة إفساح المجال لفكر ينبذ الذاتية الحمقاء [2]. يظهر أن القراءة الجديدة حاولت « إبراز أن التراث العربي ليس مثاليا كما صورته القراءة التاريخية . ولكنه ذو بعد مادي ، عقلاني ، و حداثي ، ويمكننا التفاعل معه في هذا العصر بجعله يلعب دورا في تعزيز المقاومة والنضال ضد الامبريالية ، وامتداداتها في الوطن العربي»[3] .

فقد ظلت غايات هؤلاء مشدودة نحو تجديد التراث ، والانشغال به والتواصل مع بعض عناصره والانقطاع عن بعضها الآخر ، فبقيت ماثلة بأسئلة متكررة ، وإجابات متجددة لا تملك إلا أن تتطلع إلى المستقبل دون أن تكف عن فضح الفروقات الجذرية بين نهضتين أو عالمين في وعي نخبها ؛ « إذ النهضة الأوربية ، والغربية أصبحت واقعا ملموسا في حين أن النهضة العربية ، بقيت في مستوى المشروع الطوباوي . الأولى أنجزت ، وتعمل داخلها – ومن فائض امتدادها الخارجي –على تجاوز ذاتها ، أما الثانية ، فهي فكرة غير مكتملة ومشروع لم يتحقق وجدت النخب العربية نفسها تتأرجح بين نموذجين : النموذج الأوربي الذي يفرض نفسه في الحاضر ؛ والنموذج العربي الإسلامي

---

[1] محمد عابد الجابري ، المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ،2000 ، ص10 .

[2] ينظر: عبد الكبير الخطيبي ،النقد المزدوج ، تر: مجموعة من الكتاب ، منشورات سوق عكاظ ، الرباط ، المغرب ، د– ط ،2000 ، ص 11–12.

[3] سعيد يقطين ، قراءة التراث الأدبي : التراث السردي نموذجا ، ص 314 .

الذي تحقق في الماضي و يجر معه تاريخية »[1] مثقلة بسؤال مركزي بقي رنينه يتردد منذ عصر النهضة إلى القرن العشرين«عن علاقتنا بالعالم المألوف ، و بالعالم الغريب (الغربي ) »[2] كيف يستطيع العالم العربي أن يتعرف على نفسه مقارنة بما هو عليه الغرب اليوم ؟.

أما مقولة التراث فأصبحت بحلول سبعينيات و ثمانينات القرن الماضي « تستند عند عامة المفكرين العرب إلى مبدإ ثقافي منه تستقي شرعيتها ، وصلابتها في التأثير والتجاوز ، فهي بهذا الاعتبار لحظة البدء في خلق الفكر العربي المعاصر، والمتميز. فلا غرابة أن تعد قراءة التراث تأسيسا للمستقبل على أصول الماضي بما يسمح ببعث الجديد عبر إحياء المكتسب » [3] ، وكيفية تحديث آلياته الإجرائية للخروج من ربقة الإخفاقات التي توالت على المجتمعات العربية ، ليعود مرة أخرى سؤال قراءة التراث ، والبحث عن إجابات جديدة . أين ستقوم محاولات على « مباشرة التراث من منطق التفاعل بينه ، وبين الحداثة قصد فهمه في ذاته ، واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها ، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها اليوم ، للمساهمة في تغذية النقاش العام »[4] حولها حيث تبرز – على سبيل المثال – تجربتا حمادي صمود ، والعمري في دراسة النص التراثي بطرائق ومفاهيم حديثة بوصفهما مظهرين من مظاهر الجدة النابعة من الرغبة بتقديم قراءة جديدة للبلاغة العربية .

لقد اقتضت الضرورة عند الأدباء ، والشعراء ، النقاد ، والمفكرين العرب المنافحة عن رؤاهم بشأن قراءة التراث القديم بمختلف حقوله المعرفية ، و تدليلهم على أن هذا

---

[1] محمد نور الدين أفاية ، الغرب في المتخيل العربي ، منشورات دائرة الثقافة والإعلام ، الإمارات العربية المتحدة ، ط1 ،1996 ، ص 17-18 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 120 .

[3] عبد السلام المسدي ، التفكير اللساني في الحضارة العربية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ،1986 ، ص12 .

[4] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس ، منشورا ت الجامعة التونسية ، تونس ، د-ط، 1981 ، ص11 .

الاقتضاء مداره إشكالية التراث من حيث هو يدعوهم اليوم إلى « قراءته"على –حد عبارة المنهجية الراهنة– ومعنى ذلك أن العرب يواجهون تراثهم لا على أنه حضوري لديهم ، ولكن على أنه ملك افتراضي يظل بالقوة ما لم يستردوه ، واسترداده هو استعادة له ، واستعادته حمله على المنظور المنهجي المتجدد ، وحمل الرؤى النقدية المعاصرة عليه »[1] ، والتحفيز لتأسيس أطر جديدة مساعدة على فهمه ، واستيعابه ؛ ولا تعدو الاستعادة كما يرى عبد السلام المسدي – وهنا قد يطرح السؤال نفسه هل يمكن أن يستعاد الماضي أو التراث؟ – إلا أن تكون محاولة لتفكيك الصراع بين القديم ، والجديد .الصراع الذي أخذ أبعادا كثيرة ظلت تبرز دائما في شكل ثنائيات منها الأصالة /المعاصرة ، التراث /الحداثة وغيرها من الثنائيات .

وتبدو المنطلقات المنهجية للمسدي – يشير جابر عصفور–[2] التي يتبناها ماهي إلا نمطا جديدا للقراءة .وما أطلق عليه" البنيوية ، وهو منحى يؤكد إمكان إعادة قراءة التراث على ضوء المكتسبات العلمية الجديدة التي تقدمها اللسانيات ، إذ يستلهم هذا النمط القرائي « نموذجه المنهجي من اللسانيات (علم اللغة ) فإنه يستعير بعض مسلماته فيما يتصل بفهم اللغة – من حيث هي حدث اتصالي بالدرجة الأولى –ليطبقه على التراث »[3].فلا غرو أن المسدي يرى أن الدرس اللساني لا يعزب عن التقعيد لقراءته.

فكل « قراءة – كما هو معلوم في اللسانيات العامة– هي تفكيك لرسالة قائمة بنفسها ، وما التراث إلا موجود لغوي قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة ، و إعادة قراءته هي تجديد لتفكيك رسالته عبر الزمن ، وهي بذلك إثبات لديمومة وجوده فكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من متقبل واحد فيفككها كل حسب أنماط جداوله

[1] عبد السلام المسدي ، التفكير اللساني في الحضارة العربية ، ص11–12 .

[2] ينظر: جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، ص 33 .

[3] المرجع السابق ، ص نفسها .

اللغوية »[1]،وعليه فإن تتعددت « القراءة آنيا للرسالة الواحدة حسب تعدد المتقبلين ، فكذلك تتعدد القراءة زمانيا يتعاقب المتقبلين للرسالة ، و المفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ »[2]. وينحت المسدي تصوره لقراءة التراث من مخطط رومان جاكبسون الذي وضعه لتحديد عناصر التواصل اللغوي[3] : يستبدل المسدي المرسل أو( المتكلم ) بالمقروء و المرسل إليه ( السامع) بالقارئ

سياق

مرسل　　رسالة　　مرسل إليه

الشفرة

إن القارئ لعبارات المسدي عن التراث لا يمكنه تجاهل إطارها المرجعي الذي تصدر عنه وعلاقتها بالمشروع البنيوي ككل الذي اكتسح الدراسات العربية النقدية بوجه خاص . هذه القراءة التي أخذت تشيع في ستينيات القرن الماضي ، و المحكومة بالنظرية الأدبية – النقدية النابعة منها ، وبمنظور أوسع فإنها تتغذى من النظرية الفكرية الكبرى وبالنسق المعرفي الذي تتحرك فيه[4] حيث استطاع النسق المعرفي الذي يرفد منه المسدي[5] أن ينبئ عن إلماعات جديدة رفدت منها الدراسات النقدية العربية . مبشرة بخطابات جديدة ستلوح في الأفق وتسهم بشكل ملحوظ في تجديد ، وإخصاب المباحث اللغوية والأدبية ، و بالتالي تخطي أنماط القراءات التي سادت من إحيائية وتعبيرية ، وتاريخية . كما أنها تشي بما هو

[1] عبد السلام المسدي ، التفكير اللساني في الحضارة العربية ، ص12-13.

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها

[3] رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، تر: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1988 ، ص 27 .

[4] ينظر: جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، ص34 .

[5] ينظر: عبد السلام المسدي ،التفكير اللساني في الحضارة العربية ، ص 370 .

« مسلم به اليوم هو أن القارئ يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها. فالقارئ يهدف دائما من خلال قراءته إلى غاية »[1] وغرض ما.

فلقد تساوقت أغراض القراءة الإحيائية مع تقديس مفهوم النموذج الأعلى للعمل الفني كما تمرأت غاية الفرد التعبيري في تركيزه على عقل الكاتب، وحياته ، وتواشجت قراءة المسدي للتراث مع النظرة البنيوية التي تلقي بثقلها على الشفرة المستعملة في تشكيل المعنى .أما أن الناقد البنيوي يقرأ النص من تصوراته النظرية والفكرية ، فهناك من قد يتساءل هل أن التراث هو كل موجود لغوي مكتوب فحسب معزول عن أنساقه الثقافية التي أنتجته ؟ ماذا عن الثقافة الشفوية والممارسات اليومية من عادات ، أعراف ، أمثال ، وحكم ألا يمكن اعتبارها جزءا هاما من التراث ؟ .

و يبدو أن الوتيرة المتسارعة للفكر الغربي استطاعت أن تعيد صدى الأسئلة ، وأن تفرض خطابا جديدا اتصف بتفكيك المفاهيم ، واقتضى « إعادة النظر في ما تراكم من تأويلات وما سلف من قراءات »[2] ، وبينما كان الفكر العربي ينهل من فلسفة هيجل ، ماركس ، فرويد و هايدغر كان الجانب الآخر من البحر يغترف من قراءات بارت ، ألتوسير ، غولدمان وجاك لاكان ، باشلار، فوكو ، ودريدا ، ومن غير أن يتمثل ما كان وقتئذ فكرا تقليديا وجد الفكر العربي المعاصر نفسه يراجع مفهومه عن الكتابة ، عن العلم ، التاريخ ، الأدب والنقد[3] .

فالتصور عن إعادة مراجعة المفاهيم بات يوحي بعودة زمن السنادبة الذين تولوا مهمة فحص المفاهيم الكثيرة المتراكمة ، و تفكيكها منها ما تعلق بالذات و الآخر ، وغيرها من الموضوعات التي تؤرق الفكر العربي . مسعاهم في ذلك إعادة القراءة بمفهومها المعاصر

---

[1] عبد الله العروي وآخرون ، المنهجية في الأدب و العلوم الإنسانية ، ص19 .

[2] عبد السلام بنعبد العالي ، سياسة التراث دراسات في أعمال لمحمد عابد الجابري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 1 ،2011 ، ص69 .

[3] ينظر:عبد السلام بنعبد العالي ، حوار مع الفكر الفرنسي ، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء المغرب ، ط1 ،2008 ، ص 05 .

تحديدا ، ومن هنا أصبح الإشكال المعرفي الذي يشغل الفكر العربي المعاصر هو علاقته بالتراث نفسه « خصوصا حين تقترن القراءة بالاكتشاف و التعرف ، وإعادة إنتاج معرفة جديدة بالمقروء » [1] ، بل إن إعادة إنتاج معنى جديدا للتراث ، وتجديد الرؤى حوله ومساءلته عد الرهان الأكبر للفكر العربي المعاصر.

ومن ثم بتجديد الرؤى حول التراث يكون « فعل قراءة التراث بوجه عام فعلا واحدا لا ينفصم من حيث المنظور المنهجي ، ولا يختلف في آلياته أو اجراءته من حقل معرفي إلى حقل آخر من حقول التراث ، فهو فعل متحد ، متكرر الكيفية ، التوظيف ، والأداء في كل الحقول التراثية »[2] حيث يمثل فعل القراءة وحدة متكاملة تتضام فيها جميع الحقول المعرفية المتنوعة ، ما يعني أن الإشكال المعرفي لقراءة التراث. سيظل « إشكالا واحدا في قراءات متعددة متباينة بتعدد حقول التراث ، و تباينها أدبية أو نقدية ، فلسفية ، فكرية، اجتماعية أو علمية ، ما ظلت علاقة الذات القارئة بموضوعها المقروء واحدة على مستوى الإدراك بغض النظر عن تبدل حقل الموضوع ، وما ظل حال وجود المقروء واحدا على المستوى الوجودي "الانطولوجي" الذي يتضافر مع المستوى المعرفي ، ويتفاعل معه » [3] ، فبقدر ما بقيت علاقة الذات القارئة مع المقروء واحدة سواء أكان النص نصا فلسفيا لابن رشد أم نقديا كما هو الحال مع (الموازنة) للآمدي أم أدبيا ؛ (المعلقات) شعريا كان ، أو سرديا (كليلة ودمنة) وغيرها من الحقول .

أما بشأن التراث السردي فكانت البدايات مع القراءات التأصيلية للتراث ، وذلك منذ أواخر الخمسينيات ، والستينيات مع قراءات فاروق خوريشد ، مصطفى الشكعة ، شكري عياد وعبد الملك مرتاض . فأصبح التراث السردي المتمثل في المقامات ، والسيرة الشعبية–وغيرها من النصوص – موضوعا لقراءات مدفوعة بغاية تأصيلية واضحة ،

[1] جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، ص12 .
[2] المرجع نفسه ، ص37 .
[3] نفسه ، ص نفسها .

ورغبة جارفة في العثور على أصول عربية قديمة للفنون الأدبية المستحدثة كالقصة ، الرواية ، والمسرحية [1] بغرض إزالة جميع أشكال التهم التي نعتت بها الثقافة العربية من قبل المستشرقين.

**-التراث السردي والتحولات الجديدة**

هكذا كان توالد المفاهيم يلقي بظلاله على الأدب هو الآخر بوصفه مجالا حيويا لا يقل شأنا عن غيره فتم بموجبها « استبدال الواقع بالتخيل ، والتاريخ ، أو التكون بالبنية و الإبداع بالكتابة والشفافية بالكثافة ، والنقد الاجتماعي –التاريخي – الإيديولوجي بالمقاربة و المحايثة فأمكن لجاكبسون ، بارت ، تودوروف ، جنيت ، جريماس ، باختين وياوس....الخ أن يعوضوا ماركس و لوكاتش ...إلخ » [2] ، وأن يغزوا أجندة النقاد العرب .

لقد انثالت على المعجم النقدي للأدب العربي مصطلحات كالبنية ، و المحايثة ، السارد المسرود ، النص ، الشعرية ، القارئ ، أفق الانتظار ....إلخ التي وجدت طريقها نظريا وتطبيقا تاركة أثرا عميقا عند الدارسين العرب بعضهم تنازعته البنيوية ، والبعض الآخر تفكيكية دريدا ، وحفريات فوكو، وأصبحت أهدافهم لا تطمح فحسب إلى تحليل ، و« فهم عدد محدد من النصوص ، أو الظواهر في الشعر، والوجود بل إلى أبعد من ذلك بكثير : إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة ، والإنسان ، والشعر ، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية ، والشخصانية ، إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة ، المتقصية الموضوعية والشمولية الجذرية في آن واحد » [3] ، ففي ظل هذا التصور صار الشعر الجاهلي هدفا للدراسات الجديدة من بينوية ، وسيميائية ، وغيرها من المناهج الجديدة .

---

[1] ينظر : نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص286 .

[2] مجموعة من المؤلفين ، قضايا التأويل و التلقي ، ( رشيد بنحدو ، الرواية المغربية بين أسئلة القراءة والكتابة) ، ص74 .

[3] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بينوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان ، ط 3 ،1984 ، ص 08

لئن انشغل الناقد كمال أبو ديب في فهم الشعر الجاهلي ضمن مباحث البنيوية فإن اهتماما مبكرا انصب على دراسة النثر الفني بوصفه مادة إبداعية تقابل الشعر ، وفي السياق نفسه يمكن الإشارة إلى اتجاهين منهجيين بارزين ذهبا لمقاربة المدونة النثرية [1] :

1- **الاتجاه الأول:** هو الذي نظر إلى السرد العربي القديم باعتبار جنسه ، ونوعه ، وتاريخ تطوره ، ونشوئه ، ووفق هذا الاتجاه تمت دراسته من خلال البحث في تطور الجنس الأدبي الواحد ، وأعلامه الكبار.

2- **الاتجاه الثاني** : هو الاتجاه الاستقرائي الذي مثل مرحلة جديدة في دراسة السرد العربي القديم ، وإذا كانت جهود أصحاب الاتجاه الأول تتسم بكونها أفقية ، فإن جهود هذا الاتجاه عمودية ؛ من حيث ذهابها إلى معاينة الأجناس النثرية ، واكتشاف خصائصها البنيوية المختلفة ، وفحص محدداتها .

فبالرغم من الاهتمام اللافت بالسرد العربي القديم إلا أن الانشغال بالسرد العربي القديم كان يشوبه شيء من القصور ، « وحتى في الدراسات العديدة التي قامت لبحث أمر هذه الأشكال النثرية من الإنتاج الأدبي اهتم الدارسون برسالة النثر اللغوية بصرف النظر عن رسالته الفنية فبحثوا صور الصنعة في أشكالها المتعددة ، وتطورها إلى التعقيد ، والإسراف مرة ، و إلى البساطة مرة أخرى تبعا لذوق العصر»[2] الذوق الذي غالبا ما فرض تصوره وحكمه القيمي السلبي بشأن هاته الأشكال الفنية ، غير أن الأحكام الجاهزة أصبحت تجد صورا ، ودعوات مضادة تحمل عبء تغييرها ، والذود عن حق التراث في إطراح أحكامنا نحوه قيد المراجعة ، وبدا أن أفق انتظار يظهر في أبحاث إحسان عباس ، و فاروق خوريشد ، زكي نجيب محمود وشكري عياد .... وإن تباينت التوجهات لكنه صار يبشر بجيل آخر يتلمس طريقا جديدا وينفتح على بدائل جديدة لمقاربة النص السردي القديم .

---

[1] هيثم سرحان ، الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،2008 ، ص 16-17

[2] فاروق خورشيد ، في الرواية العربية عصر التجميع ، دار الشروق ، مصر ، ط 3 ،1982 ، ص 16-17

**خلاصة نقدية:** هكذا تطارحت إشكالية قراءة التراث أشكالا متعددة ، ومختلفة فتجاذبته وتنابذته المفاهيم الرؤى والأسئلة ، فكلما تباعدت المسافة الزمنية بيننا ، وبينه صار الأجدى الاقتراب منه أكثر واستعادة علاقتنا به ، بوصفها استعادة بناء ، وتحديث ذلك أن وجوده فينا هو حضور نافذ في مسامات الذاكرة ، ولو أقبلنا على بعضه ، وتركنا البعض الآخر لا يتوانى أن يخترق صوته مسامعنا .

ولئن خلف القرن العشرون نمطية مغايرة للتواصل مع التراث فإن مواطن المغايرة التي انتهجها مفكرونا، نقادنا ، وفلاسفتنا هي محاولة لاستيضاح العلاقة بين ثنائيات مترامية كما هي علاقة الذات العربية بالآخر المؤسسة على مبدإ الصدام حينا ، والحوار أحيانا ثانية حيث بلغ الاهتمام بالتراث مبلغا حثيثا ، وإن تقاسمته نزعات متباينة بعضها ذهب إلى إقصائه نهائيا من المشروع الحداثي العربي ، وأخرى ترأى لها الاستفادة من صوره المضيئة مما كان له الأثر الواضح في الحضارة الغربية . وبالقدر الذي مضت فيه بعض الرؤى إلى إثبات جدارة ماضينا ، و أصالته ، بأن يكون جزءا من الحداثة المنشودة مع الحاجة لمساءلته بأدوات جديدة من شأنها أن تعيد إليه لمعانه ، وتجدد معرفتنا به وربط أواصر الماضي بالحاضر أصبح وازع الرغبة ممتزجا بالتوجس ، والحذر بما يحمله الوعي بالمسافة الزمنية التي تفصلنا عنه.

هكذا صار من البين أن التراث سيصبح مثارا للكثير من السجالات فجذوة البحث في أغواره هو ارتياد لمكامن المجهول ، وتحرير لمارد المسكوت عنه قرونا من الزمن حيث بات موطن الإشكال الرئيس ماذا نفعل بهذا التراث ؟ هل نتركه للغبار يعلوه ؟ أم نسمح للماضي أن ينقطع عنا رغم أنه يسكن بين جنبينا ؟ أم نترك الآخر يعوزنا دائما أنه يملك خزائن تراثنا ، ويرشدنا بين الحين ، والحين للقليل مما فيه ؟ . بهذه الشاكلة سيغدو تفكيك كل الأسئلة الملغومة دافعا للقراء العرب المتخصصين في مجالات العلوم الإنسانية من الفقه والفلسفة ، علم الاجتماع ، وعلم النفس، وعلوم اللغة ، والنقد يستنبت القراءة

الجادة حلقة وصل تجمعهم بتراث ضخم لم يستوف حقه بعد من الفحص التدقيق التحقيق والمدارسة .

ولما لم تكن مسيرة فحص التراث العربي من قبل هؤلاء القراء بعيدة عن ما كان يمضي إليه العالم ككل من تغيير جذري بتصورات داعية لإعادة مساءلة كل ما امتلكه الإنسان الغربي وتفكيك بناه ، وتتبع أنساقه الفلسفية ، الاجتماعية ، النفسية ، واللغوية قصد تحديد أطر جديدة ، ونبذ جميع الأفكار التي تقادمها الزمن حيث سيكون خطاب القطائع والانفصالات خطوة جديدة للحفر في تاريخ الأفكار بالتصور الفوكوي فإن التحولات والمسارات التي حفلت بها الدراسات العربية حملت شيئا من الآخر.

ليس من الهين رصد جميع التحولات التي طبعت قراءة التراث ، والوقوف عليها كاملة بل إن المهمة قد تبدو مستحيلة ، ولم يكن مرامنا هذا لأننا نريد تغطية أهم القراءات التي طرحت سؤال فحص التراث ، وتباين مساراتها حتى نصل للحديث عن تجربة عبد الفتاح كيليطو الذي اضطلع بالتأسيس لقراءة جديدة للتراث السردي العربي قراءة كان دعامتها الانفتاح على أفق مغاير للبحث استدعته السيرورة .

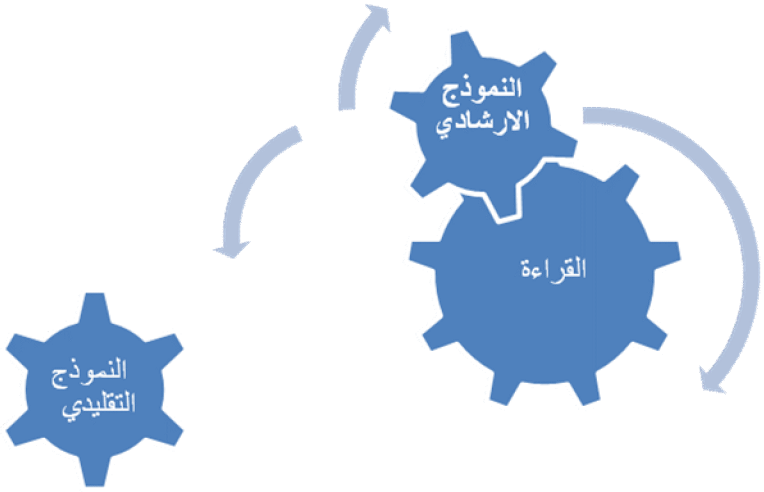
أما سؤال التراث السردي العربي فكانت بوادر قراءة مغايرة للسرديات العربية تتلقفه وفي المغرب تحديدا خلال أواخر سبعينيات القرن الماضي، وتوحي بعبارة « ليس في الأفق ما ينبئ بأن عهد السنادبة قد انتهى»[1] ؛ لتدل مرة جديدة عن ميلاد سندباد آخر في العالم العربي أو قارئ مختلف نافح عن القراءة هو عبد الفتاح كيليطو.

وتظهر «كلمة»[2] أو المقدمة الصغيرة التي يسوقها في مستهل كتابه الأول الأدب والغرابة تأسيسا للتحولات التي طرأت بدءا من سنة 1968 أو 1969 التي دفعته للاطلاع

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص120 .( العبارة الأخيرة في الكتاب ) تتواشج حكاية أبو سهل القرشي التي يطرحها عبد الفتاح كيليطو للدراسة في الحكاية والتأويل فهو الذي رحل من المشرق إلى المغرب بشكل ما مع بروز الدراسات النقدية المغربية في العقود الأخيرة

[2] ينظر :المرجع نفسه ، ص05 .

على العدد الثامن لمجلة كومينكاسيون "**تواصل** " ، و المخصص للتحليل البنيوي للسرد الذي يتضمن مقاربة جديدة للأدب مستعيضا بها عن طريقته التقليدية في القراءة التي كانت تكتفي بتسجيل الانطباعات العابرة. فالحديث في تلك الآونة عن أسماء مثل بارت ، ودريدا ألتوسير ، وكلود ليفي شتراوس ، وميشيل فوكو كان تجسيدا لفكرة بدأت تطفو على السطح وهي إعادة النظر في المقررات ، والمناهج وطرق التدريس ، وهي ظاهرة اكتسحت الجامعات الأوروبية كالموجة العارمة [1]. وهو ما استوجب منه تحولا جذريا في مسار القراءة عند عبد الفتاح كيليطو.




تمثل التحولات من قراءة تقليدية إلى قراءة مغايرة شكلا من أشكال الزحزحة « كل تغير يطرأ على الإشكاليات التقليدية أو كل مقاربة جديدة للمشاكل المطروحة تحل محل المقاربات السابقة و تلغيها ، و تزحزحها عن مكانها »[2] حيث يفترض أن يكون النموذج الإرشادي الذي قدمه الجيل الجديد من المفكرين ، والنقاد العرب ، ومن بينهم عبد الفتاح كيليطو لقراءة التراث بوجه عام ، و النصوص السردية التراثية القديمة منها على

[1] ينظر : نفسه ، ص نفسها.

[2] محمد أركون ، الفكر الإسلامي قراءة علمية ، تر: هاشم صالح ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط2 ، 1996 ، ص34 . طرح المفهوم نفسه بشدة مع الفيلسوف توماس كون في كتابه" بنية الثورات العلمية "يتواشج هذا المفهوم مع ما يطلق عليه بالابستيمي عند فوكو، والصيغة عند ياوس ، فضل هاشم صالح ترجمته بالزحزحة

وجه الخصوص يمثل القراءة المغايرة التي نزعت إلى مقاربة النصوص بأدوات ، وآليات حديثة فرضت نفسها بشدة آنذاك .

وهو ما عبر عنه كيليطو في مؤلفه الأول الأدب والغرابة بقوله « شيئا ما كان يتهيأ ويتحرك في السياق الجامعي ، وكان لابد لي ، ولغيري من التفكير في تجديد تكويني . كان الطلبة حينئذ من مستوى عال يقرؤون كثيرا ، ويخوضون بحماس في مناقشات لامنتهية »[1] لا تنفك تفرض على المصغي إليها أن يختار تجديد أدواته المنهجية في التعامل مع الأدب وهذا ما كان مطالبا به عبد الفتاح كيليطو ، وغيره من النقاد العرب حينها أن يلج الأدب بتصورات جديدة .

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 06 .

# الفصـــل الأول

## كيليطو ومحكيات القراءة

1. عبد الفتاح كيليطو وامتداح القراءة
2. كيليطو السندباد
3. كيليطو والإنتاج النقدي والإبداعي
4. كيليطو بين لغتين .
5. كيليطو و الكتابة النقدية المغايرة .

## 1-عبد الفتاح كيليطو وامتداح القراءة

سمّوْهُ القارئ **عبد الفتاح كيليطو*ABDELFATTAH KILITO** أو الذي يقرأ باكرا ويبدو أن اللحظات الحافلة في حياته هي لحظات لا تنأى عن معنى كنيته ، و ربما كانت أشد ارتباطا بهذا المعنى منذ أحلام الطفولة وعلاقته بالكتب والقراءة . فقد عبر عن هذا التعالق قائلا « كنت ألعب ، وأنا صغير بالكتب والأوراق ، أتذكر أنني كنت أرغم جدتي على أن تخيط الأوراق ، وتصنع لي كتبا . وكانت – رحمها الله– تساير جنوني ، فتنشئ لي ما أطلب [...] هذا هو الصبا : أن تخيط لك جدتك كتبا مادتها أوراق مبعثرة »[1] أن يحتفظ كيليطو بلعبه دون وجل ، من أن تسرقها منه تجاربه القادمة التي ستقوده إلى عوالم غريبة.

فذات صباح – يقول كيليطو– « أخذني أبي إلى المدرسة من غير أن يسألني رأيي .كانت رحلة بحق كان ينبغي الخروج من البيت ، ومغادرة المدينة العتيقة والذهاب إلى ما وراء الأسوار ووطء أرض لم أجرؤ قط على اقتحامها فيما سبق أرض المدينة الجديدة »[2]، كما لو أن ذلك العبور سيصبح هاجسا داخليا يسكنه حيث صارت هذه « الرحلة فيما بعد رحلة يومية من المدينة العتيقة إلى ما وراء السور ، من الفضاء الأسري إلى الفضاء الأجنبي الغريب وهي أيضا رحلة من الشفوي إلى المكتوب : فرضت الفرنسية علي نفسها كلغة لا تنفصل عن الكتابة »[3] ، وعن القراءة ؛ قراءة زولا وجول فيرن ، فولتير، جورج سيمنيون أما العربية فقد تجسدت صلته بها من خلال كتاب الليالي الذي وجد فيه الملاذ والشفاء من المرض مثلما وجده غيره ، وكأن لسان حال كيليطو يردد « أني بقدر ما كنت

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 121 .

*عبد الفتاح كيليطو مواليد 1945 بالرباط أستاذ الأدب الفرنسي الحديث . أما كتابة الاسم و الكنية باللغة الفرنسية متعمد لارتباط عبد الفتاح كيليطو بمسألة الكتابة والقراءة باللغتين معا.وقد أول باحث فرنسي لقبه بالذي يقرأ باكرا ويمكن تأويل معنى اسمه بالعربية وربط الفتح بالأقفال في تجربته القرائية للنصوص التراثية القديمة .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، ص10 .

[3] المرجع نفسه ، ص10 .

أقرأ ويمضي الوقت تتحسن حالي. ولما بلغت الصفحة الأخيرة ، شفيت تماما. وكأن للأدب فضيلة علاجية فإن لم يشف أمراض البدن، فهو يسكن آلام النفس »[1]، ويبعث فيها الراحة .

لقد أصبحت القراءة الأجنحة التي حلق بها كيليطو بين اللغتين الفرنسية والعربية وربما كان أشبه بالشخصية الرئيسة في البحث عن الزمن المفقود بعادة القراءة في السرير، العادة التي سيستعيرها أحد شخوص روايته "أنبئوني بالرؤيا" قائلا قد« كنت أقرأ في الفراش على ضوء النهار [... ] نقيض شهرزاد التي تروي في الليل ، وتسكت في الصباح.كنت بقطعي القراءة في المساء ، أخالف إشارتها الضمنية ، وأعكس نظام الأشياء»[2] ، وأبدل قوانينها . فهي « عادة مكتسبة منذ الطفولة ،لحظة اكتشاف ألف ليلة وليلة »[3] ، والأمر أنه أصبح يوزع عادة « قراءة الكتب إلى كتب النهار والليل »[4] ، أو ربما كان أشبه بمارسيل بروست أو بورخيس في علاقته بكتاب الليالي واصفا الوشيجة التي تجمعه بألف ليلة وليلة –بقوله –ما « أجمل أن أبدأ حرفتي قارئا بالليالي لكن صورة الكتاب الأول ليست بالبسيطة ، وتنشأ في بعض الأحيان من إعادة بناء الماضي وتجديده ، لنفترض مع ذلك ما دام الأمر يلائمني ، وأجد فيه فائدة لنفسي ، أن الليالي أول كتاب قرأته »[5] إنه الكتاب الذي نقله إلى عوالم المحكيات .

وعبر كيليطو عن تعلقه بالقراءة – قائلا – فكلما كنت « أقرأ محكيا يحدث أن أقول لنفسي أمام مقطع : قد عشت هذا المشهد ، وأحسست بهذه العاطفة ، ويتكون عندي انطباع بأن ما أقرأه قد كتب لي خصوصا بل يحدث أن أقول لنفسي بكل سذاجة : كان

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، أنبئوني بالرؤيا ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار الآداب ، بيروت لبنان ، ط1 ،2011، ص08 .

[2] المرجع نفسه ، ص 08 .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، من شرفة ابن رشد ، تر:عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2009 ، ص46 .

[5] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياب ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ،ط1 ،2007 ، ص49 .

بمقدوري أن أكتب هذا الفصل ، و هذا الكتاب »[1] بطريقة أفضل مما هو عليه. هل كان ليتوقف يوما ما أن يكون كالعقاد الذي « يمتدح القراءة »[2] دائما ؟ أو مثل ابن بطوطة من لا يكف عن محاولاته الدائبة في السفر الذي كثيرا ما كان « الصراع بين السكون والحركة في مسيرته يحسم كل مرة بانتصار الحركة »[3] ففي بعض الأحايين كان يسأل نفسه هل تراه؟ استنفذ قراءة الكتاب السحري الذي تملكه واستحوذ عليه بشكل ما ؛ ربما لأن « ألف ليلة وليلة واحد من الكتب التي تصاحب القارئ طوال حياته »[4] ولا تفارق مخيلته أبدا فتستهويه لحد الأسر.

كثيرا ما راودت كيليطو الأوهام ، والأسئلة متسائلا هل كان ذاك الطفل الذي قرأ الليالي في فراشه « فعلا أم هو من ابتكاري ونسج خيالي »[5] ؟ هكذا خيالات ما كانت لتثبط تعلقه بها حيث « يمكن أن تتكرر القراءة إلى ما لانهاية بدون أن تضعف سحر الكتاب الذي يجيب على كل الأسئلة ويلبي جميع الرغائب »[6] المنشودة ، لعلها رغبة البحث عن كنوز ثمينة هي اللحظة الأمثل التي استولت على أفكاره ، ونحسب أن الكتب حولته « إلى مخلوق عجيب إلى مشاء يقتحم الليل ، وفي يده سراج يستنير به »[7] ، ويذرع ليلا ونهارا « الطريق الذي ستسلكه القراءة والطريق الذي سبق لها أن سلكته »[8] الحكايات .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، حصان نيتشه ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ، ط2 ،2005، ص22 .

[2] المرجع السابق ، ص162 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلم لغتي ، دار الطليعة ، بيروت، لبنان ، ط2 ،2012 ، ص65 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط2 ،2001 ، ص81

[5] عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري أومتاهات القول ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ،2000 ، ص09 .

[6] عبد الفتاح كيليطو ، العين والإبرة ( دراسة في ألف ليلة وليلة ) ، تر: مصطفى النحال ، دار الفنك للنشر، الدار البيضاء المغرب، د– ط ،1996 ، ص47 .

[7] عبد الفتاح كيليطو ،الحكاية والتأويل ، ص07 .

[8] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص29 .

فكل « حكاية أشبه بالأخرى مثل الماء بالماء ؛ فمهما كان النبع الذي يسيل منه فإنه السائل ذاته »[1] الذي شرب منه سادة الحكي ، هكذا كانت «طوال الصفحات تنشر خرائط وتبسط رقاق ، وتتكشف مجموعة من النشاطات »[2] أمام قارئها –عبد الفتاح كيليطو –في هيئة مدن لا مرئية يشده الشوق للسفر إليها. لتغدو « عملية القراءة مرسومة في افتتاحية السرد: عندما تدخل منزلا أجنبيا ، فإنك لا تكتفي بفتح الباب الكتاب ، لابد لك من اجتياز عتبة و بعد ذلك لا تدري أين ستتجه بك أقدامك »[3] ، وكيف سينتهي بك طوافك بين صفحات الكتاب الذي تقرأه ؟ فلا تملك بعدها إلا أن تقول : « للآخرين أن يباهوا بصفحات حرروها أما أنا فبالتي قرأتها »[4] قد لاتصدق هذه العبارات الوجيزة على كيليطو الذي قرأ أو يقرأ باكرا " kilito "، أو لعلها سيرة مختلقة لقارئ ماكر يعلم قارئه الريبة فيما يقرأ ، وربما صدقت فيه عبارة بورخيس "أن تجد قارئا جيدا أصعب من أن تجد كاتبا جيدا" فهل كنا بوصفنا قراء لنعتبر « القراءة الرذيلة التي بغير عقاب »[5] كما اعتبرها كيليطو نفسه ؟ تماما مثلما عجز السندباد عن التوبة من السفر بعد عودته إلى بغداد رغم المشاق ، والمصاعب التي كان يواجهها في كل رحلة له .

## 2-عبد الفتاح كيليطو السندباد[6]

يحبذ كيليطو « تقديم نفسه على أنه السندباد المعاصر الذي أبحر، ولا يزال بالسفينة ذاتها في الأدب والغرابة ، حصان نيتشه ، العين والإبرة ، لن تتكلم لغتي ، الحكاية والـــتأويل الأدب والارتياب ... الخ باحثا عن خريطة النسق المفقود في ظلمات التراث

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ، تر: عبد السلام بنعبد العالي دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ،2008 ، ص07 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،المقامات السرد والأنساق الثقافية ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط 2 ،2001، ص11 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص12 .

[4] خورخي لويس بورخيس ، مديح الظل ، تر: محمد أبو العطا ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ،2011 ، ص121.

[5] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 106 .

[6] العنوان نستثمره لاعتبارات رئيسة تتحقق في سؤال الناقد المغربي في مؤلفه الأدب والغرابة عن صفة المثقف العربي بوصفه السندباد .

العربي القديم وتفكيكا لطواحين متونه بفكر معاصر» [1]، كأن عبد الله في خصومة الصور ، وعبد الفتاح كيليطو هما الشخص نفسه ؛ ربما لأن « بعض فصول خصومة الصور ذات نبرة شخصية بل سير ذاتية »[2] ، مداها قد يجعل من ابتسامة السندباد في العين والإبرة ؛ تشبه ابتسامة كيليطو[3] الناقد والكاتب التي ألمح إليها عبد الكبير الخطيبي في تقديمه للأدب والغرابة .

لعل توصيف ألبرتو مانغويل عن القارئ المثالي هو توصيف يليق بالسندباد العربي القارئ المثالي الذي لديه « قابلية غير محدودة على النسيان ، ويمكنه أن يصرف من الذاكرة معرفة أن الدكتور جيكل ومستر هايد هما واحد وهما نفس الشخص ، أن جوليان سوريل سينتهي مصيره إلى قطع رأسه ، وأن اسم قاتل روجر أكرويد هو فلان »[4] ، وأن إسماعيل كملو الذي تحول في دراساته العليا عن الأدب الفرنسي صوب السرد العربي القديم– فمن غي دي موباسان إلى ألف ليلة وليلة – هو ذاته عبد الفتاح كيليطو المهاجر من القدر في روايات فرنسوا مورياك إلى موضوع السرد والأنساق الثقافية في مقامات الهمذاني والحريري من جامعة السوربون عام 1982 ، ففي النهاية كون « السندباد هو رجل النسيان فإنه حتما رجل الذاكرة »[5] من يشده الحنين للترحال والسفر . وبعد كل أوبة نجده يسرد لنا مغامراته و يأسر القراء بها ليضاعف إحساسهم بالدهشة والحيرة .

هكذا كان كيليطو في كل مرة يضارع سندباد الليالي في حكاياته دون أن تعوزه الحيلة في النجاة من جميع المخاطر ، والفخاخ التي تعترضه ، وهو يسامر القدماء حيث « يقتضي التكيف مع الحياة الجديدة نسيان الحياة القديمة أو على الأصح تناسيها إن ما يتعين

---

[1] محسن العتيقي ، الأدب يتغذى على الفرص الضائعة ، مجلة الدوحة الثقافية تصدر عن وزارة الثقافة والفنون ، الدوحة ، قطر،2012، العدد53 ، ص72.

[2] عبد الفتاح كيليطو ، حصان نيتشه ، ص22 .

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، ص08 .

[4] ألبرتو مانغويل ، فن القراءة ، تر: عباس المفرجي ، دار المدى ، بغداد العراق ، ط1، 2014 ، ص230 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، العين والإبرة ، ص 64 .

هو التظاهر بالنسيان ، ذلك أن النسيان يستحيل كما تستحيل العودة بل لعل التناسي ذاكرة مضاعفة ذاكرة زائدة مفرطة »[1]. أين سيغدو التناسي صورة من صور الأصالة.

انتهى المقام بعبد الفتاح كيليطو سنة 1968 ، ليعمل أستاذا للأدب المقارن بكلية الآداب جامعة محمد الخامس ، الرباط[2] ، وهو أستاذ زائر في جامعات أخرى مثل برنستون وهارفارد . وتخصص بالأدب الفرنسي والتراث السردي العجائبي العربي مقدما مؤلفات معمقة في مختلف ميادين الدراسات الأدبية النقدية ، تميز بأسلوبية خاصة في تفكيك النص من مداخل متعددة. [3].حاز عدداً من الجوائز منها جائزة المغرب الكبرى1989 –1996 [4]و نال كيليطو أيضا جائزة الأكاديمية الفرنسية.

عبد الفتاح كيليطو الناقد المغربي هل تراه استمع لبارت حين زار المغرب ، وقرر أن يصبح «عاشقا للشذرات ، الاقتباسات، وانعطافات العبارة ، والهاجس ، وأن يكون مستخدما متحمسا للغات الواصفة ، الومضات والتحليلات النصية ، وأن يكون مؤولا عميقا باحثا عن الأسرار والتعقيدات»[5] ، أم لعله لم يصدف عن وصايا إيتالو كالفينو الست للألفية القادمة، لينتهي به المطاف « في ثلة الحكائين العظام ، الذي يبدعون عوالمهم ثم يكتبون عن عملية الخلق والإبداع لهذه العوالم »[6] الممتدة إلى حدود الحكاية عند أمبرتو إيكو في اسم الوردة أو بندول فوكو، و ليقول لنا « يمكن استعمال الرواية إذا أراد المُنظّر أن يقول شيئا إضافيا وعندما لا يستطيع أن يقوله بدقة ، ووضوح .ذلك الوضوح الذي لا يحتمل في الخطاب النظري»[7] ، كما فعل في "أنبئوني بالرؤيا"، إنها إيدا ، تقول ما لا يريد

[1] عبد الفتاح كيليطو ، صورة المثقف كحمال ، بدايات ، بيروت لبنان ، شتاء 2014 ، العدد07 ، ص 45 .

[2] Abdelfattah Kilito Dites-moi le songe sindbad France 2010 (غلاف الكتاب)

[3] عبد الفتاح كيليطو ، إدوارد سعيد كحمال ،جريدة القدس العربي الأسبوعي ،العدد 7770 ، ص16.

[4] Abdelfattah Kilito Dites-moi le songe

[5] جوناثان كلر،أقنعة بارث ، تر: السيد إمام ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ،2013 ، ص108 .

[6] إيتالو كالفينو، لو أن مسافرا في ليلة شتاء ، تر: حسام إبراهيم ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ،2013 ، ص08 .

[7] حرائق السؤال حوارات مع خورخي لويس بورخيس أمبرتو إكو، تر: محمد الصوف، دار أزمنة ،الأردن ، ط1 ،2006 ، ص11 .

عبد الفتاح كيليطو المُنظّر قوله ، وتتفادى غالبا الوضوح والدقة ، وتستعيض عنهما بالأسرار والغموض .

هذا الحكاء العربي أو« بالأحرى السندباد البري ، وحمال بائس ينوء تحت ثقل تراث منفصم انفصاما واضحا عن العالم الحديث »"[1] نراه اليوم في الدراسات السردية المعاصرة «قارئا نموذجيا»[2] لهذا التراث ، يباشر قراءة السرد العربي القديم والحديث ، و « تقليب الكتب الكلاسيكية العربية ، والنبش في ثنايا نصوصها ، واستخراج زبدة أفكارها .كأن يكتب عن ابن رشد ، الجاحظ والمعري ، مقامات الهمذاني، أو ألف ليلة وليلة ، أحمد فارس الشدياق المنفلوطي، وكثيرين من رواد النهضة »[3] ، كأن يقرأ أيضا ابن خلدون ، و ابن طفيل دون كيخوته ، ابن بطوطة ، والصفار .إنه « يقدم لنا متعة مزدوجة : متعة قراءة هؤلاء الكتاب ، ومتعة قراءته هو بصفته ناقدا أدبيا »[4] .

وبلا ملل نراه يعاود استبطان نصوصه الأثيرة في مجالسته من جديد للجاحظ وابن حزم وكتاب السرد الخالد ؛ فهو « يكتب عن الثقافة العربية الكلاسيكية بمناهج نقدية أكثر حداثة وتجريبا . بسبب انفتاحه على الأدب الغربي ومناهجه النقدية ، واطلاعه العميق على التراث العربي القديم » [5] ، ودون أن يفرض على تجربته القرائية القوالب الثابتة ، يحرر كيليطو النصوص العريقة التي ظلت أسيرة الأدراج ، فمثلما « أن حاسبا في ألف ليلة وليلة لا يتسلم الكتاب الأبوي إلا بعد تحصيله العلم بوسائله الخاصة فإن السندباد لا يسترد ميراثه إلا بعد أن يثبت كفاءته في اقتحام الصعاب ، وتحصيل الممتلكات بمجهود شخصي »[6] لكن كيليطو لا يبلغ هذا القدر من التألق إلا عندما يفتح الأبواب المواربة دون

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،أنبئوني بالرؤيا، ص17 .

[2] أمبرتو إيكو ،6 نزهات في غابة السرد ، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2005 ، ص209 .

[3] رواد خير الله ، الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو صانع لذة النص، الجريدة، أغسطس 2009 ، العدد70414 ، ص12 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 08 .

[5] المرجع نفسه ، ص12 .

[6] عبد الفتاح كيليطو ، العين والإبرة ، ص97 .

مهابة على التراث باعتباره في حكايتي حاسب كريم الدين والسندباد البحري « إضافة يتم استجماعها في نهاية المطاف أو زيادة يتم استقدامها من ماض كان إلى ذلك الحين مفقودا أو مستورا أو هو مكافأة تتوج الاستحقاق وتكريس للابن الذي بعد أن يكون قد ابتدع مساره الخاص يلتقي بوالده »[1] .

لقد أبحر هذا الناقد في الدراسات النقدية العربية بدءا من مؤلفه الأدب والغرابة وانتهاء بكتابه مسار ، ليعود محملا « بثروات جديدة اكتسبها بجهده »[2] حيث يسعى عبد الفتاح كيليطو في رحلاته المتواصلة إلى « إخراج النقد عن ميدان القيمة والنقود والصيرفة ليجعل منه عملا سندباديا يتجول في أفضية مختلفة ، وينقلنا من الألفة إلى الغرابة لينتج الفراغات ضد الامتلاء »[3] ، وليقرأ حكاية الحكاية عن « مسرات القراءة التي لا تقاوم ، رغم ثمن المخاض الصعب للتمتع بالجمال الأخاذ»[4]، لكن مسرات القراءة قد لا تضاهيها إلا قراءة حكاية كيليطو والقراءة .

ولئن راحت سفينة كيليطو تشق مسار البحث النقدي ، فإن سفراته تراوحت بين الكتابة النقدية والأدبية الروائية منها بأبعاد العلامات المميزة . فالمنجزات « التي يقدمها كيليطو هي مشروع قراءة للسرد العربي قديما ، وحديثا من خلال دلاليات الأعماق التي يختزنها المخيال الأدبي العربي »[5] باعتبارها مشروعا ريباديا ؛ ربما لأن كيليطو استطاع أن يلقي بحجر صغير في بحيرة التراث السردي ليرسم حلقات على صفحاتها ، الحجر الذي كان من شأنه أن يبدل ملامح وجهها . فلربما صار حال عبد الفتاح كيليطو مع السرد العربي القديم يماثل إلى حد ما حال السندباد البحري ، في الليلة الواحدة والخمسين

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني بالرؤيا، ص17 .

[3] عبد السلام بنعبد العالي ، الأدب والميتافيزيقا ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ،2009 ، ص17 .

[4] إيتالو كالفينو ، لو أن مسافرا في ليلة شتاء ، ص08 .

[5] سعيد الغانمي ، خزانة الحكايات الإبداع السردي والمسامرة النقدية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2004 ، ص22 .

بعد الخمسمائة ؟. ففي النهاية كان السندباد ينوء تحت ثقل كبير، فقصة السندباد –كما يفهمها ناقدنا –« تجسد موقفا من التراث . فمن جهة هناك السندباد الحمال الذي لا يفارق بغداد ، و حرفته حمل أثقال الناس على رأسه. و من جهة هناك السندباد البحري الذي يفارق بغداد ، ويرحل إلى بلدان بعيدة ويعيش مغامرات عجيبة »[1] فالتراث –حسب كيليطو – هو ما نتعلمه من الآخرين ما ننوء بحمله في كل وقت وحين.

### 3-الإنتاج النقدي والإبداعي:

لا يمكن أن توصف تجربة عبد الفتاح كيليطو النقدية بالتجربة الغزيرة الإنتاج ، إنها ممارسة تخلو من الحضور الدائم و « بعدد قليل من الكتب النحيفة صار عبد الفتاح كيليطو القارئ والكاتب العربي الأمهر»[2] للتراث السردي العربي منه والأدب الحديث .هذا الكم القليل من الكتب الموزع بين الدراسات النقدية الأكاديمية مثل رسالة الدكتوراه المنجزة في جامعة السوربون تحت إشراف المفكر الجزائري محمد أركون المقامات : السرد والأنساق الثقافية وبين الكتابة السردية المجسدة في "حصان نيتشه" و"أنبئوني بالرؤيا "والدراسات النقدية "الأدب والغرابة "و"الحكاية التأويل"؛ تشكل اليوم هذه القلة غياضا في النقد العربي المعاصر .

و لا يسم عبد الفتاح كيليطو الأعمال الأخرى بطابع الأكاديمية بل إنه يضفي عليها مسحة الكتابة النائية عن مجال التخصص . فنراه يلبسها لبوسا متواضعا موجها للقارئ العادي دون الأكاديمي ويخاطب بها « القارئ العام ، لا القارئ المختص »[3] بوصفه قارئا للأدب حسب زعمه أو كاتبا له.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص132

[2] محسن العتيقي ، الأدب يتغذى على الفرص الضائعة ، ص 71

[3] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص27 .

يتنامى الاعتقاد حين تترك أعماله –أو أسفاره بالأحرى– أثرا عجيبا في قارئها ولكأنها تخلق عالما مميزا وغريبا من نوعه أو تصنع تلك القصص المرسومة التي شكلت مخيال كيليطو الطفل الذي لطالما اعتبر أن « قراءة قصة مرسومة ، هو الانكفاء والانجذاب نحو الأسفل ، الاستغراق والمجازفة بالاختفاء إلى الأبد في ماء غدير مسحور » [1] حكاية أخرى تروي فرادة ما اتصفت بها كتاباته و قراءاته ، لئن اختزل ناقدنا بداياته بأن « مفهوم الغرابة يجمع الشتات» [2] شتات الأقسام المكونة لمؤلفه الأول "الأدب والغرابة " ، فإننا نحسب أن ما يربط بين مؤلفاته غرابة أخرى تحبس الأنفاس ، فيحدث أن تحفز القارئ العادي على اختبار مخيلته هو الآخر عله ينفذ لمتاهات الكاتب ، فلربما كانت هذه إحدى اللحظات الأعجب التي تحفل بها كتبه.

ويربو الإنتاج النقدي والإبداعي للناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو الذي تجاوز عمره السبعين عاما عن الخمسة عشر مؤلفا ، ودون أن يتعدى عدد صفحات أعماله كاملة 1000 صفحة توزعت بين كتابة نقدية ، وأخرى إبداعية ، كان هذا القارئ في كل مرة يفاجئ متابعي قراءاته للنصوص السردية القديمة ، والحديثة بتلك الصفحات القليلة المكتوبة بحرفية عالية ، ويدلف بهم عوالم الغرابة المقلقة [3] التي يتلبس فيها المألوف بالغريب .

ولا تأخذ أعمال القارئ عبد الفتاح كيليطو صفة الكتب بالمعنى الضيق للكتب ، فيحلو له استعارة إقرار ديدرو بأنه لا يكتب كتبا . بل يؤلف صفحات حين يُسئل عن مؤلفاته . لكن القارئ لا يستطيع الجزم أن مؤلفات الناقد ليست كتبا ،عبد الفتاح كيليطو الذي–

[1] عبد الفتاح كيليطو ، حصان نيتشه ، ص 42 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص11 .

[3] قد يلاحظ القارئ أن نكرر مصطلح الغرابة كثيرا حتى لا يقع القارئ في اللبس من قبيل أن استعمالها على سبيل الحشو ، فإننا سنحاول التدليل أن الغرابة عند عبد الفتاح كيليطو تأخذ أكثر من منحى ناهيك عن المفهوم الأساسي للغرابة في الأدب .

بحسب زعمه – لم يقترب يوما من المجلدات القديمة نراه يتتبع خطى القدامى ، ويجعل من كتبه مجلدات ، ولو بدت للناظر صغيرة الحجم بلغة مركزة.

فبالرغم أن كيليطو قد نشر مؤلفات لا تشبه طبيعة الكتب ، أي شيئا له بداية ونهاية ينطبق ذلك على الحكاية والتأويل والكتابة والتناسخ ، لسان آدم[1] وغيرها من الأعمال إلا أنها كتابات أو مقالات منفصلة جمعت بتحفيز، و تشجيع من روائيين ، نقاد و مفكرين مثل محمد برادة الذي أصر كلما قابله على نشر مقالاته المدونة بين 1976 –1980 في مجلات علمية ، ضمن كتاب فتسنى له أن يفعل ذلك في الأدب والغرابة 1982 الذي اهتدى إلى عنوانه بذاته .أما العناوين اللاحقة فقد كانت بتواطؤ مع مترجميه عبد السلام بنعبد العالي، و عبد الكبير الشرقاوي، وعبد الجليل ناظم [2] ، كما كان لتزفيتان تودوروف[3] الدور الفاعل في ظهور "الكتابة والتناسخ" بعد تجميع مقالاته المنشورة على فترات متباعدة أو متقاربة .

ولا يخفي عبد الفتاح كيليطو أثر هؤلاء فيه ، فأول نص نقدي يعود إلى سنة 1976 ويحمل عنوان "مقدمة لدراسة المقامات " نشره في مجلة دراسات إسلامية "studia islamica بمباركة من أستاذه المفكر الجزائري محمد أركون الذي لم يدّخر جهدا في تثمين كتاباته كما نشر في السنة نفسها مقالا بالعربية في مجلة آفاق[4] تطالعنا اليوم السرديات العربية المعاصرة بأعمال كيليطو الناضحة بالتميز ، حيث يغدو اشتغالها الرئيس بالتراث السردي العربي وشيجة بين ممارسته النقدية و الإبداعية حتى لو طرق أبواب بعض النصوص الحديثة فنلمس نوازع بارت مع الرواية ، أو لغة القارئ عند الكاتب المغربي الصفريوي أو لعبة نسيان برادة .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص64 .

[2] ينظر : المرجع السابق ، ص 93 ، أيضا الأدب والغرابة ، هامش ص07 .

[3] R.G littérature.kilito ou l'art de lire magazine telquel

[4] ينظر:عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 93 .

**3-1-الأعمال النقدية والإبداعية: ( حسب تاريخ صدورها ، اللغة، العنوان الأصلي ، المترجم ، تاريخ صدور الترجمة العربية) .**

**-أ- الأعمال النقدية**

-الأدب والغرابة، 1982 ، العربية .

-المقامات السرد والأنساق الثقافية ، 1983" ، اللغة الفرنسية ، les séances récits et codes culturels chez Hamadhani et Hariri ، عبد الكبير الشرقاوي ، 1993 .

- الكتابة والتناسخ ، 1985 ، الفرنسية ، L'auteur et ses doubles ، عبد السلام بنعبد العالي .

- الغائب (دراسة في مقامة للحريري) ، 1987 ، العربية .

- الحكاية والتأويل ، 1988 ، العربية .

- العين والإبرة دراسة في ألف ليلة وليلة ، 1992 ، الفرنسية ، l' œil et l' aiguille ، مصطفى النحال ،1995 .

- أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، 2000 ، العربية .

- لسان آدم ،2001 ، الفرنسية ، langue de A 'dam ، عبد الكبير الشرقاوي .

- لن تتكلم لغتي ، 2002 ، الفرنسية ، Tu Ne parleras pas ma langue

- الأدب والارتياب ، 2007 ، العربية.

- من شرفة ابن رشد ، 2007 ، الفرنسية du balcon d Averroès ، عبد الكبير الشرقاوي ،2009.

- العمل النقدي الفرنسي الذي لم يترجم les arabes et l art du récit ( العرب وفن السرد) صدر 2009 .

- أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، 2013 ، الفرنسية ، je parle tous langues mais en arabe ، عبد السلام بنعبد العالي .

- مسار ، 2014 ، (عبارة عن مجموعة حوارات ومقابلات أجريت معه على مدار سنوات وسنوات من مشواره النقدي ).

- سلسلة الأعمال الكاملة جدل اللغات الجزء الأول 2015.

- سلسلة الأعمال الكاملة " الماضي حاضرا" الجزء الثاني .

- سلسلة الأعمال الكاملة الجزء الثالث "جذور السرد" 2015 .

- سلسلة الأعمال الكاملة الجزء الرابع "حمالو الحكاية"2015 .

- بحبر خفي2018 العمل صدر سابقا ضمن سلسلة الأعمال الكاملة الجزء الأول "جدل اللغات" .

**- ب - الأعمال الإبداعية**

- حصان نيتشه ، (خصومة الصور ، بحث ، وحصان نيتشه ) 2005 ، الفرنسية La Querelle des images، En quête، cheval de Nietzsche ، المترجم عبد الكبير الشرقاوي.

- أنبئوني بالرؤيا 2010 ، الفرنسية ، Dites-moi le songe المترجم عبد الكبير الشرقاوي 2011 .

- سلسلة الأعمال الكاملة "مرايا "الجزء الخامس.

### 4-كيليطو بين لغتين

وإذا كان الانتاج والنقدي الإبداعي يقف على ضفتين ضفة الأعمال المنجزة باللغة العربية وأخرى بالفرنسية فإن الكتابة عن الباحث المغربي قد يعتورها شيء من القصور أو الإجحاف إذا لم تستثرها معضلة ظلت تتناسخها كتابات الناقد ألا ، وهي موضوع ازدواجية لغة الكتابة Bilimguisme d' ecriture ، وكأنها شرفة يطل منها علينا يفتحها على مقولات من التاريخ ، والجغرافيا ، والفلسفة ، والنقد ، الأدب والكتابة ؛ هي تجربة لاتنفك تبحث عن مساحة للحوار بين الأنا والآخر منفتحة على أفضية للتجاذب ، واستعار الأسئلة .هكذا كان كيليطو منقادا منذ البداية نحو اللغة والهوية ، والجذور يرهن سؤالها للماضي القريب والحاضر البعيد معا « كيف يمكن للمرء أن يكون أحادي اللسان؟ »[1] حتى حينما يتكلم لغة واحدة ويكتب لغة واحدة .

فذات يوم استفاق أستاذ الأدب الفرنسي الحديث عبد الفتاح كيليطو على لازمة تكررت طويلا ، كتلك الأحاديث الدائرة « بغير وضوح ، حول صراع الثقافات ، حول الهوية حول الاستلاب ، حول الوعي الشقي »[2] ؛ كانت كلمة "الاستلاب " وشيوعها في خمسينيات، وبداية ستينيات القرن الماضي التي سلبت ذاك القارئ الحلم بأن « يصبح كاتبا كما هو شأن دون كيخوته الذي عزم أن يصير فارسا مدافعا عن الأرملة، واليتيم »[3] ومهاجرا إلى أراض قصية ، إنها كلمة "الاستلاب" من جعلت سؤال اللغة العنيد يراوده « بأية لغة سيكتب ؟»[4] بعد لقائه باللغة العربية في الكتاتيب ، وبالفرنسية في مدارس المستعمر الفرنسي ، وبين الاثنتين ستصبح الإقامة أشبه بالعيش في برزخ يسكنه مزدوج اللغة.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، ص 07 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 51 -89.-90

[3] المرجع نفسه ، ص 59 .

[4] نفسه ، ص89 .

و تضج ذاكرة عبد الفتاح كيليطو بالأسماء و الأماكن والأشياء ، و أكثر ما تحتفظ به كتبه فلا تبدو عبارة تزفيتيان تودوروف « مهما أوغلت الصعود بذكرياتي. أراني تحيط بي الكتب »[1] بعيدة كثيرا عن الارتسامات الثلاثة لناقدنا بشأن الكتب .أولها كان مع مجلدات جده في الفقه وتفسير القرآن التي لم يستطع قراءتها فظلت موضوعة في صناديق مقفلة ، أما الارتسام الثاني فاقترن بالكُتاب حيث الفقيه والألواح والكتابة على الخشب ، إلا أن المدرسة كانت ارتساما ثالثا مغايرا نحو الصورة ، ولغة ثانية[2].

ففي مؤلفه أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية تحضر ذكريات كيليطو الطفل الذي كان ينتقل « من المدينة العتيقة يخترق كل يوم السور ليقصد المدرسة الفرنسية تاركا وراءه لغته الأم العربية العامية التي سيلاقيها من جديد في المساء »[3] فهو الذي تنازعته لغتان قرأ وكتب بهما كثيرا العربية الفصحى « لغة المقدس ، لغة الإنشاد الشعري ، وخطابات التبجيل لغة الأدب »[4] ، والفرنسية لغة المدرسة ، المكتوب ، الأدب ، الصورة لحظة مدهشة لا تنسى أبدا ؛ ارتاد معها عوالم القصص المصورة جيمس فينمور كوبر، أوليفر كيروود بفضلها جال بين غابات وبحيرات الأدب الأمريكي إنها الفرنسية من أشرعت له عالما منالخيال والحلم وهي بالتأكيد لغة اللذة[5] كما يحبذ أن ينعتها.

لكن عبد الفتاح كيليطو الذي يعاود الجمع بين لغتين يطيب له المقام بينهما فباللغة العربية كانت « تتجه رغبته (وبقوة دائما ) نحو النصوص القديمة : ألف ليلة وليلة ، السير الشعبية (حمزة البهلوان ) ، سوفوكل في ترجمة طه حسين كتب زهيدة الثمن للكراء عند الكتبيين ضمن منشورات شرقية ، ثم الحكايات المصورة »[6] التي وطدت علاقته

---

[1] تزفتيان تودوروف ،الأدب في خطر ، ص 05

[2] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص87

[3] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ،2013، ص 96 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، ص59 .

[5] Abdelfattah Kilito la langue fourchue Reuve du monde musuluman de méditerranée n70 1993

[6] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص10 .

بالفرنسية « كل هذا يحدد طعم الحكاية ، السرد ، الصورة ، المتخيل ، [....] ، و الرغبة ، والماضي على وجه الخصوص. يقرأ في اليوم نفسه بلزاك ، وتوفيق الحكيم ، رونار وعنترة جبران والمنفلوطي ، الجاحظ ، المعري (الأخيران ذوا أهمية بالغة عنده ) »[1] هكذا يحيا الناقد عبد الفتاح كيليطو تنوع القراءات من خلال الفرنسية والعربية .

فحينما تنعكس أشعة الشمس على لغة الضاد ، ولزوميات المعري ، وحيوان الجاحظ أو بيانه وأنوار القمر على لغة فولتير ، بروست ، وبارت تتوزع القراءة بين طقس نهاري يقرأ فيه الحريري أو لسان العرب ، وعادة ليلية يهبها لروايات البوليسية ، وللقصص المصورة وبقدر ما كانت القراءة عنده منقسمة بين لغتين . فهناك « في كتابة كيليطو انقسام فعال بين لغتين وبين ثقافتين ، وهو بذلك يكتب بلغتين حتى عندما تختار الكتابة لديه إحداهما عندما تستدعي الكتابة إحدى اللغتين تكون الأخرى سارية فيها »[2]. فليست الكتابة بيدين مهمة صعبة لديه ، وكأن اليمنى للعربية ، واليسرى للفرنسية . فقد لا تبدو المسألة انتهاكا أو إكراها بقدر ما تُظهر تعايشا ما يخلقه كيليطو أثناء تعامله مع لغتين يكتب بهما .

فعندما يسرد بالفرنسية كيليطو، يكون « النص المنسوخ في الغالب عربيا الحكي الناسخ يقوم على منسوخات عربية »[3]، ولحظة يكتب بالعربية أو « يتأول بكتابة عربية نصوصا عربية يتأولها بثقافة أخرى من خارج الثقافة العربية »[4] فيظهر الأمر من خلال تحليله لبخلاء الجاحظ من ذلك أن « صورة البخيل بطلا»[5] تمثل لكيليطو صورة مغايرة

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص178 .

[3] المرجع نفسه ، ص 178 .

[4] نفسه ، ص نفسها .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 19 .

تعاكس ظاهرة تبادل الهبات الذي اعتمده الأنثربولوجي البنيوي الفرنسي مارسيل موس Marcal MAUSS متتبعا الظاهرة في ثقافات متباينة .

ولئن كانت الهبة عند موس تشكل « ترابطا لالتزامات ثلاثة : هي العطاء ، وقبول العطاء والرد عليه بإعادة الغرض نفسه أو ما يوازيه أو ما هو أثمن منه »[1] فإن بخيل حكايات الجاحظ ينبذ الإلزامية و« يحب الحكايات التي تحث على البخل ، بقدر ما يرتاب من الحكايات التي تحرض على الجود وتشيد بفضائل شخصيات مشهورة بالكرم »[2] ويفضل أن يبتعد عن كل ما من شأنه أن يوصف بالإسراف .ولعل الشعر الذي يمجد معاني الكرم والسخاء عنده أحد مظاهر البذخ لا يعد مستساغا من بخلاء الجاحظ .هكذا يفهم كيليطو الأدب ، ويتأوله من يعيش **بين لغتين** « لا يمكنك أن تدرس التراث إذا لم تكن ملما بالأدب الحديث ، والعكس صحيح هذا ما نلاحظه عند كبار النقاد أمثال باختين ، أورباخ أمبرتو إيكو ، وتودوروف »[3] وغيرهم .

العربية والفرنسية بوصفهما« لغتا اللذة والخطأ »[4] بالنسبة لكيليطو من حيث أنه يخشى أن لا يحسن استعمالهما في حدود المكتوب ، لغتا الخطأ لم لا ؟ فلربما كانت العربية كذلك بالنسبة له كما كانت لواصل بن عطاء الخطيب ، والعالم الذي كان يخشى أن ينطق بحرف الراء .فالنطق به هو وقوع في الخطأ الذي من شأنه أن يعرضه للسخرية ممن حوله فالعلة التي يعانيها جعلته دائما متيقظا وحذرا من الذين يترصدون خطاباته ، وقد « تبين المستمعون إليه أن حرفا من أكثر الحروف العربية استعمالا غاب من حديثه ومهما نقبوا في كلامه ، لم يكونوا ليعثروا لحرف الراء على أثر ؛ أو أنهم بالأحرى ،

---

[1] خليل السعداني ، كتاب الهبة مارسيل موس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الدار البيضاء، ابن مسيك ، موقع أرنتروبوس، 23 أوت 2016 ، http://www.aranthropos.com

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 28 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 84 .

[4] ينظر:عبد الفتاح كيليطو ، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، ص12 .

كانوا يكشفون هذا الحرف ، ولكن في الكلمات التي تجنب واصل استعمالها مستعيضا عنها بكلمات كانت تخلو منه »[1]، وكأن الحرف الذي ظل يكافح لإخفائه من كلامه كان يحضر في الكلمات الغائبة المستبعدة من خطابه ، وسيظل يفرض على مستمعه دور التحري والتقصي على نحو يبدو فيه كما لو أنه يقرأ عملا بوليسيا .

وتبرز حكاية واصل بن عطاء مع اللغة ذلك التعالق الذي يظهر بينه وبين كيليطو . تعلم كيليطو العربية الفصحى والفرنسية ليقرأ بهما ويكتب بهما لا ليتكلم بهما ووجه الشبه بينه وواصل بن عطاء أن الثاني كان يخشى أن يخطئ في النطق بينما الأول كان يخشى أن يخطئ كتابة . و لا ندري هل كان ليستحضر ناقدنا حادثة حرف الراء عبثا ؟ .لولا وجود هاته العلة عنده لكنه حضور لحرفR في اللغة الفرنسية الذي كثيرا ما كان يتعثر في استعماله بالطريقة الفرنسية[2] إنه الفونيم الذي لا ينفصل عنه حين يتحدث بها .هكذا يستنتج القارئ حين يستحضر الباحث المغربي حكاية واصل « بأن كيليطو الذي لايستطيع لثغ الراء الباريسية ، يشبه في وضعيته واصل بن عطاء الذي خبر زمنا طويلا قبله ، وما يجلبه فونيم واحد – يرد صاحبه إلى أصله – من ويلات على المتكلم الأجنبي في سياق ضرورة التعايش مع ثقافة أخرى »[3] ربما لأن الفونيم يحمل بين ثناياه ما يخفيه المتحدث .

وحسب ناقدنا «هناك حالات يكتسي فيها الصوت خصائص الجلد ، فيعمل كأنه طرس صوتي شفاف على كشف نص يسعى المتحدث إلى إخفائه : فهذا ما يتم عادة عندما

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة والتناسخ ، ص 83 –84 . بالقدر نفسه الذي يخشى فيه واصل بن عطاء من مستمعه الذي يترصد خطابه فإن كيليطو يخشى من قارئه باللغة العربية الذي يتتبع عثراته في اللغة العربية بينما يرصد القارئ الذي يقرأ باللغة الفرنسية– وخاصة القارئ الفرنسي– الأخطاء في كتابته ليؤكد أنه الدخيل على لغته وكأن الناقد يقف بين الضفتين فلا هو تقبله ضفة اللغة العربية ولا ضفة اللغة الفرنسية .

[2] Abdelfattah Kilito la langue fourchue Reuve du monde musuluman de méditerranée n70 1993

[3] فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، مجلة يتفكرون ، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث ، الرباط ، المغرب ، 2014 ، العدد 4 ، ص 267 .

يتكلم المرء لغة ليست لغته الأم »[1] ، وعلى النحو الذي يبدو فيه تفسير الباحث لمعضلة واصل مع حرف الراء بأن « القراءة المتفطنة لخطابات واصل ينبغي أن تتمكن من رصد الكلمات الغائبة التي تختفي وراء الكلمات الحاضرة لم يكن النص كما يقدم نفسه ممكنا إلا بفضل استبعاد نص آخر نص يماثله ، ويباينه في آن »[2] تفسيرا مقبولا لكنه تفسير قد يظهر أن كل من كيليطو ، وواصل بن عطاء كانا بشكل ما يستعيدان اللغة الغائبة التي تتخفى وراء اللغة التي يتحدثان بها لغتهما الأم العربية بالنسبة للأول ، والفارسية بالنسبة للثاني .الثاني الذي عاين شقاء ، وبؤسا في اللغة ، وهو يخفي حرف الراء من خطابه.

ومقارنة بشقاء و« بؤس واصل لم يسع كيليطو في إبداع اليائس إلى أن يحذف الراء الباريسية من خطاباته ، ليس بفضل وعيه بأن اللغة تعاقب من يبترها ، لأن شقاءه نسبي على الأرجح : ففي الوقت الذي برز فيه كيليطو بصفته كاتبا يحاضر في الجامعات الفرنسية كانت شعرية الاختلاف قد فرضت نفسها فتحول ما كان عيبا ، ودليل نقص إلى بصمة شخصية ، ودليل هوية »[3] .فقد يكون عجزه عن لثغ الراء الباريسية يثبت هويته و لا ينفيها.

ومن ناحية المكتوب فالعلاقة الأهم ستبقي صلته بهما مجبولة على التعلم .ذلك أن بينهما نقطة مشتركة باعتبارهما لغتي الكتابة ، وبالتالي هما لغتي الأدب وعن طريقهما تمكن من الاستمتاع بلذة قراءة النصوص الأدبية[4] فهل كان ليتبدل مصير ناقدنا – « الذي درس الفرنسية بسبب عثرة من عثرات التاريخ أو الجغرافيا بالأحرى »[5] – لو أن التاريخ قاد خطاه نحو لغة ثيربنيتس ؟ حتما أكيد [6] هكذا تبدو إيحاءات القارئ الذي قرأ دون

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة والتناسخ ، ص 83 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي: تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، ص 268 .

[4] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، ص 11 -12 .

[5] المرجع نفسه ، ص 09 .

[6] ينظر: نفسه ، ص نفسها .

كيخوتة في عمر الأربعين رغم أننا لا نجده منفصلا عنه في مطالعته لقصص المغامرات ، ولا في توانيه عن السفر والترحال بين الحكايات العجيبة ، هي غواية السرد من جعلته يصبح على ماهو عليه اليوم صانعا للذة النص.

أما اليوم فتبدو كتاباته إلى حد بعيد مسكونة بهاجس« اللغة »[1]، فلا يغفل عنها أو ينساها في أعماله النقدية والإبداعية " لسان آدم "،"أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية " " لن تتكلم لغتي" "من شرفة ابن رشد" "جدل اللغات " نتيجة للأثر الذي تركته إشكالية الازدواجية اللغوية التي ما فتئت تطرح نفسها في الجيل المنتمي إليه ، ناعتا حالها « بالمغنم بالبارد»[2] الذي ورثته أجيال الاستعمار الفرنسي ، فيرنو لعبد الكبير الخطيبي أو عبد الوهاب المؤدب أو الصفريوي أو برادة ، المالح أو العروي ، كما ينظر لكافكا عبر عبارته أتكلم جميع اللغات لكن باليديشية التي وردت في يومياته على لسان فنانة من براغ .

فكيليطو صاحب اللسان المزدوج « حتى عندما يختار واحدا منهما . وهكذا فإن نواة الكتابة عنده لا تجمع فقط بين الفكر والأدب بل أيضا بين لغتين»[3]، وبين اللغتين ستكون الكتابة موشاة بأسماء كثيرة من ثقافات مختلفة « فلوبير ، رولان بارت ، ثيربينتس ، نيتشه ابن بطوطة ، الجاحظ ، الحريري وغيرهم كثر يسكنون كتب كيليطو يعرضون، ويُسائلون ويناقشون ، وتمتزج أصواتهم بصوت المؤلف ، والشخصيات ، والقراء، وتلتحق بأصوات مؤلفين آخرين من الماضي والحاضر بل المستقبل.»[4] أحيانا.

فقد يعرض للقارئ أن يقرأ رحلة ناقدنا مع الازدواجية اللغوية الموصوفة بالانفتاح على ثقافات أخرى (أدبين ولغتين) على ضوء تجربة إدوارد سعيد المفكر تماما مثلما كان

[1] ينظر : فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، ص 266 .
[2] عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص 124 . ينظر أيضا المقامة الخامسة للحريري التي اشتغل عليها الناقد في كتابه "الغائب"
[3] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص178 .
[4] المرجع نفسه ، ص96 .

يقرأ سعيد تجربة منفاه والكتابة بلغة الإنجليزية من خلال تجربة جوزيف كونراد .فكما « هو الحال عند إدوارد سعيد الذي كتب عن ازدواجيته اللغوية بتبصر فإن كيليطو يختبر تجربته اليومية الثنائية وتفسيراته العميقة لكتاب ، ولحكايات عربية تقدم أفكارا شديدة الخصوبة وغير مألوفة عن ماذا يعني تبليغ اللسان – بهذا الصوت أو ذاك »[1] حيث يرصد تأويلاته عن اللغة في أعمال كثيرة .

أما وجه الاختلاف الجوهري بين كيليطو و سعيد أن هذا الأخير عاش خارج المكان والأول داخله . فمع إدوارد سعيد إن كان هناك غموض في ما يتعلق بقضية اللغة ، وأيهما الأولى فحينما يتعلق الأمر بالأدب ، فالواضح أن الأدب الغربي كان حبه الأول أعقبه في منتصف عمره حب الثقافة العربية ، حبان متوافقان ، ومختلفان في آن واحد أنه في مكانين وبينهما أي أنه خارج المكان [2] .هكذا يموضع الباحث المغربي تجربة سعيد مع اللغتين الذي اختبر منفى الوطن ، ومنفى اللغة.

فبالرغم أن كيليطو لم يعش الغربة أو فارق موطنه المغرب لكن الانتقال من اللغة الأم إلى لغة ثانية قد يحمل شيئا من الهجرة، الاغتراب، والإقامة في موطن غير موطنه (اللغة الأم ) . فهو الذي يختار في « أعماله النقدية ، والإبداعية على حد سواء أن يكتب بالعربية أو الفرنسية حسب القارئ المفترض أو الجمهور (الدار البيضاء ، برنستون ) ، وبخلاف بعض المؤلفين فإنه لا يترجم كتاباته الشخصية ، كما لا يلجأ إلى شفرة التحويل لاستعمال العربية في نوع بعينه ، والفرنسية » [3] في نوع آخر.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 148 .

[2] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، صورة المثقف كحمال ، بدايات، شتاء 2014 ، العدد 7، ص48 . ولا يبدو الاختلاف بين سعيد وكيليطو مقصورا على الاغتراب بل يمتد إلى حد رفض كيليطو نقد سعيد للمستشرقين فلا أحد حسب كيليطو ينكر دورهم في تحقيق التراث وتقديم رؤية نقدية للادب العربي . ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص129 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص148 .

إن التحويل يرصده كيليطو في تحليله لتجربة مواطنه عبد الله العروي حين يفضل الأخير كتابة الرواية « باللغة العربية » [1] لكن عبد الفتاح كيليطو يحبذ الاحتفاظ بخيار كتابة عمله الإبداعي باللغة الفرنسية تماما كما هو الحال في "حصان نيتشه "خصومة الصور" ، و"أنبئوني بالرؤيا" ، ويوكل مهمة ترجمتها لعبد الكبير الشرقاوي ربما لأنه يريد لهذه الثقافة التي تتحدث عن نصوص عربية أن تجد مكانا لها في مكان آخر غير وطنه .

ومن ثم فالكتابة باللغتين عند كيليطو طريق لا يمكنه أن يفضي إلا للعبارة التي تقول « أننا في ضيافة اللغة »[2] كثيرا ما يقبل ضيافة اللغة فيسرد تجارب من عاشوا بين لغتين فيخترق سؤال المهنة التي يود ممارستها زميل عبد الكبير الخطيبي ، وبين إجابة زميل الدراسة و الخطيبي لا يظهر الفرق شاسعا حين يلتقي الاثنان « في الرغبة بالهروب بعيدا نحو هوية أخرى ، وفضاء آخر. واحد يريد أن يصبح فرنسيا ، والثاني أن يغدو غريبا محترفا لكنه لا يتنكر لأصوله »[3] ، وجذروه –هي إذن– معضلة اللغة بل نقطة التقاء تجمع أمثال هؤلاء ، أو ربما بتوصيف أدق إنها رابطة عشق اللسانين أو الازدواج في عشق اللغتين[4] معا .كيف توجه إليه كيليطو؟ مرة يجد نفسه عاشقا يكتب بالفرنسية و أخرى بالعربية ، ويبدو أنه يكتب اللغتين معا بذات اللذة .

إن الحديث عن اللغة لا يكف أن يتخذ تقاسيم وجها للحوار حينا في حكايته معها ومغاضبا أحيانا أخرى في تجربة البلجيكية أميلي نوموثب التي كانت إجادتها اللغة اليابانية فعلا للقمع من قبل اليابانيين [5] بمنعها من الحديث بلغتهم أو الإقامة فيها . فالخوف من أن يتكلم الأجانب لغتك بطلاقة تبدو مسألة عويصة ، ومثيرة للارتباك أشد وطأة من أن

---

[1] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، جدل اللغات الأعمال الكاملة الجزء الأول ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ،2015 ، ص230–231.

[2] عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلم لغتي ، ص 100 .

[3] عبد الفتاح كيليطو، أتـــكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، ص 79 .

[4] ينظر :عبد الفتاح كيليطو، مسار ، ص124 .

[5] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية ، ص34 .

يخطئ فيها « ماذا عندما يتكلم هذا الأجنبي تماما »[1] بإتقانه لغتك قد يغدو الأمر أشبه بغريب يحتل مسكنك ينازعك أعز ما تملك .

أما كيليطو فيفضل أن يرحل رفقة عبد الله العروي ، هيركول بوارو ، و حي بن يقظان الذي كان عليه أن يتعلم من أبسال اللغة الأخرى ، و أن ينسجم ويتعايش مع لغة الحيوانات من جهة ، ولغة الآدميين من جهة أخرى ، وبين اللغتين يحضر كل هؤلاء. فبصورة ما يكتب عنهم المقيم بين اللسانين دون هوادة ، و لا يتردد أن يجعل من كتابته «وجها للغة» [2] مع كل هؤلاء يغدو البحث في علاقاتهم مع اللغة ملاذا للسؤال الذي لا يطرحه كيليطو ، و يفترض أن ننظر إليه بعين التساؤل بحثا عنه .

وقد عرف دارس الأدب (كيليطو ) بوصفه مزدوج لغة الكتابة حينما يطرح سؤال « بأية لغة سأكتب ؟ بأنه لن يكتب تماما الشيء نفسه بالعربية والفرنسية » [3] نظر لاختلاف الجمهور في الحالتين، وبأن الأدب الفرنسي له رجاله وأصحابه ولو كتب عنه ؟ فلمن سيوجه خطابه ؟ ومن سيكون قراءه ؟. أما الكتابة عن الأدب العربي فعلى العكس من ذلك سواء كتب بالفرنسية أو العربية فإن المسألة ستكون بالنسبة له أكثر وضوحا لأنه يعرف من يخاطب، ومع من سيتحاور، أين ستصير الكتابة عن الأدب العربي الكلاسيكي مسارا لن يتوقف عن سلك ممراته المتشعبة لكنه لا يتردد أن يستعيد في كل مرة مسألة اللسان.وهو يقوم بتفكيك المتن العربي القديم عبر تيمات تعود باستمرار في نصوص كيليطو يعرض إليها ويسائلها[4] ولا يتردد أن يقتفي أثرها بمنهجيته الخاصة في قراءتها وبكتابة نقدية مغايرة.

## 5 – كيليطو والكتابة النقدية المغايرة

[1] عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلم لغتي ، ص 105 .

[2] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، جدل اللغات الأعمال الكاملة الجزء الأول ، ص230 .

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص13 .

[4] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 115.

## 5- 1 من شرفة عبد الفتاح كيليطو [1]

إن حضور شرفة أو نافذة هو حتما رهان الرؤية بين الداخل و الخارج ، وهو أيضا تجسيد لموضوع القرب والبعد . فقد تكشف –حسب كيليطو– « النافذة أو الشرفة أشياء ، وتحمي وتحفظ من هنا ارتباطها بالسر بما هو خاص وحميمي »[2]مثلما يحتمل أن تصير الشرفة شرفة للمتعة التخييلية ذلك ما يحبه « الكاتب أو السارد كيليطو»[3] أن ينظر للنقد بصفة أدبية.فهو حينما يكتب النقد يكتبه باعتباره أدبا وليس نقدا بمعناه الأكاديمي « هكذا يكون التخلق الأول للكتابة عند كيليطو من داخل القراءة بما هي تأويل فهما لا تنفصلان تداخلهما هو أصلا تداخل بين الفكر والأدب .أدب يتوسل بالسرد والفكر لإنجاز التأويل في النصوص التي ينسخها »[4] هي– إذن– شرفة أو نافذة يتخذها كيليطو مرة ليطل منها على التراث ، ومرة على الكتابة النقدية المختلفة ومرات كثيرة على السرد والحكي.

أما شرفة القارئ (ع.ك) المطلة على الثقافتين العربية، والغربية فإن الواقف هناك و الناظر منها كثيرا ما كانت تتبع من داخله قناعة المنافحة عن التراث السردي العربي – بحجة العودة إليه بعيدا عن النظرة التجزيئية المنتهجة – من نظرة شمولية ، فعلى الرغم منه كانت « هناك محاولات في هذا المجال ، ولكنها تصب اهتمامها على السرد الأدبي. انطلاقا من مفهوم معين للأدب ، يقع اختيار الباحث على أصناف معينة من السرد ، ويقصي أصنافا أخرى لا تبدو له أدبية »[5] متجاهلا نصوصا من التاريخ . فلا يحق – يقول كيليطو – « لمن يدرس ألف ليلة وليلة أن يقول ما شأني بتاريخ الطبري ، برحلة ابن بطوطة وبكتب التراجم ؟ لا يحق للمؤرخ أن يقول : لا تهمني الكتابة التاريخية التي

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، من شرفة ابن رشد، ص57 .

[2] ينظر : عبد الفتاح كيليطو، مسار ، ص 133 .

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 96 .

[4] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 175 .

[5]عبد الفتاح كيليطو ، الرواية والسرد الكلاسيكي ، مجلة الكرمل ، تصدر عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، قبرص ، عدد 10 ، ص317 .

يتميز بها الطبري ، والمؤرخون القدامى المهم هو جمع الوثائق ، ومقارنتها ، وتمحيصها »[1] ، وتدقيقها وفحصها.

ولاعتقاد قارئنا الراسخ بأن « دراسة السرد لن تتقدم ما دام الجري مستمرا وراء التخصص وما دام العديد من الباحثين لم يفطنوا إلى أن ميدان اهتمامهم ينبغي أن يكون السرد العربي بمختلف فنونه ومظاهره »[2]، ولكأن الباحث المتخصص في الدراسات العربية لا يلمح السرد إلا في النصوص ذات الطابع القصصي ، والحكائي التي تم الاعتراف بها مثل ألف ليلة وليلة والسير الشعبية .

أما النصوص التي لا تحمل نفس الطابع فيقصيها ، ولا يعيرها اهتمامه في حين وجب أن تصبح الثقافة العربية ككل مجالا لأبحاثه . لأنه « ليس من المجازفة الجزم بأن الحواجز التي تضعها بين الأنواع السردية لا أساس لها : لايمكن دراسة نوع سردي بمعزل عن الأنواع الأخرى »[3]. فما يطرحه كيليطو يتأسس وفقا للفهم الذي يقول بأن السرد هو كل ما أنتجته الثقافة العربية .

## 5 -2 كيليطو والنقد الخيالي

لحظة تسنح الفرصة أن يقف الكاتب المغربي (ع.ك ) على شرفته متخذا صفة السرد يحلو للباحث أن يجنح بخيالاته مع قراءات **عبد الفتاح كيليطو** ربما لأنها « مقاربات تنير النص ، ولا تسقط في فخ التأويل الأحادي تمنح للقارئ لذة التجوال والسفر والحلم ثم الحلم ؟ لأن تحليلاته تقرأ وكأنها حكايات »[4] فلا تخلو قصة دانتي في حصان نيتشه أو خصومة الصور من نفس **نقدي** ولا تحليلاته في الكتابة والتناسخ من بعد **خيالي**

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها.

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 06.

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الرواية والسرد الكلاسيكي ، ص317 .

[4] R.G Littérature.kilito ou l' art de lire.n374.mai 2009

، يتميز بسمت خاص لا يخص إلا هذا **النوع** من النقاد ، وهل يجوز لو أعطيناه توصيف **النقد الخيالي** ؟ الذي وضع أسسه بورخيس يقول البيرتو خوليان بيريز « لقد أبدع بورخيس نوعا من النقد الخيالي الذي يحمل ، ويبلغ في الآن ذاته فهما نقديا وتأملا فلسفيا وإبداعا أدبيا »[1]، وهو ما نجد صداه في كتابة الباحث المغربي .

ويعلق القارئ أثناء ولوجه عوالم عبد الفتاح كيليطو في فضاء ممزوج بالرهبة والذهول. فالباعث على الدهشة حاله ، حين يطالع لهذا الناقد الذي يكتب بوصفه قارئا ويقرأ باعتباره كاتبا فيتداخل فعل القراءة وفعل الكتابة في نصوصه[2]، فلا يبرح قارئه يستعيد مع جميع كتاباته النقدية **صوت** ما ، أو كأن أكثر من صوت يتردد فيها ، فعندما نغوص « في سراديب هذا الإنجاز، غير المألوف ، تستهوينا هذه الدروب الغريبة ، وتأخذنا هذه اللغة الساحرة حينا، الماكرة في الغالب. نتبعها ، محاولين الاهتداء بإشاراتها ، وعناوينها المقنعة»[3] التي لا تقول كل شيء من أول وهلة ، وببساطة .

فقد يبدأ النص عند الناقد كما لو أنه « دراسة نقدية قبل أن تنسخه من حيث الشكل اللعبة السردية وبصورة معكوسة ، قد يبدأ النص سرديا قبل أن يتوارى السرد أو يتحول إلى ظل لمفهومات فكرية ونظرية تبرز في التأويل ، ولكن من غير تجريد لأن كيليطو لا يتخلى عن الإمتاع مكانا للكتابة و لا يتخلى عن دمغته أديبا »[4] ، ولا يتوانى لحظة أن يصبغها بالحكي. فعندما « تفتح كتابا من كتبه يخيل إليك أنك تدخل في عالم الأساطير الغريبة التي تجبرك ، بلا شك على التحليق في أجوائها وسمائها، وتنظر إليك بروح قلقة

[1] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة، ، ص 104 .

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 169 ,

[3] حسن مسكين ، سلطة التأويل وتأصيل التأليف لسان آدم نموذجا المقال مسترجع بتاريخ 2016/07/31 من http://www.aljabriabed.net/n26_07miskin.(2).htm

[4] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 176 .

، ومضطربة كنظرات صاحبها ، ومؤلفها »[1] ، وسخريته التي لاتتوقف ، ورغم ذلك تعد كتابات تتزع منزعا نقديا في أغلب محاوراتها للكثير من القضايا التي استشكلت على الدراسات السردية العربية.

وعادة ما تتطلب من القراء قراءة ناقد بقامة كيليطو السامقة المثابرة. أن يكونوا عند ظنه بهم هؤلاء الذين يفترض أنه يكتب لهم بوصفهم قراء فضوليين متطفلين يمقتون المستنسخات ويرتعبون من إعارة كتبهم [2]، ومن ينبغي أن ينساقوا وراء معرفة تستلذ باللعب ، والاشتغال بالكلمات، والصور. ربما لأنهم يظنون أن هذه المعرفة تجسيد للمتعة ف « ثمة فعاليتان للمتعة تنطلق منهما كل عملية إبداعية : الأولى ، وهي فعالية القراءة . الثانية ، وهي فعالية الكتابة . ولقد نعلم أن هاتين الفعاليتن وجهان لفعل واحد . فالقراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة بل هي كتابة ، و لكن بطريقة أخرى والكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة بل هي قراءة ، و لكن بطريقة أخرى »[3] . فغالبا ما يتراءى عند كيليطو أن هناك « نوع من البعث في نقده الأدبي .باعث العمل الفني القديم ينبغي أن يغمر نفسه في هذا العمل وينبغي عند نقطة معينة أن يتخذ قرارا بتفسيره إبداعيا »[4]. فلا تكف خاتمة " الكتابة والتناسخ " التي عنونها كيليطو " المسخ " أن تكون عملا أدبيا شكلا من أشكال القصة.

مثلما لا يكف أن يكون الفصل المعنون رسالة من وراء القبر « قراءة لمؤلف من القرن الخامس الهجري ، والخاضعة لقيد البحث الأكاديمي كتابة»[5] في ثوب حكائي وأن تصبح الثانية قراءة نقدية على نحو ما من قبل قارئ يغريه كيليطو بقراءاته للسرد العربي

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص75 .

[2] المرجع نفسه، ص 53 .

[3] منذر عياشي ، الكتابة الثانية فاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1998 ، ص05 .

[4] جوليا براي، الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى ، تر : عبد المقصود عبد الكريم ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ،2015 ، ص 301 .

[5] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 37 عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة والتناسخ ، ص 70 .

القديم الممهرة لصالح متعة القراء كما كانت كتاباته مدونة لأجلها. فالنقد عنده يحمل « هما فكريا مواربا يجد امتداده في ما يخترقه من جذر تخييلي فيما يجدد السرد صقل مراياه النقدية »[1] ولأنه لن يتاح للباحث أن يلامس كتابة عبد الفتاح كيليطو إلا عبر نص من نفس النوع فإنه سيجد في خاتمة كتاب "من شرفة ابن رشد" أو الفصل الأخير منه ضالته المنشودة . أين يحتفي النقد بالحكاية ، وتنتصر القراءة للاثنين معا « هو تأويل لا يفرط في الخيال بل يعتبره منبع المعاني البعيدة »[2] إنها شرفة عبد الفتاح كيليطو التي تصنع مغامرة ممتعة.

وليس من شرفة ابن رشد إلا واحدا من هذه الإغراءات المقدمة يؤنس بها الناقد وحشة القارئ مع النصوص النقدية المدبجة بلغة « متجهمة ممقوتة، والمتخشبة بتعاليها على القراء العاديين» [3] أو اللغة المتعالمة المتمنعة عن الفهم .ولسنا بهذا نُجير لغة كيليطو لسهولة متيسرة للقارئ – فكثيرا ما وسمت كتابته بالكثافة –بقدر ما نصف تنائيها عن المد المصطلحي الذي يستعرضه بعض النقاد خلال تحليلاتهم النقدية ، واستعاضة عن ذلك بأن لا تظل الكتابة عند كيليطو حول الأدب مجرد بحث ودراسة من قبله ، ولكنها ترتبط بخياله .

ويمثل من شرفة ابن رشد متعة النصوص للقراءة ، وهو عنوان لواحد من مؤلفات عبد الفتاح كيليطو . فلا يكاد القارئ يشهد في مؤلفه الإجحاف أو« التعسف في الجمع بين عزيف الجن ، الكلام إلى السلطان وكيفية قراءة كليلة ودمنة ومنمنمات الواسطي ، وولع بارت بالرواية ولغة القارئ »[4] عند الصفريوي حيث لا يظهر مستوى التعسف في الربط

---

[1] نبيل منصر ، شراب الآلهة ، مجلة الدوحة الثقافية ، تصدر عن وزارة الثقافة والفنون ، الدوحة ، قطر ، 2012 ، عدد 53 ، ص 91 .

[2] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص175 .

[3] ينظر : هشام بنشاوي ، التراث السردي لعبد الفتاح كيليطو قراءات جديدة للموروث الثقافي ، مجلة الراوي ،النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، مارس 2010 ، ج 22 ، ص 22

[4] عزت القمحاوي ، الغواية ، دار العين للنشر ، القاهرة ، مصر ، ط 1، 2010 ، ص 16 .

بين كتابة بيريك والحريري على اختلاف وتباين زمنيهما أو المزج بين التراثي ، و المعاصر وذلك وجه الشبه بين كيليطو ، والنصوص التي يحللها لكي يقترب منها، يجب أن يبتعد عنها أو يجمع أحيانا بين أعناق المتنافرات على حد قول الجرجاني .

إن نصا بحجم من شرفة ابن رشد « لا يستنكف أخذ طابع الدراسات النقدية حينا، وأحيانا أخرى شكل حكايات» [1] وتبرير وجود الطابع النقدي بنسيج حكائي عادة يواجه بها كيليطو قارئه ، ولعله يريد منه أن يمعن النظر في المزج بين ما هو تحليلي وصفي وما ينتمي إلى التخييلي. فثمة « لبس يخلقه كيليطو لقارئه ، ومحاوره ، لبس يمتد إلى طريقة اشتغال الكتابة ، بل إن مفهوم اللبس يعد من المفهومات المركزية التي يمكن أن نقرأ بها كيليطو »[2] الناقد والمبدع. أما الصعوبة فلا تحضر على مستوى تجنيس النصوص التي يشتغل عليها فحسب بل نراها تمتد للكتابة النقدية نفسها إلى حد أن ترقى إلى مستوى الجنس الأدبي ، و لكن هل يمكن لتثمين اللبس أن ينازع القارئ موثوقية فهمه واستيعابه للنصوص النقدية ، فيدعوه أن يرتاد مسارب السؤال هل هو بصدد قراءة نص نقدي أو نص سردي ؟.

وتبدو الإجابة متوفرة للقارئ عند المترجم عبد الكبير الشرقاوي الذي يرى أنه لم تكن يوما كتابات عبد الفتاح كيليطو بوجه عام « محدودة بحدود اللغة أو بحدود السرد نفسه : فكثيرة هي النصوص التي صيغت فكرتها الأولى بالفرنسية ، ثم انبثقت منها نصوص عربية وبالعكس ؛ فقد تنبجس قصة من منعطف دراسة أو مقالة ؛ كما قد يتطور مشهد سردي إلى مقالة أو دراسة »[3] .مما يبدو أن التوجه الذي تثيره كتابة تصر على السرد ، والحكي- لحظة تكتب قصصا، وتحلل قصصا ، وبعضا من تحليلاتها النقدية

[1] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص142 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 99 .
[3] عبد الفتاح كيليطو ، حصان نيتشه ، ص06 .

تنطوي على قصص –هو ما يدخل في باب إغواء القارئ ، وإثارته . فبداية مؤلف بقصة تعد من قبيل شد انتباهه[1] مثلما هو الشأن في مقدمة الكتابة والتناسخ . والأمر إذا كان الجاحظ يجعل من الاستطراد فنا للكتابة فإن قارئ الجاحظ المواظب يفضل أن يجعل من الاستطراد فنا للقراءة .

فعندما تفرض «جملة أو شذرة من جملة »[2] نفسها على السارد ، يلزم كيليطو قارئه بسؤال محير كيف سيقرأ هذا النص ؟ « الذي تتداخل فيه صورة كيليطو بالسارد نص كشف عبور الالتباس حتى الحلم »[3] حيث يبلغ مستوى الالتباس إلى حد يمتزج فيه الرمزي بالواقعي النقدي بالتخييلي الموضوعي بالذاتي .فيبدو «أحيانا من الصعب عند المهووسين بالتصنيف الفصل بين المقالة وبين البحث الأدبي، والتخييل »[4] أو أن يصنفوا فصل من شرفة ابن رشد في خانة محددة .

وكثيرا ما تهجس كتابات كيليطو بشيء من التخييل مثلها مثل كتابات بورخيس أو بلانشو أو بارت الذي صار يعرض لأهل الاختصاص من دارسيه « أن يتساءل ماذا نفعل بنقد أدبي هو نفسه قطعة من الكتابة الإبداعية ، بل نقد يصل حجمه إلى سبعة أمثال القصة التي يعالجها »[5] ، فقد لا يستطيع القارئ أن يمايز بين التخييل عنده ، والمقالة ، ربما لأن الأفق الذي خلقته تجربة عبد الفتاح كيليطو قد يؤسس لكتابة خاصة تختلف عن باقي الكتابات الأخرى.

## 3-5 النقد الخيالي في نص من شرفة ابن رشد

[1] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص125 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ، من شرفة ابن رشد ، ص 57 .
[3] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص178 .
[4] عبد الفتاح كيليطو ، حصان نيتشه ، ص 06 .
[5] إديت كريزويل ،عصر البنيوية ، ص272 .

يستهل كيليطو عمله "من شرفة ابن رشد" باحثا عن « كيف نقرأ كليلة ودمنة» ؟[1]، إذ يمضي إلى أن «حيلة السرد قد تنفع الأعزل ، وأن الخطاب فيها إذ يهدف ، إلى إثبات صواب وجهة نظر أو قضية أو الإقناع بسداد فعل. ولكن يلزم أن يكون المخاطَب راغبا في الإصغاء. كيف استدراجه لهذا ؟» [2] بسرد حكاية ، وحيث « أن الإثبات وحده ليس كافيا ولن يبلغ منتهى نجاعته إلا إذا كان مصحوبا ، ومدعوما بخطاب غير مباشر ، وهو السرد»[3] فإن الباحث سيستعين بذات الحيلة ، ليستخدمها في أعماله كثيرا كما استخدمها البعض هربا من « ذلك الوضوح الذي لا يحتمل في الخطاب النظري »[4]، مما يستدعي إضمارا للخطاب النظري بعرضه في شكل حكاية .

ويخلق النص الأخير من شرفة ابن رشد بوصفه خاتمة نقدية في حلة سردية لجميع الدراسات التي ضمها عمله «واحدة من أكبر المتع التي تشدنا عند قراءة كيليطو أنه يلمس بسرية تامة عمق الأدب بالتحديد حين يطرح بعض الإشكالات الرئيسة التي تشبه الإضاءة البورخيسية نوعا ما »[5] لا بأس فلا تبدو مسألة ملامسة قضايا شديدة الحساسية في الأدب بهذه الطريقة موكولة للصدفة من قبل كيليطو، قد يلتمس القارئ دلالات معينة من عنوان الكتاب فربما كان العنوان محاكيا بشكل ما لقصة « بحث ابن رشد» [6] للكاتب الأرجنتيني بورخيس لكنها محاكاة قد تبلغ مبلغ السخرية فتجعل من النقد أدبا ، ومن الأدب نقدا .

---

[1] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، من شرفة ابن رشد ، ص 05 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] مجموعة من الحوارات ، حرائق السؤال ، ص 11.

[5] **Jean-Nicolas** Clamanges, « Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*| 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, consulté le 29 juin 2016. URL : http://feeries.revues.org/748

[6] يطرح خورخي لويس بورخيس في قصة " بحث ابن رشد "مسألة الخطأ الذي وقع فيه ابن رشد في ترجمة كلمتي التراجيديا والكوميديا بالمديح والهجاء ينظر: خورخي لويس بورخيس ، المرايا والمتاهات ، تر: إبراهيم الخطيب ، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء المغرب ،ط 1، 1987 ، ص21.

فحضور صاحب تهافت التهافت في ترحيل ابن رشد[1] أو يوم في حياة ابن رشد حضور بصورة ما لعلاقة ابن رشد بالنهضة الأوربية بأرسطو بفن الشعر بالترجمة بسؤال اللغة حضور لانفتاح على ثقافة أخرى على الفلسفة اليونانية ، وآداب الغير ، ولغات ثانية وصراع الانغلاق والانفتاح في الحقبة الزمنية المأزومة التي عاشها حيث يوجد فيلسوف قرطبة على شرفته [2] ، وهو يرنو لمشهد لعب الصبيان الصغار ، وهم يؤدون مشهدا مسرحيا ويتنافسون على تمثيل دور المؤذن إلا أن ابن رشد الذي كان يعتمل فكره البحث عن ترجمة لفظتي "كوميديا وتراجيديا " بدا – حسب البعض – متغافلا عن ما يراه رغم أنه استهوته لذة النظر لتباري الأطفال حيث ستصبح ترجمة ابن رشد مثارا لسجالات ، ومناقشات كثيرة تسترعي انتباه الكثير من القراء أمثال بورخيس، أرنست رينان ، وعبد الله إبراهيم ، محمد مفتاح ، عبد السلام بنعبد العالي ، صالح علماني .

وأما ناقدنا فإنه كثيرا ما يتمثلها في كتبه فحتى –يقول كيليطو– « لو افترضنا أن ابن رشد وجد نفسه أمام عرض مسرحي فهو حتما ما كان ليربط بين العرض المشاهد وما يقابله في اللغة أي وصفه اللغوي إنه إشكال الترجمة الثقافية لا اللغوية »[3] فحسب كيليطو هكذا « نظر ابن رشد إلى الاختلاف بعين المألوف ، وقابل بين أدبين الإغريقي والعربي »[4] ولماذا لا نفترض – يقول كيليطو– أنه « كان يعرف معناهما ، ولم يجد لهما مقابلات عربية ، وبالتالي اقترح الكلمة الأكثر قربا للمأساة ، وهي المديح لأن أبطال المأساة نبلاء واقترح الهجاء للملهاة لأن الملهاة تتضمن هجاء للشخصيات ؟»[5] إلى درجة قد نذهب فيها لحد التوهم أنه كان يعرف المعنى لكنه لم يرد نقل معرفته للآخرين ربما كان يريد أن

[1] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ص 63 ، الأدب والارتياب ص65 ، لن تتكلم لغتي ، ص27 .

[2] ينظر : خورخي لويس بورخيس ، المرايا والمتاهات ، ص 22 .

[3] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 123 .

[4] المرجع السابق ، ص نفسها .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 71 .

يبقى العرب عربا وأن لا يتغيروا [1] إذ يعد التمثيل بخطأ ابن رشد في الترجمة إحالة لسؤال المسافة التي يحافظ عليها الكاتب ليس فقط حيال « السجل الاستشراقي ، وكيف نُظر لخطئه الشهير بغية التماهي معه أو السقوط في إعادة إنتاج متاهاته ، وإسقاطاته »[2] بل حيال التراث نفسه . ربما لأن وجود ابن رشد على شرفته في عنوان كيليطو يعتبر حضورا بشكل[3] أساسي للمؤلفين الأموات الذين يشتغل عليهم أمثال ابن رشد ، الهمذاني أو الحريري و ابن منظور .

فحين يتواجد هؤلاء يحضر التراث بصورة ما، مثلما يوجد عبد الفتاح كيليطو على شرفة ما يرنو منها لإشكاليات تؤرق الناقد العربي لوضعيته كاتبا « حين يموقع نفسه بين منزلتين : منزلة القارئ المجدد للتراث العربي القديم عبر سبر أغواره الحارقة ، ومنزلة الناقد الحذر من القراءات الاختزالية لبعض المستشرقين ... »[4] لقضايا هامة مثل الترجمة ونظرتنا للأدب العربي من منظور آخر، ازدواجية اللغة ، والكتابة السردية القديمة ، والمسألة الإجناسية وغيرها من المعضلات التي يجابهها الدرس النقدي العربي المعاصر. والحقيقة أن « الماضي وخلافا لما يمكن أن يقال ليس ملاذا أو مأوى بالنسبة إليه لأن نصوصه المتأرجحة بين تحليل المقالة ، واختلاق الحكاية تبرز بوضوح أنها لا تنجو من العصر الذي قدر لها أن تحيا فيه »[5] عصر القرن الواحد والعشرون.

وتبدأ « الممارسة المقالية عنده نص لا يملك أوراق هوية ، لا هو كليا حجاجي ولا هو تخييلي تماما ؛ لأن المقالة من خلال وظيفتها ذاتها على كل ممكنات الفكر »[6] إننا

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص نفسها . يطرح محمد مفتاح في كتابه ( مشكاة المفاهيم) رأيا قريبا من هذا الرأي .

[2] ينظر : مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 115 .

[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص53 .

[4] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 115 .

[5] خالد زكري ، عبد الفتاح كيليطو أهو معاصرنا ؟ تر: إسماعيل ازيات ، نقلا عن العلم الثقافي التاريخ 2016/07/31 . http://www.matarmatar.net/threads/32230/p age-2

[6] المرجع نفسه .

بالأحرى أمام نص هجين .هكذا اعتبارات يخلقها نص من شرفة ابن رشد حين يقفو السارد أثر جملة **حلمية ملغزة** [1] التقطها من حلم يتكون من جملة « تتركب من ثلاث كلمات بالفرنسية وكلمتين بالعربية »[2] ولنتذكر أن السارد الذي يتتبع العبارة كانت نافذته [3] من النوافذ الثلاث التي تطل على الفناء إحداهما للفيلسوف ابن رشد. أما النافذة على يمينه فإنها لمترجمه إلى العربية (ع.ك ) ، إنه «هو نفسه عبد الفتاح كيليطو ، لكنهما مختلفان ، فكيليطو لا يوافق على ترجمات ع.ك ، بينما يتهمه المترجم بأنه يكره اللغة العربية »[4] ، وعليه بدت جهود السارد في إنكار الحديث عن الرواية الشطارية أو البيكارسيك مظهرا من مظاهر المكر.

ففي النهاية لا تبدو المماحكة في استبعاد عبارة مترجمه (ع.ك) تحقيقا فاعلا لممانعة حصول المسألة. ربما لأن السارد أو عبد الفتاح كيليطو يريد لقارئه الفعلي أن ينساق وراء الإنكار في حين سيكون قارئه الضمني أكثر حيطة وحذر. فمسألة الرواية الشطارية لها علاقة بقضية نقدية شغلت الباحث . فالحديث عن الأدب العربي ، والمقامات خاصة من منظور التقويم الثنائي قد يصبح هاجسا سيلزم الباحث أن يؤسس لسؤال رئيس «لا نخوض فيه عادة : كيف ننظر نحن العرب إلى أدبنا وماهو حكمنا عليه ؟»[5] فالسؤال الذي يخوض كيليطو فيه تستدعيه محاولة فهم النظرة لآدابنا في مرآة الآخر.

لقد كان الناقد مسوقا لعرض المسألة في إحدى محاضراته التي ألقاها في مدينة سترازبورج فحين كلف بتقديم مقامات الهمذاني[6] ( القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر

---

[1] هشام بنشاوي ، التراث السردي لعبد الفتاح كيليطو ، مجلة الراوي ،النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، مارس 2010 ، ج22 ، ص22 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، من شرفة ابن رشد ، ص 58 .

[3] ينظر :المرجع نفسه ، ص 60 .

[4] هشام بنشاوي ، التراث السردي لعبد الفتاح كيليطو ، ص 22 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلم لغتي ، ص 17 .

[6] فرانكا سينوبولي ، الأدب الأوروبي من منظور الآخر ، تر: مجدي يوسف وآخرون ، (دراسة لعبد الفتاح كيليطو بعنوان التقويم الثنائي ) ،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ،2007 ، ص 196 .

الميلادي ) واجه كيليطو معضلة جمهورا أجنبيا قد لا يملك أدنى معرفة بالمؤلف ، وعصره « فالقرن الخامس من الهجرة يشير إلى مجال تاريخي، أدبي ، ديني ، وجغرافي مجهول تقريبا لجمهور المستمعين »[1] ، وعليه لمواجهة الإشكال اقتضت من الباحث « الانتقال من التاريخ الهجري إلى التاريخ الميلادي حتى يتواصل مع جمهوره » [2] .هكذا صار يتعين على المحاضر عبد الفتاح كيليطو أن يكون أشبه بالقاص موسى بن سيار الأسواري ، فبتعبير الجاحظ « كان من أعاجيب الدنيا ، كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية ، وكان يجلس في مجلسه المشهور به ، فتقعد العرب بيمينه والفرس عن يساره ، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها للعرب ، ثم يحول وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية ، فلا يدرى بأي لسان هو أبين »[3]. إذ يبدو لكيليطو أن حالة القاص تعكس أبعاد الترجمة فإذا «اعتبرنا التفسير ترجمة- داخل لغة بعينها- فإن صاحبنا يقوم بترجمتين ، يترجم الآية من اللغة العربية إلى اللغة الفارسية »[4].

ويظهر انتقال موسى بن سيار من لغة إلى أخرى بأن « اللغة مرتبطة بموقع ما على الخريطة أو على مساحة من المساحات . أن تتحدث بهذه اللغة أو تلك معناه أن تكون جهة اليمين أو جهة اليسار. أما مزدوج اللغة ، فإنه دائم الحركة ، دائم الالتفات وبما أنه ينظر إلى الجهتين فإن له وجهين »[5] لكن الناقد عبد الفتاح كيليطو ، وإن جمعته بموسى بن سيار ازدواجية اللغة فإن فكرة جلوسه لجماعتين واحدة على يمينه وأخرى على يساره لا تبدو حاضرة فكيليطو يواجه جمهورا واحدا ، وبالقدر الذي بدت فيه اللغة العربية لغة أساسية في عصر القاص يظهر نص المقامات أو التراث السردي العربي في حالة المحاضر ثانويا لدى الحضور إلا أنه في كل الأحوال سيكون كيليطو بحاجة لنوع من

---

[1] المرجع نفسه ، ص 197 .

[2] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلم لغتي ، ص12 – 13 .

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ج1 ، تح :عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ط7 ،1998 ، ص 368 .

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

[5] المرجع السابق ، ص نفسها .

الترجمة ، للربط بين الهمذاني ، وفترة يعرفها الجمهور. فعصر صاحب المقامات يبدو غريبا عن جمهور المحاضر، فإذا كان الأدب العربي الكلاسيكي سيحيلنا تلقائيا إلى الهجرة وفضائها، فإن الأدب الحديث يحيلنا عفويا إلى أوروبا كتقويم وإطار. فالإحالة توحي بوجود ذاكرتين أدبيتين أو زمنين ثقافيين[1] . ذاكرة للأدب العربي القديم ، وأخرى لأدب حديث لا ينفك يتصل بالأدب الأوربي ، والمسافة الزمنية التي تفصل بين إحالة هجرية إلى الأدب بمعناه القديم إلى حقبة كانت فيها الثقافة العربية حينئذ لا تحتاج للنظر لأدب الآخر أو إحالة حديثة تظهر الحاجة للنظر في مرآة الآخر من خلال لغة ثانية ، وأدب مختلف.

فقد أضحى كيليطو معنيا بعدم حضور ثقافته أو أدبه العربي في السياق الكبير المتعلق بالأمم الكبيرة ، ولأن جهل الجمهور الذي كان في أغلبه فرنسيا يدعم فكرة ميلان كونديرا أن« الأمم الكبيرة تقاوم فكرة غوته عن الأدب العالمي لأن أدبها الخاص يبدو لها غنيا لدرجة أنها لا تهتم بما يكتب في مكان آخر »[2] ،أو كتب في زمن آخر ، فكيليطو كان ليواجه ذات المعضلة لو كان يتكلم عن كاتب عربي حديث لا عن كاتب ينتمي إلى القرنين الرابع أو الخامس الهجريين. أين سيغدو الحديث عن المقامات أمام جمهور غريب يستوجب احترام الثقافة العالمية ، وهو ماسيتطلب من المتحدث أن يقارن بين مقامات الهمذاني وقصص الصعاليك و "لاتزاريللو دي تورمس" مجهول المؤلف والعبيط لـــ "جريملزهاوزن و"جيل بلاس " لمؤلفه ليزاج على أية حال فقد استند إلى نصوص من المفترض أنها معروفة عند مستمعيه [3] هكذا قام كيليطو بترجمة المقامات لجمهور الحاضرين ، ليس من لغة إلى أخرى بل إنها ترجمة من نوع آخر .

[1] عبد السلام بعبد العالي ، الأدب والميتافيزيقا ، ص42 .

[2] ميلان كونديرا ، الستارة ، تر: معن عاقل ، ورد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق سوريا ، ط1، 2006 ، ص 34 .

[3] فرانكا سينوبولي ، الأدب الأوروبي من منظور الآخر ، (دراسة لعبد الفتاح كيليطو بعنوان التقويم الثنائي ) ، ص200 –201 .

لكنها ترجمة من جنس أدبي إلى جنس آخر. فتحدث عن المقامات كما لو كانت جزءا من قصة عن الصعاليك ، فقام بنقلها من أدب إلى أدب آخر[1] في ظل تقويم ثنائي يستحضر فترة كان فيها «الأدب العربي مكتف بذاته»[2] حين كان يعتبر« الترجمة عملا أحادي الجانب ينطلق من اللغات الأخرى (الإغريقية والفارسية والسريانية ) إلى العربية أما بالنسبة إلى الترجمة من العربية إلى اللغات الأخرى»[3] فلا يبدو لكيليطو أنه ورد بخاطرهم (أي العرب) هذا الشكل من الترجمة .

وبالنظر للتقويم الأول فإن تجربة الكاتب و القارئ العربي عبد الفتاح كيليطو السالفة الذكر تعكس اليوم أن المقارنة « ليست حكرا على بعض المتخصصين فحسب : فهي تمارس اليوم من جانب أولئك الذين يقومون بدراسة الأدب العربي القديم والحديث. فأي قارئ عربي يطلع على نص عربي يربط بينه ، وبين نص آخر بصورة مباشرة ، وغير مباشرة مدركا لذلك أو غير مدرك هو بالضرورة باحث مقارن أو بالأفضل مترجم»[4] ، مما يوحي أننا لا نقرأ أدبنا ، أو نتحدث عنه إلا على ضوء مقارنة أو ترجمة بالأحرى .

ففي نص من شرفة ابن رشد لم يجد المترجم (ع.ك) بدا من التأكيد أن الجملة " لغتنا الأعجمية " جاء ذكرها في كتاب السارد عن الرواية الشطارية الذي كان له شرف ، ومتعة ترجمته ، ورغم أن الراوي أنكر أن يكون قد كتب كتابا عن الرواية الشطارية إلا أن مترجمه ظل يلح على الفكرة لأن إحالة المترجم (ع.ك ) على المسألة تثبت أن السارد بالفعل قد خاض في مسألة الرواية الشطارية لكن الأخير اعترف لاحقا بعد طول تأمل قائلا « لم يخطئ المترجم إطلاقا حين زعم أن لي علاقة معينة مع الشطاري ، أي مع الأوباش، الشحاذين ، والمتشردين [...] فيما عدا لاثاريو دي طورميس . لم أقرأ روايات

---

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها. تتخذ هنا الترجمة صفة المقارنة أو الموازنة .

[2] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا ، ص 43 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلم لغتي ، ص 22 .

[4] فرانكا سينوبولي ، الأدب الأوروبي من منظور الآخر (دراسة لعبد الفتاح كيليطو بعنوان التقويم الثنائي ) ، ص 202 .

شطارية لكنني اهتممت بدولة الصعاليك كما تتجلى في جنس أدبي عربي قديم »[1] ، ومن ثم يستعيد نص من شرفة ابن رشد رؤى كيليطو عن الأدب القديم .

وعلاقته بالأدب الأوربي ، وكأنه يتحرى من جديد فكرة النسخ . فالنص ينسخ نص الترجمان في مؤلف الباحث "لن تتكلم لغتي" لكن بصورة تخييلية حيث يظهر أن السارد قد انتحل صفة المترجم (ع.ك) عندما قام بترجمة المقامة إلى الرواية ، وهو ما يعزوه الناقد العربي عموما لما في المقامة من بذور الرواية كجنس أدبي ظهر في بدايات القرن التاسع عشر . لكنها مع هذا لا تحيل إلى عبارة "لغتنا الأعجمية "وهو ما يعني أن رحلة البحث عنها ستعود لتدفع السارد ليلمح أن العبارة التي تلقاها في حلمه منسوبة لمؤلف عربي قديم .إنها " لغتنا الأعجمية "، وما يقابلها بالفرنسية (notre langue étrangère)[2] ، وبعد أن يمضي السارد في تحليله ينتهي لكشف مصدر الجملة.

لقد كشف السارد في الأخير أن العبارة تعود لابن منظور الواردة في مقدمة معجمه لسان العرب« إنها جملة برر من خلالها ابن منظور العجمة التي لحقت باللسان العربي في عصره والخطر الذي استشعره من الأمر ، وهو ما دعاه لتأليف معجمه . فبدا لكيليطو « بما أن ابن منظور كان يعيش في عصر المماليك أنه كان يلمح إلى التركية ، ويمكن أيضا أنه كان يقصد الفارسية التي حلت محل العربية في المناطق غير العربية »[3]. هكذا أضحت اللغة العربية غريبة في ظل « تنافس الناس في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجمية وتفاصحوا في غير اللغة العربية »[4] على حد تعبير ابن منظور.

فهل يتاح للباحث لكي يتأول نص من شرفة ابن رشد ؟ أن يسترشد بعبارات كيليطو في "**يوم من حياة ابن رشد**" مستعينا بقصة بورخيس قائلا « بمقدار ما كان

[1] عبد الفتاح كيليطو ، من شرفة ابن رشد ، ص 65 .
[2] المرجع نفسه ، ص59 .
[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والارتياب ، ص 17 .
[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

موضوع العمى الأثير على بورخيس يبرز، ويتكرر في قصة "بحث ابن رشد "بصفة مدهشة . فليس من الصدفة أن يرد فيها اسم ابن سيده النحوي الأعمى ، ولعله ليس من الصدفة أيضا أن يرد ذكر كتاب العين للخليل ومعلوم أنه أول معجم عربي ، وأنه وسم بهذا العنوان لأن الخليل واستهل كلامه بحرف العين »[1] بقدر ما كان موضوع اللغة أو اللسان الأثير على كيليطو يظهر ، ويتكرر في أعماله بشكل مذهل . فليس من الصدفة أن يرد التلميح في النص إلى الحلم باللغتين. فهل يذهب كيليطو بقارئه بعيدا إلى من نسي بأي اللغتين كان يحلم مزدوج لغة ثان يتشارك معه هم لغتين . فلازالت « قصيدة طباق»[2] تستعيد ذكرى إدوارد سعيد الحمال الذي ينوء تحت أثقاله .

أما غرابة اللغة العربية عند ابن منظور ، فلعله ليس من الصدفة أيضا أن تكون العبارة الحلمية " لغتنا الأعجمية " التي يرد ذكرها في معجم لسان العرب حيث استهل ابن منظور كلامه هو أيضا عن اللغة واللسان في مقدمة معجمه الأمر أشبه بمحاكاة ساخرة لا تخلو من شبه حيث تصير عين الخليل هي لسان ابن منظور في نص عبد الفتاح كيليطو. كما لا تنأى عن غرابة ما كالعادة ، وبين ابن سيدة النحوي الأعمى ، وفقدان ابن منظور لبصره في أواخر حياته قد يبدو الأمر موكولا للصدفة البحتة .

بأي لغة تحلم ؟ ألا يبدو الحلم باللغتين ؟ في نص من شرفة ابن رشد ، سؤال اللغة الهارب الذي نصغي لصوته في مؤلفات صاحب اللسانين لكنه صوت يعود بمعنى مختلف فيستبدل كلمة الحلم بالكتابة أو الترجمة أو القراءة بأي لغة سأكتب ، بأي لغة سأترجم وبأي لغة سأتكلم ؟ وبأي لغة سأول ذلك الحلم ؟ من شرفة التراث المهمل ، والماضي المنسي الذي يعود برؤى مختلفة . ولا ينفك يبحث عن تأويل لعلاماته وألغازه التي يخاطبه بها القدماء أو شرفة الحاضر بقضاياه وإشكالاته منها ما هو عن اللسان العربي

[1] نفسه ، ص68 .

[2] ينظر : محمود درويش ، ديوان كزهر اللوز أو أبعد ، دار الريس للكتب والنشر ، بيروت لبنان ، ط 1 ،2005 ، ص 182 .

عن مفهوم المؤلف ، والكتابة ، و المترجم ، والقراءة ، الكتابة المغايرة هي شرفة أو شرفات يربض تحتها القارئ.

إنها **أسئلة** يراكمها كيليطو دون أن يكون مدفوعا للإجابة عنها بل يترك المهمة لقارئه فاتحا أمامه آفاقا للبحث ليس إلا .هكذا يكتب أو يروي كيليطو النقد كأنه حكايات تجعل القارئ يسأل نفسه أين طالعها [1] وبمأن إمكانات نصوص الباحث عبد الفتاح كيليطو تفتح مجالا للتأويل فإن غايتنا من اختيار نص من شرفة ابن رشد كانت مقاصده الإحالة إلى الخطاطة الرئيسة التي تمثل مركزا لهذه الدراسة.

إن صفة القارئ المحاور للتراث وجدت شكلها في النص من خلال الإحالة إلى «المقامات »[2] وعلاقتها بالرواية الشطارية . فهو عندما يباشر وضع المقامات باعتبارها نوعا يماثل الكتابة الشطارية يضع مسألة الترجمة (أو النقل ) الثقافية موضع المساءلة لأحدى أهم القضايا التي تواجه الأدب العربي. فالنظر لأدبنا في مرآة الآخر لا يمكنه أن يحيل إلا إلى ما نعيشه اليوم ، وحين ننظر في مرآة الآخر نكون أكثر تعرفا على أنفسنا.

فمثلما أن غرابة اللغة العربية في عصر ابن منظور اقتضى الواجب اتجاهها أن يؤلف لسان العرب خوفا عليها « من الطوفان الذي غمر كل شيء أو كاد يغمر كل شيء »[3] فابن منظور الذي واجه زمانه بمعجمه تماما مثلما اصطدم النبي نوح عليه السلام بالارتياب والشك ، وهو يصنع الفلك –حسب كيليطو المرتاب – فاللغة العربية نجت بلجوئها إلى قاموس باعتصامها في الفلك الذي صنعه جمال الدين ابن منظور. لكن هل

---

[1] أورد كيليطو الدراسة عن لغتنا الأعجمية –أو بالأحرى الشذرة – في الأدب والارتياب لكن هذه المرة بصوتها النقدي حينما عرض العبارة على طلبته ووضعها موضع المساءلة ولو عاد القارئ للخطاطة سيجد أن كتاب من شرفة ابن رشد يأتي مباشرة بعد كتاب الأدب والارتياب الذي ذكرت فيه العبارة المُلغزة التي نحت منها كيليطو نص من شرفة والشيء الأغرب أننا لو اسثينا عمله حصان نيتشه فنص ابن رشد هو امتثال فعلي لنص الترجمان في كتابه لن تتكلم لغتي ، وكأن كيليطو يضع العبارة بوصفها لغزا بوليسيا والأمر نفسه بالنسبة لمسألة الحديث عن الرواية الشطارية وعلاقتها بالمقامات ستظهر أيضا في كتابه لن تتكلم لغتي .

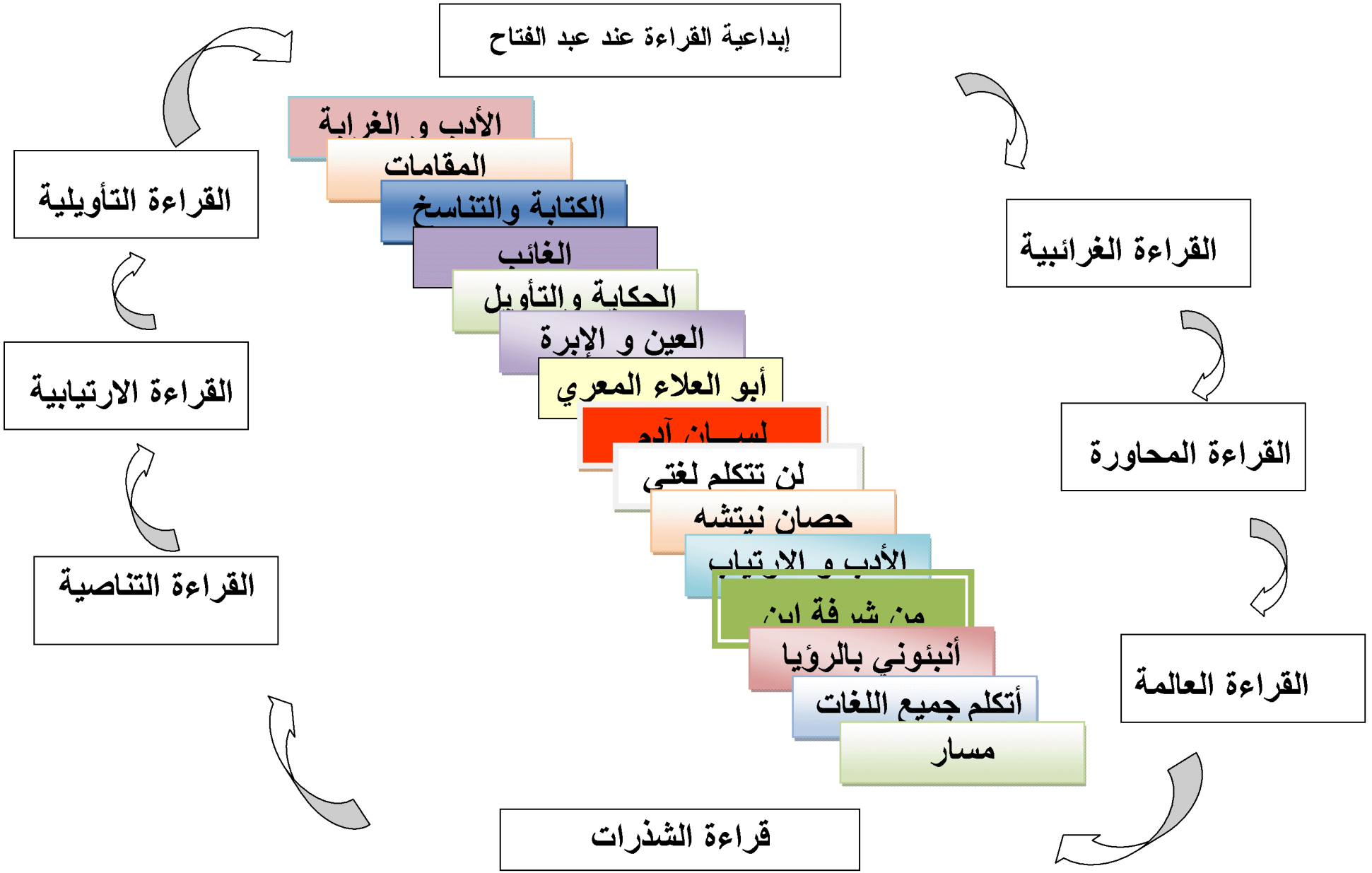
[2] أين ستحضر العلاقة الحوارية التي قامت في رحلة السندباد بما هي حوار الانفتاح والانغلاق ، وهو ما سميناه القراءة المحاورة

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 18 .

بالفعل تنجو اللغة بلجوئها إلى قاموس ؟ لعله السؤال الذي تضمره عبارات كيليطو السابقة ؟.

ولأن غرابة اللغة العربية في عصر ابن منظور أفضت به لتأليف معجمه لسان العرب فغرابة النص التراثي كانت سببا في تأليف عبد الفتاح كيليطو لمؤلفه الأول الأدب والغرابة في ثمانينات القرن الماضي للاعتقاد السائد آنذاك أن « التراث لا يسترجع ، ولكنه يستفتح أو يستغزى على حد تعبير ( أندري مالرو) ، وليس للاستفتاح من معنى غير البحث فيه بأسئلة عميقة تتعدى الظرف التاريخي الذي نعيش فيه ، وتوفير العدة النظرية ، والإجرائية الضرورية »[1] لإعادة قراءته من جديد بصور مختلفة .

[1] سعيد يقطين ، قراءة التراث الأدبي :التراث السردي نموذجا ، ص 320 .


إبداعية القراءة عند عبد الفتاح
الأدب و الغرابة
المقامات
الكتابة والتناسخ
الغائب
الحكاية و التأويل
العين و الإبرة
أبو العلاء المعري
لسان آدم
لن تتكلم لغتي
حصان نيتشه
الأدب و الارتياب
من شرفة ابن
أنبئوني بالرؤيا
أتكلم جميع اللغات
مسار
القراءة التأويلية
القراءة الارتيابية
القراءة التناصية
قراءة الشذرات
القراءة الغرائبية
القراءة المحاورة
القراءة العالمة

# الفصل الـــثاني

## القـــــــراءة الغرائبية

## القراءة الغرائبية[1]

### 1- عبد الفتاح كيليطو والقراءة الغرائبية

### 1-1الغرابة والدلالة

بدت القطيعة ، والانتقال من فرنسوا مورياك مسربا لرحلة سيبحر فيها عبد الفتاح كيليطو بعيدا عن عقدة الأفاعي ، وطريقته التقليدية في تناول النصوص الأدبية . طريقة كانت تكتفي بتسجيل بعض الخواطر الارتسامات العابرة [2].فما كان من كيليطو إلا أن استبدل السرد العربي القديم بروايات مورياك ،وأن تخلى عما ألفه متخذا بادرة السفر وسيلته نحو عالم الغرابة أو الإغراب أوالاغتراب أوالغرائبية التي يتبدى الأصل في دلالتها المعجمية من:

«غرب الغربة الاغتراب تقول تغرب ، و اغترب بمعنى ، فهو غريب ، وغربٌ بضمتين والجمع الغرباء ، والغرباء أيضا الأباعد ، واغترب فلان إذا تزوج إلى غير أقاربه ، وفي الحديث اغتربوا إلا تضووا وتفسيره مذكور في ضوى ، والتغريب النفي عن البلد ، وأغرب جاء بشيء غريب ، وأغرب أيضا صار غريبا ، وأسود غربيب بوزن قنديل أي شديد السواد »[3] هذا ما كان من دلالة الغرابة في المعجم العربي أما بشأن المعاجم الأجنبية .

فتتخذ الغرابة في اللغات الأجنبية الفرنسية مثلا étrangeté ميزة لما هو غريب أو شيء غريب [4] مثلما أن الغرابة في الانجليزية uncanny صفة للغريب أو ما يصعب شرحه أو فهمه [5]، ويبدو أن مفهوم الغرابة ممتد ، وضارب في القدم . فنحن نعرف

---

[1] الغرائبية هذا المسمى نحبذ إطلاقه على نمط من أنماط القراءة عند الناقد المغربي نخص بها مؤلفه الأول الأدب والغرابة ، ولعل الغرابة ستصبح صفة لكتابة القارئ عبد الفتاح كيليطو تماما كما هي متصلة بكل ماهو غرائبي وعجائبي في نصوص معينة مثل ألف ليلية وليلة .

[2] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 05 .

[3] محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، مكتبة لبنان ، بيروت ، د– ط ، 1986 ، ص197 .

[4] Larousse /SEJER :DICTIONNAIRE DE Français LAROUSSE PARIS 2004 p159

[5] Oxford Advanced learnet's dictionary oxford university press 2010 Britch.p482

الشعر بالغرابة والحكايات القديمة تعرض نفسها على أنها غريبة [1]، على أن الكلمة وجدت عودها الحديث في مباحث العلماء والفلاسفة والأدباء خاصة مع عالم النفس سيغموند فرويد جاء مقال الغرابة في العام 1919 في أثناء تأليفه لكتابه " فيما وراء اللذة "باللغة الألمانية " [2] وقد وجد باحثون في دراسة فرويد عن الغرابة مجالا رحبا لمواصلة البحث .

أما اصطلاحا فالغرابة تجد تشكيلها في أكثر من فضاء اللغوي منه الفلسفي ، النفسي والفني و« وفقا لما جاء في قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية فإن أول تسجيل للكلمة بمعنى " ليس آمنا كي تتم الثقة به "وقد ظهر العام 1773 ، وفي العام 1785 كانت الكلمة تعني المكان الخطير، وغير الآمن »[3] حيث أصبحت الكلمة موضوعا للبحث عند الكثير من الفلاسفة ، والأدباء ، العلماء ، وبين هايدغر وفرويد ، فالتر بينامين ، وهوفمان ، « يكمن جوهر الغرابة في الحياة ، وفي الفن وفي الأدب في تلك العلاقة التي توجد بين الموت والحياة ، وكذلك في آلية التكرار في انتفاء الألفة وغياب الشعور بالأمن ، وحضور الخوف في الحياة»[4] هكذا تتحدد دلالة الغرابة بوصفها حالة من الابتعاد عن المألوف.

فقد لا يكون من قبيل الضبط الاصطلاحي أن نخالف رأي البعض في اعتراضهم على إقبال الباحثين تبنيهم لترجمة الغرابة بالغرائبية . لكننا نوثر موضعة المصطلح في إطار كل ما من شأنه أن يتخذ مسمى الغريب ، أو العجيب ، وهذا سمت العمل الأدبي عموما[5]. لربما لأننا لا نريد الإغراق في فحص التسميات ، و تباينها لدى الباحثين . فيكيفنا تحديد المعنى اللغوي ، والاصطلاحي للغرابة ، ومفهومها، حضورها اللافت عند عبد الفتاح

---

[1] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 21

[2] شاكر عبد الحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب ، عالم المعرفة ،الكويت ،تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يناير 2012 ، عدد 384 ، ص17 .

[3] المرجع نفسه ، ص19.

[4] نفسه ، ص 07 –08 .يعارض الباحث شاكر عبد الحميد ترجمة الغرابة بالغرائبية .

[5] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 22 .

كيليطو وهو ما يستوجب منا الوقوف على دلالتها في مشروع كيليطو القرائي للتراث على أن الغرائبية تتضح صورتها في أعمال سردية حللها الباحث ، و لايزال يفعل مثل **ألف ليلة وليلة** أو نصوص عن الكرامة الصوفية أو المنقبة.

### 1-2 العتبة و الغرابة[1]

شغل عنوان **الأدب والغرابة** دراسات بنيوية في الأدب العربي عتبة مؤلف عبد الفتاح كيليطو الأول بحجمه الصغير وبصفحاته السابعة والعشرين بعد المئة ، ويبدو للوهلة الأولى أن الباحث يتبنى منذ البداية الدرب الجديد أو المسار البنيوي لدراسة نصوص من الأدب العربي القديم حتى ، وإن كانت كلمة القديم لا تظهر في العنوان الفرعي إلا أنها تتجسد في صورة الغلاف التي تمثل منمنمة[2] من منمنمات الواسطي أي المنمنمة الموضوعة للمقامة السابعة من مقامات الحريري مما يؤكد أن متن "الأدب والغرابة" يتعلق بالأدب العربي القديم تحديداً.

### 1-3 كلمة عن كلمة

وقد يجد القارئ ل " كلمة " التي استهل بها الباحث المغربي عبد الفتاح كيليطو كتابه الأدب والغرابة دلالات كثيرة ، إنها كانت تحيل إلى بداية التحول في مسار الناقد من خلال اطلاعه على « العدد الثامن من مجلة "تواصل " الفرنسية سنة 1968 أو 1969 ، وهو عدد مخصص للتحليل البنيوي للسرد ، والمتضمن مقاربة جديدة للأدب »[3] ، إلا أن

---

[1] الأدب والغرابة سنستعين بالطبعة العاشرة الصادرة سنة 2013.

[2] المنمنمات تمثل رسوما إيضاحية لمشاهد من مقامات الحريري ( 1054-1122 )، مخطوطة المنمنمات هذه التي أكملت عام 1237 نسخها ورسم رسومها الإيضاحية يحيى بن محمود الواسطي، وتحتوي على تسعة وتسعين منمنمة ذات الجودة الفائقة ، وحظيت المنمنمات الموجودة بالثناء لتصويرها الحيوي لحياة مسلمين القرن الثالث عشر ميلادي بحيث تعتبر من أقدم اللوحات التي نفذها ، ورسمها فنان معروف الهوية ، وهو الواسطي علما أن هذا الأخير قد أسس مدرسة بغداد للرسم كما كان خطاطا ، وهو ما يظهر في أسلوبه الجميل في خط النسخ .
ينظر :المكتبة الرقمية العالمية ، منمنمات الواسطي https//:wl.wdl.org.18416 ، يوم 2017/03/31 الساعة العاشرة والنصف صباحا

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 05 .

هذه الدلالات لا تقتصر حتما على تجربة عبد الفتاح كيليطو وحدها بل إنها تمثل إيعازا حقيقيا بالتحول العام في دراسة الأدب السائد آنذاك ، وهو ما يضمره قول الناقد « ولكي لا أتخلف عن الركب بادرت إلى قراءة المجلة »[1] .فالقراءة عن« بارت ، دريدا ، ألتوسير ، الأسطورة الخرافة النكتة، والقصة المصورة »[2] أصبحت حتمية استدعت منه أن يتخلى عما ألفه وتعلمه من أساتذته .

وقد حدث التحول مع كيليطو لأنه كثيرا ما يرتبط تغير العادات بتغير النظرة للأشياء وحتما بتغير النظرة للأدب حيث «انطوت نصوص " الأدب والغرابة " على دعوة ضمنية إلى العودة لطرح سؤال البدايات .أشياء عديدة تحولت إلى بديهيات محسومة يعود الكتاب إلى مساءلتها » [3] ، والحفر في أعماق ما أصبح مألوفا لدينا . لكأن كيليطو لا يبشر فحسب «بالتغير المفاجئ في مساره المعرفي تغييرا يكاد يكون صدمة كما يحكيها في "الأدب والغرابة" ذلك أنه بقراءاته للأدبيات الحديثة تغيرت رؤيته، وكتابته» [4] ، بل يحمل دعوة ضمنية موجهة لغيره من النقاد العرب لتخلي عن عاداتهم السابقة في قراءة الأدب ، وتفسيره من خلال تطوير، وتجديد أدواتهم . بذلك أن من سيقرأ الكتاب هو في النهاية القارئ المتخصص العارف بالنظريات الأدبية من يملك حسا معرفيا يعي أنه أمام خطاب مختلف تماما عما عهده سابقا .

فمنذ ظهوره سنة 1982 وعلى امتداد سنوات ، خلف " الأدب والغرابة " وراءه الكثير من القراء حيث أصبح كتابا كلاسيكيا يُدرس في «المنهاج الدراسي المغربي»[5] فالبعض منهم استثارته الحداثة النقدية فيه . أما البعض الآخر وجد فيه وجها من وجوه التأصيل ،

---

[1] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 171 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 05 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 93 .

[4] المرجع نفسه ، ص 77 .

[5] ينظر : نفسه ، ص93 .

وبعضهم من آمن بهاجس كيليطو في تفكيك المفاهيم ، والمصطلحات محاولا خلخلة « منطق الهوية التي يتحكم فيها ويحملها معنى واحدا جامدا ويفصلها عن حياتها، ومخاضها ، ويغفل إرادات القوة التي تتصارع من ورائها»[1] .وهكذا مع تباعد المسافة الزمنية بينه ، وبين القراء قد يغدو متن ( الأدب والغرابة) محط قراءات مختلفة يبحث في كل مرة عن قارئ مختلف ينقب بين صفحاته كما كان صاحب "الأدب والغرابة "يفتش بين صفحات الكتب تماما كما كان كذلك مع مقدم الكتاب.

**1-4 عبد الكبير الخطيبي والأدب والغرابة**

عادة ما يبرز التقديم أهمية العمل المنجز ، وقيمته الأدبية كما يظهر الأبجديات الأساس التي اعتمدها أو نهجها المؤلف في كتابه .وقد عرض للخطيبي في ضوء تقديمه لكتاب "الأدب والغرابة" أن يميز بين ثلاثة أنماط من التقديم[2] :

1- مقدمة تقريظية في غالب الأحيان لا تضيف شيئا إلى الكتاب المقدم .ويمكنها أن تكون فقط تجارية، و إشهارية.

2-مقدمة نقدية تدخل في حوار مع الكتاب المقدم تحلله لفائدتها الخاصة مع مساءلته وعدم الاستسلام لما يقدمه ( يحدث فيها التمايز بين صوت المؤلف وصاحب التقديم ).

3-مقدمة موازية للنص، وتكون مستقلة تماما عنه إنها إذن مقدمة جد غير مباشرة ، وهي مقدمة مع احتفاظها بحريتها ، يتحتم عليها أن توجه انتباهها للتيمات .

ومما يبدو أن القارئ لتقديم "الأدب والغرابة " ليس أمام مقدمة باهتة لا تضيف لمؤلف عبد الفتاح كيليطو الأول شيئا بل هي مقدمة تطلق العنان لصوتها النقدي التحليلي الذي ينضاف للعمل ، ولعل السوسيولوجي عبد الكبير الخطيبي من تولى مهمة تقديم مؤلف"

[1] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا ، ص 15

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 07-08 .

الأدب والغرابة "هو الأجدر أن يستحق لقب القارئ الضمني لاعتبارات من بينها أن الصورة المقدم بها العمل توحي بأننا أمام قارئ « نجح في فهم خطاب كيليطو النقدي مموضعا إياه في سياقه الحقيقي ، وهو سياق النقد التجديدي ، والطليعي في المغرب »[1] ، فالفهم الذي تحقق من قبل الخطيبي حين اعتبر الكتاب « بمثابة مدخل لنقد أدبي جديد يأخذ على عاتقه التراث العربي ، وكذلك النظريات الحديثة المتصلة بموضوعة الكتابة» [2] حيث تبرز موضوعات الكتاب تحولا جذريا في معالجة الأدب والتحول من أعراف القراءة التقليدية إلى قراءة حديثة .

فتقديم الخطيبي سعى « نحو الإمساك بخيوط التصور النظري ( النقدي والتحليلي) الذي ينجزه وعليه فإنه تقديم تركيبي –تحليلي في جانبه الأول ، ونظري في جانبه الثاني»[3] ، ولا يبدو تقديم "الأدب والغرابة" من قبل علم بارز مثل عبد الكبير الخطيبي أمرا عارضا متروكا لعشوائية ما بل يجد فيه الباحث إيعازا حقيقيا يبشر بأفق انتظار مغاير فكتابات عبد الكبير الخطيبي هي الأخرى كانت تطرح رؤى مغايرة عن القراءة التقليدية للتراث الخطيبي الذي استثمر في مؤلفاته مثل "الاسم الشخصي الجريح " كتابات عن السيميائيات ، وحقول معرفية أخرى ، فكان من السباقين إلى الاهتمام بمظاهر من الثقافة الشعبية ، الأمثال الوشم ... [4] ومن ثم فالقارئ يقف أمام من يعرف ويفهم جيدا الخطاب الجديد الذي يُبشّر به الأدب والغرابة.

هكذا فهم اقتضى من الخطيبي أن يتساءل : « كيف يمكن تقديم كتاب عندما يقدم الكتاب نفسه بنفسه من حيث إنه يخضع لاستقلال صارم ؟»[5] ، بما هو استقلال لا ينزوي

---

[1] عبد الرحمن بوعلي ، التراث السردي والقراءة العاشقة عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، ص 46 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 07 .

[3] عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص: البنية والدلالة ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1996 ، ص 47 .

[4] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص128 ، ينظر :أيضا النقد المزدوج لعبد الكبير الخطيبي .

[5] المرجع نفسه ، ص 07 .

وراء ما عرفته الدراسات النقدية ، فهو يقدم نفسه بشكل واعد ذلك" أن خطاب كيليطو ليس خطابا تقليديا بالمعنى القدحي للكلمة ، وليس خطابا استهلاكيا ، وسطحيا ، وليس خطابا بلا هدف إنما هو خطاب بمجاله ومستوعب لإوالايته ، وميكانزماته »[1] الخاصة به .بل إنه الخطاب النقدي الذي لا يعوزه التأسيس لصوته الخاص.

ويتضح الوعي التام بما يقدمه صوت كيليطو الخاص من إشارة الخطيبي في تقديمه للكتاب إلى أن نية عبد الفتاح كيليطو « ترمي إلى تدقيق بعض المصطلحات : الأدب ، النوع ، النص ، تاريخ الأدب ، السرد ، وفعلا أنه يُعرف كل موضوعة من هذه الموضوعات بانتباه محترز، وبطريقة تدريجية .إلا أنه انتباه مصحوب بنوع من المكر النادر في مجال النقد الأدبي »[2]. ذلك أن تدقيق المصطلحات ، وضبطها عند الباحث المغربي يسبق التعريف بمعنى« أن الانتقال من التدقيق إلى التعريف هو انتقال منهجي له ما يبرره على مستوى التمثل النظري ، ومناهج التحليل »[3]، وهو ما يدركه كيليطو تماما أن« ضبط المصطلحات ، والمفاهيم خطوة لابد منها لترسيخ العلوم الإنسانية ، و أن من أخلاقيات البحث أن يكون الباحث حذرا متأنيا »[4] في اختياره للمصطلحات التي يتبناها .

إن الحذر المنشود سيتأكد لاحقا في اعتماده لبعض المفاهيم ، والمصطلحات. و بغية أن يتجسد الاستقلال الصارم الذي يريده كيليطو– يقول الخطيبي – ينبغي «عليه أن يكون "نقديا " أي أن يتمثل نظريات ،ومناهج التحليل؛ ومن جهة ثانية يتحتم عليه أن يكون "أدبيا " وذلك باستبطان الأشكال الاستطيقية لتحليله حتى يتمكن ليس فقط من الحديث عنها بدقة

[1] عبد الرحمن بوعلي ، التراث السردي والقراءة العاشقة عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، ص 46 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 08 .
[3] عبد الفتاح الحجمري ،عتبات النص: البنية والدلالة ، ص 47 .
[4] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص15 .

بل أن يصبح فنا للكتابة الخصوصية ، وفنا متناصا أي كتابة نقدية بالمعنى العميق »[1] للكتابة النقدية.

فالتدقيق المنتهج للمصطلحات الذي يشير إليه الخطيبي في وصفه لخطاب كيليطو النقدي يُظهر فكرتين مهمتين : «الأولى تتعلق بالتكوين الخاص بالباحث كيليطو، وهو التكوين الأكاديمي العميق الذي أحرز عليه من خلال احتكاكه بالنقد الأوربي بجميع اتجاهاته خاصة ذلك النقد الذي اعتمد كأساس على النجاح الذي حققته البنيوية فلسفة منهجا وطرائق »[2] .ويبدو أنه التكوين الذي كان ملزما به النقد الأكاديمي المغربي نتيجة التغيرات التي طالت المشهد النقدي الغربي بشكل عام وفقا لما عرضه كيليطو في كلمته.

أما بالنسبة للفكرة الثانية « التي يحيل إليها كلام الخطيبي فهي أن كيليطو ، وهو يسير في هذا المنحى استطاع أن يدشن مرحلة نقدية جديدة تتصف بكونها لا تكتفي بالقراءة المجردة التي تهدف إلى فهم الإنتاج الأدبي فحسب ، وإنما تحاول [...] تأسيس نوع بديل من الكتابة النقدية المؤسسة على ركائز علمية المؤطرة داخل أطر معرفية ، والمتجهة إلى هدف بناء النص وفق شروطه المكونة له »[3].ذلك أن ما يحققه كيليطو – يقول الخطيبي –«عندما يحدثنا عن الحريري أو عن ألف ليلة وليلة ، فإنه يسعى بالتأكيد إلى تحليل **بنية** المقامة، أو **بنية** النحو العربي ، أو **بنية** الحكاية العجيبة ، إلا أنه إضافة إلى ذلك يقدم لنا متعة مزدوجة : متعة **قراءة** هؤلاء الكتاب ، ومتعة **قراءته** هو بصفته ناقدا أدبيا »[4] وكأن الناقد لا يتولى مهمة تجديد خطابه النقدي بل إنه يعيد تفعيل تواصل القارئ العربي مع الموروث العربي ومع مؤلفين قدامى ماتوا من آلاف السنين هكذا حدد

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 08 .

[2] عبد الرحمن بوعلي ، التراث السردي والقراءة العاشقة عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، ص47 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 08 .

الخطيبي تصور كيليطو في دراسته لكل من المقامة أو النحو العربي بوصفه يبحث عن بنية النصوص.

فبالرغم- يقول الخطيبي في تقديمه- أن القارئ « ظاهريا قد يكون أمام ذلك الصوت الأستاذي المهيمن المتوفر على جهاز من المراجع ، والمصادر، والمناقشات اللامنتهية بين أساتذة جديين متحذلقين ، وينصتون إلى أنفسهم ، وهم يتكلمون ، فيحدث أن يجري الأمر وكأنما العالم مسرح لندوة كونية »[1] إلا أن الخطاب الأستاذي حتى لو كان فاعلا فستشغله دائما الصيغة التعليمية كما يشير لذلك الخطيبي .

## 1-5 الافتتاحية والغرابة

بدت افتتاحية الأدب والغرابة الواقفة على عتبات الغرابة مركزة ، ومقتضبة ، فيبدو أن الافتتاحية استهدفت « تحقيق تحديد نظري أولي للمصطلح ، وتحديد سياق تعريفي لتشكلها في الدراسات التي يشملها هذا المؤلف»[2]. وأيضا ترسم فيها كيليطو تحديد معالم مؤلفه .بما هو دراسات يشتمل عليها كتيبه موزعة إلى قسمين . القسم الأول يهتم بتوضيح بعض الكلمات : النص ، الأدب ، النوع ، السرد ، تاريخ الأدب .أما القسم الثاني فيهتم بتحليل بعض المؤلفات الكلاسيكية : أسرار البلاغة ، مقامات الحريري ، مقامات الزمخشري ، ملحة الإعراب ، حكاية السندباد ، ودون أن يتجاهل كيليطو التلميح إلى أن الغرابة تجمع شتات الدراسات رغم انفصالها عن بعضها البعض[3] ، وهو ما سيكون بالفعل .

---

[1] ينظر :المرجع السابق، ص08

[2] عبد الفتاح الحجمري ،عتبات النص: البنية والدلالة ، ص 49 .

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص11 .

فقد اهتمت افتتاحية كيليطو بتحديد « تعريفي أولي لمكون السرد ، والاعتناء ضمنه بمكون البطل والقارئ»[1]. فالسرد –يقول كيليطو–« يبتدئ عادة بوصف سفر أو انصراف أو ذهاب . ما أكثر الروايات التي تُفتتح بمشهد طائرة [....] هذه الحركة تنقل البطل من فضاء إلى فضاء وتثير" السؤال المعروف : ماذا سيحدث؟ ليس من الضروري أن ينتقل البطل إلى فضاء عجيب تسكنه الجن ، والعفاريت . المهم أن يجد نفسه في فضاء "آخر "لا يعرفه أو يسمع به فقط أو تغيب عنه مدة طويلة. »"[2] ، ويبدو أن هكذا تصور للسرد ينم عن معرفة كيليطو بالمباحث الجديدة التي جاء بها أمثال بروب .

ولم تخل افتتاحية "الأدب والغرابة" من تعيين « الفضاء اللغوي للشعر ، وضمنه مكون القراءة والكتابة » [3]. ذلك أن قراءة قصيدة –يقول كيليطو –تبرز الفضاء اللغوي المخالف للفضاء اللغوي اليومي المستعمل .فالقصيدة تشكيل فني يلتقي فيه القارئ بصياغات ، وتعابير أوزان وقوافي لا يعن له أن يستعملها في خطاباته .فعندما يتكلم أو يكتب فإنه يتجنب التكرار جهد الإمكان [...] لكن التكرار يصير فضيلة في الشعر[4] . أما في المقطع الأخير من الافتتاحية فيعن لكيليطو «العودة إلى الاعتناء بمكون الشعر، والغرابة »[5] أو بالأحرى الشعور بالغرابة .

وإذا كان الفضاء اللغوي للشعر يحمل شيئا من الانزياح عن المعتاد ، واليومي فكيليطو يرى أن « الشعور بالغرابة يتأكد عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحدها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها . ما أكثر القراء الذين لا يبصرون العتبة فيتجولون في الماضي كما يتجولون في الحاضر ، وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة ، و لا

[1] عبد الفتاح الحجمري ،عتبات النص: البنية والدلالة ، ص 49

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 11

[3] عبد الفتاح الحجمري ،عتبات النص: البنية والدلالة ، ص49 .

[4] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص12 .

[5] عبد الفتاح الحجمري ،عتبات النص: البنية والدلالة ، ص49 .

يجرؤون ( أو لا يبالون ) باجتيازها ، وما أكثر القراء الذين يقدمون رجلا أخرى »[1] هي الغرابة المتعلقة بالأدب الكلاسيكي.

## 2- الغرابة و الأدب الكلاسيكي

تشكل الغرابة الأدبية ، والفنية « نوعان : غرابة غير المألوف ، وغرابة المألوف »[2] لكن الشعور بالغرابة يزداد ، ويبرز بشكل أساسي ، ومكثف مع كيليطو نفسه. فاجتيازه عتبة الحاضر حاضره الموصول بالأدب الحديث الفرنسي ، وتعلقه بالأدب الرفيع الممثل في أعمال دوستويفسكي ، فلوبير ، كافكا ... ليس فحسب إلى عتبة الأدب العربي القديم إلى سر المعري ، حكايات الجرجاني بل سيذهب عبد الفتاح كيليطو« إلى ما ظل غريبا من نصوص ألف ليلة وليلة ، وأنواع ( المقامة ) داخل النصوص ذاتها إلى مالم يعترف له بهوية ولم يستحق حتى اسم النص »[3] الذي همشته الثقافة العربية بل إن كيليطو سيلج عالم النظريات ، و المناهج الجديدة .

فقد لجأ عبد الفتاح كيليطو إلى مفاهيم جديدة ، إحالات ، مراجع غريبة ، ومواضيع غير معتادة إلى مباحث عن الأسطورة ، والخرافة ، النكتة ، القصة المصورة ، والرواية البوليسية .... إلخ إلى عادات لم يألفها من قبل [4]. فيبدو أن التصور المغاير هو ما يجعل (العتبة والغرابة). الكلمتان والمفهومان مترابطان يلتحمان ، وحيت تكون الأولى تظهر الثانية ويصير الاجتياز لازما لا مفر منه[5]. ولعل الغرابة لا تنفصم عن الأدب الكلاسيكي ولماذا يقرأ ؟.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص12 .

[2] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا ، ص 08 .

[3] عبد السلام بنعبد العالي ،التراث والهوية ، ص 98.

[4] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص05 .

[5] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص41 .

**لماذا يُقرأ الأدب الكلاسيكي** ؟ هل يجب أن تبقى هذه المساءلة من قبل الإيطالي إيتالو كالفينو دون إجابة ؟ حتما لا . فالناقد والروائي كالفينو سيروقه أن يعدد أربعة عشر ميزة يسم بها الكتب الكلاسيكية فتلوح هاته الميزات بوصل مستديم بينها ، وبين القراءة ، ولعل أهمها حسب كالفينو[1] الأدب الكلاسيكي من يقول الناس عنه بأنهم بصدد إعادة قراءته لا قراءته ؛ تُظهر ميزة إعادة القراءة نمطا من القراء يشبهون كالفينو أو كيليطو. فالقراءة عندهم هي إعادة قراءة [2] لكتب بعينها ، ومؤلفين جمعتهم بهم روابط يصعب فصمها كالمقامات والليالي.

فكيليطو يرى أننا قد « نقول الشيء نفسه عن المؤلفات الكبرى في الأدب العالمي : دون كيخوته ، الكوميديا الإلهية ، الإلياذة ، الفردوس المفقود .لا نقرأ هذه الروائع إنما نعيد قراءتها لما تكون بين أيدينا ، نادرا ما نقرأها من البداية إلى النهاية .نقرأ هذا الفصل ، وذلك المقطع، لا بإحساس الاكتشاف و التجربة الأولى بل بإحساس من يعيد ربط صلة ، ويجد علاقة انقطعت مرات في الماضي »[3] بين الألفة والغرابة ، ويتضاعف الشعور بالغرابة حينما يصير هذا الناقد/ القارئ مشدودا ليس فقط إلى فضاء لم يعهده من قبل بالرغم أنه ينتمي إليه بصورة ما بل عليه أن يتعلق بهذا الفضاء من زاوية مختلفة و جديدة كل الجدة زاوية أصبح مسوقا أن يقدمها .

ويلفت الناقد عبد الرحمن بوعلي الانتباه إلى أنه قد يصبح مرتكزا أساسيا لاستيعاب الموقف النقدي لكيليطو، ولفهم كتاباته المتعلقة بالتراث السردي على الخصوص .هو فهمنا أن وجود ، وتواتر لفظة الغرابة لديه يجسد ارتباطها الفعلي بالرؤية النقدية عند الباحث وتبرير ورودها عنده على المستوى الموضوعي أي على مستوى التراث ككل أو على

[1] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص199 .

[2] ينظر:عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 86 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ، ص 83

المستوى الشخصي لكيليطو[1] . فعلى المستوى الشخصي لا يتعذر على الباحث أن يتحرى سؤال القراءة الرئيس الذي شغل كيليطو منذ بدايات مساره ، ولو تراكمت الأسئلة لاحقا إلا أنها ستظل مشدودة لأول علامة استفهام وضعها الناقد «كيف ندرس الأدب الكلاسيكي »[2]. إنه الاستفسار الذي أفرد له صفحات من تحليلاته بل جل مؤلفاته ، ولحظات عسيرة من التفكير الفاحص لتدوم سنوات البحث الدؤوب في ذخائر التراث العربي.

أما على مستوى التراث ، وبافتراض الفيلسوف ( توماس كون) أن قيمة الأزمات تتمرأى «في الإشارة التي توفرها إلى أن مناسبة تجديد الأدوات قد حلت » [3] فإن الأزمات «هي شرط مسبق ، وضروري لظهور نظريات جديدة »[4] ، وحلول مغايرة .ومما يدعونا للإدعاء بأن عبد الفتاح كيليطو كان واحدا ممن أرادوا التصدي لأزمة التعامل مع تراثهم مما يدل « أن المشروع النقدي الذي دشنه كيليطو كان مشروعا يهدف إلى تجديد القراءة التراثية أي إلى إعادة طرح السؤال حول التراث بأدوات العصر المتاحة إليه ، ومن هنا فقد طرح كيليطو موضوعة قراءة النص الكلاسيكي»[5] ليواجه القارئ المعاصر بجملة من الأسئلة التي فتحت نافذة أولى من خلال أشكلة قراءة السرد العربي القديم .

فربّ « قائل – يسأل كيليطو– يقول : ما الفائدة من الاطلاع على السرد القديم ؟ ما الفائدة من دراسة "التراث " القصصي الكلاسيكي ؟ ألكي نرفع الحيف الذي لحق به ؟ ألأنه يشكل رصيدا وثائقيا لا يستغنى عنه ، وما فائدة الأدب الكلاسيكي إذا لم يخاطبني يساير اهتماماتي ؟»[6]. فالحديث عن الأدب الكلاسيكي يجب أن يكون حديثا عن الحاضر لا

---

[1] ينظر :عبد الرحمن بوعلي ، التراث السردي والقراءة العاشقة ، ص49

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 47 .

[3] توماس كون ، بنية الثورات العلمية ، ص158

[4] المرجع السابق ، ص 161

[5] عبد الرحمن بوعلي ، التراث السردي والقراءة العاشقة كيليطو نموذجا ، ص49

[6] عبد الفتاح كيليطو ، الرواية والسرد الكلاسيكي ، مجلة الكرمل ، عدد10 ، ص 317 .

ينفصل عنه. ذلك كما – يقول كيليطو– « أن تحديد المستقبل مرهون بتحديد الماضي وتحديد الماضي مرهون بتحديد الغرابة »[1] أي غرابة النص التراثي.

فالحديث عن الأدب الكلاسيكي يندرج حتما في إطار المعاصرة ، ولا يبتعد عنها فلا «شك أن إحدى فرضيات علاقتنا المعاصرة بنصوص الماضي يمكن إدراجها ضمن تاريخ للتلقي بوصفه شرطا لازما لفهم الآداب الكلاسيكية من منظور التطور الأدبي، وبهذا يكون الأدب الكلاسيكي مختلفا عنا بل إنه يصلح أيضا (كما بين ذلك إيتالو كالفينو ) لتعريف ذواتنا في العلاقة به ، وضده عند الاقتضاء»[2] ، ومن ثم نستطيع تجاوز فكرة غرابة الأدب الكلاسيكي . وذاك ما يرصده الناقد في أحد مباحث القسم الأول من "الأدب والغرابة "حيث يخص عبد الفتاح كيليطو دراسة الأدب الكلاسيكي بجملة من الملاحظات المنهجية التي يدخلها ضمن سؤال عام هو: كيف ندرس الأدب الكلاسيكي ؟ لا تبدو المسألة مسألة تقنية أو موضة منهجية تتبع ، وينساق ورائها الباحث ، بقدر ما تندرج تحت سؤال أهم وأعمق ماهي علاقتنا بالأدب الكلاسيكي ؟؟ [3] يسأل كيليطو .

وهكذا يعرض للعائد إلى الأدب العربي القديم أن يؤسس لتجربته مع السرد العربي بسؤال بليغ حول ارتباطنا بتراثنا السردي العربي حيث «انطوت نصوص الأدب والغرابة على دعوة ضمنية إلى العودة لطرح سؤال البدايات .أشياء عديدة تحولت إلى بديهيات محسومة يعود الكتاب إلى مساءلتها »[4] والحفر في أعماق ما أصبح مألوفا لدينا ، والبحث عن صورة أخرى للنقد الذي يحبذ « أن يقحم السلب ويخرج عن المألوف ، ويرفض ما أصبح طبيعة ثانية »[5] . فما يعنيه كيليطو من النقد ليس النقد الذي يجعل منه عملا «–

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 12

[2] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 200 –201 .

[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، ص47 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 93

[5] عبد السلام بنعبد العالي ، التراث والهوية ، ص 79 .

حسب المدلول القديم للكلمة – صيرفيا يميز القطعة الجيدة من المزيفة »[1] فهذا الوجه من وجوه النقد الذي عاشه كيليطو في الحقبة السابقة للمد البنيوي .

فحسب كيليطو فإن علاقتنا بالأدب الكلاسيكي خضعت أثناء تعاملنا مع نصوصه لنمطية ، ومفاهيم وتعريفات متباينة تختلف مرتبة وضوحها حسب الباحثين . ويسوق كيليطو تعليله بأن دارس الأدب غالبا ما ينتهج ، ويعتمد هذه التعريفات دون وعي مسبق بها دون أن يعرضها على السؤال ، وهو ما دعا الباحث إلى تقصي المفاهيم السائدة في الدراسات الأدبية العربية آنذاك ، ولعل المفاهيم الثلاثة التي يعرضها كيليطو من مفهوم الفرد المبدع ، ومفهوم التعبير ، ومفهوم تلاحم أجزاء النص [2] الأجدر على تأكيد بداية التحول –في فهم الأدب وقراءته– نحو مرحلة جديدة من قبل النقاد العرب وتحديدا كيليطو.

## 2-1 مفهوم الفرد المبدع :

وضمن ماهو معتاد ، أو مألوف يطرح كيليطو انشغال الناقد العربي –في دراساته –بالشخصيات الفذة . فالحال أن اهتمامه ينصب ، ويتركز حولها ذلك أن ما ألفه حينما يطرق باب الأدب الكلاسيكي هو تسلق قمم الجبال دون أن يتكلف عناء التجول في الوديان ومشقة النزول من جبل إلى جبل تراه يطوي الجبال طيا كما تطوى صفحات الكتاب [3].

ويبدو أن كيليطو يؤاخذ « الدارسين العرب اهتمامهم ب (القمم) ، دون التجول في الوديان والسهول»[4] .فبدل أن يسترعيه البحث في الوديان التي لا يجد فيها منفعة ترتجى نراه يحلق بين الجبال بسهولة وطلاقة ، وكأن الأمر بالفعل كذلك .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص37 .

[2] المرجع السابق ، ص 47 .

[3] نفسه ، ص47 .

[4] محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ،2003 ، ص 63 .

## 2-2 مفهوم التعبير

بالقدر الذي انتقد فيه كيليطو الدراسات التي تلفت إلى العلامات البارزة من الشخصيات الأدبية فإنه يرى أن « الدراسات التي تندرج في إطار ما يسمى ( الإنسان ومؤلفاته) l'homme et l'œuvre »[1] لا تقل سلبية عن الأولى. ذلك أن نهجاً يكتفي بالتأرجح المستمر بين النصوص ، وما تعبر عنه قد يؤدي أحيانا إلى استنتاجات عجيبة[2].فبالرغم مما قدمته الدراسات النفسية إلا أن كيليطو يرى أنه من الإجحاف أن يلزم الباحث « المؤلفَ الكلاسيكي أن يكون مرآة لعصره مع أن استطيقا المرآة كما هو معروف ، وليدة القرن التاسع عشر»[3] ومن ثم فإن دراسة مؤلفات كلاسيكية لا يمكن إخضاعها لهذا النوع من الدراسات .

## 2-3 مفهوم تلاحم أجزاء النص

لاحظ الباحث المغربي أن الإحساس ، و« الشعور بالغرابة يتأكد عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحدها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها »[4]حيث يبدو تخطي عتبة المؤلفات القديمة ممارسة محفوفة بالخطر وتستدعي الكثير من الوعي بتلك الهوة السحيقة التي تفصل الحاضر عن ماض متباعد . فما « أكثر القراء الذين لا يبصرون العتبة فيتجولون في الماضي كما يتجولون في الحاضر ، وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة ولا يجرؤون ( أو لا يبالون ) باجتيازها ، وما أكثر القراء الذين يقدمون رجلا أخرى »[5] يراوحون مكانهم .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 48 .

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] المرجع السابق ، ص نفسها .

[4] نفسه ، ص12.

[5] نفسه ، ص نفسها .

هذه المراوحة التي يعتقد كيليطو أنها تتمظهر في الطريقة المنهجية المعتمدة أثناء التعامل مع النص الكلاسيكي من حيث أننا « نفترض في كل نص وحدة خاصة تربط بين أجزائه .لكن الملاحظ أن الوحدة التي نتمنى أن نجدها في النصوص القديمة نستوردها في الغالب من نماذج حديثة . لنتذكر مثلا ما قيل حول تناثر أبيات القصيدة »[1]، ويبدو التباين واضحا بين الدارس العربي أو المستشرق ذلك أنه «عندما يكتشف الأول شاعرا ( ابن الرومي) أو ناقدا ( ابن طباطبا ) يجعل من وحدة القصيدة مبدأ أساسيا ، فإنه يشعر بالفرح يغمره بعد أن وجد الضالة التي ينشدها بإلحاح »[2]. بينما الثاني (المستشرق) « فهو عندما يتناول النصوص العربية بالدرس يكون قد وطئ أرضا أجنبية موحشة تستلزم من إعادة النظر في مفاهيمه . ولكنه كثيرا ما يعز عليه التخلي عنها فيبحث ، ويجد (طبعا) ما يناسبها ويخرج من عمله مرتاحا لعموميتها وصلاحيتها لكل زمان ومكان »[3] فقد حدد رينان بمفاهيمه الأوربية قيمة كتاب المقامات .

فقد غفلت قراءات سابقة عن النظر للنص القديم بمنطق الاختلاف عن النص الحديث وبالتالي « يجب على القارئ الانتباه في مثل هذه القراءات كما يرى كيليطو بحق ، هو استحضار ميزة الاختلاف هذه التي تميز النصوص القديمة عن النصوص الحديثة ، فجل النتائج الخاطئة التي يستخلصها النقاد المعاصرون مع النص الكلاسيكي وحتما سوء الفهم »[4] الذي يحدث أثناء تعاملهم مع النص القديم مما يخلق شكلا من أشكال الغرابة . ربما لأن قدرا من الغرابة لا تصنعه المؤلفات القديمة فقط بل قد تشكله علاقة القراء بها . واستنادا لكيليطو يحدث الأمر عندما نهمل طرفا أساسيا في العملية التواصلية حيث يرى أنه بالرغم من أن « المؤلف الكلاسيكي يخاطب معاصريه .ومع ذلك فإننا في بحوثنا

---

[1] نفسه ، ص 49 .

[2] نفسه ، ص نفسها .

[3] المرجع السابق ، ص نفسها .

[4] عبد الرحمن بوعلي ،القراءة العاشقة أو استراتيجية قراءة النص السردي الكلاسيكي :عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، الندوة الدولية قراءة التراث ، ص 329 .

كثيرا ما نهمل دراسة المخاطب ، ولا ننتبه إلا للعلاقة بين المتكلم والخطاب»[1] ، ونتجاهل المتلقي.

يحدث هذا لأنه غالبا –يقول كيليطو– ما نتغاضى ، ونحن نتعامل مع المؤلفات الكلاسيكية عن علاقة المخاطب بالخطاب ، نركز على علاقة المتكلم بالخطاب .ذلك أننا نفترض أن المتكلم موجود في الخطاب ، ونفترض أن المخاطب لا يوجد إلا خارج الخطاب [2]. والواضح أن هذا الناقد يعي أن التراث العربي « بسبب اغترابه عنا قد لبس لبوس الغرابة بحكم بعده التاريخي عن الناس ، وبحكم عدم الانتباه ، والالتفات إليه ، ومما ضاعف غربة التراث هذه [ أو غرابته ] تضمنه لخصوصيته التي لا تأتيه فقط من مضمونه ، وأشكاله كما يرى النقد التقليدي ، إنما من خصوصية مخاطبه ، وبالتالي خصوصية نسقه »[3] بحيث يرى بأنه لكي نحقق فهما صحيحا بالنصوص العربية القديمة « ينبغي استنباط المبدأ الذي يحكمها من خصائصها الذاتية ، لا من خصائص فاعلة في شعرية أخرى »[4] لا تنتمي إليها.

فالالتفات إلى علاقة المخاطب بالخطاب هو التفات للنسق الذي يحكم المؤلف الكلاسيكي حيث يشير الناقد أن القارئ قد يلتبس عليه الاعتقاد أن ملامح النسق الكلاسيكي تتعلق فقط بما هو ظاهر على مستوى اللغة ، ومن ثمة فكيليطو في ضوء تصوره للنسق يعطي تعريفا له باعتباره «مجموعة العلاقات التي تنسج داخل نص معين ، ومن نص لآخر »[5] فما يتعين –يقول كيليطو– ليس سرد العناصر التي يتكون النسق منها : الأغراض البلاغة ، الأدب ( بالمعنى القديم) ، الوظيفة الاجتماعية للنص ، النظرة إلى

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص50 .
[2] المرجع نفسه ، ص50 .
[3] عبد الرحمن بوعلي ، التراث السردي والقراءة العاشقة كيليطو نموذجا ، مجلة الراوي ج22 ، ص49 .
[4] عبد الفتاح كيليطو ،المقامات ، ص 114 .
[5] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص50 –51 .

الشخصية التاريخ والأفق الثقافي .... بل ينبغي إبراز النظام الذي يجمع هذه العناصر بحيث تشكل منها وحدة لا تتجزأ [1] ، ولا تنفصل عن بعضها البعض.

من ذلك أنه كثيرا « ما يحدث سوء التفاهم –يشير كيليطو– عندما نعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ، ولكن في غير محلها .لا ينبغي أن نتوهم أن النسق الكلاسيكي ماثل أمامنا بوضوح بحيث يكفي أن نمد يدنا لاقتناصه .لابد من تركيبه وتنظيمه من جديد ، وهذا يتطلب منا أن لا ننسى المسافة التي تفصلنا عنه»[2] . ما يعني أن قراءة التراث يجب أن تتحرى **فهم**، واستيعاب التباعد بين نص ينتمي إلى حقبة سابقة و بين قارئ معاصر. أما الفهم هنا فهو ما أصبحت تدعو إليه التأويليات المعاصرة أي« ترجمة حقائق التراث ، تطبيقها وصهرها في بوتقة القضايا الراهنة بإحياء دلالات مطموسة وبذور معرفية مغروسة ، وبث أفكار من طي الكبت ، والنسيان ، وغياهب اللغة ، واللسان »[3] . ولعل هذا ما تحاول القراءة المعاصرة للتراث إتاحته.

ربما لأن القراءة المعاصرة للتراث السردي تتغيا أن يدمج « المؤول كيليطو بين الآفاق ؛ أي طريقة اندماج أفقه التأويلي الخاص بصفته قارئا عربيا واعيا بوضعيته التأويلية مع أفق النص التراثي الذي يدرك جيدا المسافة التي تفصله عنه » [4]. أما كيليطو فيرى «أن هذا التراث يجب أن يقرأ من زاوية أخرى تختلف عن الزاوية التي قرأ من خلالها النقاد الكلاسيكيون التراث ، وهي الزاوية التي تنطلق من كونه تراثا أي بعد وضع المسافة الضرورية لفهمه ، وانطلاقا من رؤية نقدية معاصرة توظف فيها كل المناهج الحديثة

---

[1] المرجع نفسه ، ص51 .

[2] نفسه ، ص نفسها.

[3] هانز غادامير ، فلسفة التأويل ( الأصول ،المبادئ ، الأهداف ) ، تر: محمد شوقي الزين ، منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط 2 ،2006 ، ص 23 .

[4] فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، ص 262 .

»[1]. وعليه فإن مطالبة الناقد بقراءة التراث من زاوية مختلفة تعكس فكرة العلاقة القائمة على التوتر بين القارئ المعاصر ، وتراثه .

وتتوضح فكرة عبد الفتاح كيليطو عن علاقة التوتر بيننا ، وبين النص الكلاسيكي في إطار فهمنا لحقيقة « أن مؤلفات الماضي لا تقترب منا إلا إذا بدأنا بإبعادها عنا »[2] ، فحسب كيليطو اقتراب الماضي منا لا يمكنه أن يتأتى إلا بتغير طريقة معالجتنا له بتجديد أدواتنا واعتماد وسائل ، وآليات لم يسبق لنا أن قاربناه – أي التراث – بها .

فالعلاقة بالأدب الكلاسيكي التي كثيرا ما طرحت نفسها ضمن أحكام قيمية ، و لا يجب أن تكون كذلك ، ولعل الناقد يوافق بارت في فهمه لهذه العلاقة، وإعادة تصويبها .« فالقارئ يمكنه ، وينبغي عليه أن يتحمل مسؤولية معاصرته ، وبالطبع لا يمكنه أن يحكم أبدا على أعمال خارج الزمن الذي يعيش فيه ، ولكن ، وهنا تكمن وضعية ليست سلبية في شيء أنها ترخص مقاربة جديدة جذريا للنصوص القديمة »[3] بمعنى بأن النص العربي القديم هو أيضا يمكن أن نتعامل معه بواسطة مقاربات جديدة من أجل استيعابه أكثر.

فكلما « ابتعدنا عنه ، أي أن المناهج المعاصرة مثل البنيوية التكوينية ، الدرس السيميائي و اللساني ، تتيح لنا إمكانيات جديدة لفهم اللغة العربية القديمة بمحمولها الإشاري ، الرمزي الأسطوري ، والبلاغي في علاقتها مع العالم الذي كانت تبنيه ، أو تتخيله ، والقيم التي كانت حارسة أمينة لها »[4]. ومن ثم إن كان كيليطو لمس في التعامل مع المناهج المعاصرة ضرورة لازمة من شأنها تساعد في إثراء النص العربي القديم فيجب، وينبغي تحديد الإطار النظري أولا للمصطلحات.

---

[1] عبد الرحمن بوعلي ، التراث السردي والقراءة العاشقة عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، ص49 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 52 .

[3] فانسان جوف ، الأدب عند رولان بارت ، تر: عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 2004 ، ص 75 .

[4] مجموعة من المؤلفين ، الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 18 ، د– ط ، 1991 ، ص 298 .

## 3 -مداخل نظرية

### 3-1 ثنائية النص/الأدب :

#### 3-1-1 النص الأدبي

إذا كانت الغرابة تبدو مفهوما ملتبسا، مزدوجا « يجمع بين المألوف ، وغير المألوف الآمن و المخيف كالبيت الذي قد يكون آمنا مطمئنا مريحا ، أو يكون مهجورا ، مخيفا مثيرا للاضطراب»[1] فإن كيليطو يستحضر مع بداية فحصه للمصطلحات مفهوما آخر ربما كان الأكثر غموضا في النقد الأدبي (الأدب) ، ويقرنه بثان لا يقل أهمية عن الأول (النص) .

وفي ظل ثنائية ( النص والأدب ) رأى عبد الفتاح كيليطو في فصله "**النص الأدبي**" أن دلالة الأدب التي ظلت تحمل الكثير من الالتباس عرفت تحولا نوعيا في فهمنا لها . فمع تداولنا للكلمة « في حديثنا المدرسي، ومناسبات أخرى إلا أننا في الغالب لا نفكر، ولا نرغب في تحديد معالمها »[2]، وضبط مفهومها حيث أوجب كيليطو الالتباس في رصد معنى الكلمة للاعتقاد السائد بأن «مدلولها الذي تؤديه معروف ، وطبيعي ، ولا يشكل معضلة خليقة بأن تؤدي إلى دراسة مستقلة ، وجدية»[3] ، مما سيدعوه للاستقصاء ، ومساءلة ما يبدو مألوفا لدينا .

وقد عرض لكيليطو ، وهو يفحص مفهوم **الأدب** أن يؤجل إماطة اللثام عن تحديد معناه لأنه كان مُلزما بشكل ما لتحديد كلمة **النص** حيث تبدو استمالة القارئ بسؤال ما معنى النص ؟[4] إحالة فعلية إلى أن مفهوم الأدب لا ينفصم عن مفهوم النص. النص من

---

[1] شاكر عبد الحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب ، ص36 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 15 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] نفسه ، ص16.

أصبح يتعين تحديد مفهوما واضحا له على ضوء النظريات الحديثة ذلك أنه يوشك أن يكون تقديم مفهوما للنص « عتبة ومدخلا ضروريا عند كل من يريد تناول قضية نظرية ، أو معالجة نصية وفق تصور منهجي محدد ، فهو محور أي تنظير للأدب أو النقد ، وهو موضوع الممارسة التأويلية كذلك »[1] .إذ يشير عبد الفتاح كيليطو إلى أهمية ضبط المفاهيم النظرية لبعض المصطلحات ، ولعل النص أولاها قائلا إنه « ينبغي قبل كل كلام عن الأدب أن نوجه جهدنا إلى تعريف النص بصفة عامة »[2] ، ما يعني أن إعطاء تعريفا للنص أولا يعتبر ضرورة ملحة تقتضيها النظرية الأدبية .

فحسب الناقد لكي نعطي تعريفا غير ملتبسا فإنه وجب عليه توضيح أوجه الاختلاف بين النص واللانص ربما لأننا « عندما نتكلم عن النص فإننا نفترض عادة وجود اللانص ؛ علينا إذن أن نتبين الفرق بين النص واللانص »[3] بحيث قد يساعد التمييز بين الاثنين في تقديم تعريفا جامعا للنص . ومن ثم يذهب كيليطو ليكون النص نصا ينبغي أن ينضاف « إلى المدلول اللغوي مدلول آخر مدلول ثقافي يكون قيمة داخل الثقافة المعنية »[4].فمن منظور كيليطو أنه لا يوسم نصا بوسم نص « إلا من منظور ثقافة معينة بما يفيد أن الكلام الذي توافرت له خصائص " النصية "فاعتبر نصا من منظور ثقافة معينة قد لا يعتبر كذلك في ثقافة أخرى تنظر إليه بوصفه "لا نصا" »[5]. ويدلل الناقد على ذلك .بأن الثقافة العربية الكلاسيكية لم تكن تعتبر حكايات ألف ليلة وليلة نصا لأنها كان ينقصها

---

[1] محمد بازي ، تقابلات النص وبلاغة الخطاب، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان ، الجزائر ، ط1 ،2010 ، ص 133 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص17 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] المرجع السابق ، ص نفسها .

[5] مصطفى الغرافي ،عنوان المقال " الأدب والغرابة " لعبد الفتاح كيليطو النص الأدبي وقواعد النوع "، القدس العربي ، جانفي 2011 ، العدد 6721 ، ص10 .

التنظيم الداخلي الذي يميز النص .[1] التنظيم المتعارف عليه في الثقافة العربية الكلاسيكية.

ويتخذ النص مسمى النص في إطار الثقافة التي ينتمي إليها ، ومن ثم فإن كيليطو ينظر إلى النص « بأنه لا يدرس إلا ضمن سياقه الثقافي ، وفي دائرة الخطابات التي تحيط به ، وهذا المنطلق المنهجي الذي ينبغي على الدارس أن يؤسس مقولاته عليه » [2]. فالمدلول الثقافي (المحضن الثقافي) يحضر إلى جانب المدلول اللغوي بل إن النص لا يصير نصا إلا إذا تضمن مدلولا ثقافيا . وعليه فإن هذا الأخير لا يرمز بأية حال من الأحوال بصورة قطعية للنص إنه ( أي ) النص « يتمتع بخاصيات إضافية أي تنظيم فريد بعزله عن اللانص »[3]، بمعنى أن النص لا يكتفي بالمدلول اللغوي بل يتعداه للمدلول الثقافي.

أما اللانص فليس « له تنظيم إلا أنه تنظيم لغوي ، ولا يستشف منه بخلاف النص أي مدلول ثقافي »[4] ، ولكن هذا لا يعني – بتصور كيليطو – أن اللانص ليس له تنظيم إلا أنه تنظيم لغوي بمعنى أن اللانص يكتفي بأن يكون له مدلولا لغويا ، فحسب بينما النص يتعدى ( المدلول اللغوي) ليكون له مدلولا ثقافيا إلا أن توصيف اللانص لا يعني أن « ما ليس نصا هو شكل لغوي مشوش ، وفوضوي ، إذ يمكنه أن يتوفر على تنظيم معين إلا أنه تنظيم لا يحمل بعدا ثقافيا ، أي أنه ينطبق عليه مجموعة من الخصائص النوعية ، فنية ، وجمالية التي اتفق على كونها معيار النصية من اللانصية داخل نسق ثقافي »[5] هكذا تبدو الفروقات بين النص واللانص.

---

[1] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 19 .

[2] هيثم سرحان ،الأنظمة السيميائية ، ص 19 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص17 ..

[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[5] محمد بازي ، تقابلات النص وبلاغة الخطاب ، ص4 13 .

فالواضح استنادا لرؤى السيموطيقين السوفيات – تحديدا لوتمانLotman– أن« مفهوم النص بمدلوله في دراسة عن الثقافة ، متميز عن المدلول الذي يستخدمه اللسانيون نقطة الانطلاق في المفهوم الثقافي للنص هي اللحظة التي يتوقف التعبير اللساني المحض عن كونه كافيا لكي تصير رسالة ما نصا » [1] هكذا يختار كيليطو المفهوم الثقافي للنص ، ويتبناه بدلا عن المدلول اللساني. ومن ثم فالناقدة ضياء الكعبي تعتبر أن تبني كيليطو لمفهوم النص الثقافي لدى لوتمان قاده لمحاولة أن يطبق المفهوم لبيان مصطلحي النص واللانص من خلال اعتبار أن الكتابية والشفاهية يمثلان معيارا محددا لبيان هذين المصطلحين .[2] وبالنظر لكيليطو في المجتمعات التي لا تنتشر فيها الكتابة انتشارا واسعا يمكن اعتبار التدوين معيارا كافيا إذ لا تدون النصوص مثلما حصل في العصر الكلاسيكي العربي بينما في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة لا يمكن اعتبار التدوين معيار كافيا.[3]

و بمأن النص – بتعبير لوتمان– يكون عادة عسيرا أو غامضا أو "غنيا " فإنه لابد من مفسر أو مؤول يوضح جوانبه المظلمة . مما جعل كيليطو يرى أن التفاسير، والشروح المقدمة عن نص ما قد تتحول هي الأخرى إلى نصوص تحتاج بدورها إلى مفسر أو شارح أو مؤول[4]، و يظهر الأمر جليا في النصوص القديمة في البلاغة ، النحو ، والفقه ...التي تستدعي الشروح . لكن كيليطو لا يجد بُدا من اعتبار أن محاولة تقديم تعريفا بنيويا للنص ليست بالمهمة السهلة. بل إن التعريف الذي نود العثور عليه غير موجود . والأمر عائد حتما لكثرة التعريفات التي إن استطاعت الإلمام بقسم من الأدب إلا أنها قاصرة عن الإحاطة بأشكال أخرى منه[5] ، و مما يجعل الأمر متعذرا إلى اليوم .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 60 .

[2] ينظر : ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم : الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2005 . ص 478 .

[3] ينظر: عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 18 .

[4] ينظر: المرجع السابق، ص نفسها .

[5] ينظر : نفسه ، ص 23 .

### 3-1-2 الأدب

بمقتضى الحديث عن النص الأدبي عاد الناقد ليعرج على دلالة كلمة أدب حيث أوجب " أننا اليوم لا نكاد تستعملها بالمدلول الذي كان لها في الثقافة الكلاسيكية ، وإنما نستعملها بمدلول كلمة « Littérature »[1]، وقد لاحظ كيليطو أنه غالبا ما يتم إطلاق الأحكام « المعاصرة على ما ألف في القرون السالفة »[2] ، وذلك ما عزاه ليوجه دعوة إلى التنقيب والحفر عن المكونات البنيوية للمدلول الأدب القديم.

وإنما أبدى كيليطو دعوته في ظل اعتقاد أن دلالة الكلمة اليوم انزاحت عما كانت عليه قديما . إذ أن من يستقصي المعنى القديم لها يدرك أنها دلت عند ابن المقفع مثلا «على ما يجب التحلي به من الأخلاق والفضائل ، وعلى النسق الذي يجب مراعاته في المعاملات مع الغير »[3]، ومن هذا المنطلق فالكتابة « في الأدب القديم : [...] تستهدف التعليم بالإمتاع وبالضرب على وتر الحساسية إلى حد كبير أو صغير»[4] ، وهو ما يعنيه كيليطو أن الأدب « بهذا ذو صبغة تعليمية. لكن هذا المعنى تغير في عصرنا الحديث »[5] حيث تجسدت الصبغة التعليمية في أساليب الأمر والنهي. وعليه فقد اعتبر كيليطو أن الأدب بمعناه القديم قد انطوى على أنواع كثيرة مثل الحكمة والموعظة المندرجة بدورها « تحت نمط خطابي يمتاز بهذه الخصائص البنيوية »[6] ما يعني أن الأدب القديم يحمل خصائص بنيوية خاصة به .

لكن مقارنة بالأدب في معناه القديم ينبه كيليطو أن كلمة (Littérature ) بمفهومها الغربي « الذي تؤديه حديث الميلاد لا يتعدى عمره قرنين من الزمن [....] وقد تبلور

---

[1] نفسه ، ص 20 .

[2] نفسه ، ص نفسها .

[3] نفسه ، ص 21 .

[4] محمد أركون ، الفكر العربي ، تر: عادل العوا ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط3، 1985 ، ص 158 .

[5] محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، ص62 .

[6] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص22 .

داخل الرومانسية الألمانية وبكل تدقيق داخل ما يسمى جماعة (ييينا ) التي كانت مكونة من أسماء كنوفاليس ، وشيلنغ ، والأخوين شليغل »[1] ، وقد كانت تصورات الرومانسية بشأن الأدب « تدعو إلى مزج الأنواع والأجناس الأدبية في بوتقة واحدة . أي إذا كانت الكلاسيكية تفصل بين الأنواع من خلال تقييدها بمعايير ثابتة وصارمة ، فإن جماعة ييينا (نوفاليس وشلينغ والأخوان شليغل) في أواخر القرن الثامن عشر كانت تدعو إلى وحدة الأنواع داخل الخطاب الواحد.»[2] من ذلك – يشير كيليطو – أن الرومانسية أولت الاهتمام « لشكسبير الذي لم يكن يلتزم صوتا واحدا في مسرحياته ، وإنما يمزج أصناف الكلام .[....] وفي القرون الماضية كانت الرواية بمثابة الفرد الفقير في عائلة الأنواع » [3] ويعود السبب إلى أنه« قبل الثورة الرومانسية كان الكلام يدور حول الأنواع التي كانت تعتبر قارة ثابتة ، ومنفصلة بعضها عن بعض »4 لكن بعد الثورة الرومانسية اتخذت الرواية لنفسها مكانة مختلفة.

فلم تحقق الرواية صعودها اللافت « إلا منذ نهاية القرن الثامن عشر أي في فترة معاصرة لميلاد مفهوم (Littérature) ، ولبزوغ الرومانسية أخذت تشق طريقها [...] إلى حد أنها صارت مع مرور الزمن قمة الأنواع .»[5] وبالتالي « بعد أن كانت الرواية [...] جنسا أدبيا مهمشا ومرفوضا لافتقاره لقواعد قارة وثابتة تخصصه وتميزه عن باقي الأجناس الأخرى أصبحت مع الرومانسية تحتل قمة الأنواع لكونها تجمع عدة خطابات

[1] المرجع نفسه ، ص 21 .

[2] جميل حمداوي ، مقال الكتروني الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة ، نسخة محملة من موقع

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article6368 يوم 16-07-2017 على الساعة 20.12

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص22.

[4] نفسه ، ص نفسها.

[5] المرجع السابق، ص نفسها .

حوارية وتناصية داخل بوليفونية منصهرة في نوع كبير ، وهو الرواية.»[1] ، وعليه في ظل هذا التصور للتحولات التي لحقت بكلمة الأدب يرى كيليطو أن مسألة تقديم التعريف المناسب للأدب والإحاطة بموضوعه – في يومنا هذا– تبدو مهمة متعذرة ويعود السبب « إلى الإصرار على دراسة الخطاب الأدبي بمعزل عن الخطابات الأخرى »[2] بذلك فإن كيليطو لا يحبذ تمييز الخطاب الأدبي عن الخطابات الثانية لكنه مع ذلك لا يفارق الكلام عن السرد في الفصل التالي.

## 3-1-3 قواعد اللعبة السردية

انطلق الناقد في بداية حديثه عن القواعد السردية إلى استبعاد نوع القواعد الذي كان يلتمسه الكاتب من « نماذج أو ما يستخلصه الناقد من قواعد للشعر يُلزم بها الشعراء فحتى القواعد التي اكتست صبغة إلزامية لا تمثل النوع الذي يقصده الناقد بالقواعد التي تنظم السرد »[3]. إذ ما يرمي إليه كيليطو هو دراسة « العلاقة التي تربط **القائم بالسرد** بالقواعد من جهة ، والعلاقة التي تربط المتلقي للسرد بالقواعد نفسها »[4].مما يبدو أن كيليطو يسمح لنفسه أن ينعت قواعد السرد **بقواعد اللعبة** موحيا أنه « إذا سلمنا بأن السرد كالسياسة والصدفة ، لعبة فإنه يجب علينا أن نبحث عن القواعد التي يخضع لها »[5]، وهكذا فإن الناقد ينظر لقواعد السرد بوصفها لعبة "فيتبدى من عرضه أن معرفة هذه القواعد قد تكون صريحة أو ضمنية لدى اللاعب أو المتفرج أي لدى القائم بالسرد أو

---

[1] جميل حمداوي ، مقال الكتروني الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة ، نسخة محملة من موقع http://www.diwanalarab.com/spip.php?article6368 يوم 16-07-2017 على الساعة 20.12

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص24.

[3] المرجع نفسه ، ص 35 .

[4] نفسه ، ص نفسها .

[5] المرجع السابق ، ص 36 .

القارئ ، القواعد التي عرفت طريقها إلى التناول العلمي مع بروب ، ومن جاءوا بعده ، وطوروا نموذجه »[1] لاحقا.

فالراجح أن كيليطو يدرك جيدا المفاهيم التي يتبناها كالقائم بالسرد ، قواعد السرد ومتلقي السرد والتحولات التي طالت مباحث دراسة الحكاية أو الخرافة من خلال عمل بروب " مورفولوجيا الحكاية الشعبية ". فالعلاقة التي تقوم بين القائم بالسرد ، ومتلقي السرد تنتظم في إطار ما جاءت به السرديات الباحثة في العلاقة بين الراوي أو السارد ، ومن يروى له أو المسرود له. ولعل كيليطو – تقول سليمة لوكام– حين خالف الدارسين العرب في توظيفهم مصطلح « السارد أو "الراوي" بانصرافه إلى مصطلح مركب هو "القائم بالسرد " لتعيين فاعل السرد يرجح احتمال عزوف الناقد عن مصطلح "الراوي "إلى الحمولة الثقافية التراثية بنقل الأحاديث ، والأخبار المحيلة ضمنيا على وجود واقعي لهذه الشخصية ، وفعله »[2] .إذ يمكن للقارئ أن يلمس ذلك في كتابه الكتابة والتناسخ حين تناول الرواية والسند في الثقافة العربية الإسلامية لكن إن كان الأمر كذلك . فلماذا استعمل كيليطو مصطلح « الراوي »[3] في حكاية السندباد مستعيضا عن مصطلح القائم بالسرد ؟.

رغم أن الباحثة سليمة لوكام ترى أنه لا يمكن الجزم بأن كيليطو يقصد السرديات بمفهومها العلمي الذي جاءت به حين يستعمل مسمى" قواعد اللعبة "، لكن الترجيح يبقى قائما لأن كيليطو يلجأ إلى التدليل على معرفته بالسرديات بعبارة « التناول العلمي لقواعد السرد »[4]. فلا يمكن للقارئ أن يتجاهل الإحالات الهامشية التي يوردوها الناقد على أسماء وأعلام السرديات مثل (بارت ، جنيت ، بريمون ، تودوروف ، غريماس). فالواضح أن الناقد – عندما يُجري حديثه عن السرديات– يلمح أنها لم تعرف صفتها العلمية إلا مع

[1] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص160.
[2] المرجع نفسه ، ص 164 ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة والتناسخ ، ص 38 .
[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 116 –117 .
[4] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص160 .

دراسات "فلاديمير بروب" بقوله « فالتناول العلمي لقواعد السرد لا نلمسه بصفة جذرية إلا منذ أن أصدر بروب دراسة عن الحكاية الفولكلورية »[1] .وهو ما يعزز الشكوك بأن اعتماد كيليطو لمصطلح " قواعد اللعبة " يحيل ضمنيا على مصطلح السرديات [2] بمفهومها في الدراسات الغربية.

فحديث الناقد عن تطور دراسات السرديات ، ومجال بحثها على يد « غريماس ورولان بارت ، وتلامذتهما »[3] يعكس تصوره الخاص لقواعد اللعبة السردية . الدراسات التي يبدو أنها لم تجد لها صدى كبيرا في وطننا العربي في مطلع الثمانينات بسبب كون نقادنا اهتموا – في هذه المرحلة – بالمضمون أكثر من الشكل ، وركزوا على العلاقة بين الرواية والمجتمع .[4] وعلى الدور الذي تمارسه في المجتمع فلا يخلو الأمر – يقول كيليطو–حينئذ « من خوض "الحرب الإيديولوجية "ومن تقييم الإنتاج ، مما يجعل من الباحث ناقدا أي –حسب المدلول القديم للكلمة – صيرفيا يميز القطعة الجيدة من المزيفة »[5] في حين يحبذ كيليطو مسارا مختلفا.

فضمن التوجه الجديد يقرأ كيليطو قطعة من حكاية " الخياط ، والأحدب ، واليهودي والمباشر والنصراني " مقدما تعريفا أوليا **للحكاية** بما هي « مجموعة من الأحداث (أو من **الأفعال السردية** ) تتوق إلى نهاية ، أي أنها موجهة نحو غاية ( ).هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار "**سلاسل** "تكثر أو تقل حسب طول أو قصر الحكاية »[6] .يظهر من خلال تعريف الحكاية أن استخدامات كيليطو لمصطلحات مثل (الأفعال

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص36– 39 – 40 – 43 . تحيل هوامش الصفحات على أعلام السرديات التي استعان بها كيليطو خاصة رواد النقد الفرنسي .

[2] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص160–161 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص37 .

[4] ينظر : محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، ص62 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص37 .

[6] المرجع السابق ، ص 39 .

السردية ،السلسة) تجري مجرى ما تعرفه السرديات الغربية ، ولا يبدو أنه يعتمد- فحسب- على أبحاث بروب في الحكاية بل نراه يستعين بكل من بارت ، تودوروف وجنيت .

وكما ترى الباحثة سليمة لوكام أن التعريف الذي قدمه كيليطو عن الحكاية « يعادل مفهوم القصة l'histoire' لدى المشتغلين في هذا المجال حيث يكاد الإجماع بينهم في هذا الشأن ، ولا نخال كيليطو – تقول الباحثة –غافلا عن هذا ، ومن ثم يبدو أنه قصد إلى استعمال مصطلح حكاية في محاولة تأصيلية بحكم انتماء هذا المصطلح إلى الذاكرة السردية العربية الرسمية من جهة ، وانخراطه في السياقات الثقافية المميزة للتراث السردي العربي من جهة أخرى »[1]، حيث سيلتزم الناقد بمصطلح الحكاية في الفصل الأخير « نحن والسندباد »[2] خلال دراسته لحكاية لقاء السندباد البحري بالسندباد البري.

فيبدو« أن كيليطو يستعمل مصطلح "حكاية " للدلالة على مفهوم القصة بوصفها المستوى التجريدي أي المدلول السردي للمحكي في مقابل مستوى الفعلي اللغوي المتحقق خطابا ، وفي الآن ذاته تكون القصة محكيا ، أي نوعا سرديا عاما مثل حكايات "ألف ليلة وليلة " ، وحكايات "كليلة ودمنة" ، وغيرها من الأنواع السردية التي عرفها العرب في عصور سابقة » [3] للعصر الحديث.

التزم كيليطو بتحديد ثلاث قواعد تخص السرد هي[4]:

1- تعلق السابق باللاحق : بمعنى أن اختيار إمكانية مرتبط بالإمكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد نصب عينه التي بمقتضاها يتم اختيار الإمكانية السابقة لها.

[1] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص163

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص107 .

[3] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص163 – 164 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 41 – 42 – 43 .

2- ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية . فأنواع الحكاية كثيرة ، وهناك أنواع تفرض تسلسلا معينا يكون على القائم بالسرد أن يحترمه.

3- العرف والعادة : بمعنى أن تسلسل الأفعال السردية رهين باعتقادات القارئ.

لعل استعمال كيليطو لمصطلح " **قواعد السرد** "، وإغفاله اعتماد مصطلح "**سرديات**" ينم « عن خيار منهجي خاص ، وموقف نقدي واع .ذلك أنه لم يلتزم مقولات السرديات بتفريعاتها ولم يتبع آلياتها بأمانة حرفية . وإنما استخلص منها جملة من القواعد التي رآها صالحة أو متلائمة مع الحكاية في سياقها العربي العام ، والتراثي بوجه خاص »[1] ، وهو بالفعل ما سيقوم به في كتابه المقامات.

فقواعد السرد الثلاث ستحذو بكيليطو إلى تقسيم القراءة لقراءتين .القراءة الأولى" **العادية** "تتم من اليمين إلى اليسار .أما القراءة الثانية فيطلق عليها "**القراءة العالمة**" وهي من « تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب بل تجعلنا نعيد صياغة **الحكاية** بعد تفكيك مكوناتها »[2]. وتفضي مقارنة كيليطو بين القراءتين إلى إظهار أن القراءة العادية « تشد بخناق القارئ ، وتجعله يبتلع الأحداث دون مضغ ، ويقفز الصفحات لكي يصل أخيرا إلى النهاية التي يتلهف إلى معرفتها »[3] دون الحاجة إلى التعرف على بنية الحكاية.

بينما تحرر " القراءة العالمة " « القارئ من الوهم ، والمشاركة الوجدانية ، وترفعه إلى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه »[4] ، ويبدو أن ما يستقصيه كيليطو من القراءتين التأكيد على أن السرد « يمكن أن يُقرأ أفقيا قراءة عادية من البداية إلى النهاية ، كما يمكن أن يقرأ قراءة عالمة بمعنى إعادة صياغة الحكاية عن

---

[1] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص163 .

[2] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 41 .

[3] المرجع نفسه ، ص 42 .

[4] نفسه ، ص نفسها.

طريق الاسترجاع من النهاية إلى البداية »[1] القراءة العالمة التي ستسمح للقارئ باكتشاف الحكاية .

## 3 -1 -4 النوع الأدبي

يُظهر الفصل المعنون " **تصنيف الأنواع** " أن كيليطو من الذين تصدوا لمسألة الأجناس الأدبية . فقد شهدت « ستينيات القرن الماضي بداية الاهتمام بالقضية ، وإن بشكل محتشم يكاد أحيانا لا يتجاوز الأسطر القليلة أو الفقرات المعدودة » [2] ،ولعل الفصل الذي خص به الباحث المسألة على قصره يبرز اهتمامه بالقضية. يمثل تصنيف الأنواع مسألة بالغة الأهمية في " الأدب والغرابة " أين ستدرج قواعد النوع في جل دراسات الباحث اللاحقة نفسها بقوة ، فغالبا ما عمد كيليطو إلى بحث الضوابط الأجناسية للأعمال التي يعنى بدرسها [3]. مثلما فعل في كتابه الحكاية والتأويل .

لقد طرح كيليطو **مفهوم النوع الأدبي** في إطار القراءة ، وأفق الانتظار استنادا لمقولات ياوس ، فليس النوع الأدبي « مجرد اسم ، إذ أن التقليد الجمالي الذي يشارك في العمل الأدبي يشكل صفاته »[4]. إذ أن قارئ – يقول كيليطو–عنوان مسرحية انتغيونا يفترض سلفا أن الأمر يتعلق بمأساة مما يتيح لنا اعتبار أن كل نوع أدبي له معاييره الخاصة أو يفتح أفق الانتظار الخاص به [5]. فالمعايير الخاصة بالجنس أو النوع الأدبي تسمح للناقد /أو القارئ « بقراءة النص قراءة صحيحة ، فليس له أن يطالبه بما ليس من

---

[1] محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، ص 63 .

[2] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، ط1 ،2001 ، ص79 .

[3] ينظر : مصطفى الغرافي ، مقال (الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو النص الأدبي وقواعد النوع )، ص10 .

[4] رينيه ويليك ، آوستن وآرن ، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر،الرياض ، المملكة العربية السعودية ، د– ط،، 1992 ، ص 313.

[5] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 25 .

خصائصه المكونة لماهيته ؛ فكل نص يفتح أمام قارئه أفقا جماليا يصبح معيارا موجها للقراءة »[1].

ومن ثم فكيليطو يرى أن النوع « يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها »[2] بمعنى أنه حتى يكون بمقدور مجموعة من النصوص أن تصنف تحت نوع أدبي واحد ينبغي أن يتكرر ظهور نفس العناصر. « ذلك أن مفهوم النوع الأدبي يقتضي تعدداً في النصوص شريطة أن يقوم هذا التعدد النصي على التواتر ، والتكرار، أي أن مكونات نصية بعينها تظهر في جميع النصوص المندرجة تحت نفس الجنس »[3] أو النوع.

وحسب الناقد تتشكل المكونات النصية للنوع من« عناصر أساسية ، وعناصر ثانوية» [4] فإذا حدث يقول كيليطو ، و« لم يحترم النص العناصر الثانوية فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر»[5] .فالواضح أن العناصر الأساسية تشغل الركن الأساس في ضمان انتماء النص لنوع أدبي بعينه . لكنه إذا « ما أخل ( أي النص) بالعناصر الأساسية "المهيمنة "بعبارة "توماشيفسكي" ، و"ياكبسون " و"ياوس "فإنه كفيل بإخراجه من مجال ذلك النوع المنتمي إليه وإدراجه ضمن نوع آخر – أو في أقصى الحالات مؤسسا لنوع جديد »[6] ذلك أن عدم احتفاظ النص بعناصره الأساسية يعني بالضرورة خروجه من دائرة النوع المندرج ضمنها ، واحتمال تشكيله لنوع ثان.

---

[1] محمد مشبال ، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي ، عالم الفكر تصدر عن المجلس الأعلى للفنون والآداب ، الكويت ، يوليو – سبتمبر 2001 ، المجلد 30 ، عدد 2 ، ص 60 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 26 .

[3] مصطفى الغرافي ، مقال (الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو النص الأدبي وقواعد النوع )، ص 10 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 26 .

[5] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[6] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب ، ص 79 .

ضمن مساعيه الحثيثة في التأسيس لتصور محدد عن النوع حاول كيليطو إظهار بأن خصائص النوع « لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص نوع أخرى بحيث يقترب تعريف النوع من تعريف العلامة اللغوية عند سوسير »[1] ، وبالتالي يتحدد النوع ، و« قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع »[2] فبالنسبة لكيليطو يتحدد النوع بالمعارضة بما ليس موجودا في الأنواع الأخرى.

ولكي نحدد النوع – يقول كيليطو– ينبغي منا أن نأخذ بعين الاعتبار « الترادف في مجموع من النصوص ، والتعارض بين النوع ، وأنواع أخرى »[3]. فالبحث فيما هو مترادف بين مجموعة من النصوص لتحديد النوع هو بحث في التعارضات التي تفصله عن نوع آخر ومن ثمة يؤكد كيليطو أن « دراسة النوع تكون في الوقت دراسة للأنواع المجاورة » [4] له . ما يعني أن الدارس للنوع بقدر ما ينشغل في تحديد خصائصه لا يصرف النظر عن الالتفات للأنواع الأخرى القريبة منه.

واللافت أن رؤية كيليطو للنوع الأدبي تصدر عن قاعدة صارمة تذهب لحد الاعتقاد بأن أي نص أو كاتب لا يتفلت من سلطة الخضوع للأنواع الأدبية التي « يمكن أن ينظر إليها على أنها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة ، وكذلك يلزمها الكاتب بدوره »[5] ، وهو ما يعبر عنه – كيليطو – بقوله « إن أنواع الحكاية كثيرة ، وهناك أنواع تفرض تسلسلا معينا يكون على القائم بالسرد أن يحترمه [....] . وهذا ما نلاحظه في بعض الحكايات الشعبية وكذلك المقامات . فالمعروف أن منشئي المقامات احترموا التسلسل الثابت للأفعال السردية كما وضعه الهمذاني »[6] لكن قد لا يجد الفاحص لرؤية

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 26.

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] نفسه ، ص 27 .

[4] نفسه ، ص نفسها .

[5] رينيه ويليك ، آوستن وآرن، نظرية الأدب ، ص 313 .

[6] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص42 .

الناقد بُدا من أن يطرح رأي مصطفى الغرافي بشأن صرامة كيليطو على شكل سؤال هل ينبغي أن يكون تصور كيليطو للنوع بهذا التشدد بحيث تنصاع كل النصوص ، ولا تتفلت من قبضة النوع ألا يوجد نصا يتعالى ، ولا يقبل الانصياع لضوابط التجنيس، والتصنيف ؟؟ [1].ويبدو أن الغرافي يلمح للنص القرآني .

لكن جدوى التفات كيليطو لمسألة الأنواع الأدبية في فصل " **تصنيف الأنواع** " قد لا يمنع – كما يشير لذلك عبد العزيز شبيل – من طرح بعض التساؤلات عن الأسباب النظرية والدوافع المنهجية التي حدت بالباحث إلى اختيار مصطلح " **النوع** "، وإهمال مصطلح "الجنس " بحيث لا يجد شبيل تفسيرا لذلك سوى عملية الانتقاء التي يكون عمد إليها كيليطو حينما اختار أحد المناهج السردية الغربية محاولا تطبيقها على الأدب العربي القديم [2]. وفي الانتقائية تم تجاهل مفهوم الجنس.

ففي ظل تصور الناقد للنوع الأدبي« يقارب كيليطو بين مسألة الأنواع ، ومسألة الصور البلاغية ، من جهة التقسيم ، والكثرة المفرطة إلا أنه سرعان ما يفرق بينهما » [3] بحيث يرى – هذا الأخير – أن مسألة « الأنواع تذكر بمسألة الصور البلاغية فقد جرت الصور والمحسنات مجرى التكاثر والتزايد في المصنفات البلاغية إلا أن الشره الاستيعابي و التقسيمي الذي طال الصور البلاغية لم ينل الأنواع ، ويعود ذلك أن القدماء ميزوا بين الأنواع النبيلة ، والأنواع السوقية فلا يهتمون إلا بالأولى. »[4]، فدون أن يتعرضوا لكل ما من شأنه أن يوصف بالغث والمبتذل كان عزوف القدماء عن ما هو سوقي يأخذ مسارا واحدا فقط.

---

[1] مصطفى الغرافي ، مقال (الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو النص الأدبي وقواعد النوع )، ص 10 . حاول كيليطو في لسان آدم أن يبتعد عن مزالق المقارنة بين القرآن الكريم والكتب الأدبية الأخرى باعتباره النموذج الأكمل والأمثل . ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ، ص 73 .

[2] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب ، ص81 .

[3] المرجع نفسه ، ص 79.

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 27 .

و يبدو أن سياق الحديث عن الأنواع قاد الناقد « لكلام القدماء عن النظم والنثر ، الجد والهزل »[1] ، فبتمييزهم المنظوم عن المنثور « يرى كيليطو أن البلاغة العربية انحازت إلى الشعر بوصفه درا معقودا في حين ذهبت إلى أن النثر در منثور ، فالنثر يقترن في النقد العربي القديم بالتشتت ، والتبعثر في حين النظم يرتبط بالتماسك »[2] والانسجام .

لقد اقترح كيليطو تصنيفا « يعتمد على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب ، ويعنى على الخصوص بمسألة إسناد الخطاب . وبما يترتب عن الإسناد من **أنماط** خطابية »[3] لكن هل يمكن الركون للمقترح الرامي لتصنيف «التراث الأدبي العربي بالاعتماد على علاقة المتكلم بالخطاب هذا في حين أنه ركز في بداية الفصل على أهمية أفق الانتظار لدى المتقبل »[4] ؟ ألا يفترض أن كيليطو يسوق قضية النوع في إطار تقاليد القراءة ، وآفاق الانتظار المستلهمة من غادامير و ياوس ؟ . فبالرغم من خياره إلا أن القارئ قد يمضي وراء المقترح لفهم دوافع اختياره لعلاقة المتكلم بالخطاب ، فمن وجهة نظر الناقد يتعلق الأمر بأربعة أنماط خطابية لا غير هي [5]:

1-المتكلم يتحدث باسمه : الرسائل ، الخطب ، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية .

2- المتكلم يروي لغيره : الحديث ، كتب الأخبار .

3-المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره .

---

[1] المرجع السابق، ص نفسها .

[2] هيثم سرحان ،الأنظمة السيميائية ، ص 19 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 29 .

[4] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب ، ص81 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 29-30 .

4-المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه . وفي هذا النمط يرى كيليطو حالتين : إما أن لا يتم اكتشاف النسبة المزيفة عند المتكلم فيدخل الخطاب ضمن النمط الثاني أو أن يتم التفطن إلى النسبة المزيفة فيدخل الخطاب ضمن النمط الأول .

الحق كيليطو بمقترحه ملاحظات ثلاث مفترضا أن [1]:

-النمط يلم عدة أنواع .

-الخطاب الواحد يمكن إرجاعه إلى نمطين .يتمثل كيليطو تصوره للخطاب الذي يمكن رده لنمطين من خلال بيت امرئ القيس مظهرا أن« كلام الشاعر من الصنف الأول بينما كلام حبيبته فإنه من الصنف الثاني (إن كان الأمر يتعلق برواية ) أو من الصنف الرابع (إن كان الأمر يتعلق بنسبة) »[2] :

**ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي**

-في الخطابات المندرجة ضمن الصنف الأول . يرى الناقد إنه ينبغي مراعاة حصة الخطاب العام الذي ينبع من «الحقل الثقافي »[3].

ولعل اختيارات الناقد لمصطلحات بعينها تخلق شيئا من الغموض والالتباس فضمن الملاحظات الثلاث يظهر الالتباس جليا من خلال اختياره لمصطلح ""النمط" "الذي يعده يجمع أنواعا في حين يعتبر الخطاب جامعا لنمطين مختلفين ، وهو ما يوحي بأن الخطاب أشمل وأوسع من النمط لكن كيليطو باختياره للنمط لا يبين إن كان النمط سابق أو متأخر عن الجنس والنوع ؟؟ أم واقع بينهما "[4].

---

[1] المرجع السابق ، ص30 .

[2] نفسه ، ص 30 .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب ، ص81-82 .

فبالرغم من الغموض فقد أجمل كيليطو الأنماط الأربعة في نمطين [1]:

1-الخطاب الشخصي

2- الخطاب المروي : ويضم

1.دون نسبة .

2 .بنسبة :

أ.صحيحة .

ب.زائفة

ج.خيالية .

وخص الناقد في خاتمة فصله المقامات بجملة من الإجراءات التطبيقية مستعينا بالتحليل البنيوي للقصة الذي يُظهر أن « الشخصيات في الأساس كائنات ورقية وإن المؤلف المادي ( للقصة) ، لا يمكن أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء »[2] ليخلص كيليطو بعد تحليله أن المقامات تدخل « ضمن الخطاب المروي بنسبة خيالية»[3]. فالقارئ لمقامات الهمذاني لا يمكنه أن يغرق في وهم الحقيقة فشخصيات مثل أبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام لا يجب عدها إلا شخصيات متخيلة . لكن ألا يبدو أن الهمذاني عندما منح شخصيته المتخيلة أبو الفتح الإسكندري صفة الشاعر المكدي قد كتب مقاماته في ظل التحول الواضح في وظيفة الشعر ؟

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 30

[2] رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ،1993 ، ص 73 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 34 .

### 3-1-5 وظيفة الشعر

ختم عبد الفتاح كيليطو القسم الأول من الأدب والغرابة بالفصل الأخير "**تاريخ الشاعر** " الذي ضمنه دعوة للدارسين العرب إلى تبني آليات ، وإجراءات جديدة في دراسة ميدان الشاعر ، معتبرا أنه حان الوقت لتجاوز الدراسات التاريخية التقليدية الكلاسيكية . ربما لأن دراسة – يشير كيليطو– « تعنى بحياة الشاعر من خلال الحديث عن عصره ، وقبل الكلام عن شعره تعمد إلى إثبات علاقة سطحية (يعني مباشرة) بين الإنتاج الشعري من جهة وبين العصر ، وحياة الشاعر من جهة أخرى »[1] حيث يرى كيليطو أن الخروج من ربقة النموذج الطاغي في الدراسات الأدبية أصبح ضرورة ملحة ، ولعل النموذج الذي ينبغي إيجاده –يقول كيليطو– هو الذي يجيب عن الأسئلة التالية : « كيف يعلل الشاعر إنتاجه ؟ إلى أي حد يوجد هذا التعليل في ثنايا الإنتاج نفسه ؟ ما الداعي إلى هذا التعليل ؟ كيف تندمج حياة الشاعر ضمن التعليل ؟» [2] حيث يلمح الناقد أن كل هذه الأسئلة من شأنها أن تساهم في كتابة تاريخ الأدب العربي .

إذ يحدد كيليطو على ضوء أسئلته صورة جديدة فإنه يتوجب على الدراسة التي يدعو لها الناقد أن تعنى « بدراسة التصور الواعي أو شبه الواعي الذي تكون عبر العصور حول الشعر والشاعر »[3] ، ومما يبدو أن ما يريده كيليطو من المنهج البديل ، هو أن يبحث الناقد عن تعليل لكل ما يتصل بالشاعر من داخل إنتاجه نفسه أو ما يمكن أن يطلق عليه بالتحليل البنيوي المحايث . ويمثل كيليطو لهذه الإمكانية من خلال تأكيده أن الشاعر الجاهلي كرئيس القبيلة والكاهن كان يقوم بدور حيوي لا يمكن الاستغناء عنه ولا يجادل فيه وهو ما يعلل احتفاء القبيلة قديما إذا نبغ فيها شاعر[4] .

---

[1] المرجع السابق ، ص 53 .

[2] نفسه ، ص54 .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] نفسه ، ص نفسها.

ولأن الشاعر كان منتميا لفضاء القبيلة يشير كيليطو فإن « الشاعر الجاهلي في قوله لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عن الجماعة التي ينتمي إليه [...] لم يكن يعبر عن نفسه إلا من خلال النظرة إلى "النفس " التي يجدها جاهزة قبل أن ينطق »[1] ، ولعل ما ينقله الناقد من تصوره للوظيفة التي كان يؤديها الشاعر في العصر الجاهلي يلمح فيه القارئ تصورات وآليات المنهج البنيوي التكويني . إذ أن الإنتاج الشعري إنما يعبر عن رؤية للعالم التي تتحقق بواسطة ومن خلال فرد معين بصورة خاصة الذي يتصرف على وجه العموم انطلاقا من نفس البنيات الذهنية التي تسود الجماعة التي ينتمي إليها الفرد [2]. أما بعد الدعوة المحمدية فإن كيليطو يرى أنه لم يحدث تحولا يذكر في البنيات الذهنية للمجتمع .

كل ما في الأمر أن الانتماء العقائدي أصبح ينافس الانتماء القبلي إلا أنه مع ظهور العصر الأموي .بدأت تبرز صورة جديدة للشاعر حيث أصبح يتردد على أبواب الأمراء والرؤساء يمدحهم ويأخذ عطاياهم [3].لدرجة إلى أنه أصبح يُشبه بالمكدي ، ويستدل كيليطو على هذا من خلال المناظرة التي جرت بين الهمذاني وأبي بكر الخوارزمي. وعليه يبرز كيليطو على ضوء تحليله للتحولات التي طالت وظيفة الشعر ومكانة الشاعر حيث يظهر أنه يمكن دراسة التماثل البنيوي بين بنية المقامة وبين بنية المجتمع الذي ينتمي إليه الهمذاني . هكذا حدد كيليطو مصطلحات معينة مثل النوع الأدبي أو النص أو الأدب في القسم النظري من كتابه الأدب والغرابة أين سيقدم في القسم الثاني قراءة جديدة لنصوص من الأدب الكلاسيكي .

---

[1] المرجع السابق ، ص 55 .

[2] لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، تر : مجموعة من المؤلفين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت لبنان ، ط2 ، 1986، ص45 .

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 57 .

## 4-القراءة الجديدة لنصوص من التراث السردي

### 4-1 البلاغة بين الألفة والغرابة

إن ولوج فضاء المؤلفات العربية الكلاسيكية في مؤلف "الأدب والغرابة" يبدو محكوما بعلاقة القارئ العربي اليوم بالكتابة الكلاسيكية عند الحريري أو البلاغة العربية القديمة أو كيف يقرأ ملحة الإعراب للحريري ، وهو حينما (كيليطو) يأخذ قارئه صوبها إنما يلجها قاصدا خلخلة ، وتفكيك قناعاتنا نحو النصوص بعينها « هذا التفكيك هو ما يرمي إليه عبد الفتاح كيليطو راصدا المنطق الذي يحكم نصوصا طالما ألفنا حفظها دون أن نعمل على إذكاء حدة التوتر بيننا وبينها»[1] .ولعل موقع البلاغة من حدة التوتر الحاصل لا يتحقق إلا إذا عرفنا ما ألت إليه البلاغة العربية حيث يعرض للباحث أن يرصد مآل البلاغة مموضعا **البلاغة العربية** موضع المقارنة مع البلاغة اليونانية .

أما وجه الاختلاف بينهما أن المقصد من الثانية « لم يكن هو المقصد الذي وجه عمل البلاغيين العرب »[2] حيث كانت البلاغة اليونانية «خطابا حجاجيا يقوم على وظيفتي التأثير والإقناع ، ويتوجه إلى الجمهور السامع قصد توجيه أو إقناعه إيجابا أو سلبا»[3] ، وعليه -يقول كيليطو- فقد فرضت دواعي « التحكم في الخطاب ، والإحاطة بقوانينه »[4] نفسها على البلاغيين اليونانيين بينما كان البلاغيون العرب ينحون منحى مختلفا .

---

[1] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا، ص10.

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 62.

[3] جميل حمداوي ، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة ، إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 2014 ، ص25 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص62 .

بذلك فإن البلاغة في الثقافة العربية تطورت « بآلياتها البيانية ، فارتبطت بالقرآن الكريم وسؤال الإعجاز فصاحة ، صورة ، معنى ، بديعا ، ومقاما» [1].فلم يكن داعي البلاغة العربية –يقول كيليطو–« إبراز قوانين إنتاج الخطاب ، وإنما قوانين تفسير الخطاب .كان الاهتمام ينصب بالدرجة الأولى على تفسير القرآن، وعلى ضبط القواعد التي تضمن تفسيرا يتفق عليه الجميع ؛ الإضافة إلى هذا كانت هناك حاجة إلى تدعيم عقيدة الإعجاز والبرهنة عليها بتحليل دقيق للنصوص »[2] ، ومن ثم – يشير كيليطو– فإن ضبط القواعد التي تفسر الخطاب أو تدعيم إعجاز الخطاب كان يقتضي الاستعانة بنصوص من القرآن الكريم والشعر العربي القديم .

### 4-1-1 الخطاب الشعري والغرابة

أجرى كيليطو مقارنة بين أرسطو والجرجاني في ضوء « مفهومي الغرابة والألفة »[3] حيث استند في تحديده لمفهوم الغرابة انطلاقا من تصور أرسطو لها معتمدا على تعريف ابن رشد، فالغرابة « تتم بإخراج القول غير مخرج العادة »[4] ، ويستدل كيليطو بملاحظة العلاقة التي يبرزها أرسطو بين الغرابة والألفة من خلال النص الشعري واللغة المستعملة «فالمألوف نجده في الوضوح والابتذال ، السقوط ، والاستعمال الدارج .أما الغرابة فإنها تظهر في النبل البعد ، وحسب أرسطو النص الشعري يبتعد عن الاستعمال الدارج لكنه في الوقت نفسه يتضمن قسطا من هذا الاستعمال»[5] المتداول.

فالنص الشعري يتشكل « من عنصرين اثنين .العنصر الأول مرده إلى التعابير المألوفة الشائعة والعنصر الثاني مرده إلى التعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد

---

[1] ينظر : جميل حمداوي ، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة ، ص 70 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 63 .

[3] شاكر عبد الحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته ، ص 84 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 66 –67 .

[5] المرجع نفسه ، ص 67 .

غير معهود فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه .فهي ك "الغرباء "بين أهل المدينة »[1] ، ويبدو أن كيليطو لا يريد مفارقة الغرابة في الخطاب الشعري دون الحديث عن الجرجاني لما قدمه هذا الأخير من مكاسب للدرس العربي .

فلا يبدو لكيليطو أن الجرجاني يعتني « بالكلام عن المجاز والتشبيه والتمثيل بل يعتني كذلك بتحليل التأثير الذي تحققه هذه الصور لدى المتلقي»[2] ، ويظهر أن أهمية الصورة ،وأثرها في المتلقي .قد تصبح موضوعا استطيقيا بالنسبة لكيليطو حيث تشكل الغرابة محورا رئيسا في الموضوع .فبالنظر إلى الجرجاني يعد « الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي [...] الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره .هناك إذن علاقة جلية بين الألفة والغرابة ، وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري »[3] في المتلقي .

أما كلام كيليطو عن الغرابة أو الغروب ، والصور البلاغية لا يمكنه أن ينأى عن الاستعارة والشمس من خلال العلاقة الحميمة التي تجمعهما ، وحتى يتحقق له تأكيد ذلك .يستعين كيليطو بالتحليل السيميائي فإذا كان قد حاول منذ البداية لفت انتباهنا أننا في « جل الأبيات التي يوردها الجرجاني نجد في كل لحظة إحالة على الشمس »[4] فإن كيليطو في تحليله لبيت أبي تمام الوارد في أسرار البلاغة يحاول إثبات الإحالة .

**نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول [5]**

و لما كانت الصورة تمثل عند بورس بوصفها « أولانية الأيقونة [...] فإنها غالبا ما تبدو عصية على الإدراك وعلى التفسير أيضا حيث يصعب الإقناع بمعناها الدقيق إن وجد

---

[1] نفسه ، ص 67 -68 .

[2] المرجع السابق ، ص 68 .

[3] نفسه ، ص69 .

[4] نفسه ، ص 74 .

[5] نفسه ، ص نفسها . ينظر :عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ، دار المدني بجدة، مصر، ط1 ،1991 ، ص 122 .

أصلا لأنها في عمقها صورة متحققة في شكل حركي موطنه الذهن أولا وأخيرا ؛ ومن سماتها المضاعفة أن القوة المتحكمة في إنتاجها مجردة وناشطة في مجال المحتمل ، ويترتب عن ذلك خفاء موضوعها الدينامي»[1]، ومن هنا سيسعى كيليطو لإظهار أنه حتى لو اعترض قائل إنه في « أكثر النصوص المجازية التي لا تتضمن إحالة على الشمس . هذا الاعتراض يمر بجانب المسألة :عندما تختفي الشمس وراء السحب فإنها تستتر ولكنها لا تفنى وتفقد مكانها في السماء »[2] إذ يبدو أن كيليطو في تحليله للصورة في البيت الشعري يريد « هدم دليل من دليل مؤشر على فكرة واضحة (هي أن الحبيب الأول لاينسى أبدا ) إلى تجسيد حركة الشمس ، ومن الواضح أن النوعيات التي تتكاثر جراء الانحلال المفرط للأدلة تفتح سياقات عديدة من بينها الحركة »[3] فقد عين كيليطو حركة الشمس من خلال تساؤله « أين هي الشمس ؟»[4] في البيت الشعري لأبي تمام .

وإذا كانت الحركة تتجسد في حركة الفؤاد ( نقل فؤادك ) فإن كيليطو يُلمح إلى أن الفؤاد « ينتقل في سماء الهوى ثم يعود كالشمس إلى نقطة انطلاقه »[5] حيث يتضح أن الحركة التي يتحدث عنها كيليطو «هي حركة الفؤاد ، وقد عدها تمثيلا لحركة الشمس متوخيا إثبات أن الفؤاد يحاكي الشمس ولذلك عد عودها متكررا للفؤاد عن طريق التذكر إلى الحبيب الأول »[6] على هذه النحو حدد كيليطو التعالق بين الشمس والاستعارة .

### 4-1-2 البلاغة وهج الأمس و أفول اليوم

[1] عبد اللطيف محفوظ ،التحليل السيميائي ، الندوة الدولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة ، جامعة الملك سعود ، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها ، السعودية ، 2014 ، ص524 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 74 .

[3] عبد اللطيف محفوظ ،التحليل السيميائي ، ص 525 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 74

[5] المرجع نفسه ، ص نفسها

[6] عبد اللطيف محفوظ ،التحليل السيميائي ، ص 525 .

تتحدد العلاقة بالبلاغة في إطار تغليب الاعتقاد الواحد حيث رأى كيليطو أننا كثيرا ما نتحدث « عن البلاغة ، وكأنها شيء واضح المعالم معروض أمامنا ببساطة ، وما علينا إلا نقطف ثماره »[1] في حين يقتضي الأمر أن نصحح الاعتقاد الخاطئ ، بشأنها وبالتالي علينا أن ننظر للبلاغة بوصفها مغروسة « في غابة من المعارف والعلوم ، وليس من الصواب المنهجي دراسة أحد هذه العلوم بمعزل عن العلوم الأخرى »[2] ، ومن ثم لا يمكن أن نفصل البلاغة عن النحو ، المنطق ، وعلم الكلام ، وغيرها من العلوم أو بالأحرى لو أردنا أن نمضي قدما بالبلاغة العربية نحو الأمام . فدراسة الجزء لا تغني عن الكل ربما لأن « رؤية الشجرة لا ينبغي أن تذهلنا عن منظر الغابة »[3] التي وجدت فيها الشجرة .وقد عين كيليطو قناعته لتصحيح تصورات الدراسات العربية بشأن البلاغة العربية .

فقد أصبحت البلاغة إلى زمن قريب تحيا شكلا من أشكال الغروب حدث الأمر–يقول كيليطو– في ظل نفور واضح من كتب البلاغة .فالقارئ العربي كثيرا ما يصطدم بمصطلحات وتعريفات غريبة عن أفقه [4] فإن كان كيليطو لا يغفل أن التراجع الذي لحق بالبلاغة في الشرق طال البلاغة في الغرب متسائلا عن السبب .فهو يوجب أن موضوع الألفة والغرابة الذي نجده في الخطاب الشعري لا يتعلق بهذا الأخير فحسب بل إنه ينسحب على ميادين من الثقافة العربية [5] لكن لمَ قد يموضع كيليطو البلاغة العربية موضع الاحتضار؟ إلا إذا كان القارئ يتلمس في حديثه دعوة لتجديد دراسة البلاغة من خلال مقاربتها بمناهج جديدة ، وقد تحقق هذا الأمر مع البلاغة الغربية من خلال دراستها

---

[1] المرجع السابق ، ص 64 .

[2] نفسه ، ص نفسها .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] ينظر : نفسه ، ص65 . نود أن نؤكد أنه لا ينبغي للقارئ أن ينسى الإطار التاريخي الذي جاءت فيه أقوال عبد الفتاح كيليطو ودعوته لتحديث الدراسات البلاغية العربية وهو ما كان لاحقا فجهود العمري والمسدي وغيرهما تدل على ذلك .

[5] نفسه ، ص75 .

على ضوء مناهج لسانية وبنيوية وسيميائية .[1] المناهج التي ساهمت في قراءة البلاغة مثلما فعل بارت .

## 4-2الحريري والكتابة الكلاسيكية

أتيح لكيليطو في دراسة "الحريري والكتابة الكلاسيكية " الحديث عن جملة من العناصر راصدا طبيعة الكتابة في مقامات الحريري باعتبارها كتابة لا تلقي بالا للاسم الشخصي . فقد لاحظ الناقد بأنه باستثناء « اسمين شخصين اثنين : الحارث بن همام ، وأبو زيد السروجي أما الشخصيات فلا تحظى إلا بتسميات عامة مثل الابن ، الزوجة ، القاضي ...الخ بمعنى أن الشخصيات الفردية تذوب في الأنماط الإنسانية »[2] فمقارنة بكتب التاريخ والأخبار لا يجد الاسم الشخصي له مكانا في مقامات الحريري .

أما عندما يتعلق بالشعر العربي القديم فيلفت كيليطو أن « الأسماء لا تدل على أفراد بقدر ما تدل على أنماط إنسانية إن أسماء النساء في شعر النسيب اصطلاحية ، وتبعا لذلك قليلة »[3] فذلك ، و إن كان الشاعر يختار من الأسماء مثل ليلى ، لبنى أو أسماء أخرى فالمعهود أن المواصفات التي يطلقها على لبنى قد توصف بها ليلى أيضا، ومن ثم فالشعراء كانوا « يصفون المرأة ذاتها »[4]، وحسب كيليطو يحدث أن لا تختلف المسألة في النسيب عنها في المدح .فقد « نجد في شعر المديح اسم الرئيس الذي يمدحه الشاعر، ولكن هذا الرئيس يبقى على العموم نسخة من نمط نعرف مميزاته»[5] سلفا . فحينما يقدم

[1] جميل حمداوي ، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة ، ص 65 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص76 .
[3] المرجع نفسه ، ص77 .
[4] نفسه ، ص نفسها .
[5] نفسه ، ص نفسها .

الشاعر على مدح أمير إنما يصف صفات نوعية لا سمات خاصة بمعنى أنه لا يثني على أمير بعينه بل يمدح النمط الإنساني الذي يمثله الأمير[1].

فهكذا يبدو لكيليطو أنه يمكن اعتبار أن « أبا زيد السروجي والحارث بن همام من هذا القبيل . فالحارث بن همام اسم لا نستطيع أن نتصور اسما أعم منه .إنه مأخوذ من حديث نبوي معروف : "كلكم حارث ، وكلكم همام " فهو اسم يمكن أن يطلق على أي اسم »[2] فقد آثر الحريري أن يطلق على إحدى شخصياته اسم الحارث استنادا لقوله «مما أمليت جميعه على لسان أبي زيد السروجي وأسندت روايته إلى الحارث بن همام البصري »[3]. فقد اختار الحريري أن ينسب مقاماته إلى أبي زيد السروجي ويسند أقوالها إلى الحارث بن همام .

وبالنظر لكيليطو لا يظهر الحال مختلفا عندما يتعلق الأمر بأبي زيد السروجي ذلك أنه « يشتمل على زيد ، ومن المعلوم أن زيدا أو عمرا اسمان كثيرا ما نجدهما في كتب النحو والبلاغة إلى حد أنهما كالمرادفين لكلمة "فلان" أو لعبارة "إنسان كسائر الناس »[4].وانطلاقا من هذا التصور لاسمي زيد والحارث يفترض عبد اللطيف محفوظ أن كيليطو في تحليله لعلاقة الأسماء بالنمط الإنساني يستعين في تحليلاته السيميائية بما يسمى بالأيقونية التبيانية التي تعني « التناظر الحاصل بين نوعيات أولية لأدلة ظاهرة تتماثل من حيث التصور وتختلف من حيث التحقق ، ومناطها الدليل الفكرة القادرة على توليد عدد لامتناهي من النصوص المتشاكلة ، والمختلفة في آن بيد أن هذا الصنيع يبدو متمثلا في

[1] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الكتابة والتناسخ ، ص28 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص78 .

[3] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، دار صادر، بيروت لبنان ، د–ط ، 1980 ، ص 13 . وجاء في هامشها ( تسمية الراوي بالحارث بن همام عنى بها نفسه آخذا من قوله .عليه الصلاة والسلام : كلكم حارث وكلكم همام )

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص78 .

شكل تبياني ذي سمة رياضية مجردة تأخذ شكل خطاطة أو دالة»[1] ،وعليه ستشغل الأيقونية التبيانية تحليل الناقد.

فكيليطو باستناده إلى نص الحديث الشريف حين يروم تدعيم « صوابية التحليل ، يؤسس الموضوع الدينامي لدلالة الأسماء الفردية أو النمطية أو العامة في الجانب التخييلي من الثقافة العربية انطلاقا من إعادتها إلى أولانية تبيانية حيث تلتقي مع أصل الترميز الرياضي والمنطقي »[2] حيث تعتبر إحالة دلالة الأسماء الشخصية في مقامات الحريري إلى أولانية تبيانية بمثابة حجة لإثبات أنه لا « تبقى الأسماء الدالة على النمط (الأمير والقاضي) التي تبدو في الإدراك البسيط كما لو كانت أكثر شمولا من الاسمين الفرديين ( الحارث وزيد) أكثر عمومية ، بل يقع العكس ، وذلك بفضل إعادتها وفق ما تدل عليه النصوص إلى أولانية تجد في الترميز الرياضي والمنطقي أساسها ، فليس الاسم إلا (س) أو (ص) أو (ك) حسب بساطتها أو تعقيدها .ومن ثمة فإن الحارث أو زيد هو (س) يعد (س: إنسان ) وقد ترجمها بوضوح "بفلان" أو "إنسان كسائر الناس" »[3] ، وهو ما عبر عنه أيضا كيليطو بقوله « فالحارث بن همام اسم لا نستطيع أن نتصور اسما أعم منه »[4].

اعتبر الناقد أنه لو كانت مقامات الحريري تعين غياب الأسماء الشخصية فظاهرة كثرة النماذج البشرية فيها تكشف مسألة في غاية الأهمية فنماذج مثل (عرقوب ، سحبان ، باقل ) تمثل جملة من المفاهيم ( الوعد ، الفصاحة ، العي ) فالإخلاف بالوعد يتصل بعرقوب. « فكل مفهوم [...] مرتبط بشخصية تاريخية أسطورية ، أي باسم من الأسماء .الحكمة ترتبط مثلا بلقمان .فعمل القارئ أو الشارح هو الانتقال من اسم إلى مفهوم ، من

[1] عبد اللطيف محفوظ ، التحليل السيميائي ، ص 527 .
[2] المرجع نفسه ، ص529 –530 .
[3] المرجع السابق ، ص نفسها .
[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص78 .

دال (لقمان) إلى مدلول (الحكمة) : خصائص الشخصيات صادرة عن " **الحقل الثقافي** " والوصف بمثابة تلميح أو استشهاد باسم . »[1] ، وذلك ما سيحاول كيليطو إثباته من خلال تحليله لقطعة من المقامة الثامنة عشر ( المقامة السنجارية ) التي تحاكي وصف جارية.

وقد عمد كيليطو لإظهار من خلال تحليله « حضور المعنى والوصف علاوة على توظيفه بعض مصطلحات نظرية القراءة مثل : القارئ الضمني والقارئ الحقيقي ، فالقارئ الضمني هو المزود بذخيرة لسانية ومعرفية كبيرة ، أما القارئ الحقيقي فهو القارئ الذي ينجز القراءة دون وعي علاقاتها البنيوية التي تعد هدفا في التواصل والتلقي »[2] حيث يرى أن العبارة الأولى من القطعة « كانت عندي جارية »[3] تبرز ، و« تحدد عددا من الإمكانيات الوصفية والروائية هذه الإمكانيات التي توجد عند الكاتب والقارئ اللذين يملكان نفس النسق الأدبي »[4] بمعنى أن الكاتب يقدم صورة معينة (وصف الجارية) يعيها ويدركها هو تماما كما يعرفها القارئ الذي يوجه إليه خطابه .

لكن الناقد يرى أن وصف الجارية وجمالها مما تعلق بوصف « الوجه والابتسامة والنظر والحديث» [5] لا يحدد الصورة النهائية للجارية . فقول السروجي « وكانت عندي جارية .لا يوجد لها في الجمال مجارية إن سفرت خجل النيران .وصليت القلوب بالنيران .وإن بسمت أزرت بالجمان .وبيع المرجان بالمجان .وإن رنت هيجت البلابل وحققت سحر بابل .وإن نطقت عقلت لب العاقل»[6] فكل هذا الوصف الخارجي يحمل أبعاد « المعاني الجزئية (أو الموتيفات) التي لا تكفي لإعطاء صورة مثالية للجارية .فالمرأة الحرة يمكنها أن توصف بذات المواصفات لهذا وجب إضفاء على هذه الصورة مواصفات أخرى

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] هيثم سرحان ،الأنظمة السيميائية ، ص19-20 .

[3] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، ص 154 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص79 .

[5] المرجع نفسه ، ص 80 .

[6] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، ص 154-155 .

للجارية »[1] إذ ينبغي على الحريري أن يمنح الجارية معاني خاصة تتضاف إلى جمالها الخارجي .

فعليه صار من اللازم أن تكون جارية السروجي حاملة لخصائص أخرى منها « وإن قرأت شفت المفؤود ، وأحيت الموؤود ، و خلتها أوتيت من مزامير آل داود . وإن غنت ظل معبد لها عبدا ، وقيل سحقا لإسحق وبعدا .وإن زمرت أضحى زنام عندها زنيما بعد أن كان لجيله زعيما . وإن رقصت أمالت العمائم من الرؤوس » [2]، ومن ثم فإن كيليطو يؤكد أن المواصفات التي يعددها أبو زيد السروجي مثل القراءة ، الغناء، العزف ، والرقص هي«موتيفات مرتبطة بالتقاليد الشعرية أو بالسنة الشعرية ، فالقطعة تزخر بالإشارات الثقافية التي من المفروض أن لا يجهلها الأديب »[3]، وهنا وجب على الحريري إظهار خصائص الجارية من خلال وصفها الذي سيكون تلميحا أو استشهادا باسم مثل داود ، معبد ، إسحاق دون الحاجة إلى الإسهاب في الشرح والتفسير .

وبالتالي « فالإشارة أو التلميح بمثابة علامة مشاركة بين الحريري والقارئ الضمني »[4] القارئ الذي من المفترض أنه يختلف عن القارئ الفعلي ، ويدرك بضبط ما يقصده الكاتب. فالحريري حين كتب « حققت سحر بابل " فقد افترض أن قارئه الضمني سيعي أنه يرمز إلى هاروت وماروت »[5] لكن بالنسبة للقارئ الفعلي الذي لا يعرف هذا التلميح أو تلك الإشارة فهو بحاجة إلى شارح يفسر تلميحات الحريري.ومن ثم يبدو-لكيليطو-

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 80.
[2] الحريري ، مقامات الحريري ، ص 154-155 .
[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 80.
[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .
[5] نفسه ، ص 80 .

«فإن شراح مقامات الحريري مثل الشريشي قد حاولوا رأب الفجوات المعرفية والإشارات الدلالية التي يحفل النص بها »[1] لأن القارئ الفعلي لا يستطيع التوصل إليها بنفسه.

## 4-2 -1.طائر البراقش

إن إمكانية المقاربة بين النمط الإنساني والنوع الأدبي تساعد في تأكيد أن « ذوبان الشخصيات الفردية في النمط الذي تمثله يشبه الحركة التي تؤدي إلى تحديد النوع الذي يرتكز عليه النص »[2].فيحدث مثلا في القصيدة العربية- كما يرى كيليطو - أن « التجربة الشخصية للشاعر لا تؤخذ بعين الاعتبار ، وإنما المهم هو ما يناسب النوع الأدبي ، يعني ما يفرضه النوع ، وكذلك ما يفرضه انطلاقا من السنة الشعرية »[3] بحيث يلفت هذا الأخير (نقصد كيليطو ) أن الشاعر مثلا عمر بن أبي ربيعة قد تلقى اللوم على مخالفته في «بعض قصائده القاعدة التي بمقتضاها توصف المرأة عادة في الشعر العربي بوصفها مطلوبة وممتنعة »[4] .

وليثبت الناقد تصوره بأن « النزعة الغالبة في الأدب العربي ، هي نزعة عمودية ميتيكية لأنها تركز على سنة شعرية يجب الخضوع لها»[5] ويمثل لذلك بأن بشار بن برد على ضخامة جسمه ما استطاع أن يخالف في وصفه لنفسه السنة الشعرية أو الصورة التي فرضها عليه النوع في بيته [6] :

**إن في بردي جسما ناحلا لو توكأت عليه لا نهدم**

---

[1] هيثم سرحان ،الأنظمة السيميائية ، ص20 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص83 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] المرجع السابق ، ص 83 .

[5] نفسه ، ص 78 .

[6] نفسه ، ص83.

أما عندما يتعلق الأمر بمقامات الحريري فالتنوع الذي توصف به المقامات جعل من كيليطو يستنتج أن « من يقرأ الحريري يلاحظ أن جميع الأنواع لها مكانها في مقاماته .وهذا ما يجعل أبا زيد يقدم صورا كثيرة لنفسه ، ويتقمص شخصيات عدة »[1] ، بذلك فالتلون صفة لصيقة بأبي زيد السروجي حيث يتاح لشخصيته أن تكون براقشية ، فهو يقبل أن يصير واعظا في مقام الوعظ وعابثا لاهيا في مجلس للهو لكن السروجي لا يحقق التبدل والتلون إلا بالقدر الذي يتيحه النوع. فأبي زيد « ليس سوى ما تسمح له الأنواع الأدبية التي يستقر فيها أن يكون ، فكيانه هو التغير»[2] ، وهكذا تتحد طبيعة النص الكلاسيكي بطبيعة النوع حيث يخلص كيليطو إلى أن« النص في الثقافة الكلاسيكية شعريا كان أو نثريا يعبر قبل كل شيء عن النوع الذي ينتمي إليه »[3]، ومن ثم فالنوع الأدبي أسبق من النص باعتباره «بنيات نصية مجردة بينما النص هو بنيات نصية منجزة تتحقق فيها البنيات النصية المجردة »[4] وهو ما يريد كيليطو تأكيده.

### 4-2-2 امتداح التقليد

غلب كيليطو في ضوء التنوع الأدبي الذي يسم مقامات الحريري فكرة أن النص الكلاسيكي لا يتوانى أن يكون منبرا أو صوتا للثقافة التي شكلته . فلا « يخلو كتاب أدبي من إسماع هذا الصوت الذي يتغلغل ، وينبت في الأذهان ، ويبدو من طبيعة الأشياء »[5] إلا أن الناقد يفترض أن ما يتغير ، ويختفي من المؤلفات الكلاسيكية هو « جانبها الثقافي »[6] حيث يلمح كيليطو أن ما استحسن بالأمس قد يستهجن اليوم ، ويصبح منبوذا فقد يحدث أن تتحول المعاني الجادة التي قدمها كاتب يوما عن صورتها المعهودة لتصير

---

[1] نفسه ، ص84 .

[2] نفسه، ص84-85 .

[3] فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراث العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، ص133 .

[4] مصطفى الغرافي ، النص والنوع الأدبي ، ص 10 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص85 .

[6] المرجع نفسه ، ص نفسها .

ساذجة أو خاطئة [1] فبقدر ما افتتن كل كاتب مبتدئ بأدب المنفلوطي- يقول كيليطو-« بقدر ما ينفر منه فيما بعد ، ويشيح بوجهه عنه ، ويقطع صلته به نهائيا ، ودون رجعة »[2] أصبح معظم الأدباء يكتبون ضد أدب المنفلوطي الدامع .

لكن الناقد أوجب الحذر في التعامل مع المعاني المبتذلة فإن كانت المعاني المبتذلة « تثير في نفوسنا نوعا من التقزز .أما في العصر الكلاسيكي فقد كان لها شأن آخر .ذلك أن **المعنى المبتذل** يلعب دورا سلبيا في الأدب الحديث ، ودوراً إيجابيا في الأدب القديم . ويرجع هذا الاختلاف لكون **الأدب الحديث يتغير بسرعة** بينما لم يكن **الأدب القديم** يتغير إلا **ببطء** »[3] ، وفي ظل الاستعانة ببول زمتور (Paul Zumthor) للمقارنة بين المعاني المبتذلة في العصر الحديث والعصر الكلاسيكي . حاول كيليطو التأكيد على أن خصوصية المعنى المبتذل في العصر الحديث تعين نسبيته ، وهو ما يفسر سلبيته ، بينما في العصر الكلاسيكي فإن المعاني المبتذلة تمتاز بالعمومية . وهذا ما يفسر إيجابيتها .[4] يصيب كيليطو قدرا من التحولات التي أصابت الرواية في العالم العربي ليؤكد أن القارئ كان يطرح كل نزعة قديمة بحثا عن الجديد .

وبالمكر النادر الذي وصفه به الخطيبي في تقديمه لكتابه يجعل كيليطو قارئه يشعر بأنه يمشي على رمال متحركة بدءا من سؤاله « إننا اليوم نركض وراء الجديد ، ونتطلع نحو المستقبل ( من هو الكاتب الذي يقبل أن يقال عنه إنه **يقلد** من سبقوه ) »[5] أو بالأحرى أن يجتر أقوالهم ، ويوافق على تقليدهم . لكن مقارنة بالحاضر -يشير كيليطو- فإن الكاتب في الماضي لم يجد حرجا في أن يجعل ممن سبقوه مثالا يحتذى حيث كان «

---

[1] نفسه ، ص86 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلم لغتي ، ص 07 . بالنظر إلى كلام الناقد عن المنفلوطي ألا يمكن أن يصدق عن علاقته ببورخيس فالبقدر الذي يبدو فيه قريبا من كتابته أو مقلدا له ليظهر أنه البعيد عن بورخيس وهذا هر السر في كتابة الناقد بوصفها كتابة ساخرة إلى حد ما .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 86 .

[5] المرجع نفسه ، ص نفسها .

مركز الثقل يكمن –مبدئيا – في الماضي – ويظهر هذا التمثل المتواتر بأقوال السلف »[1] من حيث أن القدماء « على مختلف أجناسهم ، وأمكنتهم وأزمنتهم كان يغلب عليهم الدعوة إلى إتباع سنن السلف فالخروج عليه إبداع وابتداع. »[2] فحسب كيليطو خلافا لما هو عليه في العصر الحديث فإن الكاتب في العصر الكلاسيكي « ينبئ عن فضله بوفرة ، وتنوع استشهاداته ، ويعاتب إذا لم يتمثل بكلام غيره »[3] من السابقين.

ومن ثم فسؤال كيليطو يمثل حالة من التوجس خاصة ، وأنه جاء بعد المقارنة بين المعنى المبتذل المتغير بسرعة في العصر الحديث ، وبين تغيره البطيئ في العصر الكلاسيكي. فلربما كان الحديث عن ( المعنى المبتذل ، التغير ، السرعة ، البطء ، العصر الحديث العصر الكلاسيكي ) يحمل جملة من الإيحاءات ؟. فهل يقتضي الأمر– كما تقول فاتحة الطايب– أن يفهم من هذه التلميحات على أنه « بواسطة الربط بين الماضي والحاضر ينتقد كيليطو بذكاء كتابات الماضي »[4] ؟. ولعل استنتاج الناقدة يستند على أقوال كيليطو .بأن استشهادات الكاتب تنبئ بنوعية "انتماء الكاتب : التمثل بنصوص الأدب يعني الانتساب إلى الخاصة ، وفي الوقت نفسه الاحتماء بسلطة المتقدمين (من المعروف أن الرأي كان مرفوضا من أغلبية المدارس الفقهية ).[5]

لكن كيليطو يمضي إلى أبعد من ذلك في تأكيده إلى « أن كل ما يحدث يمكن إرجاعه إلى نموذج ثقافي أي إلى الماضي ، ولا يطلب من المتكلم إلا أن يزم شفتيه ، ويتحول إلى مقماق يتكلم من بطنه » [6] إلا أن التصور الذي ينقله كيليطو يجب أن يوضع في سياقه

---

[1] نفسه ، ص 87 .

[2] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ، ط3 ، 1992 ،ص 133 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص87 . يمثل كيليطو لهذا الأمر بما ورد في ج2 من البيان والتبيين ( ذلك أن عمران بن حطان عوتب لأن خطبته كانت شوهاء فقد كان يسمون الخطبة التي لم توشح بالقرآن ،أو تزين بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم بالشوهاء )

[4] فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراث العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، ص 133 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص87 .

[6] المرجع نفسه ، ص نفسها .

حتى يفهم . فلربما كان كيليطو يدلل على مسألة السكونية التي وسمت بها الثقافة العربية من قبل المستشرقين إلا أن الدراسات العربية الحديثة في أواخر القرن العشرين –يقول محمد مفتاح–« جاءت لترد الأمر إلى نصابه ، وتنظر إلى آثار في سياقها . إذ كل الآثار الوسيطة مهما كانت جنسية أصحابها تقوم على دعامتين [1] :

– التوالد والتناسل ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه عن بعض وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة ، وفي صور مختلفة.

– التواتر أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة والسلف ، ولقوتها الإيحائية .

فإذا كان كيليطو قد أشار بأن المقامات قد مدحت فذلك لأن صاحبها قد استشهد بأقوال سابقيه ، وبالعودة إلى كلامه عن الاستشهادات وتوظيفها في الثقافة العربية الكلاسيكية بأن الاستشهادات « تكتسب بخروجها من سياقها الأصلي واستعمالها في سياق مغاير دلالة جديدة .استطاع الحريري بواسطة مادة مستوردة أن يصنع عملا أصيلا لأن الأقوال المستشهد بها تعتمل فيها انشغالات الشخصيات في موقف جديد »[2] ما يعني أن الإبداع عند الحريري كان توليدا، وهو ما أورده محمد مفتاح بشأن الدعامة الثانية المتعلقة بالتوالد والتناسل، ولعل كيليطو يطرح مسألة الإبداع والاتباع في كتابات القدامى.

## 4-3. الزمخشري: القارئ والأدب[3]

اخضع كيليطو في فصل" **الزمخشري والأدب** " نظرة الزمخشري للأدب مستقصيا هذه النظرة مقارنة برؤية الحريري أو الجاحظ أو ابن المقفع للأدب ، ولأن داعي تأليف

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص133 –134 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ،المقامات ، ص 156 .
[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص88 .

الكتب قديما غالبا ما كان « يولد بناء على طلب صريح تمليه ظروف خاصة ( مثلا المستظهر للغزالي ) أو بناء على طلب ضمني توحي به بعض المشاكل المعلقة في الهواء (البخلاء الجاحظ) »[1] فإن مقامات الزمخشري التي خصها كيليطو بالدراسة والتحليل ألفت نتيجة لطلب بل كانت بالأحرى « وليدة حلم »[2] ، أو هاتف جاء المؤلف في المنام يدعوه للاستفاقة من غفلة الحياة، والاستعداد للموت فألف المقامات « الإمام فخر خوارزم أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، والذي ندبه لإنشائها أنه أري في بعض إغفاآت الفجر كأنها صوت به من يقول له يا أبا القاسم أجل مكتوب وأمل مكذوب» [3].هو إذن – كما يقول كيليطو – الأمر الذي « وقع في الفجر ، في وقت يفصل بين الليل والنهار ، بين الظلام والنور ، بين النوم واليقظة ، بين الغفلة والانتباه »[4]. ومن ثم فإن كتابة الزمخشري لمقاماته ستتخذ الصوت الخاص بها .

### 4-3-1.الكتابة بوصفها نوعا واحدا

لفت كيليطو أن المميزة بين الكتابة في مقامات الهمذاني أو الحريري ، و في مقامات الزمخشري يمكنها أن تفضي إلى أن خصائص الكتابة الأولى (مقامات الهمذاني والحريري ) تتلخص في الآتي[5] :

1-السند : ليس في المقامات متكلم واحد ، وإنما عدة متكلمين يصير القول إليهم بالتوالي .

2-السفر: المقامات جولة واسعة في مملكة الإسلام .ليس من الصدفة أن يظهر هذا النوع في وقت شهد طواف ابن حوقل و الاصطرخي في العالم قصد ضبط (الممالك والمسالك ).

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها. .

[2] نفسه ، ص نفسها .

[3] أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط1 ،1982 ، ص 10 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 89 .

[5] المرجع نفسه ، ص 90 .

3-نمطان إنسانيان متناقضان : الأديب والمكدي كلاهما يرى صورته في الآخر، ولكن ممسوخة رغم اختلافهما فإن اللغة نفسها تجمع بينهما .

4- حكاية : مبنية على ما يسميه أرسطو ب " التعرُّف " : المكدي يستتر وراء قناع ، ولا يكشف عن هويته إلا في نهاية المقامة.

5- فن كتابي يشير إلى الأسلوب الرفيع:

أ- مزيج من الشعر والنثر.

ب- مزيج من الأنواع الأدبية ، ومن الجد إلى الهزل .

ج- السجع والمحسنات .

أما مقامات الزمخشري مقارنة بسابقاتها « تعتبر مثالا جليا على الاستغناء عن البطل، والاكتفاء براو يخاطب نفسه ، وعظا »[1] فيخلص كيليطو إلى أنها تفتقد للخصائص الأربع السابقة : فلا وجود إلا لراو واحد هو ( أبو القاسم) ، فأبو القاسم هو كنية الزمخشري نفسه[2] . أما الخاصية الخامسة فلا تبدو في مقامات الزمخشري إلا بصفة جزئية فنجد السجع المحسنات ، ولا نجد الشعر إلا لماما فنوع الكتابة التي يتمثلها الزمخشري هو الوعظ فقط ، أو النوع الأدبي المناسب للحياة الجديدة التي أقبل عليها [3]. فلبس الزمخشري ثوب الزهد .

### 4-3-2 الزمخشري متحدثا ومستمعا

وقف كيليطو في تحليله لمقامات الزمخشري على مقامة التقوى محددا أن الصفة الرئيسة التي تظهر من خلال خطاب الزمخشري تؤكد أنه يقدم نفسه بوصفه متكلما

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ج1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان ، طبعة موسعة ، 2008 ص298 .

[2] ينظر: عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 91 .

[3] المرجع نفسه ، ص 91

ومستمعا « يا أبا القاسم العمر قصير إلى الله .فما هذا التقصير.إن زبرج الدنيا قد أضلك .وشيطان الشهوة قد استزلك. لو كنت كما تدعي من أهل اللب والحجى .لأتيت بما هو أحرى بك وأحجى ألا إن الأحجى بك أن تلوذ بالركن الأقوى . ولا ركن أقوى من ركن التقوى . »[1] فأبو القاسم هنا هو الزمخشري إنه يخاطب نفسه إلا أن كيليطو يلفت أن الزمخشري يبدو مشتتا بين ضمير الغائب في خطبة الكتاب ، والمتكلم في الافتتاحية رغم أن المقامات كتبت بضمير المخاطب .ومن ثم يبدو أنه في « كل مقامة يواجه صاحبنا نفسه ؛ يتكلم ويصغي إلى كلامه ، فهو في الوقت نفسه متكلم ومستمع ؛ المتكلم يهدف إلى إقناع المستمع وإخضاعه لإرادته »[2] ما يحتم أن علاقة مختلفة ستحكم مقامات الزمخشري.

فقد لاحظ الناقد أن بنية الخطاب الموجه إلى الآخر من قبل الزمخشري تعكس علاقة قوة بين المتكلم ومخاطبه. ذلك أن الأساليب الإنشائية مثل النهي ، الأمروالاستفهام تبرز علاقة أشبه بعلاقة الأب مع ابنه يوبخه ،ويؤنبه ، ويفرك أذنيه .[3] هكذا يتعين على القارئ إدراك أن هذه الأساليب المعتمدة في المقامات فمن خلالها يحاول المتكلم (الأب) أن يصوب أو يصحح سلوك المستمع (الابن ) « لو كنت كما تدعي من أهل اللب والحجى .لأتيت بما هو أحرى بك ، وأحجى [...] فلمَ تغالط نفسك .ولمَ تكابر حسك .ليت شعري ما هذا التواني»[4] ، ومن ثم فكيليطو يبني تصوره للعلاقة بين المتكلم والمستمع .

وتشكل كلمات مثل شهوة الشيطان وزبرج الدنيا أو التقوى ، المحجة نيرة جملة من التقابلات في مقامات الزمخشري ، وحسب كيليطو فإن معجم الزمخشري يتألف من « مجموعتين : مجموعة الكلمات التي تشير إلى الهداية ، ومجموعة الكلمات التي تشير إلى

[1] أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص 21 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص92 .
[3] ينظر :المرجع السابق ، ص نفسها .
[4] أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص 21 .

الضلال الكلمات تتقابل كما يتقابل المتكلم والمستمع الأب والابن »[1] فكأن بالمتكلم العائد من عالم الغفلة يريد أن يأخذ بيد المستمع إلى الطريق الصحيح أين ستكون وظيفة الإقناع المهمة الأساسية له. لكن كيليطو يتساءل هل « أفلح الأب في إقناع ابنه ؟ الأب يرفع الستور ويزيح الغيوم عن السماء ، ومع ذلك فإن الابن (الصامت ) يكابر ويتوانى» [2] ، ويعاند .

### 4-3-3.الأدب من وجهة نظر غريبة

رصد كيليطو من خلال ربطه بين (مقامة الزاد ) و(مقامة الخمول ) دعوة الزمخشري نفسه لمفارقة الدنيا ومفاتنها « يا أبا القاسم اترك الدنيا قبل أن تتركك وافركها قبل تفركك آثر.طلق القائلة بملء فيها أنا غدارة غرارة .ختالة »[3] إذ يشير كيليطو أن الدنيا هنا « تتجسد في شكل امرأة فاتنة ، وغادرة »[4]، ولعل ترك الدنيا وفركها يحمل في بعض معانيه أن يطلب أبو القاسم الخمول عن ما فيها ، ويعتبر نفسه من الأموات حتى ينجو منها . « يا أبا القاسم [....]عُد شخصك في عداد الأموات .كفنه بالخمول قبل أن يكفن .وادفنه في بعض الزوايا قبل أن يُدفن ، واجعل له قعر بيتك قبرا »[5] لكن كيليطو يرى أن الموت –الذي يدعو له الزمخشري– لا يتحقق أبدا .

ذلك أن الزمخشري « لم يقرر أن يكف عن الكتابة لأن الكتابة ستؤكد توبته ، وصدق عزمه على الابتعاد عن الدنيا . قبل توبته كان القلم يرسم صورة أنثى متبرجة ، أما الآن فلن يرسم إلا وحشة القبر»[6] ، وكأنه قد انتقل من مقام لآخر. والملاحظ أن كيليطو حبذ تناول مقامات الزمخشري من جانب مختلف « ناظرا في بنية الإحالة

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 92 .
[2] المرجع نفسه ، ص 93 .
[3] أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص30 .
[4] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص93 .
[5] أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص209 .
[6] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص93 .

وسياقاتها الثقافية فإذا كانت الدنيا حسب الزمخشري ، امرأة فاتنة وغادرة ، فإنه يجب على المسلم أن يُعرض عنها متجها نحو العبادة التي توصله إلى نعيم الآخرة على نحو المرأة : الجنة ، وبذلك فإن نعيم الآخرة (المرأة : الجنة)،على هذا النحو يصبح بديلا موضوعيا للمرأة الفاتنة ، والغادرة»[1] التي تحيل إلى الدنيا.

لقد اختار الزمخشري أن يسلك طريق الزهد و« يتبتل إلى ربه ، ويتنسك ، ويجعل مسكنه لنفسه محبسا .ويتخذ لها مُخيسا . ولا يريم عن قراره ما لم يضطره أمر ذو خير لا يجد الصالح بُدا من توليه بخطوة . وأن يدرس من العلوم التي هو بصددها إلا ماهو مُهيبُ بدارسه إلى الهدى .رادع له عن مشايعة الهوى .ومُجد عليه في علوم القراءآت والحديث وأبواب الشرع »[2] هكذا حدد الزمخشري نهجه ومساره بعد الهاتف الذي زاره في الحلم.

ومن ثم سيظهر كيليطو أن الزمخشري كما «حبس نفسه في مسكنه حبس كتابته في نوع واحد ، وهو الوعظ فبدل أن ينهج درب الفئة الغالبة من الذين اشتغلوا بالأدب (ابن المقفع ، الجاحظ ، الهمذاني ، ابن ناقيا ، الحريري ) أكدوا بصفة صريحة أو ضمنية على ضرورة الانتقال من الجد إلى الهزل فإن الزمخشري أسس اشتغاله بالأدب على وجهة نظر واحدة »[3]. مخاطبا قارئه بقوله « تحققت أحسن الله توفيقك ، رغبتك في ازدياد العلم ، وحرصك على ارتياد الحكمة ، واستيهالك للنظر في النصائح لما أنت متسم به من حيازة منقبتين وهما إيثار الجد على الهزل ، والتهالك على الكلام الجزل . فأسعفتك إلى طلبتك من بيان ما أشكل عليك من ألفاظ النصائح ومعانيها. »[4].

---

[1] هيثم سرحان ،الأنظمة السيميائية ، ص 20 .

[2] أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص12 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 91 .

[4] أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص 07 .

هكذا يتبدى من قول الزمخشري أن خطابه سيحمل صفة الجد ، وينأى عن كل ما هو هزلي مخالفا بذلك ما تعوده سابقوه . لكن هل يستطيع أبو القاسم أن يسجن كتابته في نوع واحد كما سجن نفسه في بيته ؟ أم أنه سيصيب قدرا من الهزل ؟. تبدو المسألة غير ممكنة من وجهة نظر كيليطو فبالرغم من أن الزمخشري « لم يحتفظ من الأدب إلا بصوت واحد واسكت سائر الأصوات الأخرى [...] لكنها تسللت ، وفرضت نفسها عليه فلم يجد بدا من منحها حيزا في كتابه »[1] فحديثه عن الجد دون الهزل يبدو مستحيلا فلا يخلو الأمر من مغبة التماس القليل من الهزل. ليؤكد كيليطو أن الزمخشري بمعارضته للهزل سقط في فخ الهزل .ومع ذلك لم يعترف صراحة بأن استدعاء نوع أدبي قد ألزمه باستدعاء سائر الأنواع الأخرى .[2]فهذا القدر من الممانعة في انتهاج طريق الهزل أو النهي عن التغزل ، عاد ليظهر في خطاب الزمخشري .

### 4-3-4 الزمخشري و وسيط الأدب

سعى كيليطو في الأخير لإثبات أن مقامات الزمخشري ليست موجهة لكل القراء بل إنها موجهة « لشخص سيكون وسيطاً بين المؤلف والقراء» [3] لكن ما هي صفة الوسيط الذي يتوجه إليه الزمخشري بخطابه ؟ ولا يفوت كيليطو التوضيح أن الافتتاحية تعين صفة الوسيط فقد جاء قول الزمخشري « تحققت أحسن الله توفيقك رغبتك في ازدياد العلم لما أنت متسم به من حيازة منقبتين وهما إيثار الجد على الهزل والتهالك على الكلم الجزل فأسعفتك إلى طلبتك [...] وتوصيتك أن لا تمكن منها إلا من يوازيك في صفك أو يدانيك من أولي الفضل والديانة»[4] وهكذا ومن خلال الافتتاحية يذهب كيليطو أن «الوسيط مدرس

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص94 .
[2] ينظر :المرجع السابق ، ص 94 .
[3] نفسه ، ص 97 .
[4] أبو القاسم الزمخشري ، مقامات الزمخشري ، ص 07 .

للأدب ، وأنه سيقوم بتبليغ المقامات»[1] لطلابه. لكن إن كانت مقامات الزمخشري موجهة لمدرس في الأدب فإن مَلحة الإعراب للحريري تبدو مكتوبة لمتعلم مبتدئ في النحو .

## 4-4 الحريري ومُلحه

### 4-4-1 مُلحة الإعراب و الشعر

إن العارف بأبي محمد القاسم بن علي الحريري البصري يدرك أن من أنشأ « المقامات المنسوبة إلى الحارث بن همام التي سار في الآفاق ذكرها وانتشرت [...] ومن تأملها علم أن صاحبها ومنشئها كان بحرا في علم النحو واللغة »[2] . وقد تجاوز الحريري حدود المقامات بتأليفه لأرجوزة " مُلحةُ الإعراب " واحدة من « المنظومات النحوية التي لاقت استحسانا وقبولا من العلماء والشرَّاح ، فأقبلوا عليها شرحا وتفسيرا ، كما أنها حظيت بنصيب أوفى وحظ أوفر من إقبال المتعلمين عليها ، لسهولة ألفاظها ، وسلامة أسلوبها »[3]، وتساهم الأرجوزة في تسهيل تعلم اللغة والنحو .

لكن إن كان هدف أرجوزة الحريري المؤلفة لهذا الغرض هو تعليم النحو بطريقة أيسر فكيليطو في تحليله لملحة الإعراب بما تحمله من علوم لن يدرسها من جانبها المعهود الذي عرفها به القراء بل سيكتفي« بالإشارة إلى بعض الجوانب التي نمر عليها عادة مر الكرام »[4]، وقد يتوقف القارئ عند العبارة الأخيرة متسائلا ألا تحيل دراسة الناقد لبعض الجوانب التي نمر عليها مرور الكرام إلى اعتماده آلية من آليات التفكيك الذي غالبا ما يلتفت للمهمل والهامش ؟ .يُعين كيليطو هذه الجوانب بدءا من تمييزه بين النظم والشعر فإن كانت الأرجوزة تأخذ طابعا منظوما لتحقيق سهولة الاستظهار، فذلك « لأنها

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص97 .

[2] أبو القاسم الحريري ، ملحة الإعراب ، مؤسسة قرطبة ، مصر ،ط 1 ،2002 ، ص08 .

[3] المرجع السابق، ص 03 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 99 .

تحفظ ما تضمنته من علم فالكلام المنثور سرعان ما يعروه النسيان أما الكلام المنظوم فإنه يبقى في الذهن زمنا طويلا لأنه أكثر عُلوقا بالذاكرة ، كما أنه يساعد على التمكن من حصر الموضوعات»[1] إلا أن كيليطو ، وباستعانته بآراء النقاد القدامى أمثال ابن رشيق يرى أن مُلحة الإعراب لا يمكن عدها شعرا .

فالشعر استنادا لابن رشيق هو ما تطرب له النفس ، ومن ثم يعتبر كيليطو أن « النص لا يصير شعرا إلا إذا أحدث انفعالا خاصا عند المتلقي ، وهذا الانفعال مشروط بورود خصائص لسانية معينة »[2]. وبالتالي فقد قدر كيليطو أنه من الأنسب « دراسة المعايير اللسانية التي يتضمنها الخطاب التي يفترض فيها أنها تحدث تأثيرا معينا »[3]، في المتلقي وهو ما ذهب إليه في تحليله للمُلحة محاولا إبراز الخصائص « اللسانية لخطاب المنظومة النحوية ذات الطابع التعليمي التربوي من أجل تبيان علاقتها بالمتلقي من خلال استخدام المرسل للحشو والأمر»[4] حيث لاحظ كيليطو أن « وظيفة الأرجوزة هي أساسا ترسيخ معرفة مركزة في الذاكرة . لهذا لن يعاتب أحد الحريري بسبب الحشو »[5] بما هو ضروري لإقامة الوزن .لكن إن كانت الشعر يترك أثرا انفعاليا في متلقيه فكيف يعرض كيليطو علاقة الحريري بمتلقيه في أرجوزته .

### 4-4-2 . الحريري ومتلقيه

وحينما يتعلق الأمر بالعلاقة بين المتلقي ومنتج الخطاب في ملحة الإعراب فإن كيليطو يُظهر أن «خطاب المتكلم مسبوق بخطاب نابع من ملتمس بطلب العلم »[6] فطالب العلم

---

[1] أبو القاسم الحريري ، ملحة الإعراب ، ص03 .

[2] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، ص 101 .

[3] المرجع السابق ، ص 101.

[4] جميل حمداوي ، مقال الكتروني بعنوان ، المنهج النقدي في "الأدب والغرابة" لعبد الفتاح كيليطو ،النسخة محملة من الموقع http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7095 يوم 16- 07-2017 على الساعة 20.14

[5] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، ص 101.

[6] المرجع نفسه، ص102 .

والمعرفة يجد مبتغاه عند معلم استقى بدوره علمه من معلم آخر .فالخطاب المقدم في ملحة الحريري يقتفي آثار خطاب آخر، ويستند إلى سلسلة من الإسنادات [1].فالمتعلم –يرى كيليطو–يقف أمام كلام يجده عند جميع العرب العرباء » [2] ، و« في قول كل عالم وراو»[3] ومما « دلت عليه الكتب»[4].

هكذا تتكون مُلحة الإعراب من سلسلة إسناد ، وهي «العرب العرباء ، الرواة ، المُتكلم المُخَاطَب »[5] ، ولأن انتهاء سلسلة الإسناد بالمخاطب فإن كيليطو يلتزم بتحديد ملامح المخاطب . فمقارنة بالنصوص الشارحة للمُلحة الموجهة لمتعلم متمرس في النحو تبدو مُلحة الإعراب موضوعة لمتعلم لا يعرف النحو « ويترتب عن هذا تباين في لهجة المتكلم الذي يتعامل في الملحة مع غرّ لا ينتظر منه أي اعتراض ، ويتعامل في الشرح مع شخص متبحرّ في النحو فيسهب في القول ، ويطلق العنان لمعارفه »[6] الخاصة في النحو .

وبالنظر لأرجوزة الحريري حاول كيليطو إظهار أنها تتدرج « في أفق إيديولوجي مرتبط بشكل إنتاجي ، ومجتمعي معين ، وبعلاقات معينة بين الأشخاص » [7] ، حيث يبدو أنها لا تخاطب نماذج معينة مثل المرأة والطفل بل هي موجهة إلى مخاطب « يافع أشرف على مرحلة الرجولة ، وصار مؤهلا للتعليم ، وللاستماع إلى شيوخ العلم »[8] ، وحسب كيليطو يمثل المتكلم نموذجا لشيخ علم « متسلط مسيطر على مخاطبه ، كما أن هذا

---

[1] ينظر : نفسه ، ص نفسها .

[2] أبو القاسم الحريري، ملحة الإعراب، ص 21.

[3] المرجع نفسه ، ص 18 .

[4] نفسه ، ص 26 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 102 .

[6] المرجع نفسه ، ص103 .

[7] نفسه ، ص 104 .

[8] نفسه ، ص نفسها .

المتكلم حجة وعالم متبحر في النحو يرسل خطابه إلى مستمع مذكر مبتدئ»[1] ويجعل من خطابه خطابا موسوما بالأوامر والنواهي .فالمتكلم « في الملحة يقدم معرفة لا تناقش ، ولا يجوز تفنيدها [...] الأوامر تحدد علاقة السيطرة التي تجمع المتكلم بالمخاطب »[2].

يرى كيليطو من خلال الأمثلة المعتمدة أن المخاطب لا يبدو في الأرجوزة المعني بالإعراب لوحده . فانقسام الأمثلة إلى قسمين واحدة ملحوظة وأخرى غير ملحوظة يُظهر أن وظيفة الأمثلة لا تقتصر على توضيح بعض القواعد النحوية، ففي المثال الواحد هناك معنى يهدف إلى التأثير في المتلقي.[3] حيث يخلص الناقد أن المتلقي لا يضطلع بمهمة ولوج ميدانا معرفيا واحدا بل إنه يتعرف على ميادين ثانية مثل « التوحيد ، الفقه ، الأدب ...الأرجوزة تعلم الإعراب ، وفي الوقت نفسه تقترح نماذج صالحة ، وتقصد إلى تنوير المتلقي وتثقيفه »[4] في شتى المعارف . أليس هذا ما ألمح إليه كيليطو منذ البداية ؟.

ولا يفارق الناقد تسليط الضوء على الخيط الجامع بين المتكلم والمتلقي فيبدو لكيليطو بأن نهاية الأرجوزة تصور التحول الذي يعتري صورة المُتَكلم والمُخَاطب ويتبين هذا القدر من التَبدّل والتَغيّر من خلال البيتين الأخيرين [5]:

**فانظر إليها نظر المستحسن وحسن الظَّن بها وأحسن**

**وإن تجد عيباً فَسُدَّ الخللا فجلَّ من لا عيب فيه وعلا**

أما البيتان- حسب كيليطو-فيحاكيان « تخلي المتكلم عن لهجة السيطرة ، ويتودد إلى المتلقي ، ومع ذلك فإن نبرة التواضع التي لابد منها كما هو معلوم في افتتاحية وخاتمة

---

[1] جميل حمداوي ، مقال الكتروني بعنوان ، المنهج النقدي في "الأدب والغرابة" لعبد الفتاح كيليطو ، النسخة محملة من الموقع http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7095 يوم 16-07-2017 على الساعة 20:14

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 104 .

[3] ينظر : المرجع السابق ص 105 .

[4] المرجع نفسه ، ص 105 .

[5] أبو القاسم الحريري، ملحة الإعراب ، ص 63 .

أي كتاب » [1] إلا أن المسألة لا ترتبط بنبرة التواضع فإن كان المتكلم تخلى عن طبعه التسلطي، فذلك لأن كيليطو يفترض أن « المتكلم لا يتوجه بالخطاب في البيتين إلى مبتدئ حيي بل إلى ند سيء النية يتتبع العيوب ، ولا يغض الطرف عنها »[2] لكن من يستطيع أن يفعل هذا ؟ إلا إذا كان الخطاب « موجه إلى متلق ملم بمادة النحو ، وقادر على فحص الملحة ومناوءة منتجها » [3]، والاختلاف معه في مذهبه النحوي ، وخلافا لهذا فإن المبتدئ سيرضى أن يخرج من المسألة ، وقد عرف شيئا من النحو .ومما يبدو أن الحديث عن العلاقة بين المتكلم والمخاطب لا يتوقف عند حدود أرجوزة الحريري في النحو ربما لأن علاقة أخرى تستوقف كيليطو بالدراسة في الفصل الأخير من كتابه الأول "الأدب والغرابة " فسطوة الحكي بين السندباد البحري والبري تفرض نفسها في" **نحن والسندباد**".

## 4-5.نحن والسندباد[4] :

ختم السندباد عبد الفتاح كيليطو رهان التجربة الجديدة التي قادت سفراته بين النصوص العربية القديمة مع حكاية السندباد .السندباد البحري من كان يغويه الحنين للسفر بعد كل رحلة ، ولا يبدو الفصل الأخير خيارا عفويا ذلك أن "**نحن**" تبدو إحالة إلى الحاضر. الزمن الذي يفصلنا عن الماضي الآتية منه حكاية **السندباد** البحري الحكاية الضاربة في القدم ، والمتكونة من الحكايات السبع المروية من قبله التي « يصف فيها ما جرى له في أسفاره السبعة ، وبالإضافة هناك حكاية أخرى لها وضعية خاصة تؤطر الحكايات السبع ، وتقوم شهرزاد بروايتها لشهريار: حكاية لقاء السندباد البري بالسندباد البحري »[5] بقولها « بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 106 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها . سيطرح كيليطو مسألة سوء النية بين القارئ والكاتب في عمله الأدب والارتياب ، وفي دراستنا للرقيب في قراءة الشذرات .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] ينظر : المرجع السابق ، ص107 .

[5] المرجع نفسه ، ص نفسها .

بغداد رجل يقال له السندباد الحمال .... » [1]حيث يُفترض أن شهرزاد التي تحكي حكايات السندباد والمنسوبة لزمن هارون الرشيد تحاكي زمن القوة ، والتفوق . وبالقدر نفسه الذي يعكس فيه عنوان (نحن والسندباد) التمايز بين زمنين الحاضر والماضي فإن حكاية السندباد –التي يدرسها كيليطو– تروى بين عالمين.

### 4-5-1 بين عالمين

#### 4-5-1-1 البحري والبري

لا يتأتى لكيليطو تقديم معالجة مغايرة في قراءة لقاء السندباد البري بالبحري إلا حينما يستعين بشعرية غاستون باشلار معتمدا على ما كتبه حول « العناصر الأربعة الأولية »[2] (الأرض ، الماء ، النار ، الهواء) بحيث يقابل كيليطو في **حكاية السندباد** « بين عالمين عالم البر وعالم البحر أو عالم الفقر وعالم الغنى»[3] ، لتروي شهرزاد حكايته قائلة « بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد الحمال ، وكان رجلا فقير الحال يحمل تجارته على رأسه ، فاتفق له أن حمل في يوم من الأيام حملة ثقيلة ، وكان ذلك اليوم شديد الحرٌّ ، فتعب من تلك الحملة ، وعرق واشتد عليه الحرٌّ، فمر على باب رجل تاجر [...] ، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة، فحط الحمال حملته على تلك المصطبة ليستريح ، ويشم الهواء »[4] هكذا تُعين حكاية السندباد شعرية الفضاء .

---

[1] ألف ليلة وليلة ، المجلد 3 ،، دار مكتبة الهلال- دار البحار ، بيروت ، د-ط ،2009 ص115 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 108 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] ألف ليلة وليلة ، المجلد 3 ، ص 115 .

ففي المكان الذي توقف عنده السندباد الحمال أو البري –يقول كيليطو– « تم اللقاء بين البر والبحر بين عنصرين مختلفين .البرّ هنا له صفات مكروهة بينما البحر له صفات محبوبة »[1] وبالنسبة للناقد يتخذ البر صفات منبوذة لدى السندباد البري لأنه يجسد عالمه الذي يكد ، ويتكلف فيه عناء البحث عن رزقه وحمله أثقال الناس ، وبمواجهة حر يومه يكون السندباد الحَمّال قد أصاب قدراً من التعب لكن البحر بالنسبة له يمثل الهواء المعتدل والنسيم العليل ، البحر الذي بحث بالقرب منه عن الراحة .

وقد رأى كيليطو أن حكاية السندباد تتمثل « من جهة البرُّ والحرُّ أو النار ، ومن جهة الماء والهواء . العناصر الأربعة الأولية تتواجد ، وتتواجه بإزاء المصطبة »[2] ، وحدثت المواجهة بين العناصر الأربعة بعد أن وضع الحمّال « حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء ، خرج عليه من ذلك الباب نسيم رائق ، ورائحة زكية ، فاستلذ الحمال لذلك ، وجلس على جانب المصطبة ، فسمع في ذلك المكان نغم أوتار ، وعود [....] ، وسمع أيضا أصوات طيور تناغي ، وتسبح الله تعالى باختلاف الأصوات »[3] يُظهر كيليطو بأن المواجهة تبدأ عندما ينشد الحمال أبياتا من الشعر يتحسر فيها على حاله مقارنة بما شاهده وراء الباب الذي جلس بجانبه .

ومع استضافة السندباد البحري للسندباد البري تحرى الناقد إثبات جدل ثنائيات مثل البري والبحري ، السعادة والشقاء ، العلوي والسفلي ، السفر والغرابة ، المتكلم والمستمع .ولأن السرد –كما قال عنه بروب –لا يبدأ إلا مع الابتعاد و الاجتياز من فضاء إلى فضاء وذاك ما تبرره عبارات السندباد البحري بقوله « اعلم أن لي قصة عجيبة ، وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما جرى لي من قبل أن أصير في هذه السعادة ، وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه ، فإني ما وصلت إلى هذه السعادة ، وهذا المكان

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 108 .

[2] المرجع السابق، ص نفسها.

[3] ألف ليلة وليلة، المجلد 3 ، ص 115 .

إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال »[1] فإن دعوة السندباد البحري السندباد الحمال ليسمع حكاياته تؤكد الاجتياز.

ومن ثم يبدي كيليطو تصوره للتعالق بين عالمين مختلفين في ثنائية السعادة والشقاء ، فقد عاين كلا السندبادين التعب والمشقة في حياتهما « لكن شتان بين ما قاساه السندباد البري وما قاساه السندباد البحري ."السعادة" تُقاس بالمشاق التي كُوبدت من أجلها [...] الحمال لم يركب البحر، ولم يتجشم مشاقه .فلم ينل من كنوزه شيئا ، ولم يشاهد غرائبه وعجائبه »[2] بينما تكبد السندباد البحري عناء السفر ومخاطره .لأن من يخوض هذه الطريق هو من يملك «حكاية يرويها لقد بقي الحمال فوق البر، ولم يتوغل في البحر الذي يوفر الغنى ، ورصيداً من الأخبار الشيقة التي تحلو روايتها »[3] ، وتحدد علاقة السندباد البحري بالبحر اتصاله بالعالم الغريب ، فهو الذي تعرف على فضاء الغرابة منذ ركوبه البحر، ومفارقته بيته وتعرفه على أماكن غريبة خلال مغامراته.

لكن كيليطو يرى أن السندباد الحمال مرَّ هو الآخر بذات التجربة « فعندما أرسل السندباد البحري في طلبه اجتاز الباب الذي كان جالسا قبالته ، يعني أنه انتقل من فضائه المألوف إلى فضاء غريب »[4] هكذا تحقق انتقال السندباد الحمال من عالم المألوف إلى عالم الغرابة مثلما تحقق للسندباد البحري الانتقال إلى العالم الغريب بالابتعاد عن بغداد للبحث عن الرزق .

### 4-5-1-2. السفر والغرابة

[1] المرجع نفسه ، ص 117 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 109 .
[3] المرجع السابق ، ص 109 .
[4] نفسه ، ص نفسها .

ومثلما حدد فلاديمير بروب أن من « الأشكال المألوفة للابتعاد هي السفر إلى العمل »[1] يمضي كيليطو في تحليله لحكاية السندباد لإثبات أن « ثنائية السفر والغرابة (الإيهام والإبهام والتخييل الفانطاستيكي ) من أهم مكونات الحكاية السندبادية »[2] حيث يعود كيليطو ليبرز في مبحث (الإيهام والإبهام) أن عودة السندباد البحري بعد كل سفرة لعالمه المألوف بغداد تحيل إلى جانبه المرتبط بالبر.

فعودة السندباد البحري إلى موطنه بغداد عودة إلى الأمان والأهل ذلك « أن البر هو فضاءه المألوف الذي يجد فيه أحبائه ، ورفاقه والعادات التي تربى عليها »[3] لكن الناقد يعتبر إن كان السندباد الحمال لا يفارق عنصر البر أو التراب.فالسندباد البحري « ينتمي إلى الماء الذي لا يستقر على حال إذ هو دائم الحركة والتغير .ليس هناك سكون على وجه البحر، وإنما مد وجزر»[4] فالمد والجزر يمتد بين هاجس التجاذب الذي يشعر به السندباد نحو البحر ، والحنين إلى الوطن « لهذا فالتذبذب هو ما يميز السندباد الذي يضع رجلاً هنا ورجلا هناك .عندما يكون في البر يشتاق إلى البحر ويتنكر إلى عنصره البري ، وعندما يكون في البحر يندم على مفارقته لبغداد ، ويتنكر لعنصره البحري »[5] ، وعليه تبدو علاقة السندباد البحري بالبحر محكومة بالنفور والانجذاب في نفس الوقت . وفي حضور الغرابة حيثما حضر السفر تتشكل للعالم الغريب الذي تعرف عليه السندباد البحري خلال سفراته صفات يميزها كيليطو على النحو الآتي[6] :

---

[1] فلاديمير بروب ، مورفولوجيا القصة ، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو ، شراع للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق سوريا ، ط2 ، 1996 ، ص 43 .

[2] جميل حمداوي ، المنهج النقدي في كتاب الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو ، مقال الكتروني نسخة محملة من موقع http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7095 يوم 16-07-2017 على الساعة 20.14

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 111 .

[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[5] نفسه ، ص 111 .

[6] نفسه ، ص 112 - 113 .

– يظهر من حكي السندباد أن حجم المخلوقات في العالم الغريب يختلف عما هو شائع في عالمه المألوف .

– العالم الغريب يجمع بين المتناقضات والمتنافرات حيث تتجاور فيه أشياء نفيسة مع كائنات مخيفة .

– وجود شعائر وعادات لم تدور بخلد السندباد فيقشعر منها جلده ويشعر بالدوار تجاهها .

– التسمية العامة في العالم الغريب تفقد قيمتها ، وقد تصدر عن الوهم والالتباس فيمكن أن ما يبصره السندباد على أنه أرض أو جزيرة يمكن أن يتكشف في النهاية بأنه بيضة أو سمكة.

هكذا من خلال الصفات الأربع تشكل صور الفضاء في الحكاية السندبادية عالما مبهما ومتوهما يصفه السارد في حكاية عجائبية من حكايات ألف ليلة وليلة حيث « المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا ذا أبعاد هندسية وحسب .فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بل بكل ما في الخيال من تحيز»[1]، وعليه يشير كيليطو أن «العالم الغريب ميدان فسيح للوصف المفصل بينما في العالم المألوف تكفي الإشارة والتلميح »[2] أين يجب على السندباد وهو يروي حكاياته عن سفراته، وما تعرض له في عرض البحر أن يسهب في وصف ما شاهده في العالم الغريب ، وهو العالم المجهول أو المبهم لأولئك الذين يروي لهم حكاياته بعد كل سفرة .

### 3-1-5-4 العلوي والسفلي

يبرز كيليطو جدلا آخر في مبحث السندباد الهوائي والسندباد تحت أرضي أو ما يمكن أن يطلق عليه (العلوي والسفلي ) هي مواجهة تحدث بين عنصرين الهواء والتراب .

[1] غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1984، ص31 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص113

فيتبدى من تحليل كيليطو أن السندباد البحري لم يرتبط بالبحر فقط بل إنه خاض غمار التحليق في الجو تماما كما خاض ركوب البحر[1] .

ويظهر كيليطو أن « العلاقة بين البر والبحر أفقية بينما العلاقة بين البر(النار) والجو عمودية .وقد تتطور العلاقة إلى علاقة بين سطح البر وجوفه أي بين عالم الأحياء والأموات »[2]. بهذا الشكل يبدو أن « السفر السندبادي لا يكتفي بما هو أفقي (السفر برا وبحرا) ، بل يتعداه إلى ما هو عمودي (السفر في الجو وعمق الأرض) »[3]. ومن ثم يخلص كيليطو أن السندباد « بانتمائه إلى عالمين مختلفين ، قد صار وسيطا بينهما ( الوسيط هو الذي يكون في الوسط بين شخصين ، ويكون ملما بكل حاجاتهما وميولهما ومشاكلهما ). »[4] ذلك أن السندباد صار وسيطا بين عالمه المألوف والعالم الغريب الذي شاهده خلال سفراته .

### 4-1-5-4.الحكي والاستماع

لئن حددت أبيات السندباد الحمال علاقته بالسندباد البحري فإن كيليطو يقتفي في مبحث المقايضة السردية . العلاقة التي استندت إلى ثنائية الحكي والاستماع ، فقد استمع السندباد البحري إلى الأبيات التي تظهر التباين بين حياة السندبادين لكن الأمر انتهى إلى تبادل الأدوار أين سيكون على السندباد الحمال الإصغاء إلى حكايات السندباد البحري الذي «شرع في رواية مغامراته ليبرهن للحمال أن "السعادة" التي صار إليها قد استحقها بما كابده من صعوبات ، ومشاق »[5].هكذا قامت العلاقة بين الاثنين على سوء الفهم الذي لن يزول إلا بالسرد .

---

[1] المرجع نفسه ، ص114

[2] نفسه ، ص 115 .

[3] جميل حمداوي ، مقال الكتروني الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة ، نسخة محملة من موقع http://www.diwanalarab.com/spip.php?article6368 يوم 16-07-2017 على الساعة 20.12

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص115-116 .

[5] المرجع نفسه ، ص117 .

ويعتبر كيليطو أن وظيفة السرد تكمن في « إعادة التوازن لعلاقة مختلة »[1] ففي ظل هذا التصور لا تبدو المسألة بعيدة عن الحكاية الإطار في ألف ليلة وليلة . فقد أقدمت شهرزاد على فعل السرد لشهريار للنجاة من الموت ، وهو ما يعني أن « السرد وليد توتر بين قوي وضعيف »[2]، ومن هنا فإن الحكي والسرد في أية حكاية يجري مجرى "تعاقد ضمني أو علني بين راو ومستمع .كلا الطرفين ينتظر من الآخر شيئاً : المستمع ينتظر من الراوي حكاية شيقة ، الراوي ينتظر من المستمع أن يعفو عنه أو بصفة عامة ، أن ينقله من حالة سيئة إلى حالة محمودة »[3] لكن كيليطو يرى أنه مقارنة بالتعاقد الذي بين شهرزاد وشهريار.

يبدو التعاقد الموجود في حكاية السندباد مختلفا .فعلاقة «القوة بين الراوي والمستمع معكوسة هنا . في جل حكايات ألف ليلة يكون المستمع (شهريار مثلا) هو القوي المسيطر ويكون الراوي (شهرزاد) هو الضعيف الخاضع الذي يلتمس العطف والرحمة »[4] إلا أن القارئ في حكاية السندباد يجد « نقيض هذا : السندباد البحري ، الرجل القوي (الغني) هو الذي يقوم بالسرد ، بينما السندباد البري ، الرجل الضعيف (الفقير) هو الذي يتلقى السرد »[5] لكن إذا كانت المقايضة السردية بين شهرزاد وشهريار تقتضي أن تروي و لا تتوقف عن الحكي في مقابل الإبقاء على حياتها فإن السندباد البري كان يقبض ثمن إصغائه .

فهو الذي كان « ينصت إلى حكايات السندباد البحري ، وينال كل ليلة مكافأة سنيّة جزاءً له على إنصاته [....] الإصغاء يقدر بمائة مثقال ذهباً بالإضافة إلى عشاء فاخر»[6] ويدلل كيليطو على المقايضة بين السنبدبادين من الحكاية « ثم إن السندباد البحري عشى

---

[1] نفسه ، ص نفسها .
[2] نفسه ، ص 116 .
[3] نفسه ، ص 116 .
[4] المرجع السابق ، ص 117 .
[5] نفسه ، ص نفسها .
[6] نفسه ، ص نفسها.

السندباد البري عنده وأمر له بمائة مثقال ذهبا وقال له : آنستنا في هذا النهار ، فشكره الحمال وأخذ معه ما وهبه له وانصرف إلى حال سبيله ، وهو متفكر فيما يقع ، وما يجري ويتعجب غاية العجب » 1. وأما بعد أن حقق السندباد البحري غايته في سرد حكايات سفراته والبرهنة للسندباد الحمال ما كابده ليصل السعادة التي هو فيها انتهى لتوبة من السفر .

ويشير كيليطو إلى أن السرد لا يتوقف بانتهاء حكاياته المسرودة ذلك أن السندباد الذي عاد إلى عالمه المألوف « تاب من الأسفار ، ولكن لم يتب عن الرواية ، فلابد له من مستمع يعيره سمعه .ما حدث بعد أن أنهى السندباد حكاياته السبع ؟ لم تنفصم علاقته مع الحمال لأن السرد خلق بينهما أنساً مودة »[2] دامت إلى أن ماتا. لكن إن تحققت فتنة العالم الغريب خلال سفر السندباد البحري فإن التوبة – يقول كيليطو – تعني الأوبة إلى بغداد العالم المألوف.[3] هكذا حاول الناقد أن يثبت من خلال دراسته أن حكاية السندباد ما هي إلا رمزا لمعنى من معاني الحوار وجدل الانفتاح والانغلاق ، وفي المقابل هناك حكاية حقيقية شبيهة بحكاية السندباد عاشها سندباد آخر–« رحلة الصفار إلى فرنسا»[4]– في القرن التاسع عشر تبرز معاني الانفتاح والانغلاق ، وقد تفسر هذه الحكاية اختيار كيليطو تسمية فصله الأخير "نحن والسندباد".

ولئن تولى غاستون باشلار الاهتمام بشعرية الفضاء رغبة منه « بإعطاء الصور قيمها الأنطولوجية جدل الداخل ، والذي يؤدي بنا إلى جدل المفتوح والمغلق » [5] فإن عبد

---

[1] ألف ليلة وليلة، المجلد 3، ص124 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 117 –118 .

[3] المرجع السابق ، ص 120 .

[4] محمد بن عبد الله الصفار الأندلسي التطواني ، رحلة الصفار إلى فرنسا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر وآخرون ، بيروت لبنان ، ط1 ،2007 ، ص80–81–82 –83 –84 . ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، لن تتكلم لغتي ، ص69 –70–71–72 73 . فقد لاحظ كيليطو أن رحلات ابن بطوطة لا تحيل إلى مفهوم التأخر التاريخي بينما تحيل إلى مفهوم التأخر التاريخي الرحلات المدونة خلال القرن التاسع عشر مثل رحلة الطهطاوي أو الشدياق .

[5] غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص 33 –34 .

الفتاح كيليطو حاول التأكيد على أن حكايات السندباد وسفراته تجسد حالة من الجدل بين عالم الألفة والغرابة ، وبين الداخل والخارج أو الانغلاق والانفتاح فبفضل –أي السندباد البحري– «أسفاره التي تنقله من أفق إلى أفق ، تأهل لأن يكون سفيرا بين بغداد ( رمز الفضاء المألوف ) وأقطار الغرابة »[1]. إذ أنه في كل مرة كان يفارق فيها السندباد البحري عالمه المألوف (بغداد) كان يحصل فضائل الانتساب إلى عالم غريب و« فضاء الانفتاح على الأهوال ، والكنوز ، والمغامرات العجيبة »[2] بينما عين عنصر البر الذي ينتمي إليه السندباد الحمال مظاهر الانتماء إلى فضاء « الانغلاق وشدة الحر،والتعب والمشاكل البشرية »[3] التي عرفها السندباد الحمال ، وهو ينوء تحت أثقاله .

**– ملاحظات منهجية حول الأدب والغرابة**

الملاحظ أن الباحث المغربي تغيا في دراسات القسم الأول من "الأدب والغرابة " توضيح بعض المصطلحات : النص ، الأدب ، النوع ، السرد ، تاريخ الأدب ، بصورة مختلفة .فهو الذي أمتاح نسغ فعله التنظيري من جهود رواد السرديات من الشكلانيين ، والبنيويين الفرنسيين إلا أنه لم يشأ – كما ترى الباحثة سليمة لوكام – أن يتسلح دون مضغ ، فيغص أو يصاب بالعسر، ولم يشرع أبوابا فتجرفه الريح بل فتح كوى بمقدار ما يحتاج من الهواء وفي الآن ذاته ما يبقيه ثابتا على الأرضية التي ينتصب عليها .[4] ربما دون الحاجة للانسياق وراء هذا النسغ المنهجي .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 116 .

[2] جميل حمداوي ، مقال الكتروني الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة ، نسخة محملة من موقع http://www.diwanalarab.com/spip.php?article6368 يوم 16-07-2017 على الساعة 20.12

[3] المرجع نفسه .

[4] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص162 .

أما الناقد جميل حمداوي فيقرأ منهجية كيليطو في" الأدب والغرابة" ضمن التلفيق المنهجي ، هذه المنهجية التي تساوقت مع البنيوية ، و المنهج السيميائي في معرض حديثه عن قواعد السرد .حين استشهد بالروسي بروب ، ومنهج التلقي عند ياوس أثناء تمييزه بين القارئ الضمني ، والقارئ الحقيقي ، وغيرها من المرجعيات المنهجية. فحجة جميل حمداوي في ذلك الخاصية المقالية التي ميزت الناقد مبديا تحفظه من العنوان الفرعي للكتاب دراسات بنيوية في الأدب العربي الذي قد يتناقض مع استعانة الباحث بمناهج بعيدة عن المنهج البنيوي[1] هذا التعدد المنهجي التي من شأنه أن يخلق نوعا من التشويش في ذهن القارئ.

فالحال أننا لو اعتددنا بموسوعية عبد الفتاح كيليطو ، و ذخيرته العارفة المكينة بالمناهج الحديثة والمعاصرة الوافدة منذ أواخر القرن الماضي فإنها لا تبرر التلفيق الذي يسمه به جميل حمداوي إلا أن قراءة عبد السلام بنعبد العالي قد لا تتوافق مع ما يذهب إليه حمداوي . لأن الدراسات التي قدمها كيليطو في الأدب والغرابة محاولة « أن تنتقل من الامتلاء إلى الفراغ ، ومن الألفة إلى الغرابة لتقيم ذاكرة مضادة ، وتخلخل كل مركزية يمكن أن تطلق على نفسها دراسات بنيوية »[2] تعتبر من منظور بنعبد العالي تمظهرات لقراءة لا يعنيها الحديث فقط عن البنيات الداخلية للنصوص ذلك أنه لا يكفيها لتكون كذلك « وإلا فستكون بنيوية قديمة كما يقول بارت ، فالعالم بنية والموجودات ، والثقافات تشكل بنيات هذا أمر ألفناه، وعرفناه منذ بعيد ،أما الجديد الغريب فهو التمكن من خلخلة المركزية »[3].أو بالأحرى خلخلة مركزية المفاهيم .

[1] جميل حمداوي ، الحداثة النقدية في الأدب والغرابة .

[2] عبد السلام بنعبد العالي ، الأدب والميتافيزيقا ، ص 18 .

[3] المرجع نفسه، ص نفسها .

أما القسم الثاني من الأدب والغرابة فاهتم بتحليل بعض المؤلفات الكلاسيكية: أسرار البلاغة ، مقامات الحريري ، مقامات الزمخشري، مُلحة الإعراب ، حكاية السندباد [1] بغرض استنطاق: « الصورة التي استطاعت أن ترتسم لدينا عن الأدب الكلاسيكي بل ، وعن الأدب أيا كان ، فتفرض مجموعة من المفاهيم التي ألفنا استعمالها ، وأصبحت من بداهاتنا بحيث يبدو السؤال حولها أمرا غريبا» [2] عما عاهدناه ، و احالناه على المعتاد.

و قد ولج كيليطو بنا بوصفنا قراء عوالم المؤلفات الكلاسيكية في القسم الثاني ، وهو إن كان لفت انتباهنا بأنه «لا يطبق العموميات الواردة في القسم الأول ، وأن كل دراسة مستقلة بذاتها ، وليست بحاجة إلى أن تستند إلى جاراتها»[3] ،وجماع هذا الشتات هو الغرابة .فذلك لأن الدراسات المتضمنة هي في الأصل مقالات أعدت بين 1975.و1980[4] ، وتم جمعها وتقديمها على الهيئة التي هي عليها اليوم كتاب "الأدب والغرابة " ، و لا تبدو هذه الممارسة متعلقة بالأدب والغرابة فقط بل إنها تمتد إلى الكثير من مؤلفات الباحث مثل الحكاية والتأويل أو الكتابة والتناسخ.

لكن إن آثر كيليطو اعتبار أن حكايات السندباد « ما هي إلا حوار بين الانغلاق والانفتاح ، وإثبات لجدلية الداخل والخارج وحوار الأنا مع الآخر أو الغير. ولقد امتدت الرحلات السندبادية إلى عصرنا الحاضر ، واستمرت ثنائية الألفة والغرابة كما في الساق على الساق لأحمد فارس الشدياق وحديث عيسى بن هشام للمويلحي »[5] فإن القارئ قد ينتبه إلى أن ذكر كيليطو لاسمي الشدياق والمويلحي في خاتمة الأدب والغرابة لا يبدو

---

[1] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 11

[2] عبد السلام بنعبد العالي ، التراث والهوية ، ص 79 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 11 .

[4] ينظر: المرجع نفسه ، هامش ص 11 .

[5] جميل حمداوي ، مقال الكتروني الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة ، نسخة محملة من موقع

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article6368 يوم 16-07-2017 على الساعة 20.12

عفويا . فكتابتهما على منوال الهمذاني والحريري في الساق على الساق وحديث عيسى بن هشام إن كانت تحمل محاكاة في الشكل للمقامات فإنها تبرز الجدل القائم بين الداخل والخارج ومحاولة للانفتاح والحوار بهدف كتابة جديدة مغايرة للمقامة [1] .الحوار الذي سيتبناه كيليطو في دراسته لنص المقامات في كتابه الثاني.

[1] ينظر: رضوى عاشور ، في النقد التطبيقي صيادو الذاكرة ، ص 137 -138 .

# الفصـــل الـــثالث

## القـــــــراءة المحاورة

## القراءة المحاورة

### 1-عبد الفتاح كيليطو ومحاورة التراث السردي

الأصل في "حاور" من الحور بمعنى « الرجوع عن الشيء ، و إلى الشيء ،حار إلى الشيء، وعنه حورا ومحارا ، ومحارة، وحُؤورا : رجع عنه وإليه ، وأحار عليه جوابه : رده . وأحرت له جوابا ... وأحار بكلمة ، والاسم من المحاورة الحوير ، تقول سمعت حويرهما وحوارهما . والمحاورة المجاوبة . والتحاور : التجاوب »[1] والحوار لغة تستعمل اللغة ، وغايته إحراز شيئا من التجاوب مع فكرة ما أو تغيير في موقف ، وتطارح لوجهات النظر ، ولأن المحاورة توجب حضور الغير والآخر فإن هذا الأخير ظل يحضر ماضيا أو حاضرا وتظهر أطيافه في صور الاستلاب ، وعلاقة الغالب بالمغلوب ، و في جدل الأنا والآخر .

وقد اختارت النظريات الغربية الحديثة أن ترصف الطريق لشيء من الحوار نحو تجديد الوعي بالماضي بالدعوة « إلى مقاومة النزعة نحو اعتبار الماضي من زاوية الغائب والمنقرض ، وغير القابل للتحول . ينبغي تجديد هذا الماضي بالعودة إلى تلك الفترات من الماضي التي لم يتقرر فيها المستقبل بعد أن كان فيها الماضي فضاء من التجربة منفتحا إلى أفق من الانتظار »[2] ، وبعثا للمتاح فيها .

وإذ حدث الوعي بتجديد الماضي في ظل الاعتقاد أن التاريخ يتجلى – فيما يرى غادامير– في أنه « ليس وجودا مستقلا في الماضي من وعينا الراهن ، وأفق تجربتنا الحاضرة .ومن جانب آخر فإن حاضرنا الراهن ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ »[3] بمعنى أن القراءة بصفتها المعاصرة تعتبر جسرا يتأرجح « بين

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ،ج4 ، ص 217 -218 .

[2] نبيهة قارة ، الفلسفة والتأويل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، ط1، 1998 ، ص76 – 77 .

[3] نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط6 ، 2001 ص 42 .

حضور النص التراثي "هناك" ، وحضوره"هنا" فإن كل قراءة منجزة هي المركب الثالث الذي يجمع بين الطرفين في علاقة كاشفة لكل منهما على السواء » 1 لكل من النص التراثي في سياقه التاريخي الذي وجد فيه والزمن المعاصر ، وهو ما يتطلب قراءة واعية بالتراث إلا أن « إشكاليات القراءة لا تقف عند حدود الدلالات في سياقها التاريخي الثقافي الفكري ، بل تتعدى ذلك إلى محاولة الوصول إلى "المغزى" المعاصر للنص التراثي ، في أي مجال معرفي »[2]. .فخليقا بمحاولة الوصول إلى المغزى أن تتير التراث السردي الضخم بل أن تكون جسرا للعبور لما هو كائن ، وما سيكون من حوار بين النص التراثي ، وقارئ اليوم .

لكن نصر حامد أبو زيد لا يظن أن الوصول إلى المغزى المعاصر للنص التراثي يأخذ طابعا اختياريا ذلك أن القراءة –من حيث هي فعل –تتحقق في "الحاضر" بكل ما تعنيه الكلمة من وجود ثقافي تاريخي إيديولوجي ، ومن أفق معرفي ، وخبرة محددين [3]. فرغم ما تخلفه المسافة الزمنية بين الماضي ، والحاضر من ثغرات ، وفجوات تحتاج لمن يملأ ويستدرك ما فات منها فإن من يملأ فراغات النص غالبا ما يشحنها من منطلقات الحاضر الذي يعيشه .

ومن ثم لما كانت القراءة منتمية للحاضر ، و تأسيسا للعلاقة بين العمل الفني الكاتب القارئ ، فلابد أن تكون هاته العلاقة مبنية على دعامة الحوار فنحن نحيا زمن المعاصرة بثقافة مختلفة عن سياق النصوص القديمة الذي ألفت فيه . ذلك أن « علاقتنا بالتاريخ – وفهمنا له– تقوم على الجدل والحوار ،لا على الإنصات السلبي تماما كما أن تلقينا للعمل الفني عملية جدلية تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة هي التي شكلت وجوده »[4]حيث

---

[1] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي ، ص 07 .

[2] نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص 06 .

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 06 .

[4] نفسه ، ص 42 .

تستدعي قراءة الماضي أو التراث من قبل القارئ أن يقيم « علاقة حوارية معه من أجل تحقيق ما أسماه غادامير، وياوس ب "التملك أو التخصيص APPROPRIATION بمعنى أن نجعل النص منتميا إلى أفقنا التاريخي ، وسياقنا الثقافي دون اغتراب أو استلاب »[1] ، إنه التملك الذي لايمكنه أن يتم من دون العملية الحوارية .

ولأن تلقي الناقد العربي عبد الفتاح كيليطو للنظريات أسس مبدأ لحوارية ما معها لوعي منه بقيمة الانفتاح على المناهج الغربية حيث يبدو للوهلة الأولى أن القراءة المحاورة[2] التي رصفها عبد الفتاح كيليطو للنصوص السردية القديمة من مقامات وألف ليلة وليلة وغيرها من النصوص القديمة قد تموضعت في إطار الكثير من المنجزات النقدية الغربية منها التي التفتت إلى ركن هام ألا ، وهو القارئ .هذا الانتباه الذي تشكلت أسسه من آليات إجراءات ومصطلحات العائد الجهد الأكبر فيها إلى المدرسة الألمانية التي شيدت معماريتها من روافد الفلسفة الظاهراتية ، و التأويلية ، لتصبح امتدادا نقديا رام لفت أنظار الباحثين إلى القارئ ميسم العملية الإبداعية الذي تغافلت عنه النظريات المعرفية الكبرى مدة من الزمن[3] .

فبعد أن نزع الدرس النقدي « إلى الانسياق إما وراء فاعل أو منتج العمل الأدبي نفسه لتحميله أوزار المجتمع ، و مسؤولية التاريخ أو تبعية السياسة ، وإما وراء المنتج الإبداعي أو النص الذي تقطع صلاته بكل ما هو خارجي عنه بما في ذلك ناصه » [4] الذي جعله الاتجاه النصاني يتخلى عن ملكيته له ، لحظة الانتهاء من كتابته ، ليصبح بموجبه بنية مغلقة تصنع جوابها عن سؤال إبداعها من داخلها دون إيعازات أخرى أو ، وسائط خارجية إلا أنه « إذا كانت الدراسات البنيوية قد اهتمت بالنص ومكوناته ، فإن

---

[1] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، ص 207 .

[2] تحمل تجربة عبد الفتاح كيليطو القرائية أبعاد المحاورة مع الثقافة العربية بنصوصها القديمة و الثقافة الغربية بنصوصها الإبداعية و مناهجها النقدية هذا الوجه الحواري يظهر بصورة ملحة في الكثير من نصوص الباحث المغربي .

[3] سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص 24 .

[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

أهم مكون قد أثارته دون أن تقف عنده أو تنظر له كما فعلت للمكونات النصية الأخرى ، هو القارئ والقراءة وعلاقة النص بالقارئ ، والتفاعل بينهما ، وغير ذلك في القضايا التي يثيرها قطب القراءة في النص »[1] .هذا الالتفات نجد صداه عند البنيويين الجدد[2] ( التفكيكيون والشكلانيون الجدد) مثل تودوروف ، دريدا ، كريستيفا ، بارت .

عاين كيليطو ذلك الالتفات لكنه سابقا كان قد عاش رياح البنيوية و« التحليل البنيوي للسرد »[3] فوقع اختياره على « متن عربي قصير ، وهو المقامات حيث كان الهدف تطبيق المناهج البنيوية عليها ليتحول الأمر إلى مساحة واسعة من التحاور مع الثقافة العربية »[4] من جهة ، ومع الثقافة الغربية من جهة ثانية . إنها العلاقة الحوارية التي ظلت تنتظم بين الجهتين كلما جاءت بدائل أخرى تبشر بالتغيير عما ألفه ، فلم يكتف كيليطو بالبنيوية منهجا يوظفه في دارسته للنص القديم بل توجه صوب غيرها من المنهجيات والنظريات .

هكذا بدت علاقة كيليطو مثل أي ناقد مع القراءة المحاورة في ثوبها المنهجي. أما بوصفها حكاية نقدية فإنها تأخذ بعدا أشد غورا حين تتمثل حكاية السندباد التي هي بمثابة حوار[5] ، وجدل بين الانغلاق والانفتاح فتريد الجمع بين عناصر مألوفة ، وأخرى غريبة. حكاية حوار بين ثقافتين عربية تتقاذفها أهواء أسئلة الحاضر المهمومة بماض لا يتوقف عن العودة بأثواب مختلفة ، و ثقافة غربية تقف على الطرف الآخر يُنظر إليها . والحال أن كل كتاب بنصوصه أو حكاياته هو إيعاز بحوار بين القارئ والنصوص ، ولا يعوق

[1] مجموعة من المؤلفين ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، ( أحمد بوحسن ، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث ) ، ص17 .

[2] جميل حمداوي ، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة ، ص 464.

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 79 .

[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[5] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص120 .

أن يكون أساس الحوار« : المعرفة، الحركية ، متعة الكتابة ، والقراءة » [1] ، وذلك ما يحبذ كيليطو التأسيس له .

لقد تطلب خطاب الناقد جهدا ملحوظا فهو لا يكتفي بمحاورة التراث فقط بل يمضي ليجعل نصوصه من صنو النصوص التي تتحاور مع مناهج التحليل الجديدة التي يستعين بها ، ولأن القراءة « بطبيعتها محاورة النص يحاور غيره من النص من قبل ، ومن بعد »[2] فإن عبد الفتاح كيليطو بتحليلاته التي يجريها مع النصوص القديمة لا يروم فحسب استدعاء ما لم يقله القدماء بمعنى أنه يكتفي بحوار واحد مع ثقافته العربية بل يرنو ، ويصغي إليهم من خلال ثقافته المعاصرة .فهو حينما يحلل حكاية ينطلق بالضرورة من قراءاته أي ما يروج اليوم من مناهج حديثة للتأويل فاتحا حوارا هادفا مع النص ساعيا أن يجعل من يطالعه ينتبه إلى صوتين يشتركان في صياغة الحوار[3] أين ستصير في النهاية الحكاية التي يحللها « حكاية ثانية تشبهها ، وتختلف عنها في نفس الوقت »[4] ولربما كان الإصغاء لصوتين يحمل شيئا من الحوارية .

ولا يجري مستوى الحوار عند الباحث من جهة مناهج التحليل الأدبي فحسب بل إنه يجعل من « النصوص العربية تتحاور مع نصوص أخرى من الأدب العالمي ، وبتقريبه بين ( الجاحظ ومونتيني) وبين هيرودوت والمسعودي ، أو بين ( المعري وديوجينوس )، أو بين آلان وحكاية ألف ليلة وليلة .....إلخ » [5] ، أو بين (الحريري وبيريك) ، وغيرهم . إذ يفعل ذلك كيليطو « إنما يرسي حوارا بين الثقافات فيما بين الشرق و الغرب

[1] ينظر : مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 170 .

[2] مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، سلسلة عالم المعرفة ،تصدر عن المجلس للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،فبراير، 1997 ، عدد 218 ، ص10 .

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 18 .

[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[5] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 38

»[1] بل إنها حوارات شتى مع الآخر تتفلت من نصوص عديدة والملتبسة كثيرا بصوت واحد .

فقد يعرض لنص يتكلم عن ابن رشد ، ويتتبع ترحيل جثمانه من مراكش إلى قرطبة أن يحمل مدلولا دقيقا مغايرا ، ومنعرجا بالغ الأهمية لنا نحن العرب. إنه النقل الذي لم يكن –في نظر كيليطو –ترحيلا لجثة هامدة فقط. فهو لدى البعض يعني « : رفض أرسطو وترحيل الفلسفة إلى اللاتينيين. وفاة ابن رشد تختم بالنسبة للعرب نهاية حقبة أو بعبارة أدق .تحول ذلك التاريخ ، لأنه سيستمر في الشمال في أوروبا حيث ستفرض الرشدية نفسها »[2] التي ستكون أحد المنابع الفاعلة في النهضة الأوروبية. ومن ثم استوجبت رحلة ابن رشد من مراكش إلى قرطبة من رجل الأدب كيليطو محاولات دائبة أن يفسر ، ويفهم « الانقطاع الذي نعاينه بين ضفتي البحر المتوسط »[3] من خلال هذا النص ، الانقطاع الذي يسمح له أن يعاين من جديد ، ويحاور خطاب القراءات الاستشراقية مثل خطاب إرنست رينان عن فيلسوف قرطبة ، وعن المقامات.

و الملاحظ أن تجربة عبد الفتاح كيليطو حملت أبعاد الحوار الشامل مع الثقافة العربية ولأن « الثقافة المعاصرة محتاجة إلى الحوار ، فكيف يكون الحوار بمعزل عن النص القديم؟ »[4] أو بعيدا عنه وفق هذا التصور الرامي إلى تأسيس روابط جديدة مع النص القديم.جاءت دعوة كيليطو « إلى الحوار مع النصوص الكلاسيكية أي قراءة ، واستيعاب تلك النصوص وتمثلها لإعداد سردية عربية جديدة . فالدعوة كانت مجالا لأصداء متعارضة فهناك من يرى بأنها مشروع لتأصيل الخطاب السردي العربي (يمنى العيد) بينما اعتبرها البعض الآخر ارتماء في أحضان الماضي بما تحمله من خطر »[5] ،

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ، ص 65 .

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص55 .

[4] ينظر : مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، ص 10 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 14.

و الفاحص لقراءات كيليطو لا يمكنه أن يسم دعوته إلى محاورة النصوص الكلاسيكية قراءة ، وفهما بأنها مرحلة وجدت صداها حينها ، وبلغت من الأفول ما بلغت بل إنها التجسيد الفعلي للقراءة الجادة التي أجراها ويجريها لأكثر من عقدين نقدا ، وإبداعا .

أما على مستوى الكتابة فقد أدرك كيليطو« أن الماضي لا يشكل خطرا عندما يكون ذلك الوعي بحدوده التاريخية ، والمعرفية موجودا ، وواضحا فقد أفلح الأيرلندي جيمس جويس في رائعته يوليسس أن يدمج عناصر مختلفة من الآداب الغربية سواء المعاصرة له أم تفصله عنها ساعة زمنية سحيقة [1] ، فما الذي يمنع أن يكون للمبدع العربي أيضا الوعي بالآداب العربية القديمة ، و يسعى إلى دمج عناصر منها بما يؤسس لسردية عربية تسهم في تطوير الكتابة الروائية ، « ومن هذا المنظور فإن العودة إلى نصوصنا التراثية القديمة ، والبحث عن عناصر سردية تخييلية في التراث تكون عودة مخصبة على ضوء ما يقترحه باختين في مجال مجاورة لغات الماضي ، وملفوظاته »[2] ، وذلك ما يتبناه محمد برادة ، وغيره من النقاد والروائيين .

ويبدو أن هذا التبني يكتسي رغبة حثيثة في ممارسة حوار مع التراث السردي « ذلك أن كثير من النصوص المحكية العربية القديمة الواردة في كتب السير والأخبار ، الأدب والرحلات ، والجغرافيا ، وفي الموروث القصصي ( ألف ليلة وليلة وحي بن يقظان والمقامات ) يكتسي طابع مكونات الخطاب الروائي العربي في مراحل مختلفة من تاريخه »[3] .لكن التصور الذي يطرحه برادة « لا يبرر القول بوجود الشكل الروائي منذ القديم

---

[1] المرجع السابق ، ص نفسها.

[2] معجب الزهراني ، نحو التلقي الحواري ، ص 35 .

[3] شكري عياد وآخرون ، الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع بحوث تمهيدية ،مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ،1987 ، ص 199 .

في الأدب العربي وإنما معناه أن جوهر الشكل التعبيري الروائي مشترك بين كل الشعوب ، و الثقافات وعرف مستويات متباينة قبل أن يتبلور» [1] في القرن الثامن عشر.

وعليه فقد بدا أن الدعوة تجاوزت حد القول لتصبح عادة يمارسها الناقد. فكثيرا ما نجده « يحاور مجموعة من النصوص الكلاسيكية من أجل (تملكها ) من أجل أن تصبح أليفة ( حق الألفة ) إلا أنه يعتقد أنها لا يمكن »[2] أن تصبح ممتلكة إلا بتجديد أدواتنا وبامتياح وسائل مغايرة تماما عما ألفناه ، فتحليل « نص أدبي يقتضي معرفة الأبحاث الحديثة في مجالات أخرى .الأدب ملتقى مجموع المعارف . ينبغي الابتعاد عنه للتقرب منه تقربا فعليا »[3]. ذلك أنه من الأجدى أن يجد الباحث ضالته أحيانا في مكان بعيد عن الأدب نفسه ليصبح قريبا منه .

هكذا يؤسس كيليطو لحواره مع النصوص وبالأحرى حواره مع الأدب نفسه ، ولأن «درس الأدب كما لا يخفى يكون خصبا عندما يتم في ضوء الأسئلة التي يطرحها علم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات »[4] صار لزاما على الباحث أن يتحرى معالجة الأدب انطلاقا من علوم مختلفة عنه . هكذا يجب أن يفهم الأدب ليس على أنه « كتلة جامدة شيئا مفصولا عنا ومعروضا أمامنا نبصره بالعين المجردة لابد من التوجه إليه بكل كيانك بمقروئك ، بكيانك زمنك وثقافة عصرك »[5] فالتوجه نحو النصوص بكامل الحمولة الثقافية المعاصرة فرض على كيليطو محاورة الأدب بطريقة حديثة .

و لعل أول النصوص التي قرر الباحث أن يلجها محاورا هو ذاك النص الأكثر استعصاء ، إنها المقامة ، ولأن النص الأدبي عموما ، والمقامة خاصة « آلة كسولة يجب

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا ، ص14 .

[3] أمينة عاشور ، كيليطو موضع الأسئلة ، تر: عبد السلام بنعبد العالي ، مجلة يتفكرون ، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث ، الرباط ، المغرب ، 2016 ، العدد 9 ، ص 332 -333 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص85 .

[5] المرجع نفسه ، ص 96 .

أن تستعيد نشاطها بفعل القارئ »[1] ، فإن النشاط لا يمكن أن يتأتى إلا بفعل قارئ يجيد التعامل مع هذه الآلة ، والذي يدرك تماما أنه حتى يتوافر له أن يقدم تصورا جديدا عن نص قديم كالمقامات يتوجب عليه أن « يغلب على تحليله، وبحثه في السرد استغراقه في تأويل النص لاستخراج مكنوناته اللغوية والدلالية سبيلا لكشف حاضنته الإنسانية ، وإضاءة خباياه النفسية ، والوجدانية تمهيدا لدرس السرد من مختلف جوانبه ومقوماته : السارد، الراوي، الشخوص ، الأدوار، المنظور السردي ، ووجهة نظر الأنساق الحكائية المتبعة»[2] في المقامات.

ولئن نشدت المقامات هذا النوع من القراء فإن السبب يعود حتما لتلك العلاقة المشوبة بالكثير من التناقضات بين الأجيال وتراثها حيث صارت « تنأى بأقصى ما تملك عن التراث أو عن الشعور بأي امتداد له فيها . فأغلب هذا التراث جامد عقيم شكلي لفظي ، ولا يعدو كونه حذلقة لغوية ثقيلة ، فغدا بذلك قرين إطار مرجعي مرفوض جملة ، وتفصيلا»[3] هكذا كان يبدو الإطار المرجعي للقراء مع تراثهم بشكل عام .فكيف كان حال القارئ الحديث على وجه الخصوص مع إبداعات الهمذاني والحريري ؟ هل استطاع أن يحاورهما أم صد عنهما ؟.

## 1-1 القارئ في المقامات

لحظة تستجوب ذاكرة « القارئ العربي عن السرد العربي الكلاسيكي لابد أنها ستقول "كليلة ودمنة " ثم تضيف "**المقامات** " "رسالة الغفران "رسالة التوابع والزوابع " ، وربما لهجت متباهية باسم الليالي »[4] لما تلقاه من حظوة عند القارئ الغربي . لكنها سرعان ما ستسكت ولن تستطيع أن تنتزع منها عنوانا آخر ، قرون من السرد تختزلها لك

[1] مجموعة من الحوارات ، حرائق السؤال ، ص 23 .
[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .
[3] نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص 285 .
[4] ينظر: عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 05 .

أربعة أو خمسة عناوين ، ثم إن القارئ لا يكتفي بهذا بل يشعرك أنه لا يرضى بهذه المؤلفات ، فلا يعتبرها من النماذج الصالحة ، ولا يمنعه من إعلان امتهانه لها إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد [1] لكنه لا يحجم أن يبقى له شيء ما عن أسلافه ، مهما جهلت أو تناست هذه الذاكرة ما خلفوه لها من ذلك الإرث الضخم.

فقد بقيت السرديات العربية القديمة مدة طويلة من الزمن رهينة « نظرة ضيقة تحيل إلى الإغراب اللفظي والزخارف البلاغية ، والصنعة الثقيلة ، وقد أدت محاولات تثبيت هذا النسق إلى صدوف القارئ ، والناقد عن الاقتراب من ذلك الإرث السردي بهدف الاستمتاع القرائي أو لأجل الدرس ، والنقد»[2] فما عاد القارئ يتعرف على ذاته عبر تراثه السردي القديم فكثير من الأشكال الأدبية مثل ، ألف ليلة وليلة ، السير الشعبية ، المقامات ، كليلة ودمنة ونصوص الرحلات ، و« النصوص الحكائية المحسوبة على أدب المسامرات الفكاهة الفلسفة ، أخبار الشعراء ، الملوك والمجانين ، أدب المتصوفة والتراجم ، والنصوص التخييلية بما فيها المتفرقات المبثوثة في مؤلفات الفقه واللغة ، ووثائق التاريخ والرسائل والأوراق التي حاولت رسم بعض القضايا الروحية أو الدنيوية »[3] باتت مهجورة من قبل القارئ الحديث.

أما اليوم فتبدو النصوص العربية القديمة غريبة فلم يعد هناك من « ينظر إلى الأشكال التقليدية ( فنون القول عند قدماء النقاد ) على أنها مطابقة لظروفها ، بل فقط على أنها محاولات مبتسرة أو مجهضة.فتبدو القصيدة في صورة ملحمة ناقصة ، والمقامة في صورة رواية مختزلة... »[4] وغيرها من الفنون الأدبية المستحدثة الأخرى حيث « طغت أشكال أوروبية على الأدب العربي ، وبصفة عامة حدثت قطيعة مع الأدب القديم ،

---

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها . .

[2] خالد بن جديع ، الدراسات السردية الجديدة قراءة المقامة أنموذجا ، جامعة الملك سعود ، المملكة العربية السعودية ، د–ط ، د–ت، ص07

[3] شعيب حليفي ، تيمة السفر في النص السردي القديم ، مجلة فصول في النقد الأدبي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مصر ، 1994 ، مجلد 13 ، عدد3 ، ص 249 .

[4] عبد الله العروي ، الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ،1995 ، ص 233 .

الأمر الذي يفسر لماذا صارت بعض الكتب القديمة لا تقرأ اليوم ، فمقامات الحريري لا يقرأها أحد »[1] لقد أصبحت جزءا من ماض توارى .

فالحريري الذي أسعد القراء طوال ثمانية قرون ، « لم يعد ينظر إليه إلا كمشعوذ متغضن ، وساحر رهيب ، وإليه ينسب الجنون الذي استبد بالذوق الأدبي الكلاسيكي [...] فلم يعد العرب يتعرفون على الصورة التي تعكسها عنهم المقامات ، بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع المؤلف في الماضي أن يثير كل هذا الإعجاب ، ويعتقدون أنهم قد فسروا كل شيء حين يحيلون على انحطاط قد يكون أصاب الآداب ، ويكون الحريري أحد المسؤولين الرئيسيين عنه»[2] ، والمتسبب الأوحد في تدني الكتابة الأدبية إلى مستوى الشعوذة الموسومة بها تجربة الهمذاني ، والحريري من بعده في المقامات ، وهو ما يثبته علي الوردي في كتابه "أسطورة الأدب الرفيع ".

فإذا كانت المقامات ، السير الشعبية ، والقصة العجائبية من الأنواع السردية الكبرى التي شكلت السرد العربي القديم فإن القارئ (عبد الفتاح كيليطو) لأهم النصوص السردية القديمة التي طبعت القرن الرابع الهجري، لا يتوانى أن يردد عبارات ترفع من شأن المقامات كقوله بأن المقامة تشبه « زهرة برية لا يدرى كيف تفتحت »[3] حيث اعتبرت المقامات في نظر البعض كأنها « بدعة تكاد من فرد تميزها عن أنماط الكتابة المعهود تكون ناجمة عن غير أصل »[4] .هكذا نعوت استأثرت بأقوال ، وأقلام دارسيها ، فالمقامة « بتشكيلها وتصويرها اللغوي الذي لم يألفه معاصروها والبراعة البلاغية التي انتظمت فيها ، ومنه صارت المقامات جنسا أدبيا ذا شخصية متميزة »[5] ، وشغلت بها الأذهان أمدا طويلا بوصفها « أوضح الأنواع ، وأكثرها تحديدا ، وتميزا بين كافة أنواع

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 80 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ، ص 76 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،المقامات ، ص 06 .

[4] حمادي صمود ، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ، الدار التونسي للنشر ، تونس ، د- ط ، 1988 ، ص12 .

[5] عبد الله الغذامي ، المشاكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص 150 .

الكتابة النثرية في العصر الوسيط »[1] صارت نموذجا يحتذى من قبل المؤلفين ، وإبداعا أصيلا لا يوازيها إبداع ثان.

بدت الحاجة –« للانكباب على المقامة التي ظلت أمدا طويلا معروضة في متحف يعلوها الغبار شيئا فشيئا » 2 ، دون أن تجد من يجلوه عنها ، و يعيد إليها لمعانها – ضرورة ملحة ، فهي التي جوبهت من قبل القارئ المعاصر بتلك المشاعر المتباينة و بالنظرة الباهتة والغريبة حينا كما صار يربطها بالقصة ، والمسرح ، والرواية بالأجناس الأدبية المستحدثة أحيانا أخرى ؛ هكذا كانت –كما يقول كيليطو–« تنجر المقامة ، معتمة الأنوار خلف القصة ، و الرواية »[3] لتختفي وراء ما ألفه من نصوص حديثة ، وغالبا ما كان القارئ العربي يفشل في توصيفها ،« فحينما يغامر قارئ معاصر ويلتقط مقامات الهمذاني أو الحريري أو ابن الصقيل الجزري أو السرقسطي فإن الأمر الذي يلفت انتباهه التعقيدات اللغوية ، والصناعة اللفظية المبالغ فيها »[4]، التي أصبحت تبلغ مبلغ التذمر من التعقيدات اللغوية .

وتبدو هذه المفارقة بين القارئ اليوم« وكتاب المقامات بفعل المغايرة الثقافية ، وغياب التواصل فالكاتب والقارئ ينوءان تحت ثقل مشترك : كتابة نص في عصر له شروطه وقراءته في عصر آخر بشروط مختلفة ، وعملية التلقي التي تعبر عن الشراكة التواصلية بين الاثنين تكشف صعاب الفهم والتأويل»[5] ، وانعدام مبدأ الحوار جعل المقامات تتفلت من زمن يهجس بمعايير خاصة ؛ تصادر نصوصا كانت بالأمس مثالا يحتذى. ففي « الحقبة الكلاسيكية ، كان الكتاب الذي يجد نفسه فيه كل عربي نفسه هو مقامات الحريري .أن تتكون من خمسين محكيا وتروي التطوافات الشطارية لشخصيتين

---

[1] فدوى مالطي دوجلاس ، بناء النص التراثي دراسات في الأدب والتراجم ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، د–ط ، 1985 ، ص 95 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 08 .

[3] المرجع السابق ، ص 176 .

[4] عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ج1 ، ص303 .

[5] المرجع نفسه ، ص 304 .

في مملكة الإسلام ، وتسوق القارئ في التعرجات المختلفة في الأدب القديم : الشعر والنثر ، الأنواع الشعرية والسردية ، البلاغة ، والأمثال ...»[1] . أما اليوم فإنه الكتاب المهجور الذي لا يقبل عليه أحد إلا أن الكتاب صار يدعو القراء إلى إعادة البحث فيه .

أما البحث والتنقيب عن المقامات فلا يمكنه أن يصبح جادا ، وخلابا إلا حينما تسعى القراءة الجديدة لتعديل أفق انتظار قراء « لا يرون في الكتاب إلا عرضا موافقا للآراء الشائعة »[2] التي انتظمت عند أولئك القراء الذين ينظرون للمقامات بعين الشزر والإزدراء لما تحمله من حيل و ألاعيب حياتية موشاة بزخرف الصنعة اللفظية ، فهم أبعد ما يكونون عن قراء تستثيرهم الدروب الوعرة ، و الأساليب الغريبة ، أولئك الذين يتوددون للكتاب ، و « يلمحون فيه شيئا مختلفا لأن لهم طريقة في القراءة لا يمتلكها الآخرون [...] كما أنهم يبذلون جهدا لفهم مقاطعه الغامضة ، و تعابيره الملتوية دون نسبتها إلى ضعف في أسلوبه ، و فنه » [3] ، أو مثلبة يوسم المؤلف بها .

وبمأن النص- بتعبير إيكو -« بقدر ما يمضي من وظيفة التعليمية إلى وظيفته الجمالية ، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية حتى لو غلبت فيه الرغبة بعامة في أن يكون النص مؤولا وفق هامش من الأحادية كاف . أن نصا غالبا ما يتطلب إعانة أحدهم لكي يتحقق عمله » [4] من قبل القارئ. فهل كانت المقامة إلا واحدة من تلك النصوص العربية القديمة ؟ التي تنشد عونا من ؛ ذاك« القارئ الباحث الجاد ، والمواظب الذي لا يقنع بما يمنحه له النص التراثي للوهلة الأولى ، بل يراه يكابد ويتفحص ، و يدقق محاولا الإتيان بالجديد هاجسا بتغيير مواطن القراءة المقامية ، و تحويل مناطق التبئير المقامي . والابتعاد عن مسار التلقي الناقم على هذا النوع السردي ، فهو من يأخذها إلى أراض بكر

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ، ص 75 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، ص 49 .

[3] المرجع السابق ، ص نفسها .

[4] أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تر: أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ،ط 1، 1996 ، ص 63 .

بوسعها أن تخصب إذا تولاها القارئ المثابر بالتنشيط التأويلي»[1] الذي من شأنه أن يسمح بحل« الكثير من المشكلات المتعلقة بتحديد موقع المقامات بين الأشكال الأدبية العربية »[2] بدلا من مظاهر الاصطراع التي كان يعيشها كثير من النقاد بشأنها .

وهكذا أصبحت المقامة في أواخر القرن الماضي تستدعي قارئا نموذجيا من القراء لا يجعل من قراءتها تجربة عابرة سجينة الأحكام المسبقة بل « مغامرة يمكن أن تفضي إلى إقامة العلائق المباشرة مع التراث و أن قراءته النصية التأويلية ميزة ودالة ، أنه يقرأ النص من الموقع ذاته يؤوله ويفتحه على غناه ، على احتمالاته على أسراره ، على كل إمكانيات القول ، بينما النقد مُعنى أيضا بتوليد المختلف ، بإعادة خلق النص بإبداعه جديدا ، وذلك بقراءته من موقع مختلف ، هو موقع زمني تاريخي آخر »[3] ، وهوما يمنح النص التراثي حلة ثانية في زمن قارئها اليوم .

فدون أن تسير هاته المغامرة في ركب التغني بأمجاد الماضي التليد ، أو تلحق بمسار التلقي الاستبعادي . حين نظر رواد الجيل الأكبر للتجديد للأدب العربي القديم بعين العقم ، ونقص في التكوين الأدب الذي لا يجد فيه شيئا ملهما[4] . وإنما تمضي لتلمح في كتابة الهمذاني المرموزة ، و– مخالفته لمجايليه وسخطه على بلاغة الجاحظ – شعرية متخفية وراء الستار حيث« 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 »[5] التي تقف حائلا دون تحقق الفهم . فجهود البعض كثيرا ما كانت تتساق وراء الأحكام القديمة تجاه المقامات دون

---

[1] ينظر: خالد بن الجديع ، الدراسات السردية الجديدة ، ص24 .

[2] نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص 399 .

[3] عبد الله أبو الهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ،2000 ، ص 533 .

[4] ينظر: توفيق الحكيم ، زهرة العمر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، د– ط ، 1998 ، ص223.

[5] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص75.

قراءة متأنية عميقة ، وموازية لنصوصها ، تلقينا ، لا يقينا ، تقليدا لا اجتهادا ، تصيدا للأحكام الجاهزة سلفا [1]. ووسما لهذا النص بالنقص قبل أن يسمح بالتعرف عليه أولا.

## 1-2 المقامات السرد والأنساق الثقافية و الأبوة الجديدة

قد يبدو من "عجائب الإتفاق" على حد تعبير أبي زيد السروجي في المقامة الخامسة للحريري أن يصبح انهيار المقامة بأساليبها اللفظية المتكلفة. هو بداية كتابة جديدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ومحاكاتها النموذج الغربي في أجناس أدبية ، كالقصة ، الرواية ، والمسرحية حين يرفض الشدياق في محاكاته الساخرة للمقامة في الفصل الرابع عشر من كتابه "الساق على الساق" ؛ « الجمود ، وتأبيد الأشكال لمئات السنين و إعادة إنتاجها عبر المحاكاة ، ليست المقامة عنده بديلا للكتابة الجديدة بل رافد من روافدها ، ستتخذ ما تتخذه من مسارات حين تصب في بحر التجربة المعاصرة »[2] ، فالحديث عن التجربة المعاصرة هو كتابة جديدة أصبحت مطلبا رئيسا بسبب تحولات العصر.

ويحدث أن يبدأ التحول من "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي أخر النصوص محاكاة للمقامة في شكلها ، وأن تصب أوبة القارئ العربي عبد الفتاح كيليطو للأدب العربي القديم وقراءته للمقامة في يم قراءة معاصرة للنصوص السردية القديمة قراءة تستلزم « الخضوع إلى مراسيم دقيقة ، حيث يكون المسار النظمي مشوشا باستمرار بضرورة مسار استبدالي يمزق الاستعارة ، ويختصر " المسافة" التي تفصل المسافر – القارئ عن أرض الوطن »[3] أو بالأحرى عن نص المقامة الذي سقط في غياهب النسيان ، ولأن النص كما يقول إيكو « يصادر على المتلقي خاصته باعتباره شرطا لا غنى عنه

[1] ينظر: رشيد الإدريسي ، سيمياء التأويل ، ص17 .

[2] رضوى عاشور ، الحداثة الممكنة ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر، ط 1 ، 2009 ، ص 38 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 79 .

لطاقته التواصلية الملموسة بالإضافة إلى اعتباره شرط احتماليته ذات الدلالة . وفي عبارات أخرى فإن النص إنما يبث إلى امرئ جدير بتفعيله – حتى وإن كان الأصل بوجوده الملموس أو التجريبي معدوما » [1] فإن المقامة صارت في القرن العشرين من أكثر النصوص السردية احتياجا لقارئ جدير بتفعيلها ليزيل الضيم والحيف الذي لحق بها بهدف استيعاب خصوصيتها حيث حاولت تجربة كيليطو في سنة 1983 تأكيد هذه الخصوصية .

ولما كان « التاريخ الثقافي قد خص بعض الألفاظ بميزة جليلة : يخرجها من خمود ولا تميز المعجم ويجعلها تدل على أنواع أدبية .تلك حال لفظة مقامة التي اختارها الهمذاني في أواخر القرن الرابع الهجري إلى العاشر ميلادي لتدل على تآليف نثرية ، وشعرية » [2] فإن عبد الفتاح كيليطو في كتابه " المقامات: السرد و الأنساق الثقافية " قد وطن لنفسه مقاما رفيعا في مجال السرديات العربية المعاصرة حيث استأثرت المقامة بندح من قراءات كيليطو التي تَوّجَها بأكثر من عمل جاد ، فأفرد لها دراسته الأكاديمية ، والغائب دراسة في مقامة للحريري" ، وخص مقامات الزمخشري بفصل من كتابه الأدب والغرابة ، هذا الاستئثار الذي أسهم بشكل أساسي في إخراج النص المقامي من بؤرة الخمول والتجاهل ذلك أن « فرضية كيليطو (أو كانت) بعث المقامة إلى الحياة ، وإدخالها في حوار مع قراء أواخر القرن العشرين ، ونحن نضعها بالكامل في عصرها ، وسياقها الثقافي »[3] . ففي – البدء كانت المقامات – النص السردي العربي القديم الأكثر جدلا في حقب سابقة، و لاحقة هدفا يختبر به كيليطو عودته للتراث السردي.

إن البعض من النصوص التي استعنا بها ، والشارحة لعلاقة القارئ العربي بالنص المقامي ، لا تعدو إلا أن تكون نصوصا رافده بشكل أو بآخر من النموذج الذي اصطنعه

[1] أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، ص64 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 05 .
[3] جوليا براي ، الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى ، ص239 .

عبد الفتاح كيليطو إزاء الثقافة العربية الكلاسيكية الذي تمخضت عنه مجمل القراءات المتعاقبة للنصوص التراثية القديمة « والذي فتح باب التراث العربي الجمالي ، والفني للدراسيين العرب لقراءته من جديد على ضوء مناهج تأويلية جديدة تستقرئ الداخل النصي تأويلا وتفسيرا وتفكيكا . وهذا ما قام به [....] الباحث عبد الله الغذامي ، والمغاربة محمد مفتاح سعيد يقطين ، ومحمد مشبال في كتابه " بلاغة النادرة " والباحثة المصرية نبيلة إبراهيم والعراقي عبد الله إبراهيم أي البحث الجاد في أدبية السرد العربي القديم »[1] فأضحت قراءة كيليطو النموذج الذي أصبح يعتد به كتأسيس أو أبوة[2] للدراسات السردية المقامية اتسم بها هذا الناقد دون غيره عندما تقدم سنة 1976 بقراءته لها التي توجها بكتابه عن المقامات سنة 1983 باللغة الفرنسية.

والكتاب في أصله أطروحة دكتوراه « تغامر بمد جسور التأويل بين القارئ ، والمؤلف لسماع المسكوت عنه في تلك الأعمال ، وقد سعى إلى ذلك من خلال خمسة عشر فصلا حفلت بعناوين مثيرة »[3] حيث تلاحقت بعدها دراسة المقامات في مشروع الغذامي النقدي [4] أين قدم قراءة جديدة للمقامة البشرية كل الدراسات كانت تسعى لتحقيق شكلا آخر من البحث بدلا من تلك الدراسات التي ظلت تقف على حواشي المقامة.

### 1-2-1 حواشي النص المقامي

مع « نهاية ستينيات القرن الماضي»[5] كان المد البنيوي ، وما بعده يزحف بخطى متسارعة على الدراسات الأدبية العربية فصارت جذوة الفكر البنيوي ، والمقاربات الجديدة في الدرس النقدي تستميل كبار نقادنا العرب غير أن هذه الاستمالة كثيرا ما سعت

---

[1] جميل حمداوي ، الحداثة النقدية في الأدب والغرابة .

[2] ينظر : خالد بن محمد الجديع ، الدراسات السردية الجديدة ، ص 23

[3] المرجع السابق ، ص 24 .

[4] استدعى الغذامي المقامة البشرية في مؤلفه المشاكلة والاختلاف للدراسة التي عنونها القمر الأسود أو النص القاتل .

[5] ينظر: أمينة عاشور ، حوار من كتاب كيليطو موضع أسئلة ، ص332 .

إلى مداهمة النصوص التراثية منها والمعاصرة بشكل منهجي مبتسر غُيبت به النصوص ، و حيث انتهت عديد المحاولات إلى البقاء خارج القلاع الحصينة للسرد ، أو الوقوف على تخومها فحسب فإن محاولة كيليطو هي تجربة توسلت بذات المنهجيات . فاللافت « في نصوصها النقدية استنادها إلى خلفية نظرية من غير أن تصرح بها تحاورها بذكاء »[1] ، وبحذر شديد ودون أن تثقل كهل القارئ بالمفهومات النظرية [2] . إنما تحولها إلى مواقع لإنتاج المعرفة فيصاحبها القارئ في خفائها يصاحب مفكرين ، سيمائيين ، بنيويين ، وتفكيكيين أمثال أركون ، لوتمان ، ستاروبنسكي ، جورج بوليه ، فوكو ، بارت ، دريدا... ومع كل هذا الإيغال في معرفة هؤلاء لا تعني مصاحبة كيليطو لهم انتماء محددا لمدرسة ما دون أخرى.

أما تاريخية القراءة فتتحقق « مادام النص يفلت من مؤلفه ومن سياقه فإنه يفلت من متلقيه الأصلي هكذا يهب نفسه قراء جددا باستمرار »[3] وهو ما يدعم أن المقامات وهبت نفسها لقراء كثر منذ نشأتها . أما قراء حقبة الخمسينيات ، والستينات من القرن العشرين فقد انساقت أغلب قراءاتهم عن صاحبها الهمذاني وراء « مطلبين غير قابلين للتوفيق :دراسة التأثيرات التفصيلية التي تتضح سرابيتها وإعلان أصالة لا يمكن البرهنة عليها »[4] كما يوحي أن هذا الانسياق كان يستدعي نوعا من القطيعة مع نمط القراءة التقليدية ، و يتطلب قراء جددا يؤسسون لقراءة جديدة ، وكيليطو من هؤلاء القراء.

هكذا أنيطت بعبد الفتاح كيليطو مهمة القراءة في اتجاه مخالف لما « يشعر به القارئ العربي المعاصر من مشاعر متباينة حين يدرس المقامة »[5]. فلحظة « يمتزج من

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 95 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] بول ريكور ، نظرية التأويل وفائض المعنى، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ،2006 ، ص 146 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 07 .

[5] المرجع نفسه ، ص 175 .

جهة إحساس الاعتزاز بشكلها العربي الخالص الذي قد يبلغ حد التباهي أحيانا بتأثيرها في الآداب الغربية بذلك الشعور المنغص من جهة أخرى الذي يحاول الاقتناع أن المقامة بمقدورها الصمود كنوع مقارنة بالقصة والمسرحية . ربما لأنها تتضمن عنصرا دراميا مسرحيا كما لا تفتقر لتوصيف الرواية الواقعية بما تحمله من نقد لاذع لمختلف طبقات المجتمع العباسي »[1]. ولأن هذا الاعتداد في تمثل المقامة للقصة أو الرواية أو المسرحية بوصفها أشكالا أدبية مستحدثة كان يحمل شيئا من رد التهم الموجهة للأدب العربي القديم ورد الاعتبار للتراث لما يكتنزه من مخزون قصصي ، و وفق هذا التصور كان القارئ يستقصي ، ويبحث عن « الخصائص التي يود العثور عليها في المقامة التي لا تظهر في هذه الأخيرة أو تظهر فقط بشكل متلعثم »[2] التي قد ترضيه مرة ، ولا تقنعه مرات كثيرة.

عرضت للقراءة عند الباحث أن تختبر شكلا من الاحتدام بين الرؤى حين سُجنت مقامات الهمذاني والحريري في أطر محددة ، وبين « سطحية الموضوعات المعالجة ، وضحالتها من وجهة والمبالغة في التأنق في اللغة جعلت منها إبداعات أدبية لغوية ، وبين أنها تعالج قضايا اجتماعية وسياسية للمجتمع الذي كتبت ، وهو ما يطالب به النقاد التقليديون أن تكون عليه الكتابة الأدبية بعامة والكتابة السردية بخاصة أصبح السؤال أين نصنف جنس المقامات ؟»[3]. وبدلا من « البحث عما اشتملت عليه المقامات من مقومات قصصية ومسرحية ،كان كيليطو على النقيض من قراء تلك الفترة في العالم العربي ، يبحث عن البنية السردية الوظائفية الخاصة التي تميز المقامات بوصفها نوعا أدبيا سرديا فريدا في الأدب العربي القديم »[4] ، ولعل ما يعنيه في هذا هو البحث عن مواطن

---

[1] ينظر : نفسه ، ص نفسها .

[2] نفسه ، ص 177 .

[3] ينظر : عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ( تقنيات في السرد) ،عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، ديسمبر 1998، العدد 240 ، ص 147- 148 .

[4] نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص 393 .

الاختلاف الذي يميز المقامة عن غيرها من النصوص القديمة التي ماثلتها في الشكل ، والمضمون لا مواطن التوافق أو التشابه بغرض تأكيد الاختلاف بين النص الكلاسيكي والنص الحديث.

ومن ثم فقد بات لزاما إدراك حسب الدراسات أن مسألة « القراءة ليست اغتصابا زمنيا للنص ، ولا تثبيتا تاريخيا له بل إنها النص كما تبدعه في كل الأزمنة ، ويحققه التاريخ عبر كل تحولاته ، وتغيراته ومفاجأته وقفزاته »[1] حيث يعرض أن يقف سندباد النقد العربي المعاصر موقف القارئ الضمني للمقامات . ولأن التفكير في علاقة الأحياء بالأموات أساس مشروع كيليطو بدءا من الحريري الجرجاني ، الزمخشري ، وحكايتنا مع السندباد في مؤلفه "الأدب والغرابة " هو التفكير في علاقة قضت منذ البداية مضجع هذا الباحث الذي سعى إلى بناء علاقة حوارية مع الماضي في سبيل تأصيل الكيان [2].

وقد تكون فكرة تأصيل الكيان من منظور حواري التي تؤسس لها الناقدة فاتحة الطايب بوصفها قارئة لصاحب المشروع الحواري مع الماضي فكرة مشروعة لكيليطو لأنها تقوم على محاولة إزالة سوء التفاهم الذي يحدث حينما نعتمد « على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ، واستبعاد الوهم بأن النسق الكلاسيكي ماثل أمامنا بوضوح بحيث يكفي أن نمد يدنا لاقتناصه ».[3] وكأن فهمنا للنص الكلاسيكي يبدو فهما سهلا في متناول القارئ العربي الذي يبحث في النص السردي العربي عن مقابل لما هو موجود الآن.

لكن صاحب المشروع الحواري لا يرعوه أن يتنصل من تلك الممارسة النقدية المبتورة ولا تغريه كثيرا ، خصوصا حين لا تتعدى« المقارنة تفاصيل ، وجزئيات لأنها

[1] ينظر : رولان بارت ، لذة النص ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء ، حلب ،سوريا ، ط1 ، 1992 ، ص 14 .
[2] ينظر : فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، ص 262 .
[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 51 .

غالبا ما تخلق مسألة أخذ جزءا من نظام معرفي سابق ، ونقارنه بجزء من نظام معرفي حديث خطأ فاحشا »[1]. لمَ لا ألم تواجه المقامة هذا النوع من المقارنة بينها ، وبين أنواع نبتت في حقول ثقافية أخرى ؟؟ يبدو أن كيليطو يعتبر « المقارنة بين النص القديم ، والنص الحديث مقارنة غير مشروعة بل مقارنة غير علمية وغير منطقية ، أي لا تقوم على علم أو منطق ، بحكم الخصوصيات الحضارية ( من لغة ، وثقافة ، اجتماع ) وبحكم المرحلة الزمنية التي تطبع النصوص الإبداعية ، والنقدية ، وبحكم فكر، ووجدان أصحابها » [2] فعدم مراعاة خصوصية المقامات جعلها توسم بالنقص مقارنة بالرواية.

ففي ظل تلك النظرة الخارجية – يسأل كيليطو– لحظة يكون بمقدورنا قول ما ليس بمقامة لكن عندما يتعلق الأمر بالتنقيب عن سؤال ماهي المقامة ؟ يتوقف البحث فجأة دون نتيجة[3] . وهو ما جعل كيليطو يحاول أن يستوعب العبء الذي كانت تنوء تحته المقامات أمام القصة التي تحيل على الأنواع السردية الحديثة .

فطبقا للباحث انزوت هاته الأخيرة (المقامة) « مهزولة منزوفة في مستنقعات عقيمة نتيجة عادة متأصلة في تقسيم البحث إلى دراسة للموضوع ، ودراسة للأسلوب ، وهما مفهومان لا يهتم أحد بتحديدهما كما لو أن مدلولهما لا يطرح أي إشكال »[4] على الاطلاق.

ومن خلال هذا الانزواء ذهب الناقد أن هذا التقسيم الذي فرض على الدارسين أحكاما جاهزة ، ومطلقة ، وبين الاعتقاد بأن موضوع المقامات يبدو هزيلا أمام أسلوبها

---

[1] المرجع نفسه ، ص19 – 20 .

[2] عبد الرحمن بوعلي ،القراءة العاشقة أو استراتيجية قراءة النص السردي الكلاسيكي :عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، ندوة قراءة التراث ، ص335 .

[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص175 – 176 .

[4] المرجع السابق ، ص176 .

الغزير، وبين وصفتها التعليمية الموجهة للفتيان لما تحمله من تشكيل بلاغي. يرى كيليطو أنه وفي ظل هذه المطارحات تعينت سلفا حدود مسلمات القارئ العربي عنها [1]:

1- هذا القارئ وقد غشى عينيه الثلاثي الحديث للأنواع ( الرواية – المسرحية – الشعر) يختزل الأنواع القديمة لتصبح تخطيطات أولية غير منتظمة ، ومائعة.

2- صار من الواضح أن التأكيد على الهدف التعليمي للمقامة مع كونه حياديا في الظاهر يتضمن في الواقع حكما تبخسيا .

3- بدا أن معارضة المقامة في مظاهرها الزخرفية يعكس عقلية القارئ العربي المضادة للبلاغة ذلك أن سخطه وسخريته من الألعاب اللفظية للحريري مثلا يُظهران أنه لم يتوصل لتصفية حساباته مع البلاغة [2].

ولأن حدود مسلمات القارئ العربي الثلاث عن المقامة التي يوردها كيليطو تعكس شيئا من سوء الفهم ، والالتباس ، وإخضاع هذا النص الكلاسيكي للنسق الحديث ، وحسب كيليطو. فالمقامة قد واجهت « إدانة القارئ العربي لها بسبب توصيفها التعليمي الذي لا يتناسب مع منظوره الحديث للأدب الذي يبحث عن التخلص من الصفة التعليمية » [3] ، ذلك أن الكلام عن المقامة بما تحمله من طابع تعليمي يُلمح أن مفهوم الأدب قديما كان يحيل إلى التعليم . أما الأدب اليوم فقد اتخذ منحى مختلفا عما كان عليه سابقا ، فالالتفات الكبير لكل ذلك السجع ، والزخرف اللفظي أصبح توصيفا مبتذلا لدى القارئ الحديث ابتذالا يروم الابتعاد عنه.

إذا كانت المقامات جوبهت في موطنها الذي احتضنها بهذه التوصيفات من قبل قارئها العربي فإن القارئ الغربي هو أيضا ، وخصوصا المستشرق كان يظهر كثيرا من

---

[1] نفسه ، ص 178 .

[2] نفسه ، ص نفسها .

[3] ينظر: نفسه ، ص 178 .

الترددات بشأنها. فهذا الوجه من الاحتكام إلى قراءة « تعرض نفسها صراحة تحت شعار أوروبا »[1] في فهم طبيعة المقامة جعل إرنست رينان ، وإن حاول الفصل بين أوربا والشرق يعجز عن الالتزام الكلي بهذا الانشطار مستعملا الصورة البلاغية : التصحيح [2] . أو التصحيح الذي ستغدو وفقه المقامات عند رينان كتابا « في الظاهر تافه في العمق ، والذي إذا قومنا شكله حسب أفكارنا الأوربية يتجاوز كل ما يمكن تصوره في مجال سوء الذوق » [3] ، وعليه هكذا يحدد رينان تصوره عن المقامات.

فتصورات مثل هذه هي حتما تؤسس لنوع من القطيعة التي ستقيم علاقات مغايرة بغية نمذجة قراءة ثانية في ظل مفاهيم علمية جديدة تسعى للحفر ، والبحث في معمارية المقامة داعيها في ذلك أن تلج حصون الهمذاني ، و أن تقفو آثار الحريري سالكة مسالك القراءة المحاورة لقراءات القدامى والمحدثين للمقامة دون أن تغفل القراءة الاستشراقية لها و بدلا أن تتبع حواشيها كان على هذه القراءة المختلفة عن غيرها أن تصدر عن« قارئ يتريث كثيرا حين يقرأ هذا النص . فعليه أن يأخذ الحذر من التسرع بتثبيت فعل القراءة ووجهة النظر على سمة محددة أو مظهر معين ، فيطرح بذلك مظاهر، وسمات أخرى عديدة في الظل ، ويزعم أنها معدومة أو ضئيلة الأثر ، أو أنها غير ذات قيمة »[4] فالتسرع في الإخلاص لوجهة نظر واحدة ، و إطراح سمات ثانية من شأنه كما يرى كيليطو أن يضلل الباحث.

و هكذا يمكن اعتبار« **قراءة** المقامات مشروع خطر مليء بالمجازفة فلا ينبغي الخوض فيه وحيدا لابد من مساعد في هذه الغابة من الرموز التي لا تبوح بأسرارها إلا لعارفين متمرسين بتقنيات التأويل »[5] والأصل في التأويل حسن الإيالة ، والمحاورة .

---

[1] المرجع السابق ، ص 169 .

[2] ينظر : نفسه ، ص 170 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ، ص 75 .

[4] نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص 394 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 165 .

مما تحتم على كيليطو أن لا يفارق أصالة الحوار التي لم يتردد في تأسيسها مع المقامات وقارئها المحدث أو القديم ؛ هذا التأسيس الذي دعاه أن يعتد بمنهجية جديدة كالسيميائية فرغم أن القارئ لا يغفل عن تبني كيليطو مفاهيم من السيميوطيقين السوفيات مثل مفهوم النص ربما لأن – بتعبير امبرتو إيكو– السيميائيات تنظر إلى الثقافة بوصفها نسق أنساق العلامات إلا أنه يعلن منذ البداية الاعتداد بآليات فوكو لدراسة الخطاب التي كان الغرض منها « هو اكتشاف "الأنساق الأساسية في ثقافة ما " من حيث تحدد ، وتحكم اللغة ، أفضيتها الإدراكية ومجالاتها التبادلية ، تقنياتها، وقيمها ، وتراتب ممارساتها »[1] حيث يتبين أن هذه الأنساق من سيسمح لنا أن نفهم كيف تشكلت المقامات في صورتها النهائية التي ظهرت على يد الهمذاني ، وهو ما يلفت أن كيليطو كان معنيا بالبحث عن فكرة النسق الثقافي الذي يحكم عناصر البنية السردية في المقامات.

تمظهرت منهجية كيليطو في تحليل المقامات – بتعبيره – من خلال تشظي « جوهر البحث في تتبع مصادر الهمذاني الذي يتم اعتباره فضلا عن ذلك خالق نوع المقامات .إنها عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها »[2] . ومن ثم فقد اقتضى هذا التدقيق الاستعانة بالعدة المفاهيمية « ( الحدث ، السلسلة ، الانتظام ، شرط الإمكان مع الدلالة) التي طرحها الفرنسي ميشيل فوكو كمبدأ منظم لتحليل الخطاب بديلا عن المفاهيم الأربعة التي سيطرت على التاريخ التقليدي للأفكار(الدلالة والأصالة ،الوحدة والإبداع )»[3].

وحسب كيليطو من شأن آليات فوكو المساهمة في تقديم رؤية جديدة للمقامات . فسابقا كان « الاتفاق على البحث عن نقطة الإبداع والخلق ، وعن وحدة نتاج ما أو فترة أو قضية، وعن طابع الأصالة الفردية ، وعن الكنز غير المحدود من الدلالات المطمورة

[1] السيد ولد آباه ، التاريخ والحقيقة ، ص97 .

[2] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص07 هامشها.

[3] ميشيل فوكو ، نظام الخطاب ، تر: محمد سبيلا ، دار التنوير ، مصر ، د– ط ، د– ت ، ص 29 .

.»[1] في حين سيكون الحدث بديلا عن الخلق والإبداع ، والسلسلة عن الوحدة ، والانتظام عن الأصالة ، وشرط الإمكان عن الدلالة أو المعنى.هكذا سيحدد كيليطو مساره في دراسة المقامات في ظل التصورات الجديدة التي جاء بها فوكو ، فبعيدا عن مسألة المؤلف ووحدة الموضوع ، والاستمرارية ، وأصالة المقامة ، ومحاولة البحث عن معنى ، ودلالات باطنية فيها سيتعامل مع المقامات كممارسة خاصة .

### 1-2-2 المقامات بوصفها نسقا ثقافيا

أما كتاب" المقامات السرد والأنساق الثقافية" بصفحاته السبعة والثلاثين بعد المائتين. فهو في أصله أطروحة دكتوراه « تغامر بمد جسور التأويل بين القارئ والمؤلف لسماع المسكوت عنه في تلك الأعمال ، وقد سعى إلى ذلك من خلال خمسة عشر فصلا حفلت بعناوين مثيرة »[2] ، ولأن إحالة العنوان تعكس ، وتحدد مسار الباحث الذي ينوي نهجه غير أن العنوان قد يبعث على شيء من التحفظ لدى البعض لأنه « يوهم بأن المعالجة ستكون للمقامات قاطبة على اختلاف أزمنتها وتنوع مناطق كتابها بين مصر ، والشام ، والعراق والجزيرة ، المغرب ، والأندلس . وما يشي به هذا العنوان يلزم الدارس بتحقيقه مادام أنه رضي بأن يكون على غلاف كتابه ، وهذا ما لم يحدث فالعمل لا يعدو دراسة نتاج الهمذاني ، وابن شرف القيرواني وابن بطلان ، ابن ناقيا ، والحريري فحسب »[3] إلا أن دواعي هذا التحفظ يمكن الاعتداد بها لو كان العنوان الأصلي للكتاب باللغة الفرنسية لم يضبط ، ويحصر دائرة البحث للمقامات عند الهمذاني والحريري تحديدا [4].

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] خالد بن محمد الجديع ، الدراسات السردية الجديدة ، ص 24 .

[3] المرجع السابق ، ص26 .

[4] تحيل الترجمة العربية المنجزة من قبل المترجم عبد الكبير الشرقاوي إلى العنوان الأصلي للأطروحة .

لقد اختار الباحث المغربي في أطروحته المنجزة أن يبحر عكس الريح في قراءته للمقامات. ولو تجاوز البعض أصالة القص فيها فإن تعقيد المقامات – كما يرى كيليطو – نقطة هامة جديرة بالدراسة ، وقد أغفلت الفرضيات المطروحة آنذاك هذا الجانب منها ، ذلك ما يفسر مظهرها الجزئي والتجزيئي[1] الذي خضعت له فموضعة المقامات في إطار هذه النظرة – من قبل النقاد – وسم هذا النص التراثي بسمة التعليمية حينا ، وبانعكاس مرآوي لحياة المؤلف أو نسيج لفظي مسجوع فحسب أحيانا أخرى دون إخضاعها لرؤية شاملة فقدت المقامات أصالتها كنص ملأ صيته أصقاع الدنيا في القرن الرابع الهجري ، وهو ما جعل ناقدنا يصدر عن نظرة مغايرة حيث « تشظى جوهر البحث في تتبع مصادر الهمذاني »[2] ، بوصفه مبتكرا للنص.

استدعت بادرة الناقد المغربي بمحاورة المقامة تأسيسا لقناعته بما يملكه النص العربي القديم من مرونة أن يلزم تدقيق مصادر الهمذاني بتبني عدة منهجية كثيرا ما تجاهلها النقاد و لأن « نشاط القارئ عند إيكو هو في المقام الأول من نمط استدلالي؛ القراءة تعني الاستنباط والتكهن والاستنتاج من نص ما سياقا ممكنا ينبغي على ما تبقى من القراءة إما أن يؤكده ، وإما أن يصححه »[3] فإن كيليطو كان معنيا إما بالانسياق وراء ما ذهب إليه الكثيرون أمثال زكي مبارك وشوقي ضيف أحمد حسن الزيات ، توفيق الحكيم ، مصطفى الشكعة في تسمية المقامة قصة [4] أو أن يصحح مبدأ البحث فيها مفترضا أنه لن يكون « مثمرا إلا بشرط كسر الحلقة التي كانت تدور فيها أغلب الدراسات عن الهمذاني المنقسمة بين مطلبين غير قابلين للتوفيق : دراسة التأثيرات

---

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

[2] المرجع نفسه ، ص 07 .

[3] فيرناند هالين وآخرون ، بحوث في القراءة والتلقي ، ص50 .

[4] ينظر :عباس مصطفى الصالحي ، فن المقامة بين الأصالة العربية والتطور القصصي ، سلسلة الموسوعة الصغيرة 147 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد العراق ، د– ط 1984 ، ص 103 .

التفصيلية ، والتي تتضح سرابيتها ، وإعلان أصالة لا يمكن البرهنة عليها »[1] ، أو تأكيدها.

وهو ما سيجعل كثيرون يؤكدون أن مؤلف كيليطو سيكسر الحلقة التي كانت تدور فيها الدراسات عن مقامات الهمذاني أو بالأحرى غير مجال البحث في المقامات بشكل عام. فالمقامات السرد والأنساق الثقافية هو« عمل يتمتع برؤية واسعة ، وملاحظة ذكية ، وتفصيلية وينهمك مع مادته بطرقة فريدة غالبا. إنه ينم عن معرفة واسعة لكنه حدسي بالقدر نفسه .وكثيرا ما يبحر في نزهات للتأمل ، والخيال يجعل نصا أوليا نقطة انطلاق إلى عدة نصوص أخرى »[2].

ليستقيم لبحث الناقد ذاك الشكل من كسر أو تعديل أفق الانتظار بشأن مظاهر المقامات المتعددة كان الأمر يستدعي أن يمضي بعيدا عن أولئك الذين كانوا مدفوعين للتعامل مع مظهر واحد من المقامة ، فحسب كيليطو « ليس من المنهج الجيد أن يغشي على بصرنا واحد من الانعكاسات فنضخمه ، ونعلن أنه أصل المقامة »[3] . يحدث ذلك لأن مؤلف الهمذاني يطرح إمكانيات « للترابط ؛ ففي هذا النسيج المتراص ، يختار القارئ بعض الخيوط فحسب ، ويربطها بنسيج سابق غير أن هذا الاختيار مشتبك بوجهة النظر التي أملته وبالمظهر الذي يجري فحصه »[4] ، وهو ما من شأنه أن يخلق هذا الوجه من التضخيم للمظهر الواحد الذي تم تعينه سلفا للتأكيد على وجهة النظر المقصودة.

إن المقامة – كما يشير كيليطو – ولو كانت زهرة برية نبتت لا يدرى كيف تفتحت ، فنحن لم نمتلك منها إلا الدلالة المعجمية للفظة ، وبعض الترابطات الصدفوية ، وبعض

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 07 .

[2] جوليا براي ، الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى ، ص 239 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 97 .

[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

العناصر السيرية لكن هذا لايردم الهوة التي سببها مؤلف الهمذاني[1] ، فحسب كيليطو لا يتحقق الاشتغال عليها إلا إذا نبعت دراستها من إعادة بناء ، وقراءة النسق الثقافي الذي يحكم نصوص السرد العربي القديم لأن « نسق المعايير الأدبية لا يوجد في فراغ ، بل إن وجوده في علاقة وثيقة مع مجموعة من المفاهيم الثقافية ، الفلسفية ، والمؤسساتية السائدة في فترة معينة »[2] حيث يرتبط « تعالقيا بنسق المعايير الأدبية هذا نسق معايير ناتج عن حقول مختلفة (دينية ، نفسية ، أخلاقية ، سياسية ، ...الخ ) »[3] ، وهو ما يلمح إليه العنوان الرئيس لمؤلفه "المقامات "السرد والأنساق الثقافية" .

ولأن النسق الثقافي حسب كيليطو" يعني "مواضعة، اجتماعية ، دينية ، أخلاقية ،استيتقية ...« تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية التي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره ، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة ، والإنجازات الفردية هو" النص الثقافي " الذي يجعلها ممكنة ، وفي الوقت نفسه يحد من مدى تساؤلاتها »[4] فوفقا – تقول ضياء الكعبي – لكيليطو .هناك سمتان للنسق الثقافي أولها انفتاحه على نصوص أخرى ومعرفيات أخرى وثانيها عدم ثباته إذ يتحقق من نصوص تثبته ونصوص أخرى مشوشة مثل السخرية والباردويا والانتهاك[5] .هكذا ارتأى كيليطو أن يرصد النص الثقافي من خلال مواضعات كثيرة لإظهار **خصائص المقامات**.

## 1-2-3 خصائص المقامات

### 1-2-3-1المقامة وفضاء السفر

---

[1] المرجع السابق ، ص 06 .

[2] كليمان موازن ، ما التاريخ الأدبي ، ص 245 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 08 .

[5] ينظر : ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم : الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، ص 520 .

يشغل نص المقامة نصا جامعا لنصوص من الثقافة التي تميز بها القرن الرابع الهجري حيث عاين الباحث أثناء دراسته المقامات مواضعة السفر التي تميز المقامات الفضاء ( أو الجغرافيا ) فضاء السفر الذي يمتد مساحات واسعة من العالم الإسلامي . فمؤلف الهمذاني غني بالتجوالات وأسماء المكان . فكثيرة هي المقامات التي تحمل اسم مدينة أو منطقة كما أن البطل أبا الفتح الإسكندري ، و "الراوي "عيسى ابن هشام يجولان في كل اتجاه عبر مملكة الإسلام .[1] ومن خلال الميزة التي تعكسها مقامات الهمذاني « يؤسس كيليطو بحثا تمهيديا لأهميته بالتأمل في بعض الأعمال الجغرافية ، ويشكل هذا الإجراء الحاسم ألفة بين المقامات ، والكتابات الجغرافية في القرن الرابع / العاشر للاصطرخي ، وابن حوقل خاصة المقدسي »[2].

ومن ثم فقد رأى كيليطو أن السفر ، والتجوال في ممالك الإسلام للبطل والراوي يعكس خاصية « تقرب المقامات من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة الاصطرخي والمقدسي ، وابن حوقل قصروا رؤيتهم على مملكة الإسلام ، وكان الهمذاني سيتبنى تماما هذه الملاحظة للمقدسي : (ولم نذكر إلا مملكة الإسلام فحسب ، ولم نتكلف ممالك الكفار لأنها لم ندخلها، ولم نر فائدة في ذكرها »[3] ، ويبدو أن سفر أبطال المقامات الهمذانية لا يتجاوز تخوم ، وحدود المكان الإسلامي. فالشخصيتان الرئيسيتان فيها يجري « تطوافهما على أرض صلبة لا يزعزهما عموما أي اكتشاف مستجد .إنهما لا يحطان رحالهما في مملكة الآخرية ، والعادات الغربية التي تجعل الإنسان يقطب ، ويفتح عينيه دهشة »[4] ، وحيث لا يحدث الانبهار فإن فكرة مواجهة أنساق ثقافية مختلفة عن مملكة الإسلام لا تبدو واردة بالمرة .

---

[1] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 11 .

[2] جوليا براي، الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى ، ص240 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 12 .

[4] المرجع السابق ، ص 13 .

ويبرز الحديث عن مسار الهمذاني بوصفه مسافرا ينقل ما يعاينه في كل مكان يحل به أن أدواته تشبه ما يستعمله الجغرافي فالمقدسي مثلا ، والهمذاني كلاهما ينقلان ما يشاهدانه في شتى بقاع المملكة و يواجهان نفس المصير مصاعب السفر ، ومتاعبه واحدة . هكذا يغدو « الإعلان عن منهج أو شعرية مستحدثة متضمنا في سابق عنيد ؟ يستعمل السفر في ذات الوقت للحفر عن كنوز الماضي وملاحظة حاضر العالم »[1] ، ومع التحرك المكاني يُظْهر كيليطو أن مقامات الهمذاني تكشف حالة من التحرك الزمني أيضا حيث عاش الراوي (عيسى ابن هشام ) في عصور مختلفة كأن يشترك في غزوة ضد البيزنطيين ، أو يروي ما عاشه . ناهيك عن الصفة التي أصبح يشغلها هذا المسافر الشاعر أو صاحب حرفة الأدب في عهد الهمذاني الذي يروي حكاياته .

### 1-2-3-2 المقامة والشاعر /المكدي

رصد كيليطو من خلال نص المقامة المواضعة الاجتماعية التي تحيل إليها حيث يشير الناقد « أن مؤلف الهمذاني لا يصف مغامرات عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري فحسب بل أيضا الوضع التاريخي للهمذاني ، وللعديد من نظرائه »[2]، فمقارنة بالماضي فقد تحولت المكانة الاجتماعية للشاعر في عصر الهمذاني عن سابق عهدها. فالحظوة التي امتلكها الشاعر في العصور الماضية غدت سترا منتهكا حيث يسوق كيليطو بحثه نحو فهم هذا التحول. فالواضح أن « الوظيفة الممنوحة للشعر في السياق الثقافي للقرنين الثالث والرابع الهجريين وظيفة تختلف عن تلك التي كان معترفا بها في القرون السابقة »[3] لعصر الهمذاني.

---

[1] نفسه ، ص 15 .

[2] نفسه ، ص 59 .

[3] المرجع السابق ، ص 63 .

فرغم ما يتميز به أبو الفتح الاسكندري من فصاحة ، بلاغة ، وشعر إلا أن شغله الشاغل كان في مقامات الهمذاني هو الكدية ، وأن يستجدي من الناس قوته ، لما يعيشه من ضنك العيش ، فالانتقال من الرفعة إلى الضعة هو حال من يحترف الشعر. ذلك أن ما تعنيه المقامات – يشير كيليطو – هو الكشف عن التحول الذي أصاب الوظيفة الاجتماعية للشعر في القرنين الثالث والرابع الهجريين ، فقد طالت صفة الخزي والعار حرفة الأدب. فإذ ميز الهمذاني موضوعة الكدية ، وكرس لها بلاغته ، فلكونها تتيح له وصف الوضع الجديد المخصص لمنتج النصوص من زاوية غير معتادة [1].فالوضع الجديد للشاعر هو السياق الثقافي الذي تعكسه المناظرة التي جرت بين الهمذاني والخوارزمي .

### 1-2-3-3 البحث عن البنية السردية

تحقق الالتفات للمقامة بدراسة بنيتها السردية من قبل النقاد ، فهناك « من قابل البنية المقامية بالبنية القصصية الحديثة ؛ ليقربها إلى الفهم فنيا علي عبد الحميد ،محمد رجب النجار، وغيرهما ، وهذه المحاولات النقدية ، وإن ساهمت في تحليل البنية المقامية برؤى حديثة إلا أنها في كثير من الأحيان لم تتفهم خصوصية المقامة ، واختلافها عن القصة الحديثة، فلا الظروف التي أحاطت فنشأتهما واحدة ، ولا مبناهما الفني ذاته ؛ لينظر لهما من منظار واحد »[2]، على أن المقاربة بين المقامة ، والقصة الحديثة حتى إن كانت مدفوعة لإثبات سمت الحداثة في الأدب العربي القديم ، فهي قد ساهمت بطريقة ما في لفت الانتباه للبنية الفنية للمقامات.

ومن ثم فقد بدا الإيعاز الحقيقي مع كيليطو منوطا بتغيير ما يقال عن المقامة الموصوفة من قبل المستشرقين والباحثين العرب– رغم ثروتها اللفظية ( وهي ثروة يحكم عليها فضلا عن ذلك بكونها مشبوهة )– بأنها ليست لها إلا أهمية هزيلة حيث صار

[1] ينظر : نفسه ، ص 61 .

[2] حصة أحمد الدوسري ، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج النثرية )،؟، ص365 .

الباحث مدفوعا إلى المساهمة في إزالة الفكرة التي تحجب حيزا كاملا من الأدب الكلاسيكي[1] . راصدا بذلك هذا النص السردي القديم بوصفه مقامة فحسب لا قصة أو أقصوصة أو رواية حيث أخضع المقامة إلى عدة منهجية ، فتتبع آثارها في نصوص الحمقى ، أدب الرحلات والجغرافيين ، ومآدب الأكل والمكدين . متسائلا عن إمكانية اعتبارها « نوعا ذا سمات ثابتة ؟»[2] فاحصا مختلف الآراء فيها . فقد تأسس تدقيق كيليطو للمقامات عبر« خمسة مؤلفين : الهمذاني ، وابن شرف القيرواني ، وابن بطلان ، ابن ناقيا ، الحريري »[3] إلا أنهم لا ينتمون إلى مجال جغرافي واحد إن لم يكن ذلك المجال البالغ الاتساع ل "مملكة الإسلام " ، ولا ينتمون كذلك إلى شريحة تاريخية منسجمة (عاشوا في القرن الرابع أو الخامس الهجريين).

وبافتراض الباحث أن « المقامة ، شأنها شأن القصيدة قد غزت كل البلدان العربية واستثمرت في الوجود حتى بداية القرن العشرين ، ولأن التقليد هو بشكل ما خيانة للأصل فإن سمات الأصل قد تغيرت على مر الزمن ، لحد مصادفة مؤلفات لم تكن لتعتبر مقامات لو لم يلصق بها مؤلفوها أو أي صاحب ترجمة هذه التسمية »[4] إننا أمام مؤلفات تستعير الاسم منها لكنها لا تحمل خصائص المقامة التي تتسم بها ، وهوما يحيل أن الحديث عن « المقامات بوصفها نوعا أدبيا ذا سمات خاصة ثابتة يستلزم البحث عن السمات الثابتة في مجموع المقامات ، والمميزة لها عن الأنواع الأدبية الأخرى »[5] الأمر الذي اقتضى من الناقد توسيع دائرة البحث.

آثر كيليطو أن يقود بحثه في اتجاه آخر. ويعود السبب حسب الباحث إلى أنه بالرغم من أن الثعالبي ، والحصرى في معرض حديثهما عن المقامة قد أبرزا« ثلاثة

---

[1] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 219

[2] المرجع نفسه ، ص05

[3] نفسه ، ص07 .

[4] نفسه، ص نفسها .

[5] نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص 394 .

مظاهر في المقامات وهي : الأسلوب الرفيع والأنيق ، موضوعة الكدية، ونسبة الخطاب إلا أنه يوجد مظهر رابع لم يصفاه . رغم كونه واضحا في تكراره »[1] فاللافت بالنسبة للناقد أنه تكفي قراءة المقامات «لإدراك أن الأفعال السردية تتبع في كل واحدة منها ، تسلسلا ثابتا ، ويوجه قراءة المقامات الأخرى توقع يخيب أحيانا ، بعودة هذا التسلسل ذاته» [2]. فالحال أن البنية السردية التي غالبا ما تعاود الظهور تكرارها هو ما يجبرنا – يقول كيليطو –على« الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة تكون البنية السردية هي الأشد استعصاء على الترابطات، وأنها في النهاية هي ما يشكل الخصيصة الذاتية للمقامة »[3] بل إنها تعتبر أهم مظهر من المظاهر التي تميزها.

كيليطو الذي بدا له حتى يتحقق مراده في إثبات رؤيته حول المظهر الرابع الذي لم يلتفت إليه كلا من الحصري أو الثعالبي أنه من المهم اختيار معالجة مختلفة . أو مقاربة سلبية أي أن يقوم بتحليل النصوص القريبة من المقامة . وهو ما سيجعله ينتبه للسمات التي تميزها عن ذلك الشكل ؛ ويمكنه آنئذ أن يحيط بصورة غير مباشرة بصفات المقامة [4]. وقد رأى كيليطو أن المقاربة السلبية ، وتحليل النصوص القريبة من المقامة تقتضي أن « لا تكون المقارنة مجانية ، يلزم العثور على نصوص لا ترتبط بالمقامة في تتابع لحظاته السردية فحسب بل إضافة إلى ذلك ، تكون ذات مواضيع قريبة من تلك المسيطرة في مجموعة الهمذاني»[5] ، وحتى يتحقق الغرض من المقاربة « عمد كيليطو إلى قراءة بعض النصوص القريبة في تشكلها من نص المقامة ، بل تنسب في أحايين كثيرة إلى

[1] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص97 .
[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .
[3] نفسه ، نفسها .
[4] ينظر : نفسه ، ص97 .
[5] نفسه ، ص 98 .

جنس المقامة ، وهذه النصوص هي( أحاديث ابن شرف) و(دعوة الأطباء) لابن بطلان و(مقامات ابن ناقيا)» [1] .

وقد استرعى كيليطو في قراءة ( أحاديث ابن شرف) حديثين حيث حاول بشكل واضح إظهار العلاقة الجامعة بين أحاديث ابن شرف ومقامات الهمذاني لافتا أن « العلاقة بين الأحاديث والمقامات ليست بالغة الوضوح ، وما كان أحد ليلحظها لو لم يذكرها ابن شرف في مقدمته [...] . يدور الحديثان أساسا ، الأول حول الجانب الأسلوبي لكبار الشعراء والآخر حول النقد الشعري »[2] إلا أن الناقد يرى أنه حتى إن بدت « الاهتمامات النقدية حاضرة في عديد من المقامات ، فهي بعيدة عن أن تشكل المظهر الذي يلفت النظر للوهلة الأولى في مؤلف الهمذاني »[3] ، ومن خلال هذا التصور سعى كيليطو لتحديد « 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 بالتأليف النقدية »[4] من هذا المنطلق يعين كيليطو الاختلاف بين المقامات وأحاديث ابن شرف.

هكذا استثمر كيليطو مهارته في التأكيد على أن خطاب ابن شرف لا يشبه خطاب الهمذاني الحامل بين ثناياه الطابع الهزلي . فخلافا للهمذاني فإن ما يريده و« يحلم به ابن شرف هو خطاب مطابق وشفاف دون أي خداع ، أي يعين موقف قائله أي خطابا مقدودا لائقا ، ومناسبا لا يجعل لابسه متنكرا ، بل على العكس يكشف عن حدوده »[5] فمن وجهة نظر كيليطو ما ينشده ابن شرف هو« منع مزج الأنواع ، وخلط الأدوار [...] ، وهذا يعني أن ابن شرف يرغب في أن يمحو في تآليف الهمذاني ، كل الجانب الهزلي ،

[1] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، ص 229 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 105 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، عبد القادر نويوة (النسق الثقافي وأنماط تلقي المقامات) ، ص229 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،المقامات ، ص118 .

والانتهاكي باختصار كل ما ليس جدا »[1] حيث يستنتج كيليطو أن« الأحاديث تختلف كثيرا عن المقامات . لنتخيل عيسى بن هشام ثابتا ، و متزنا ، في صحبة ، لا أبي الفتح ، بل أديب يشترك معه في أدق تفاصيل رؤيته للعالم ، فسنحصل إذاك على صورة دقيقة للأحاديث »[2] المؤلفة من قبل ابن شرف .

أما بشأن (دعوة الأطباء) فإن كيليطو خاض مساره البحثي . نحو محفزات لإيجاد عما يربط بين مؤلف ابن بطلان ومقامات الهمذاني معتبرا أنه لا يهدف إلى البحث عن صدى للمقامات في دعوة الأطباء بقدر ما يعنيه استجلاء خصائص خطاب يعرف تجسدات متعددة والذي لا يحتاج ممارسو ذلك الخطاب فيما وراء المؤلفات الفردية [...] إلى الاتفاق فيما بينهم كي ينضوا تحت نفس الشعار.[3] ، وبناء لتصور كيليطو فإن منجز ابن بطلان يمثل تجسيدات متنوعة ، فما يشغله عمل (دعوة الأطباء) هو أدب المأدبة إلا أن هذا النوع لا تخلو منه نصوص مثل المقامات ، كما أنها تعالج الهزل وتحمل معنى الإغراب ، فيتصادف أيضا استجلاءها خصيصة من خصائص بخلاء الجاحظ ، وغيرها من الخصائص. وهو ما ينعكس على ملاءمة التسمية أي ( دعوة الأطباء) المختلف بخصوصها الموحية بشيء من التباين – فقد « اعتبرها ابن أبي صبيعة رسالة ، وابن القفطي مقامة »[4] – وبين التسمية الأولى والثانية .

فالواضح أن الناقد انحاز للتسمية الثانية ، و« أما عن التسمية الأولى فقد نفاها كيليطو ، فدعوة الأطباء ليست رسالة يحكم أنها 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 »[5] حيث افترض أنه على الرغم من تسمية ( دعوة الأطباء) مقامة من

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] نفسه ، ص 119 .

[3] نفسه ، ص 121 .

[4] نفسه ، ص 127 .

[5] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، عبد القادر نويوة ( النسق الثقافي وأنماط تلقي المقامات) ، ص230 .

قبل ابن القفطي. قد تبدو هذه التسمية غير ملائمة أو مغلوطة إلا أن هذا لا يدعونا لإقصاء (دعوة الأطباء) من دائرة الاهتمام ذلك أن ابن القفطي قد ألصق تسمية مقامة بمؤلف ابن بطلان لسبب دقيق سبب يحجبه عن نظرنا الإلحاح على الشكل السردي لمقامات الهمذاني [1].

و يتراءى من خلال دراسة كيليطو للنص الثالث ( مقامات ابن ناقيا ) أن تسمية مقامة تطرح نفسها منذ البداية إلا أن الناقد يسوق بحثه انطلاقا من مقدمة ابن ناقيا لتحليل كلمة حكاية فقد وسم ابن ناقيا مقاماته بقوله إنها « حكايات أحسنا العبارة فيها ، وهذبنا ألفاظها ، ومعانيها [....] وقد سلك بعض المتقدمين هذا المذهب في مثلها [...] ، وإنما وسمتها باسم مستعار على عادة الشعراء في تشبيب القاصد ، والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة البهائم ،وليس ذلك بمحظور »[2] ، واللافت من تحليل كيليطو أن كلمة حكاية تفرض وجودها بمعنى« المحاكاة لا بمعنى القصة »[3] في مقامات ابن ناقيا ، وهو ما سيفتح للناقد آفاق البحث.

تتبع كيليطو معنى حكاية الواردة في مقدمة ابن ناقيا معتبرا أن « حكى تعني عند ابن ناقيا نقل أقوال شخصيات تكون مع ذلك مخترعة تماما . وهذه مناقضة ظاهرية فحسب تزول إذا تنبهنا إلى أن الكلام المنقول هو في الواقع مسند »[4] ، ويبدو أن كيليطو في تحليله لكلمة الحكاية يبني تصوره على أساس يجعله يربط بين معناها عند ابن ناقيا ، ومعنى المحاكاة القائم على إسناد الخطاب إلى شخصيات متخيلة لكن كيليطو يلمح أن ابن ناقيا حين ينشئ « في مقاماته شخصيات ويؤلف الخطابات التي تنطق بها ؛ فهو لا يحاكي بالمعنى الحرفي للكلمة »[5] ، ولعل مقصد الناقد هو البرهنة « أنه توجد حكاية كلما أنشأ

---

[1] ينظر: عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 127 – 128 .

[2] المرجع نفسه ، ص 131 ، نقلا عن مقامات ابن ناقيا ص 123 .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] نفسه ، ص 132.

[5] نفسه ، ص نفسها.

مؤلف خطابا يتوافق مع التصور المألوف عن شخصية ما تبعا للنمط البشري الذي تنتسب إليه تلك الشخصية »[1] كما هو الحال في شخصية أبي الفتح الاسكندري أو أبي زيد السروجي أو حتى في شخصية اليشكري في مقامات ابن ناقيا .

لكن مرامي كيليطو تهدف لإظهار انزياح دلالة الحكاية إلى دلالة القصة . فذلك إن كانت القصة – يقول كيليطو– في خصائصها الرئيسة هي إسناد الخطاب إلى شخصيات يلائم وضعية كل واحدة منها فإن الخيط الجامع بين الحكاية والمحاكاة يبرز أن كلمة الحكاية انتهت بالدلالة ، من باب المجاز المرسل ، على قصة إلى جانب معنى المحاكاة[2].وقد اقتضى الأمر أن يظهر التباين بين مقامات ابن ناقيا ومقامات الهمذاني على مستوى الرواة . إذ أن ما يميز مقامات ابن ناقيا أن القول يتوزع « بين شخصية اليشكري الذي يطابق دوره دور أبي الفتح الإسكندري ، وبين عدد من الرواة يتغيرون في كل مقامة ، والذين لا يتلقون تسمية نمطية ، في حين أن الراوي عند الهمذاني عيسى بن هشام يسمى ، ويظهر في كل مقامة »[3] لكن كيليطو في ظل حديثه عن الرواة يمضي للبحث عن خاصية أخرى تميز المقامات .

### 1-2-3-4 إسناد الخطاب

حاول كيليطو التأسيس للعلاقة الجامعة بين التسمية والنوع الذي تنتمي إليه النصوص مستجليا بعد مقاربته لدعوة الأطباء ومقامات السيوطي حقيقة الاختلاف بين هذه الأخيرة ومقامات الهمذاني . فما تظهره موضوعات تآليف السيوطي رغم تسميتها بمقامات هو عدم وجود علاقة ظاهرة بينهما إلا أن الناقد ينتهي إلى أن المؤلفات الثلاثة ( دعوة الأطباء مقامات السيوطي ، مقامات الهمذاني) تستخدم **إسناد الخطاب**[4] . ففي الإطار

---

[1] المرجع السابق ، ص نفسها .

[2] ينظر: نفسه ، ص 133 .

[3] نفسه ، ص 138 .

[4] ينظر : نفسه ، ص 128 .

نفسه يؤكد كيليطو أن مقامة 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 » [1] حيث يتضح أن الهمذاني يسند خطابه إلى شخصيات خيالية « فالمؤلف غير متكلم بنفسه إنما فوض فعل الكلام إلى شخصية متخيلة ، وقد أمكن لكيليطو من خلال هذا الطرح تمييز فن المقامة ، وإعطائها موقعها الخاص في إطار انتظام الأشكال الأدبية الأخرى »[2]. ومن ثم سنجد أن كيليطو قد أقام « حوارا نصيا بين مقامات الهمذاني والحريري ، ومؤلفات سردية أخرى هي مسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني ودعوة الأطباء لابن بطلان ، ومقامات بن ناقيا »[3].

رسم كيليطو مسار بحثه بشأن النصوص الثلاثة ( دعوة الأطباء ، مقامات ابن ناقيا وأحاديث ابن شرف ) التي درسها صوب تعزيز فكرة أن « كلمة مقامة يمكن أن تستعمل لتشير إما إلى نصوص تقلد التشكيل الخاص بمقامات الهمذاني ، وإما إلى نمط من الخطاب يتميز بإسناد القول فيه إلى شخصيات تخييلية »[4] . فما يجري مجرى النصوص التي تقلد التشكيل الخاص بمقامات الهمذاني هو أن محاكاة ( ابن ناقيا ، الحريري ). تتأسس على « احترام بنية سردية تؤدي إلى عودة الشخصيات ، وكذا الخضوع لموضوعة الكدية [...] أما استعمال كلمة مقامة كنمط من الخطاب بإسناد القول فيه إلى شخصيات تخيلية فإن ابن شرف القيرواني [...] لا يستخدم كلمة مقامة لتعيين تآليفه ، وإنما كلمة حديث تشير على الأرجح ، وفي السياق الذي يستخدمها فيه إلى إسناد الكلام إلى شخصيات »[5] إلا أن كيليطو يحقق قصدا آخر أو بالأحرى يلفت انتباهنا أننا في «

---

[1] المرجع السابق ، ص 129 .

[2] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، عبد القادر نويوة (النسق الثقافي وأنماط تلقي المقامات) ، ص232.

[3] ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم : الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، ص 520 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 131 .

[5] المرجع نفسه، ص 129 .

مؤلف ابن بطلان .لا نصادف « التعرف » وأثر عودة الشخصيات ، و تكرار شكل سردي »[1] يعاود الظهور في كل مقامة لكن ماذا يشكل التعرف لنص المقامات ؟.

### 1-2-3-5 فعل التعرف

إن « التعرف الحاصل بين الراوية والبطل حيث تقفل المقامة إلا من شكوى من يزفر بها البطل شعرا في الغالب ، ويعقبها فراقهما » [2] يمثل ميزة هامة تعاود الظهور في كل مقامة من مقامات. فقد لاحظ كيليطو أن التعرف يعين عنصرا أساسيا في البنية السردية للمقامات « فبالرغم من كل تحول هناك هذه الدهشة المتجددة دائما التي تتلو تعرف عيسى بن هشام على أبي الفتح التي تختم غالبا المقامة »[3]. فإثبات الناقد أن « الثعالبي والحصري باعتبارهما قارئين قد أبرزا ثلاثة مظاهر في المقامات : الأسلوب الرفيع الأنيق ، موضوعة الكدية ؛ نسبة الخطاب »[4] حيث يشير كيليطو إلى أنه « لا واحد من هذه العناصر إذا اعتبرناه على حدة خاص بالمقامات »[5] بل يمكن للمظاهر الثلاثة أن يجدها الباحث في نصوص أخرى .

وقد وقف الناقد على المظاهر الثلاثة من خلال الاستعانة بنص من زهر الآداب وثمر الألباب للحصري « قال إسحق بن إبراهيم الموصلي : وقفت علينا أعرابية فقالت : يا قوم تعثربنا الدهر ، إذ قل منا الشكر ، وفارقنا الغنى ، وحالفنا الفقر ، فرحم الله امرأ فهم وأعطى من فضل ، وواسى من كفاف ، وأعان من عفاف »[6] . و إذ حدد كيليطو المظهر الأول في سؤال الأعرابية باعتبار خطابها المسجوع ينتسب إلى الأسلوب الرفيع

---

[1] المرجع السابق ، ص 130 .

[2] عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ج1 ، ص 323 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 22 .

[4] المرجع نفسه ، ص97 .

[5] نفسه ، ص نفسها .

[6] أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني ، زهر الآداب وثمر الألباب ج4 ، تح : زكي مبارك – محمد محي الدين بن عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، د- ت ، ص1131 -1132 .

لكنه لا يعتبر الأسلوب الرفيع والأنيق مظهرا قاصرا على المقامة ، ومن ثم لا يمكن الاعتداد به « معيارا حاسما يتحكم في منح "مقامة" إلى نص من النصوص »[1] في حين يرى كيليطو أن خطاب الأعرابية وثيق « الارتباط بالموضوعة المهيمنة في مؤلف الهمذاني »[2] ألا وهي الكدية بوصفها مظهرا جامعا بين النصين.

و إذ « تحاول الأعرابية استدرار عطف مستمعيها وذلك الخطاب موضوع مبادلة مقابل المال »[3] فإن موضوع الكدية يثبت نفسه في خطاب الأعرابية ومقامات الهمذاني فإن كيليطو يبرز التداخل والتمازج بين صفة المكدي والواعظ في النصين « فالمكدي على طريقته واعظ ناجح : تقوم الموعظة بتشكيل خطابه [....] الخطاب الوعظي يتغلغل إلى نص الهمذاني فهو حين يجعل الكدية في الصدارة ، لا يقطع الصلة بالاستيحاء الأخلاقي للوعاظ » [4] وفي ظل ظهور ملامح الكدية في خطاب الأعرابية يمضي إلى البحث عن عنصر ثالث يربطه بالمقامة .

ويعني بذلك « السند : خطاب الأعرابية يرويه إسحاق الموصلي المتوفى عام 235 – 850 ثم رواة آخرون مفترضون إذ أغفلت أسماؤهم سلسلتهم إلى الحصري »[5] بينما تعين مقامات الهمذاني سلسلة من الرواة فالعبارة « التمهيدية للمقامة حدثنا عيسى بن هشام تعني أن عيسى يخاطب الهمذاني وينقل إليه أقوال أبي الفتح.» [6] وعليه بالرغم مما يحققه خطاب الأعرابية من توافر للمظاهر الأسلوب الرفيع وموضوعة الكدية و السند أو الرواية إلا أن فكرة تتميم النص لكي يصير مقامة تطرح نفسها بقوة حيث يرى الناقد أنه « لايزال ينقص النص العنصر الأساسي : التعرف الشكل السردي الذي يتكرر بوتيرة كبيرة

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص99 .

[2] المرجع نفسه ، ص 99 .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] نفسه ، ص 100 .

[5] نفسه ، ص نفسها .

[6] نفسه ، ص 101 .

في المقامات مرتبط بعودة الشخصتين الرئيستين . مهما يكن تنكر أبي الفتح ينتهي الرواي دائما بالتعرف عليه »[1] في نهاية كل مقامة.

لكن القول كما يشير الناقد نادركاظم « بأن المقامات سلسلة من الأحداث تنتهي بالتعرف ادعاء بحاجة إلى إثبات ، فلا يبدو أنه ينسحب على جميع المقامات الهمذانية » [2] وربما وجب ملاحظة كما يقول كيليطو في بعض المقامات مثلا المقامة الغيلانية والمقامة البشرية أنه لا يوجد الشكل السردي الذي اشار إليه[3] . بمعنى أن شخصية الاسكندري لا تظهر على خلاف ما كان في أغلب المقامات .وهكذا صاغ كيليطو تصوره للمقامة مؤكدا أن التعرف أهم خاصية تشغل نص المقامات.

### 1-2-4 محنة جديدة أو شعرية الستار

يمكن اعتبار الكثير من الجهود التي بذلت من قبل النقاد أمثال شوقي ضيف ، زكي مبارك ، إحسان عباس ، وعبد الملك مرتاض ، وغيرهم بأنها استحقت أن توصف بالجبارة والهامة في قراءة المقامة تقصيا ، تنقيبا ، وحوارا مع جميع الآراء الواصفة لها حينا بشكل من أشكال القصة ، وإن لم يكتمل نموها ، وأحيانا أخرى بالنص التعليمي.

أما عبد الفتاح كيليطو فالواضح أنه اختبر علاقته بها من خلال فكرة نفض الغبار عن كلمة المقامة لميزتها الخاصة ، ولعل اختباره في " المقامات السرد والأنساق الثقافية " ساهم في استعادة الكثير من النصوص القديمة التي تجاورت مع دراسته للمقامات مثل مقامات ابن ناقيا وأحاديث ابن شرف القيرواني ، وغيرها من النصوص[4] . كأن كيليطو حاول منافسة الإبداع الثقافي الذي جسدته المقامات لما تحمله من أنساق ثقافية مضمرة تحت الخطاب الجمالي بإبداع حقيقي في أطروحته.

---

[1] المرجع السابق ، ص 102 .

[2] نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص397 .

[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو، المقامات ، ص102 .

[4] ينظر : المرجع نفسه ، ص 08 .

فكيليطو مضى بعيدا في تحليله بخصوص تشكيلها اللغوي المعقد ربما لأن « 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 ، »[1] أو التذمر من النثر الفني الجديد الذي يقدمه الهمذاني « فالمقامة هي الإطار الذي يستوعب أنواعا عديدة لا الأغراض الشعرية التقليدية فحسب بل أيضا اللغز ، المأدبة ، المناظرة ، والموازنة »[2] وهو ما يظهر تنوعها .

إن التنوع الذي يلتفت للشعر والنثر معا لم يُعرف قبل القرن الرابع حيث كان الاثنان منفصلين تماما فقد « كان الكتاب ينظمون أبياتا على سبيل المصادفة لكن الشعراء يظلون عموما بمعزل عن النثر »[3] كما كان الناثر هو الآخر بمعزل عن الشعر إلا أن نثر الهمذاني يبدو مختلفا . فالمقامة « تجمع بين النثر والشعر جمعا يكاد يطرد ، وليس لورود الشعر فيها نظام محدد كما أنه لا يجري على وتيرة واحدة من جهة الوظيفة إلى درجة أننا لا نعرف في بعضها نصيب النثر من نصيب الشعر من كثرة المداخلة بينهم ، والانتقال من أحد النمطين إلى الآخر في صلب الأحداث داخل نسيج النص »[4].

تأسس الطرح الذي بشر به الهمذاني – من خلال المقامة الجاحظية– ناقدا نثر الجاحظ حين وصف أسلوبه بأنه « قليل الاستعارات ، قريب العبارات ، منقاد لعريان الكلام يستعمله ، نفور من معتاصه يهمله ، فهل سمعتم له لفظة مصنوعة أو كلمة غير مسموعة »[5] . فعبارات الهمذاني خلقت – من جديد – علاقة مأزومة بينه ، وبين النقاد

---

[1] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، عبد القادر نويوة (النسق الثقافي وأنماط تلقي المقامات) ، ص233 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 73 .

[3] المرجع نفسه ، ص 73–74 .

[4] حمادي صمود ، الوجه والقفا ، ص22–23.

[5] أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى بديع الزمان الهمذاني ، مقامات ، شرح محمد عبده ، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط3 ،2005 ، ص90 .

بعد أن حاولوا التأكيد على قيمة المقامات بوصفها فنا عربيا أصيلا صارت مثارا للاستهجان .

وقد كان محمد عبده شارح مقامات الهمذاني أحد المستهجنين لهذه الأوصاف التي نُعت بها الجاحظ فاعتبر محمد عبده أن « هذه الأوصاف التي يعدها [ أي الهمذاني] 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 المصنوعات فهي من أحداث الموضوعات لا ينظر إليها إلا صبية هذه الصناعة »[1] كما لم تختلف مقولات شوقي ضيف عن رأي محمد عبده ، ورفض هو الآخر أن يذهب مذهب الهمذاني[2] في انتقاده ، وتجنيه على الجاحظ .

هكذا طرحت عبارات الهمذاني في المقامة الجاحظية محنة جديدة أمام القراء العرب .أو ما يعرض لمحمد مشبال أن يسميه "بالعري" حيث ورد وصف الهمذاني في سياق تقليل بطل المقامة من قيمة نثر الجاحظ ، وهو التقليل الذي يحتكم للشعر باعتبار مكوناته معيارا للكتابة المثلى [3] ، ويبدو أن الانتقاد الذي وسم به الجاحظ قد أصاب سهمه نثر ابن المقفع أيضا في نفس المقامة. فالتقليل من نثر الجاحظ صار معنيا به كيليطو هو الآخر باعتباره دارسا للمقامات.

ومن ثم وجب على كيليطو أن يقدم تصورا يتناسب مع صفته محاولا أن ينحت تصورات نقدية مختلفة بشأن النص المقامي مما جعله يرى أن « نثر ابن المقفع أو الجاحظ سواء كان استدلاليا أو سرديا ، يسير في انطلاقة مستقيمة هادفا على الخصوص إلى استمالة القارئ ، والتأثير عليه لإقناعه بصحة رأي من الآراء حتى ، وإن كان هذا

[1] المرجع السابق ، ص نفسها هامش 03 .

[2] ينظر : شوقي ضيف ، المقامة ، دار المعارف ، مصر ، د- ط ، د- ت ، ص41 .

[3] محمد مشبال ، بلاغة النادرة ، دار الجسور للنشر والتوزيع ، المغرب ، ط2 ،2001 ، ص 15 .

الرأي يبدو فاقدا في البداية لأي مبرر»[1] حيث يتبادر للذهن أن بلاغة الجاحظ تتأسس على الإقناع فقط.

ومن ثم فبلاغة الجاحظ خالية من الاستعارات ، ولعل « الهمذاني في إظهاره هذا الصراع بين الشعر والنثر ، كان يبحث عن مدى قيمة نثر الجاحظ الذي لم يلتفت إلى بلاغة الشعر، بل ابتدع نثرا عاريا يمتلك بلاغته الخاصة ، ومع ذلك فإن بلاغة النثر تميل إلى روح الشعر، ولا تكاد تبتعد عنها ، ذلك ما تبشر به بلاغة الهمذاني التي يعنيها أن تخالف نثر الجاحظ فتضع القارئ أمام شعرية جديدة ، فمقاماته التي " تشكل مجموعا هجينا تتعاقب فيه الأبيات ، وفقر النثر »[2] ، تعد مزيجا من الأنواع الأدبية ونصا تكسوه الاستعارات ، والمجازات .

فبالنسبة لكيليطو فإن الهمذاني يصدر « عن روح مخالفة ، ويجعل في المقدمة بدل بلاغة الإقناع شعرية الكتابة المرموزة .يتوارى المعنى في أفق عائم ، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب ، والمجازات »[3].إنها بلاغة تحتفي بالشعر، و بالمرموز ذلك – كما يرى حمادي صمود– أن « النثر الذي قدت منه المقامة مستوى منه صيغ بقوانين الشعر في جانبه الأعظم حتى أنك تقف إزاء جمل ، وفقرات لا ينقصها إلا الوزن لتكون شعرا أو جنسا من الشعر »[4] هكذا تشغل المقامة شعرية جديدة أو كتابة مختلفة تماما عن سابقاتها.

هذه الشعرية التي تتخفى وراء ستار مغاير حيث « الكتابة المرموزة تدفع بالناثر إلى استخدام الأشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر وأن يلجأ إلى القافية التي بتجزئتها لسلسلة الخطاب إلى أجزاء تتميز بفواصل ثنائية (أو أكثر أحيانا) تدخل إيقاعا

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 74 .

[2] المرجع السابق ، ص74 .

[3] نفسه ، ص 74–75 .

[4] حمادي صمود ، الوجه والقفا ، ص 23 .

للقراءة – الاستماع مغايرا لإيقاع القصيدة (الخاضعة لبحر محدود وقافية وحيدة ) لكنه إيقاع تمليه في مبدأه إرادة محو الحدود بين النثر والشعر »[1] وهو بالتحديد ما تريد أن تمليه كتابة الهمذاني التأسيس لبلاغة جديدة تختلف كل الاختلاف عما هو معهود . وفي ظل تصور كيليطو يتضح من التفسير المقدم عن بلاغة الهمذاني المبثوثة في مقاماته أن الناقد اتخذ مسارا مغايرا ، و«بدل إدانة سماجة السجع ، وقبح الستار المسدل على نواة المقامات ، راح كيليطو ينقب عن تجليات شعرية الستار في فضاء المقامات التخييلي ، حيث الأسلوب لا ينفصل عن هذا الفضاء »[2] . فمقام – يقول كيليطو– « النثر الذي كان نصب عين الهمذاني ، والذي كان يمارسه هو ذلك الذي أوجدت شكله **شعرية الستار**، وهكذا يلتقي أسلوب المقامة بسمة من سمات العالم التخييلي : تتكر الشخصية خلف قناع »[3] التخييل.

أما المقامات بتعقيدها اللغوي الخاضع للوشي الزخرفي. فالواضح أن التعقيد اللغوي كان من أكثر العقبات أو الفخاخ التي لم ينج منها الدارسون فأوقعتهم في مزالق الحكم على المقامة بمعايير العصر إلا أن كيليطو استطاع النجاة من المصيدة التي وقع فيها – كما يرى نادر كاظم– رواد التلقي التأصيلي ذلك أن قراءة الباحث المغربي تمكنت من « استيعاب أهم حالات الشذوذ التي اعترضت مسار التلقي [....] هي التي مكنته من استيعاب مجموع المقامات ، ومجموع مظاهرها ، وسماتها بل هي التي مكنته من استيعاب مقامات الحريري التي كانت موضع انزعاج أغلب القراء وازدرائهم بل إن براعة القارئ عبد الفتاح كيليطو في القراءة لا تظهر بجلاء باهر إلا حين تكون »[4] المقامة موضوعا للقراءة . قراءة تدرك « أن العمل الكلاسيكي لا ينقضي عطاؤه ، كلما قرأته وجدت فيه شيئا جديدا ، فالدهشة نفسها التي تجدها فيه لأول مرة تحسها كلما أعدت

[1] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 74 .
[2] نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص402 .
[3] عبد الفتاح كيليطو ،المقامات ، ص76 .
[4] نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، ص 402 .

قراءته ؛ وأن الأعمال الكلاسيكية حينما تصلنا تصلنا محملة بأثر القراءات التي سبقت قراءتنا »[1] عاكسة لتاريخ قراءاتها .

فبقدر ما نجح عبد الفتاح كيليطو أن يكون **قارئا نموذجيا** للمقامات بتحيينها دلاليا مساءلة ، وإخراجا لها من جمودها ، وفتح آفاقا للبحث فيها فإن النتائج المتوصل إليها وعلى أهميتها – كما يرى البعض– التي من شأنها « أن تؤصل معرفتنا بالمقامة وتدفع بها أشواطا نحو الهدف الذي تروم بلوغه ، لكنها رغم ذلك لا تجيب عن هذا السؤال : كيف يمكن لمختلف هذه الروافد ، والنصوص أن تولد نصا ، ولكنه يختلف عنها » [2] في نفس الوقت . فكيليطو في محاولته أن يرصد المقامة في بنيتها السردية سعى إلى أن يقرأ التحول من الأدب بمعناه القديم الذي يمثله فن المقامات، وحلول محله بدءا من القرن التاسع عشر الأدب بمعناه الحديث ، و« هو الذي بانسلاله شيئا فشيئا إلى الثقافة العربية قد طرد الأدب بمعناه القديم ؛ لا الكلمة بل ما تدل عليه الكلمة . ظلت كلمة الأدب حية لكنها صارت تعني littérature »[3]. أو الأدب الحديث الذي لم يعد يستوعب الكثير من الأنساق التي ميزت الأدب العربي القديم.

وخلافا لما هو عليه في الأدب القديم لم تعد الأنساق اللغوية والبلاغية مستحبة فالنسق اللغوي الذي « لم تعد تحييه إلا بعض العقول الملتصقة بالقديم ، والمتصفة بالحنين إلى الماضي ، وبالحذلقة »[4] ومع اختفاء نسق الأمثال ، والنسق الوعظي ، وكذا النسق البلاغي – يتساءل كيليطو– فمن ذا الذي قد يفكر اليوم في الكتابة سجعا ، واستعمال

[1] فانسان جوف ، القراءة ، ص 12 .
[2] حمادي صمود ، الوجه والقفا ، ص17 .
[3] عبد الفتاح كيليطو ،المقامات ، ص 220 .
[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

الجناس ، وما يقرأ طردا وعكسا ؟ وبالشكل الذي كان يكتبه الحريري [1].أصبحت كتابته من الماضي– حسب كيليطو – منذ أن تعرف العرب على الأدب الأوربي.

حدث ما أطلق عليه الناقد القطيعة إلا أن الناقد عبد الله إبراهيم لا يعد المسألة قطيعة بقدر ما يسمها بالتحول الذي كان يجب أن يصيب الأنواع الأدبية فما انتهى إليه « كيليطو على غاية في الأهمية ، لكنها تشتغل في ضوء واقع الأدب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين ، وليس خلال القرن التاسع عشر القرن الذي بدأ فيه نوع من التحسس تجاه نفوذ "الحريري " بوصفه رمزا للأسلوب المتصنع ، ففي تلك الحقبة المملوءة بالتمخضات ، والتحولات جرت في آن واحد عملية إحياء للحريري ، وعملية تخطيه »[2] ، فانهيار أساليب المقامة حدث نتيجة تأزم أو تضخم في هذا النوع الأدبي أي أنه « يعود من جهة إلى أن التشبع بأسلوبه قد بلغ الذروة ، فصاغ الذائقة التقليدية في الكتابة النثرية ، ومن جهة أخرى إلى الإحساس بأنه كف عن وظيفته التعبيرية ، ولم يعد قادرا على القيام بمهمة التمثيل المطلوبة » [3].هكذا أفضى التحول من كتابة الحريري إلى كتابة جديدة ما يعني أن الحريري أصبح من الماضي لكن دون أن يجعل من المقامة أدبا لا يستحق الدراسة.

فالمقامة بعدها « حقلا خصبا للدراسة في جوانب كثيرة منها ، وبأن تفسير الأذواق في الأدب والفن لا ينال من قيمتها التاريخية ، والفنية ، وهذا هو شأن الأدب الخالد ، ويمضي عليه الزمن ، وهو محتفظا بل قد يكتسب بمرور الزمن قيما وأبعادا جديدة لم يتبينها معاصروه في زمانهم »[4] مستدعيا أنماطا مغايرة من القراء يحملون ذات الشغف الذي حمله عبد الفتاح كيليطو اتجاه النص المقامي لكنهم يختلفون عنه داعيهم في ذلك

---

[1] ينظر : نفسه ، ص نفسها .

[2] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ج1، ص 431 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] رشيد الإدريسي ، سيمياء التأويل ، ص 17 .

عبارة كيليطو " التراث دائما على حق" لكنه يحتاج لمن ينصت إليه حيث تشكل كل قراءة جديدة وجها من وجوه الاختلاف ، وتتطلب سندبادا آخر تماما كما كانت كتابة الحريري لمقاماته تمثل شيئا من المحاكاة والاختلاف ، والإبداع عن مقامات الهمذاني.

بل إن المرء قد يتساءل ماذا « يحدث عندما يكون لكتاب ما موعد مع قارئه ؟ إنه دون شك بداية لقصة حب جميلة ، فكل واحد سيهب للآخر أعمق ، وأنفس ما عنده ؛ كل واحد سيتلقى من الآخر هدية عجيبة : الحب »[1] لأن قصة القارئ مع الكتاب لا يمكنها أن تنتهي بمجرد أن يضعه جانبا ، لكن ماذا سيحدث عندما تصير القراءة قصة أخرى تضاف إلى أنماط القراءات التي وسمت الفعل القرائي عند عبد الفتاح كيليطو سيتعلق « الأمر بتشييد أفق في القراءة مداره يتمثل في بناء عقل نقدي تنظيري يتحرر من إسار التقليد ، ومن "قمع" النموذج ، ويحاور الآثار الأدبية بألفة ، وحميمية منطلقهما "العلم" والعشق معا. »[2] ، وهو ما ستقوم عليه قراءة المقامة الخامسة للحريري .

[1] المرجع السابق ، ص148 .

[2] عبد الحميد عقار ، بحثا عن الاتساق النظري والإنتاجية المعرفية ، http://www.aljabriabed.net/n06_06akar.htm .

# الفصـــل الـــرابع

## القـــراءة العـــــالمة

## 1-القراءة العالمة في الغائب [1]

رغم الإحالات الصائبة التي أشار إليها الناقدان حمادي صمود ، وعبد الله إبراهيم بشأن قراءة كيليطو للمقامة إلا أنه يبدو لنا أن العلاقة الأساسية التي كانت تسترعي انتباه هذا الأخير هي التجسيد لشكل « من أشكال المحاورة النقدية للتراث السردي العربي ، واستنطاق مكوناته البنائية بأدوات نقدية معاصرة » [2] ذلك ، وإن كان كيليطو قد استعان بالتحليل البنيوي للسرد كما وظف أدوات منهجية مستعارة من فوكو لدراسة نظام الخطاب الذي حكم المقامات بشكل عام ، والبحث في الأنساق الثقافية التي تمخضت عنها المقامة بوصفها نصا إبداعيا فريدا تولد على يد الهمذاني.

فالواضح أن الناقد المغربي قد أظهر ذروة التحاور مع التراث سنة 1987 في دراسته المقامة الخامسة للحريري التي أفرد لها مؤلفه "الغائب " « بوحدته كنص متكامل ، ولعله الكتاب الوحيد من مجموع أبحاث كيليطو الذي يمتاز بهذه الخاصية في وحدة موضوعه وخصوصية تحليله » [3] التحليل الذي أظهر الكثير من البراعة في توظيف أدواته وعدته التفكيكية التي تتوزع « في ثنايا القراءة دون أن تشعر قارئه بأنه يقيم استراتيجية قراءة مستمدة من التفكيكية ، وإنما تظهر كنزوع ، ورغبة في الكشف عن قوة عمل اللغة داخل نص المقامة»[4].

وإذا كان عمل الحريري في درة الغواص –كما يلمح لذلك كيليطو– يؤكد على« الشذرة والقطعة المنفصلة التي تشكل كلا مستقلا بالإمكان ، اعتبارها ، وتقديرها لذاتها خارج السياق الذي توجد فيه »[5] فإن مقامات الحريري هي الأخرى ذات الخمسين مقامة

---

[1] ينظر : عبد الرحمن بوعلي ، التراث السردي و القراءة العاشقة عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، ص 45 .

[2] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، ص 237 .

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] سامي محمد عبابنة ، التفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، دراسات ،العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 42 ، ملحق 1 ، 2015 ، ص 1079 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص 152 .

« هذا الكنز الذي جمعه الحريري يتألف من قطع ذات أصول مختلفة ، ومتعددة كل قطعة من هذه القطع تحمل بصمة صانعها ؛ وتستمد قيمتها من المادة النبيلة التي صنعت منها ، ومن الاسم الساحر للصانع الذي سبكها »[1]حيث يحتل الحرير جزءا من كنية صاحب المقامات التي صنعها كما يُصنع الحرير نفسه .

أما بصمة الصانع عبد الفتاح كيليطو فيعرض لها أن تتجلى في اختيار قطعة من القطع التي صنعها الحريري هي المقامة الخامسة ، وعلى منوال الحريري استطاع الناقد أن يختبر الشذرة ، والقطعة المنفصلة من خلال تشذيره أو تقطيعه للمقامة التي اشتغل عليها إلى ثلاثة عشر مقطع أين « كشفت قراءته لهاته المقامة عن ألسنة حداد أخذ يتلاعب بها بكل اقتدار داخل السردية الحريرية ، فقد قدَّ بنيتها إلى مقاطع نصية ، وأفلح في تنشيط التراكيب التي تبدو للوهلة كسولة لا تسمح ، بالأبعاد التأويلية ، لكنها ما تلبث أن تستحيل على يد الناقد إلى عبارات مكثفة تمتلئ بالأسئلة ، والافتراضات والتأويلات»[2] التي يدعونا القارئ عبد الفتاح كيليطو لاقتناصها .

و دون أن يفوته تنبيه قارئه أن دراسته تختلف تماما عن سابقتها المقدمة سنة **1983** [3] .فقد استرعت انتباه كيليطو القطعة تلو الأخرى ذلك أن المقاطع النصية التي يحللها الناقد تتكون من تمفصلات حكائية . فكل « تمفصل حكائي جزئي مغلق على نفسه لكنه قد يصير منفتحا على تمفصل حكائي بعده»[4] كأن يتبع مقطع "عودة الهلال" مقطع "الاستهواء" فتتوالى المقاطع التحليلية تباعا استنادا للمقاطع السردية في المقامة مختبرا كل التمفصلات الحكائية المشكلة لمتن الحريري بعمله المهم **الغائب** .

---

[1] المرجع السابق ، ص نفسها .

[2] خالد بن جديع ، الدراسات السردية الجديدة ، ص 22 .

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، هامش ص 13 .

[4] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، ص 238

## 1-1.العنوان الثريا

لما كان كيليطو لا يعتبر « اسم العلم للشخصية العلامة الوحيدة . فالعنوان الذي يتصدر المقامة علامة أخرى ، وسمة تحدد حقل النص ، وتوجه التأويل » [1] فإن **عنوان** كتابه "**الغائب دراسة في مقامة للحريري** "-بصفحاته التسعون وحجمه الصغير- يضعنا منذ الوهلة الأولى« في مجال استحضار ذلك الغائب المجهول .ويدعونا إلى تتبع خطاه ويغرينا باكتناه ماهيته . من هو الغائب ؟ إنه في الحقيقة أكثر من شخص » [2] ينبث بين ثنايا المقامة الخامسة للحريري .من ذلك حضور شخص الهمذاني في مقامة الخامسة الحريري وغيابه في الجزء الثاني منها.

فالقارئ للمقامة -بالنظر لكيليطو - يدرك « أن الحريري يقلد مقامة للهمذاني تحمل العنوان نفسه ، وتتبع المسار ذاته»[3] ، فالهمذاني « حاضر في صورته ، حاضر في الحريري إلا أن الحريري نفسه لا يحضر في المقامة إلا عن طريق بدائله . صحيح أنه هو مؤلفها إلا أن المؤلف غائب »[4] لكنه حاضر في أبطال مقامته التي أنشأها من ذلك حضوره في صورة أبي زيد السروجي. والحارث ، فالحريري- يشير كيليطو- « وضع كلامه على لسان أبي زيد والحارث ثم حرص على ألا يحدث التباس ، وألا يجهل أحد أنه مبدع ما في كتابه من أقوال »[5]، و لو أسندها لغيره. فما تحمله المقامة الكوفية التي أبدعها الحريري لا يخلو من أصالة . « فالحكاية التي وضعها على لسان أبي زيد هي من نسجه وابتكاره »[6] وإبداعه.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،المقامات ، ص 22 .

[2] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، فصول مجلة النقد الأدبي ، تصدر عن الهيئة العامة المصرية للكتاب ، خريف 1993 ، المجلد 12، العدد 03 ، ص368 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص 46 .

[4] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا ، ص 32 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص 85 .

[6] المرجع نفسه ، ص 46 .

وقد لفت كيليطو أن عنوان المقامة الكوفية للحريري هو العنوان الممتلئ « بالوعود متقل بالذكريات إنه ينظر إلى جهتين متعارضتين ، المستقبل ، الماضي ، ما سيكون ، وما كان » [1] هذه الوعود ، وإن كانت تحمل شيئا من الماضي في تمثلها مقامات الهمذاني إلا أنها تحيل إلى ما سيكون مستقبلا صورة من إثبات للذات وغياب الأب حيث يتضح من نص المقامة الخامسة .فهذا الوجه من « الرغبة في قتل الأب تطبع المقامة كلها ، بل وربما عملية الكتابة ذاتها » [2] . فما يميز مقامات الحريري- يقول كيليطو –هو أن كل مقامة تحمل رقما بخلاف مقامات الهمذاني التي لا تحمل أرقاما إلا أنها مع ذلك تحتل المرتبة الخامسة في الكتاب[3] .ويبدو منذ الوهلة الأولى أن مقامة الحريري تقدم وعدا بمحاكاة الهمذاني ، والنسج على منواله لكن هل ستفي بوعدها ؟.

فبغية أن يبلغ الباحث مرماه في التأكيد على أن « قراءته للمقامة تجسد فكرة أن المعنى منتج اللغة لا ناتجة عن مؤلفها الحريري أو سياقه التاريخي »[4] يُظهر كيليطو ذلك عقب تصوره المسبق أن « المقامة بما هي **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 في آن »[5] بمعنى أن النسيج الجديد الذي سيتم نسجه يشبه القديم في كل شيء ، ويختلف عنه في الوقت نفسه . فما حملته هذه القراءة هو تحول نص المقامة" على يد الناقد – بعد فتق خيوط نسيجه ، وإعادة تأليفها من جديد – إلى حضن خصب بالوعود يلعب فيه الإمكان ، والاحتمال دورا مبررا بل أساسيا في خلق رؤية / رؤيا مضيئة ، وكاشفة » [6] للنص .

---

[1] المرجع السابق ، ص 29 .

[2] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا ، ص32–33 .

[3] ينظر :.عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص 29.

[4] سامي محمد عبابنة ، التفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، ص 1079 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص30.

[6] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص 366 .

فكيليطو الذي حاول من خلال « تحليل مجموعة من النصوص تنتمي إلى عدة أنواع (الخطاب البلاغي ، الشعر ، الخرافة ، المثل ) ، وإلى عصور مختلفة ( الجرجاني ، ابن المعتز ، ألف ليلة وليلة ، الميداني ) »[1] يثبت أنه بمقدورنا قراءة النص السردي القديم بالاستعانة بنصوص أخرى من التراث السردي ، ويبدو أن كيليطو لا يفارق هذه المنهجية في القراءة لكنها قراءة تستعين بجملة من الآليات التفكيكية . فمن خلال التحليل سعى إلى« ربط سلسلة من الأزواج : النهار /الليل ، النور /الظلام ، الشمس /القمر ، الواقع /الحلم ، الحقيقة /الكذب العميق ، السطحي ، المشروعية /الادعاء ... أزواج » [2]، ويفترض الناقد أن الأزواج الموضحة من قبله ستظهر ملامحها في مقامة الحريري الخامسة . يحضر دريدا بصورة لافتة ويغيب حيث « تطالعنا منذ الصفحات الأولى لكتاب عبد الفتاح كيليطو الغائب أزواج متعددة مثل الشمس والقمر ، الحضور والغياب ، الأصل والفرع والنموذج والنسخة »[3]. ويبدو أن كيليطو قد رسم مسار عمله في المقامة الخامسة من خلال هذه الأزواج بوصفها مقدمة نظرية ستحدد طريقته في التحليل .

## 1-2-النموذج /النسخة أو الهمذاني /الحريري

قسم كيليطو كتابه إلى قسمين حيث سعى من خلال خمسة مقاطع حكائية إظهار أن القسم الأول من المقامة الخامسة هو محاكاة لنموذج المثال ( المقامة الكوفية للهمذاني ) أي أن القسم الأول منها هو : « معارضة ، أي أن الحريري يتناول فيه الموضوع نفسه الذي تطرق إليه الهمذاني مع نية الفوز بقصب السبق . فالذي يقوم بمعارضة مؤلف بمحاكاة نموذج يسعى جاهدا أن يتجاوز المثال أو أن يعادله على الأقل . أما أن يعجز عن بلوغ شأو المثال فذلك هو الفشل الذريع »"[4] ، وهذا ما يريده الحريري أن لا يخفق في مبتغاه .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص 12 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافزيقا ، ص 32 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص 46 .

فالجزء الأول من مقامة الحريري يحيل إلى حضور الهمذاني .أما الغائب هنا فهو مؤلف المقامة الخامسة هذا الأخير الذي يمثل «عالم مرايا ( ونتبين أن الخاصية المرآتية تطبع الكتاب الذي نحن بصدده حتى على مستوى السرد ، حكاية الحارث مرآة لحكاية زيد [...] مرآة مرآة ، وصورة ظل وسيمولاكر سيمولاكر» [1]. ويتحدد معنى السيمولاكرsimulacre-حسب فوكو- بوصفه « الصورة التافهة في مقابل الحقيقة الفعلية»[2] في أحد معانيه .

فبالرغم من أن مقامة الحريري تبدو محاكية لمقامة الهمذاني إلا أن« الأولى أكثر طولا من مقامة الهمذاني ، وأشد منها تعقيدا ، بحيث يمكن القول إنها تشتمل على مقامتين . فإذا اتفقنا على أن المقامة سلسلة من الأحداث تنتهي بالتعرف على خدعة السروجي فإن مقامة الحريري مقامتان لأن فيها تعرفين : التعرف الأول عندما يكتشف الحارث هوية أبي زيد والتعرف الثاني عندما يكتشف خدعته »[3]، وكأن بالحريري بمحاكاته للهمذاني حسب توصيف كيليطو يشغل صفة الوارث الشقي .

ولئن كانت مهمة الوارث الشقي أو الحريري في القسم الأول من مقامته الخامسة اقتضت أن يقلد الهمذاني . فالحريري « لم ينكر أبوة الهمذاني الذي سبقه في الزمن ، وأنار له الطريق إلا أنه يرزح تحت ثقل المثال ويتمنى أن يتخلص منه»[4] أليس هذا ما يعترف به الحريري أن الهمذاني « سباق غايات وصاحب آيات ، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة ولو أوتي بلاغة قدامة ، لا يغترف إلا من فضالته »[5] لكن مع هذا

---

[1] عبد السلام بنعبد العالي ، الأدب والميتافيزيقا ، ص 31-32 .

[2] عبد السلام بنعبد العالي ، ميثولوجيا الواقع ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1999 ، ص12 . يتخذ السيمولاكر حسب فوكو ثلاثة معاني : الصورة التافهة في مقابل الحقيقة ويعني تمثيل شيء ما من حيث إن هذا الشيء يفوض أمره للآخر ثم أنه يعني كذلك الكذب الذي يجعل نستعيض عن علامة أخرى لكن الكلمة تأخذ معنى قويا يجعلها تعني "القدوم والظهور المتآني للذات والآخر "

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص 46 -47 .

[4] المرجع نفسه ، ص47 .

[5] أبو القاسم ، الحريري ، مقامات الحريري ، ص13.

الاعتراف- حسب كيليطو- فإن هذا الوارث الذي ينوء تحت العبء الذي خلفه سابقه لا يقبل « أن يكون مجرد صدى للهمذاني فهو إن أذعن في القسم الأول من مقامته للمثال ، إلا أنه تمرد في قسمها الثاني »[1] فيختط لنفسه مسارا خاصا به .

ويتراءى من الخطاب النقدي الذي يقدمه كيليطو أنه « يقابل بداية بين المحاكاة والمجاوزة من خلال انقسامه إلى قسمين: القسم الأول الذي يتناول تقليد الحريري للهمذاني ، والقسم الثاني الذي يتناول إبداعية الحريري مستقلا عن تأثير سابقه » [2]. فالناقد يؤكد أن الحريري في مقامته الكوفية هو« الوارث الذي لا يكتفي بالعيش على حساب من أورثه ، فينمي الميراث ويضخمه ، ويحول "الطل " أي المطر الضعيف إلى "وابل " أي مطر شديد »[3]، فالقسم الثاني من "الغائب " يعكس بصورة ما حالة غياب الهمذاني . فلعل « تشبيه الحريري أيضا بالوارث الشقي من المجازات النافذة ، والوارث الشقي عنوان للفصل السابع من القسم الأول أي أنه يقوم مقام الثريا في إضاءته للعلاقة المعقدة بين الأب ( الهمذاني ) والابن( الحريري ) »[4]علاقة متوترة تنجزها صورة العرفان للأب في شطرها الأول .وصورة ثانية يسعى فيها الابن المتمرد أن يظهر شكلا من أشكال إثبات الذات ، وشيئا من النكران للأب.

لقد حاول الباحث في المقاطع الثمانية من القسم الثاني إبراز أن الحريري يكف «عن محاكاة الهمذاني ، ويسلك طريقا لم يسلكها نموذجه . فالحكاية التي وظفها على لسان أبي زيد من نسجه وابتكاره »[5]، فها هو الحريري يرفض الرضوخ أو الإذعان للنموذج . مقررا أن يمارس نوعا من« العصيان والإنكار، والتحقيق لرغبة مستترة جلية : أن يكون

---

[1] عبد السلام بنعبد العالي ، الأدب والميتافيزيقا ، ص32 .

[2] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص 369 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص 47 .

[4] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص 372 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص 47 .

الحريري وليد نفسه أن يكون "ابنا لأعماله " أن يكون في الوقت نفسه الأب والابن »[1].هكذا تصير علاقة الحريري بالهمذاني مشابهة لعلاقة المنافسة بين القمر والشمس . فالأول قد ينافس الثانية محاولا سرقة نورها ، ومما يبدو أن« المقابلة بين ماهو متأصل (نور الشمس ) ، وما هو سطحي ( نور القمر) تعادل المقابلة بين الملكية المشروعة ، والملكية المغتصبة ، بين الملكية المبنية على الاستحقاق والملكية المبنية على الادعاء »[2] .

فرأى كيليطو أن الشمس تحقق استقلالها الخاص بمعنى أنها « من جراء ذلك مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى استمداد النور من أحد الكواكب المحيطة بها »[3]، أما القمر فلا يظهر أنه يحقق ذلك القدر من الاكتفاء الذاتي لأنه يبحث عن وجود خاص به بعيدا عن توصيف السارق أو النقص الذي يوسم به– من قبل ابن المعتز مثلا في بيته عن ذم القمر–« ولتعويض النقص يلجأ إلى الاستعانة بالغير إلى الحصول على ملكية الغير إلى السطو المصحوب بالادعاء ، ادعاء الملكية للنور في حين لا يصدر منه إلا الوهم ، إلا صورة النور إلا انعكاس مريب »[4] .يتعلق الأمر بالعلاقة التجاوزية التي تريد أن تصنعها النسخة رغبة منها في احتلال مكان النموذج .

ذلك ما يعنيه السيميولاكر حينما يتجاوز معانيه المشوهة في الميتافزيقا التقليدية حيث « المعنى يضعنا في عالم تكف فيه الصورة من أن تكون ثانوية بالنسبة للنموذج ، وهو يقدم لنا عالما يكون فيه للخدعة نصيب من الحقيقة والفعل والفعالية »[5] أين يصير –يقول كيليطو– «الفرع أهم من الأصل ، ويطمس القمر الشمس حيث يحتل مرتبتها ، ويصيرها

[1] المرجع نفسه ، ص 48 .
[2] المرجع السابق ، ص 09 .
[3] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، ص 238 .
[4] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص 09 .
[5] عبد السلام بنعبد العالي ، ميثولوجيا الواقع ، ص13 .

ظلا له»[1] . لا تحدث كل العلاقات بين الثنائيات التي عاينها كيليطو في مستهل كتابه بغرض إحالتها على نص المقامة إلا من خلال فتح الدلالة وتبريرها بوصفها لعبة .

## 1-3-تفكيك نسيج المقامة

### 1-3-1 الدلالة بوصفها لعبة

خلق عبد الفتاح كيليطو في كتابه الغائب حالة من الفتنة والإغواء تصل إلى حد اللهو بعقل القارئ تماما مثلما أغوى أبو زيد السروجي الحارث بن همام وأصحابه بحكاياته فالمقامة الخامسة -يقول كيليطو-لا يكون مفتتحها إلا باستهواء السمر لرفاق الحارث بن همام الذي «حكى قائلا : في ليلة أديمها ذو لونين وقمرها كتعويذ من لجين [...] فاستهوانا السمر . فلما روق الليل البهيم ولم يبق إلا التهويم »[2]، لكن السمر الذي لايكون إلا مع الليل قد يحمل شيئا من الخوف. بالنسبة للناقد أصحاب السمر بأحاديثهم المهددة بسبب الليل المريب الذي يكتنفهم هم بحاجة لرقية أو تعويذة تقيهم مخاطر الليل[3] الذي يخفي المهالك .

أما الخطر فلا يواجه الحارث بن همام ورفاقه فحسب بل تصطدم به كل قراءة جديدة. فمحاولة كيليطو تريد أن تؤسس رؤية واضحة المعالم بشأن المقامة الخامسة بحيث يكون «التأويل الموضوعي صميم تلك الرؤية ، الرؤيا ، وبرغم موضوعيته فهو لا يخلو من الخطر ولكن الخطر -كما يقول دريدا - هو الفرصة الوحيدة المتاحة للولوج في اللعبة . و لا يتأتى ذلك إلا بإضافة خيط جديد ، وليست الإضافة شيئا سوى أن يعطى لنا

[1] ينظر :المرجع نفسه ، ص47 .

[2] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، ص42 .

[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص32

النص من أجل أن نقرأه »[1]. المعطى الذي لن يكون إلا بتتبع دلالة الكلمة ، وربطها بأختها سواء المضمرة في نص الحريري أو أخرى في نصوص مختلفة.

وقد دعانا الناقد إلى اعتبار أن الاستهواء لا يأتي على مستوى سمر الحارث بن همام ورفاقه فحسب بل إنه يستمر في بيان أبي زيد السروجي الذي خلب لبهم بحديثه . «الخلابة التي تعني الخداع بالقول اللطيف ، المرادفة للاستهواء [...] لكلام أبي زيد مفعولا سحريا شبيها بمفعول السمر الذي كان تحت رعاية القمر ، وسلطة سحرية تبهر ، وتذهل كالبرق الذي يومض ، ويخطف البصر »[2] ، ولأن كيليطو يبرز أن « تعدد الدلالات ينتج من تعدد العلاقات . فالنص يصير"غنيا " بالمعاني عندما يفلح القارئ في تركيب علاقات خفية بين عناصره ، وعناصر أخرى »[3] ، فهو يومئ أن هناك صلة بين ثلاث كلمات ( البرق ، الكلام الدهر) باعتبارها كلمات يجمعها التقلب ، أو التحول لأنها تحمل لونين أو صفتين الخلابة والخداع. فالدهر يتقلب ، والبرق قد يفي بوعده أو يخلفه ، أما الكلام قد يكون مطابقا للحقيقة .وقد يكون كاذبا قد يكشف سريرة المتكلم ، وقد يخفيها[4] حيث تتأكد العناصر الخفية الجامعة بين الكلام والدهر ، والبرق المتمثلة في الخداع والتلون .هكذا يحضر معنى السميولاكر لكن ليس بوصفه الصورة التافهة المقابلة للحقيقة الفعلية بل بعده «عالم من البدائل والنظائر Les doubles »[5].

التلون الذي لا تعنيه علاقة المشابهة بين الثلاثة فحسب بل إنها تستحضر مشابهة أخرى. فأديم الليلة يحيل إلى الجلد ذي اللونين فكما لا يخفى –يشير كيليطو إلى – أن «المتلون يبعث على الشك والارتياب ، كما هو حال من يمزج في كلامه الصدق والكذب

---

[1] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص.366 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص37 .

[3] المرجع نفسه ، ص59 .

[4] ينظر : نفسه ، ص 38 .

[5] عبد السلام بنعبد العالي ، ميثيولوجيا الواقع ، ص 13 .

أو يقول الصدق تارة والكذب تارة أخرى .ذو اللونين لا يختلف عن ذي اللسانين ، ولعلة ما فإن الحية التي أغوت آدم وحواء مشقوقة اللسان بحيث تبدو كأن لها لسانين »[1]. من خلال هذا التصور يتاح للناقد أن يربط بين تلون القمر أو تلون الحية أو تلون الكلام مُظهرا الترابط بينها بشكل عجيب .

فهذه المشابهة أو ما يسميها الناقد وليد منير بالتراسل ، فالخطاب النقدي « الذي يعتمده كيليطو في تحليله المقامة الكوفية يقوم على دلالة التراسل بين الإنساني والكوني ، بين الإنساني والطبيعي في مواضع شتى .ففي الفصل الثاني من القسم الأول (الاستهواء) تنعقد المشابهة بين أبي زيد والحية .وفي الفصل الثالث (عودة الهلال ) تنعقد المشابهة بين أبي زيد والقمر ، وفي الفصل الرابع ( الخلابة ) تنعقد المشابهة بين أبي زيد وكل من البرق والدهر »[2] يظهر كيليطو بتحليله للمقامة الكوفية ذلك الغنى الدلالي الذي يربطها بعناصر مختلفة من المكون الطبيعي والإنساني .

مما يبدو أن التراسل تصنعه الكلمة وارتباطها بأخواتها حيث يظهر أن العنصر الواحد« قد تكون له دلالات متعددة . تعدد الدلالة لا ينبع من الكلمة في حد ذاتها وإنما ارتباط الكلمات بكلمات قريبة أو بعيدة . كلمات تكون في النص المدروس أو نصوص أخرى »[3] . فكيليطو لا ينفك ينبه القارئ إلى أن التعدد يجد صداه في« حكاية عجيبة لا يمكن أن يسردها بمعنى من المعاني إلا شخص عجيب غير عادي ، وهذه صفة أبي زيد كما تظهر لمن قرأ مجموع مقامات الحريري إلا أن المقامة الخامسة وحدها كافية لإظهار تعدديته . فهو مكدي مستنبح وشاعر مفلق ، وخبير بأدب الأكل ، ومراوغ ثم هو أب يتملص من

[1] المرجع نفسه ، ص 31 .

[2] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص368 –369 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص59 .

الأبوة أب يطوف في الآفاق ، ويلتقي على حين غفلة بولده »[1].هذا ما يبشر به القادم أبو زيد السروجي في "عودة الهلال "أو الوافد الذي سيحل على الحارث بن همام وصحبه .

### 1-3-2.الوافد

اظهر كيليطو أن أبا زيد السروجي بوصفه وافدا – لم يُتوقع حضوره – يقوم مقام الضيف المستحق للضيافة ، ففي مقابل الأكل سيقدم السروجي حكايته فضمن « العديد من الحكايات يشكل الأكل قبل السرد طقسا لازما .ذلك أن المشاركة في الأكل تخلق جوا من الألفة ، وعملية السرد تقتضي المودة ، والقرابة والاتصال الحميم »[2] يعني أن هناك علاقة بين الأكل ، والسرد . يوجب كيليطو أن علاقة المُضيف بالضيف تحيلنا إلى لقاء المفاجأة الريبة والفزع أحيانا هذا الشعور الذي لا يتبدد إلا عندما يتبادل الشخصان شعائر الضيافة[3]. والمعروف أن المقامة تشير لسباق الأول في الضيافة من خلال عبارة « وحرمة الشيخ الذي سن القرى »[4] ، وهو النبي إبراهيم عليه السلام.

فشعيرة الضيافة وقصة إبراهيم الخليل مع الملائكة والبشارة بولده تعين نموذجا قرآنيا واضحا. ففي «حين يمثل ولد إبراهيم الخليل بشارة متحققة فإن ولد أبي زيد شخص لا وجود له ، فتن به الحارث وصحبه »[5] ، ولا يتوانى الباحث إلى اعتبار « أن صورة إبراهيم تفرض نفسها في عدة أماكن من المقامة »[6] الخامسة التي هو بصدد تحليلها. ويبدو أن كيليطو ينظر إلى النص المقامي « بوصفه يشكل خيوطا من نسيج أعم هو الثقافة الحاضنة . فالمقامة شكل من الكتابات الموازية لها ، والمحيطة بها ، والمتداخلة معها . فكل نص بهذا المفهوم هو تناص مع نصوص أخرى ، مع ما له من تركيبة خاصة

---

[1] المرجع نفسه ، ص 56 .

[2] المرجع السابق ، ص 40 .

[3] نفسه، ص نفسها .

[4] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، ص46

[5] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص 371 .

[6] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص 40 .

»[1]وفق هذا التصور يدعونا كيليطو من خلال رصده لهذا النسيج الذي تشكله المقامة باعتبارها نصا ثقافيا أن نقرأ حضور نصوص أخرى فيها مثل حضور القصص القرآني بصورة واضحة.

وقد اعتبر كيليطو أن الصلة بين الحارث ، ورفاقه في لقائهم بأبي زيد السروجي وحكاية لقاءه بابنه زيد التي يرويها في القسم الثاني من المقامة تقوم هي الأخرى على المشابهة في جانب منها مع قصة إبراهيم وضيفه المتمثلة في البشارة التي جاء بها الملائكة والمسرة التي تعنيها "**عودة الهلال**" أي ظهور السروجي في ليلة السمر . إنها المشابهة المتاحة مرة أخرى التي يسمح كيليطو للقارئ بتتبعها في كتابه تعني وجها من التعدد الذي تعد به المقامة .

هو إذن « التعدد مصدر للثراء بقدر ماهو تدليل على وجود المفارقة .التعدد –كذلك– انديا ح الحاضر عن مجموعة من الغائبين . وإشارته إلى حضورهم الدال في ثنايا حضوره »[2]. ففي الفصل الثالث من القسم الثاني من الكتاب الذي عنون أحد مقطعيه **إبراهيم وولده** يرى كيليطو أن هناك « نقطة مشتركة بين قصة إبراهيم وحكاية أبي زيد [...] فموضوعة التخلي عن الولد »[3] تظهر مرة أخرى . أليس ما جرى لأبي زيد مع برة وزيد مماثلا لما جرى لإبراهيم مع هاجر وإسماعيل »[4] ، وبالنسبة لكيليطو لا يقتصر موضوع التخلي عن الولد على قصة إبراهيم الخليل عليه السلام ، بل إنه يراها متصلة بقصة أخرى ، و هو ما سيتكشف لاحقا في الفصل.

---

[1] مجموعة من المؤلفين ، فلسفة السرد ، ص 238 .

[2] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص371 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص60 .

[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

وقد تأتى لكيليطو في فصل "أبو العجب وابن السبيل" تتبع دلالة عبارة « وجراب كفؤاد أم موسى »[1] الواردة في المقامة العبارة التي يبدو أنها تحيل إلى قصة موسى عليه السلام رابطا بينها ، وبين الآية الكريمة ﴿ **وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا** ﴾[2] التي يتسنى للناقد من خلالها أن يُوجد وجها من المماثلة بين الحكايتين التي « تتحدد في موضوعة التخلي عن الولد : أبو زيد تخلى عن ابنه كما تخلت أم موسى عن ابنها حين ألقته في اليم .في الحالة الأولى الأب هو الذي يتخلى عن ابنه وقبل ميلاده ، وفي الحالة الثانية الأم هي التي تتخلى عن ابنها بعد ميلاده »[3].

هكذا أتيح للناقد أن يوغل في العمق ، ويسحب « القارئ إلى دلالة الآية الكريمة ليربط بين إلقاء أم موسى ، وهي فزعة خائفة، وتحت ظروف قاهرة ، وترك أبي زيد لولده الذي سيأتي الحديث عنه ، فموسى قد ألقي في اليم وليدا ، لا يعرف حتى والديه ، وهكذا الأمر مع السروجي الذي ستشير الحكاية إلى أنه ترك ولده قبل أن يخرج إلى الدنيا »[4] ، هربا من مسؤوليته بينما تخلت أم موسى عن وليدها بعد خروجه إلى الدنيا خوفا عليه إلا أن كيليطو لا يتوقف عند هذا الحد من المماثلة بل يراها تتجاوزها إلى عصا موسى التي يعرض لها أن تخلق تلك الوشيجة بينها ، وبين عصا أبي زيد أو عكازه .ذلك أن حاله حال المسافر أو ابن السبيل الذي يحل في كل مكان فيصيبه من الألم ما يصيب عضوا من أعضائه.

أما وجع الرجل أو« الوجى »[5] الذي يعانيه أبو زيد فاقتضى منه الاستعانة بالعصا وهو ما أتاح للناقد ربطه بالقرآن الكريم ، والبعض من نصوص الخرافة والأسطورة

---

[1] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، ص 45 .

[2] سورة القصص الآية 10 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص 58 .

[4] خالد بن جديع ، الدراسات السردية الجديدة ، ص 23.

[5] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، ص 45 .

«فأوديب سمي بهذا الاسم بسبب عاهة انتفاخ في رجليه [...] ، والسندباد الذي اضطر أن يدب على أربع ثم لم يجد بدا من الاعتماد على العكاز [...] . ونعلم كذلك أن العصا تلعب دورا كبيرا في قصة موسى »[1].هكذا يستحضر كيليطو العصا في نصوص مختلفة .

فالعصا التي يرجعها « الخطاب النقدي [ لكيليطو] إلى عصا موسى ، وعكاز السندباد فيما يرجع "الوجى " أي وجع الرجل من التعب إلى انتفاخ رجلي ابن سبيل آخر هو أوديب، و إلى دبيب السندباد على أربع بعد تورم قدميه في الجزيرة كما تروي ( ألف ليلة وليلة ) »[2] حيث يفترض كيليطو أن العصا تحل محل الرجل مؤقتا كما هو الأمر بالنسبة إلى القوم الذي يعيش بينهم ابن السبيل .فهو بحاجة إلى قوم يتبنوه ، ولو لفترة وجيزة وبصفة مؤقتة هذه هي حال أوديب ، حال السندباد ، و حال أبي زيد أثناء وقوفه أمام الباب الأول والباب الثاني »[3]عند لقائه الوهمي بابنه زيد.

يحيل التماثل في الشكل بين أبي زيد السروجي وابنه زيد إلى التشابه بين إبراهيم وابنه إسحاق وحكاية إبراهيم الخليل وصنيعه مع الأصنام. فعجز كبير الأصنام عن الإجابة يماثل إلحاح الحارث على لقاء زيد الذي ليس بمقدوره الكلام لأنه ببساطة لا وجود له ، و بمأن « الأصنام والتماثيل لا تعقل ، لا تعي، لا تنطق ، و لا تجيب [...] أليست هذه حال زيد زيد الذي لا يتكلم ، و لايمكنه أن يتكلم لأنه غير موجود ؟ ، ومع ذلك تخيل الحارث وصحبه أنه موجود بل إن الحارث رغب في مشاهدته والتحدث إليه في نهاية المقامة »[4].

والملاحظ أن كيليطو بالمماثلة بين إبراهيم الخليل عليه السلام وأبي زيد السروجي يسعى لربط « العلاقات عن طريق النوعيات ، أولا سمة التشابه المفرط بين إبراهيم وابنه

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص 57 .58 .

[2] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص 371-372 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص 57 .

[4] المرجع نفسه ، ص 61 .

إسحاق ، وبين التشابه بين أبي زيد وابنه زيد ، وثانيا بين علاقة أبي زيد بامرأته" برة" وابنه زيد، وعلاقة إبراهيم بهاجر وإسماعيل ، ويدلل على ذلك كله بالتماثل بين تكسير إبراهيم للأصنام وادعائه ساخرا من قومه بأن كبير الأصنام من كسرها ، داعيا إياهم إلى استفساره وبين اختلاق أبي زيد لزيد غير الموجود، والذي حاول عبثا محاورته »[1] إلا أن هذه التشابهات قد تخلق شيئا من التحفظ لدى البعض .

فعبد اللطيف محفوظ يرى أن التماثلات التي حاول كيليطو إظهارها بين إبراهيم الخليل عليه السلام وولده ، وأبي زيد السروجي ، وابنه زيد قد يجد فيها القارئ وجها من المماثلة إلا أنه « شتان بين التشابه المدرك بالعين ، والتشابه المدرك بالعقل ، كما أن التشابه في الرحيل عن الزوج والابن لا يبرر الاختلاف في أصل الصنيع ، إذ شتان بين الإيداع في رعاية الله والفرار من الواجب [....] فلا يمكن أن تستقيم المماثلة وفق السيرورة الاستنتاجية لكيليطو مع النص ، لأن إبراهيم حاضر من خلال العبارة التأشيرية (وحرمة من سن القرى ) فهو المانح والمرسل لفعل "القرى" بينما أبو زيد يستجدي القرى ، بل يستجديه بالمكر، والخداع .... »[2]، وهذا ما لا ينكره أبو زيد السروجي.

فهل يفترض أن تطابق الحكاية المتخيلة التي يسردها أبو زيد السروجي الاستشهاد المعتمد؟ لنتذكر ما قاله كيليطو في الأدب والغرابة عن الأقوال المستشهد بها سواء من القرآن أو الشعر وانتقالها من سياق إلى سياق . فالحكاية موشاة بتوقيع السروجي أين يضطر« أبو زيد إلى الاعتراف بحيلته ، وبما صاغه من خداع إلا أن اعترافه خال من الشعور بالذنب والندم [...] الاعتراف بالذنب مخجل في حد ذاته لكنه في حالة أبي زيد مدعاة للفخر.وبالمقابل فإن الإبداع مصدر اعتزاز، ولكنه في حالة أبي زيد دليل انعدام

[1] عبد الطيف محفوظ ، التحليل السيميائي للنصوص التراثية (مقاربة لتجربة عبد الفتاح كيليطو )، ص 531 .
[2] المرجع السابق ، ص 531 -532 .

الأخلاق. أبو زيد لا يمدح نفسه إلا بإدانتها. علامة أخرى من علامات ازدواجيته »[1] ، هي المقامة الخامسة تحفة الحريري حيث يتاح للمكدي فيها أن يقوم مقام المخادع والمتلون لا مقام من سن القرى يحضر الأول و يغيب الثاني .

### 1-3-3.الحضور والغياب

رأى كيليطو في الفصل الرابع "النسب" من القسم الثاني أنه من خلال الوقوف الثاني لأبي زيد على باب ابنه زيد في القصة الملفقة أو بالأحرى الحكاية المنسوبة للقضاء التي يرويها للحارث وصحبه يحضر الغياب .ففي « حديث الفتى تلعب موضوعة الغياب دورا كبيرا فبالإضافة إلى غياب الطعام ، إلى الحرمان من الأكل هناك الغياب عن المنشأ عن فيد عن الأرض التي ترعرع فيها الفتى التي يوجد بعيدا عنها .ثم هناك غياب الأب ، الأب الذي [....] في وضع بين الحياة والموت . إنه حي ميت فوق سطح الأرض ، وفي قبر مهجور فيجوز في آن واحد توقع عودته والياس منها .قد يعود ، وقد لا يعود »[2] إلا أنه إذا اعتبرنا الغياب سمة لصيقة بالأب « فإن الحضور هو سمة الأم .الأم لا تنتظر، و لا تترقب لأنها حاضرة ، وقريبة »[3] من ثم يجري التقابل مجرى هذا الفصل « يتضح تقابلان : التقابل الأول بين الأبوة والأمومة ، والتقابل الثاني بين التخلي و الاستضمام »[4] . فالتخلي تجسده الحكاية التي يرويها الفتى زيد و الحاملة بين ثناياها ملامح تنكر أبو زيد لأبوته.

فبالرغم أن الحكاية من نسج وابتكار السروجي إلا أنه يفضل نسبتها للدهر، أما الاستضمام . فيجده القارئ في استجداء أبو زيد من الحارث ، وصحبه بغرض ضم ابنه زيد إليه. تماما كما يريد أبو زيد أن يستعيد أبوته للحكاية التي لفقها حين كشف للحارث

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص79 .

[2] المرجع السابق ، ص 63 .

[3] نفسه، ص نفسها .

[4] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص370 .

عن خدعته [1] حيث تحدد رؤية كيليطو أن «علاقة أبي زيد بابنه مماثلة لعلاقته بحكايته [...] في الحالة الأولى يهجر أبو زيد ابنه ، ثم يسعى إلى استضمامه ، وفي الحالة الثانية يتهرب من نسبة الحكاية إليه ثم يلح على وضع اسمه عليها »[2].

لعل ما ينشده السروجي من كل هذا – يقول كيليطو –هو أن « الابن الذي كان يتوق إلى استضمامه هو النص في نهاية الأمر ، ويتعين على أبي زيد أن يصرح بأبوته ، وإلا فإن النص سينسب لا محالة إلى من لم يلده »[3] .نسبة قد تقتضي من الحارث بن همام أن يعيد كتابة الحكاية التي سمعها سابقا من أبي زيد السروجي حين طلب منه وصحبه أن يدونوها قائلا « أثبتوها في عجائب الاتفاق وخلدوها بطون الأوراق ، فما سير مثلها في الآفاق، فأحضرنا الدواة ، وأساودها ، ورقشنا الحكاية على ما سردها»[4] حيث يفترض كيليطو أن **قول** السروجي أو سرد حكايته يمثل **الحضور** بينما ترصد كتابة الحكاية أو ترقيشها معنى **الغياب.**

و بحثا عن مستوى آخر من التقابلات دعانا كيليطو لتقابل آخر في الفصل الخامس من القسم الثاني الذي سماه **الترقيش** « أين "يأخذ التقابل بين **القول والكتابة** جل مساحة الفهم والتأويل »[5] فامتثالا لفكرة « الأسبق ، الثانوي ، والمتمم ، المكمل ، الحفظ والنقص » [6] يبرز الناقد إمكانات الكتابة والقول مستعينا بتصورات دريدا عن **الكلام والكتابة** ربما لأن الإحالات الهامشية في دراسته عن المقامة الكوفية تظهر هذه الاستعانة .

فقد رويت حكاية السروجي من قبله شفاهة ، وآن لها أن تدون .فلا يمكن لقوله أن يبقى أسير الذاكرة فقد يصير القول عرضة للإتلاف أو التلفيق أو النسيان . « فالحفظ لا

[1] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص64 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] نفسه ، ص79 .

[4] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، ص 47 .

[5] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص 370 .

[6] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص 67 .

ثقة فيه لأنه قد يخون صاحبه فيدخل الخطأ والتشويه على النص » [1] ، ففي تلك الحالة يتعين وجود وسيلة ما تصون حكاية السروجي من الوقوع في الزلل بالأحرى يجب كتابتها .

وافترض الناقد أن سرد الحكاية استلزم حضور السروجي ليرويها شخصيا في ضيافة الحارث وأصحابه لكن يحدث أن يتعسر حضوره مرة أخرى ، ورغم ذلك فهناك من سيكفل وجوده حتى ولو غاب . « فعندما يغيب الشيء أو يتعذر الحصول عليه عندما لا يمثل فإن الكتابة تقوم مقامه، وتعوض النقص فهي بوضعيتها الثانوية مماثلة للقمر الذي ينوب عن الشمس عندما تغيب »[2] بمعنى أنه يمكن للكتابة أن تحفظ نص السروجي في حالة غيابه .ذلك أن« الكتابة كما هو معروف لا تفترض حضورا مباشرا للمتكلم فالعلامات المكتوبة أو المنقوشة على الورق تختلف عن الأصوات المشكلة في الهواء أثناء التكلم لأن الأخيرة تختفي بانتهاء الحديث ، و لا تملك خاصية البقاء إذا لم تسجل ، وكل هذا من خصائص الكتابة »[3] ، فما تضمنه الكتابة بقاء الحكاية وخلودها .أليس هذا مطلب أبو زيد السروجي ؟ « أثبتوها في عجائب الاتفاق ، وخلدوها بطون الأوراق »[4].

تبنى كيليطو رؤى دريدا بشأن الكتابة مبرزا أنها تشغل مكانة أدنى من القول ربما لأنها « مرتبطة بالتأجيل ، وبالإرجاء بالغياب على عكس القول الذي يستلزم القرب ، والحضور والمواجهة.عندما يتعذر الاتصال المباشر،عندما تكون هناك مسافة ( مكانية أو زمنية) تفصل المخاطب عن المخاطب فإن الكتابة تنوب عن القول »[5] ، فما تتيحه الكتابة أنها «تخلد النص تحفظه ، وتصونه ، ولكن سيان عندها أن يكون النص صادقا أو كاذبا

---

[1] المرجع نفسه ، ص 66 .

[2] نفسه ، ص 67 .

[3] عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر ، ص 132 .

[4] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، ص47

[5] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص66

.فليس في استطاعة النسخة أن تحكم على النص ، وتنبه إلى كذبه وتقول الكلمة الفصل في شأنه »[1]، فالنص المكتوب لا يستطيع أن يشير إلى أن الحكاية التي نسبها أبو زيد السروجي للقضاء هي حكاية من تأليفه.

فحسب كيليطو إذا كان « النص الشفوي ينتشر بين الناس دون أن يستند في أكثر الأحيان إلى موقف معين . فهو يتيم بلا أصل يهيم على وجهه في المسالك المختلفة دون أن يهتدي إلى الطريق الذي يقوده إلى أبيه ، ويهب نفسه لكل الذين يلتقي بهم .وعلى العكس فإن النص المكتوب له أب معلوم ، ولا يعرض نفسه إلا على الذين ينتسبون إليه »[2] .فبعد أن دونت حكاية السروجي صار لها أبا معروفا لكن بالرغم أن الحارث وصحبه كانوا مخلصين في تدوينهم لها . و« بالفعل فلقد كتبوا الحكاية أي كما حكاها ، وتكلم بها متوخين الوفاء لنصها. بيد أنه في مكان ما من سلسلة الرواية يوجد خلل :رواة عادلون يأخذون عن راو غير عادل ينسب ما لفق إلى القضاء »[3] ، ولعله التلفيق الذي سيتكشف للحارث في نهاية المقامة .

ظهر جليا من خلال تحليل كيليطو ، بشأن التقابل بين القول والكتابة ذلك أن فكرة الكتابة تتميز،« وعلاقتها بالتأويل عند دريدا مهاد الخطاب النقدي لكيليطو ، كما تحتل تشبيهات دريدا ، وطريقته في التعبير بالمجاز مساحة لا يستهان بها في بنية الأسلوب النقدي لكيليطو»[4] ، ومع ذلك فالخطاب النقدي لهذا الأخير لا يبين اعتماده الكلي على تعبيرات دريدا لاعتبار بسيط أنه يلتمس آلياته من مناهج أخرى ، و « يجيد على نحو مدهش إخفاء المصطلح أو إزاحته إلى هوامش الفصول ، بعيدا عن المتن الأساس ، كما أنه خطاب ناعم خالص من الرطانة. مرهف ، وشفاف ، وخال من كل ما يعوق الفكر

---

[1] المرجع نفسه ، ص68

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والغرابة ، ص 97 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص67

[4] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص 372 .

الثاقب عن امتداده أو يوقف التأمل الصافي عن تدفقه »[1] ، تأمل لا ينفك يقدمه خطاب الناقد .

لقد عين كيليطو منذ –كما يلمح لذلك عبد الرحمن بوعلي – البداية شكل الخطاب الذي يريده . فهذا النوع من «القراءة الجديدة التي نسميها القراءة العاشقة أو القراءة العالمة هو الذي سيحكم ناقدنا في مساره المستمر حول مساءلة السرد القديم »[2] ، واللافت بالنسبة لعبد الفتاح كيليطو ، وإن كان يلتفت منهجيا نحو خطاب دريدا التفكيكي حول ميتافيزيقا الحضور والتمركز حول الصوت ، وتغييب الكتابة إلا أنه لا يسمح لنفسه أن ينجرف وراء أية منهجية على نحو مفرط إلا بقدر الحاجة لإضاءة نص المقامة الخامسة . فهو إن بدا للبعض محاكيا لكن لا يمكن الجزم بأن هذه المحاكاة متحققة في مجمل الخطاب النقدي المقدم في الغائب فقد يحيل حضور آثارا لدريدا إلى شيء من المعارضة [3]. فكأنه بهذا يصطنع مساره الخاص منهجيا طريقته في قراءة المقامة بأسلوب سلس يفضي إلى حالة من الإغواء ، والفتنة اللذين لا ينتهيان إلا بالتعرف على مهارات كيليطو في القراءة أو تقليب النص السردي القديم . تماما مثلما فعل السروجي في حكايته لكنه تعرف (نقصد كيليطو ) لا ينم عن خدعة بل إنه يثبت أبوة كيليطو في خصوصية تأويله للمقامة الخامسة بعيدا عما قدمه سابقا في أطروحته .

أما الإغواء فلا ينتهي إلا بتعرف الحارث بن همام على خدعة أبي زيد السروجي التعرف الذي ينذر بنهاية الحكاية التي كان مبتداها مع الليل ، والسمر ، والمنتهية مع أول خيوط النهار. ذلك ما يظهره كيليطو في فصل "**قرن الغزالة** " هو أوان انتهاء الخداع والغش وهو أيضا ما تلمح إليه عبارات الحريري في ختام مقامته « ثم إنه نشر من وشي

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[2] عبد الرحمن بوعلي ،القراءة العاشقة واستراتيجية قراءة النص السردي الكلاسيكي ، ص 329 .

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 97 هامشها . خالف كيليطو دريدا الذي اعتبر أن اليتم حسب أفلاطون يميز النص المكتوب الذي يفتقر إلى الصوت والحضور.

السمر ما أزرى بالحبر إلى أن أظل التنوير، و جشر الصبح المنير فقضيناها ليلة غابت شوائبها إلى أن شابت ذوائبها [....] ولما ذر قرن الغزالة طمر طمور الغزالة ، وقال انهض بنا لنقبض الصلات ، ونستنض الإحالات فقد استطارت صدوع كبدي من الحنين لولدي فوصلت جناحه حتى سنيت نجاحه »[1] فأثر السمر مع أبي زيد السروجي الذي جاء في « ليلة أديمها ذو لونين»[2] حمل في طياته كل ما له علاقة بالكلام الكاذب بالأوهام .

وأشار كيليطو أن كلمات مثل « الوشي ، والشوائب، والحبرة كلها تدل على التلون أو الخلط أو الكذب »[3] –دون أن ننسى صلتها الوثيقة بالكتابة – الذي لم يظهر إلا مع قدوم السروجي لكنها كلمات توشك أن تمضي بطلوع الشمس ، وقيام أبي زيد المتزامن « مع ظهور قرن الشمس .هذا القيام تبرزه الرغبة في قبض المال ، والإسراع لملاقاة الابن المزعوم إلا أن هناك تبريرا آخر لا يعبر عنه أبو زيد وهو أنه يخشى أن يفضح أمره ، فيحرم من المال الذي من أجله روى حكايته » [4] ، لكن أكثر ما يخافه السروجي بعد أن تحققت خدعته أن يكشف نور الشمس أمره قبل أن يحصل على المال بوصفه الشخص القمري الذي ظهر في الليل مع غياب القمر .يحدث ذلك – كما يلمح كيليطو – لأن « بنية المقامة تكمن في التعارض بين الشمس والقمر ، وهو تعارض يكرر بصفة مدهشة في الأحداث المروية وفي الصور البيانية ، وفي الإحالات الثقافية ، وفي الأشخاص الذين يتوزعون إلى أشخاص شمسيين، وأشخاص قمريين ».[5] للنهار والليل أو بالأحرى التعارض بين الصدق والكذب.

---

[1] أبو القاسم الحريري ، مقامات الحريري ، ص 48 .

[2] المرجع نفسه ، ص42

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص 74 .

[4] المرجع السابق ، ص 75

[5] نفسه ، ص 75– 76 .

ومن جديد في الفصل السابع **قرن الغزالة** يعود التقابل الأساسي بين «الشمس والقمر»[1] التقابل الذي يبرره كيليطو بقوله: « فغياب الشوائب يعني غياب القمر الذي كان يعكر صفو الليل ، ولكن بما أن أبا زيد عوض القمر فإن الحديث عن ليلة صافية وهم من الأوهام لن تغيب الشوائب إلا بعد طلوع الشمس إذاك فقط ستنقشع الأوهام المترتبة عن السمر إذاك فقط سيغرب القمر أي سيمضي أبو زيد إلى حال سبيله »[2] هكذا استعاض – بالنسبة لكيليطو– الحارث وصحبه عن القمر بحديث أبي زيد السروجي وحكايته العجيبة .

واستعاض القارئ عن الحريري بشخصياته المتخيلة كما عوض القمر الشمس لكن شيئا كهذا لا يمكنه أن يدوم فستتكشف الحقيقة في النهاية للحارث ناهيك عن ذلك فإن الحريري– يشير كيليطو– ولو أسند حكايته لرواة مختلفين لأبي زيد السروجي، والحارث بن همام فهو «لا يتمنى أن يصل الأمر إلى حد الاعتقاد بأن أبطاله قالوا فعلا ما قالوه أن لهم وجودا خارج هيمنته ، وقبل أن يشرع في بث الحركة فيهم [...] ، وإلا سيكون كالأب الذي تقطع الصلة بينه ، وبين أبنائه كالأب الذي ينجب أبناء فينسبون إلى غيره »[3] من الآباء. ولأن عتمة الرؤية لا تنبلج إلا عندما يغني كيليطو قراءته لمقامة الحريري بخاتمة تتبنى فكرة **الدائرة** . أليس ؟ ذلك ما تعد به كل مقامة أن تفي بالوعود نفسها ، وترسم الدورة ذاتها التي رسمتها سابقاتها من المقامات[4].

### 1-3-4 الحكاية الدائرية

تشغل **الدائرة** –أو**الاستدارة** كما يسميها الناقد وليد منير –المقامة بدءا من عنوانها. لصلتها بمدينة الكوفة . فقد «سميت كوفة لاستدارتها»[5] . فتحيل الشمس إلى

---

[1] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص 370

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص75 .

[3] المرجع السابق ، ص 85 .

[4] ينظر : نفسه ، ص29.

[5] المرجع نفسه ، ص 30 .هامش الصفحة .

الدائرة ، والقمر عند اكتماله عليها حيث « تملك الاستدارة من الحمولة الإشارية ما يجعلها توازي واقعا بأكمله أو تجاوره . فلدينا الدائرة دائرة القمر ، ودائرة الشمس ، ودائرة التعويذ الفضي ، والدائرة التي تشكلها الحية »[1] . ويرى كيليطو أنه على الرغم من أن المقامة الخامسة للحريري تجسد «قصة مبتكرة ، بل فريدة من نوعها إلا أنها مع ذلك أسيرة شبكة من النصوص ، والقارئ الذي يتعرض لها يعلم مسبقا ، بفضل اطلاعه على ماضيها ، على ما سبقها من مقامات ، يعلم أنها لن تخلف وعدها ، وأنها سترسم **الدورة** نفسها التي رسمتها أخواتها »[2] من مقامات الحريري.

فالقارئ للمقامات السابقة عن المقامة الخامسة يدرك أنه سيصادف أفق الانتظار نفسه في كل مرة ، وأن الحارث بن همام سيواجه ذات المصير عند لقائه بأبي زيد السروجي «فالحارث ينكر كل مرة أبا زيد الذي لا يكف عن تغيير شكله ومظهره ، والذي لا تتكشف هويته إلا عند نهاية المقامة أما القارئ فإنه بعد اطلاعه على مقامتين أو ثلاث ، يتعود على هذه الخطة في السرد ، ويعلم أن الشخص الذي ينكره الحارث هو أبو زيد ، خصوصا أن هذا الأخير رغم حربائيته ، وتلونه ، موصوف دائما بالفصاحة ، وبعلو الشأن في نظم الكلام »[3].

و يصادف أن الدورة التي ترسمها المقامة الخامسة كسابقاتها تجد صورتها المرئية في غلاف الكتاب، وتجسيدا للقراءة السيميوطيقية يقدم فيها كيليطو تقابلا آخر بين الحكاية التي رواها أبو زيد السروجي ، وصورة الغلاف المتمثلة في المنمنمة المصورة من قبل الواسطي للمقامة الخامسة بوصفها منمنمة تحاكي حكاية السروجي مع ابنه المزعوم زيد حيث «الصورة ترافق الحوار الدائر بين الأب ، وابنه على عتبة الباب .كلا الشخصين واقف وكلاهما يمد يده أبو زيد يطلب القرى ، وزيد ليبين إنه لا يملك .هناك شخص ثالث

[1] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص.368 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص29.

[3] المرجع السابق، ص 42 .

: برة الأم .الأب في الخارج ، والأم في الداخل ، وبين الاثنين زيد الذي يواجه أباه ، ويدير ظهره لأمه الجالسة على المنوال» [1] هكذا تبرز الصورة حضور الأم ، و بالنسبة لكيليطو لا تلمح أو تثبت الحكاية أن الأم برة موجودة في الكوفة في حين « تقرر الصورة وجود الأم في البيت ، بينما لا يؤكد النص وجودها في الكوفة ، فكل ما قاله أنه حل بهذه المدينة مع أخواله ، وأخيرا تعرض الصورة الأم ، وهي تغزل **بالمنوال** »"[2]. هكذا تبرز الصورة حضور الأم بينما تغيب في النص.

لفت كيليطو القارئ بأن « الشكل الدائري لدولاب » [3] أو المنوال الذي تغزل به الأم يطرح مسألة **الدائرة** التي تحيل إليها مقامة الحريري حيث شغلت الاستدارة فضاء المقامة الخامسة في جوانب مختلفة كأن « تتشكل حلبة السمر كذلك على هيئة دائرة ، وينشئ أبو زيد في إحدى المقامات "رسالة قهقرية" أي رسالة يمكن أن تقرأ من البداية إلى النهاية ، ومن النهاية إلى البداية [...] نلاحظ أيضا تلك الدائرة التي يرسمها الرواة أنفسهم ؛ فالحريري صاحب المقامة يجعل "برة" تتحدث إلى ابنها ، والابن يتحدث إلى أبيه ، وهذا الأخير يتحدث إلى الحارث وصحبه »[4] ، فعلى نحو ما تجد الدائرة– كما يقول كيليطو– أهميتها في المقامة مثلما أن النسج (الغزل) يذكرنا بوشي السمر ، وبالحبرة التي شبه بها حديث أبي زيد وبحياكة الحكاية .

فالحياكة التي تذكرنا –حسب كيليطو –« بنساجة أخرى ، وهي( بينيلوب ) التي شرعت أثناء غيابها غياب زوجها ( أوديسيوس ) في حياكة ثوب ، واستمرت في عملها سنوات عديدة » [5]. فقد حاكت مقامة الحريري بنسيجها مقامة الهمذاني في قسمها الأول

---

[1] نفسه ، ص 87 .

[2] نفسه ، ص نفسها .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] وليد منير ، المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو ، ص 368 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص 87.

إلا أن النسيج الذي شكل مقامته في الأخير يختلف عنها في نفس الوقت . وهو النسيج ذاته من فتق خيوطه كيليطو ليعيد نسجه من جديد ، تماما كما كانت تفعل النساجة "بينيلوب " تغزل نسجها ، وتفك خيوطه لتعود مع أول النهار لحياكة ثوب جديد ، والحياكة هنا تحيل إلى الكتابة فقد « دأب النقاد القدماء حديثهم عن الشعر والكلام البليغ ،على الاستشهاد بصناعات كالنجارة الصياغة ، الحياكة، **والنسيج** »[1] ، ويبدو أن عبارة الناقد عن النسيج تدل بشكل ما على ما قدمته الدراسات العربية القديمة بشأن ربط إبداع الشعر بالنسج والتصوير وصناعات أخرى وتذكرنا بمفهومات معاصرة غربية أعطت للكتابة والنص توصيف النسيج لكن هل يفترض أن ما يصدق على الحريري أو "بينيلوب " يصدق أيضا على كيليطو ؟.

فبعد سنوات ، وسنوات من مقامة الهمذاني الكوفية استطاع الحريري أن ينسج على منوالها مقامة تشبهها لكنها تختلف عنها بالقدر نفسه الذي تمكن فيه كيليطو أن ينسج إبداعا آخر على منوال منجزه في أطروحته "**المقامات السرد والأنساق الثقافية** " لكن هذه المرة إن كان الاشتغال بالمقامة ( النص أو النسيج ) ذاتها إلا أن الثوب المنسوج ، ونقصد بهذا كتابه "**الغائب** "يؤكد الاختلاف والتباين بين العملين ربما لأن منهجية القراءة تختلف مرة أخرى ، وهذا ما نبهنا إليه الناقد منذ البداية لكنها لا تختلف– حتما في التأكيد دائما– على غنى النص التراثي « وبشكل بالغ الأهمية ، يبدع كيليطو النص مرة أخرى بكتابته الاستكشافية وتتمثل أهمية أعماله في أنها تعلم المرء كيف يقرأ : إنه يعلم المرء عادة مفيدة جدا لقراءة التراث العربي في القرون الوسطى »[2] بل إن قراءة التراث العربي بشكل عام الذي هي بحاجة دائما لصانع ماهر أو بالأحرى لنساج حذاق يعرف قيمة

[1] المرجع نفسه ، ص 74 .

[2] جوليا براي، الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى ، ص 237 .

**الشذرة** أو القطعة المنفصلة ولا مفر أن كيليطو يحسن التنقيب عن الشذر بل ، ويصطنع منه قراءة خاصة يمكن أن نسميها **قراءة الشذرات** .

# الفصـــل الخامس

## قـــــراءة الشـــــذرات

## قراءة الشذرات

### 1 الشذرة الدلالة

تدل لفظة الشذرة في المعاجم العربية على القطع من الذهب ، و اللؤلؤ، جاء في لسان العرب « الشذر قطع من الذهب يلقط من المعدن من غير إذابة الحجارة ، مما يصاغ من الذهب فرائد يفصل بها اللؤلؤ والجوهر. والشذر: صغار اللؤلؤ شبهها بالشذر، لبياضها. وقال شمر : الشذر : هنات صغار كأنها رؤوس النمل من الذهب ، تجعل في الخوق ، و قيل هو خرز يفصل به النظم وقيل هو اللؤلؤ الصغير، واحدته شذرة ؛ قال الشاعر :

**ذهب لما أن رآها ثرمله**

**وقال :يا قوم رأيت منكره**

**شذرة واد ،ورأيت الزهره**

**أنشد شمر للمرار الأسدي يصف ظبيا :**

**أتين على اليمين ،كأن شذرا**

**تتابع في النظام له زليل »**[1]

فالشذر في المعجم الوسيط من « العقد ونحوه : فصل بين حباته بخرز أو قطع من ذهب ونحوه .ويقال: شذر الأديب كلامه بالشعر .الشذر : قطع الذهب تلتقط من معدنه. خرز يفصل به بين حبات العقد ونحوه اللؤلؤ الصغار: الواحدة : شذرة »[2]

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج4 ، ص 399 .

[2] المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، ط4 ،2004 ، ص476-477 .

أما الشذرة fragment في المعاجم الأجنبية فتعتبر « قطعة من نص ، أو فقرة »[1] بمعنى أنها موصولة بحجم صغير لا يتجاوز فقرة قصيرة من كتاب أو نص أو حتى سطر جملة أو كلمة .

وارتبط معنى الشذرة بالكتابة الشذرية بوصفها جنسا أدبيا « ظهر على استحياء وتعثر في فترات تاريخية من تاريخ الكتابة الأدبية والنقدية والفلسفية ، وإذا ما عرفنا بأن نظام الشذرة ظهر في الفلسفة بسبب نقص التدوين أو ضياع المكتوب من ذاكرة الكتابة منذ الفلسفة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد »[2] إلا أن الشذرات ليست في تشكيلها «خلاصات ونتائج وهي ليست حكما وحقائق نهائية »[3] ثابتة . مثلما أن هناك من يعتبر الشذرات « في فلسفة هيرقليديس وبرميندس هي الشكل الأول لظهور الشذرة أو المقطعية في الكتابة إلا أن الشذرة لم تكن شائعة بعد في مجال الكتابة والتأليف حتى ظهور" خواطر" باسكال التي عرفت بهذا الاسم ، ثم أعقبتها "اعترافات" جان جاك روسو »[4] .

وقد بلغت الكتابة الشذرية مدى رفيعا من التكثيف مع كتابات نيتشه الذي انتقل «من الكتابة المتصلة التي يحاكي تسلسلها وتقسيمها المحاضرات الجامعية إلى كتابة متقطعة على شاكلة فقرات ومقطعيات ، وشذرات قصيرة ، يستطيع المرء من خلالها أن يقرأ في أي صفحة يشاء »[5]، والملاحظ أن الكتابة الشذرية قد استقطبت في عصرنا الحالي كتابا كثرا أمثال فرناندو بيسوا Fernando pesso ، وإلياس كانيتي Elias canetti ، كما يظهر اهتمام رولان بارت بالشذرات في مؤلفه شذرات من خطاب العشق.

---

[1] Oxford Advanced learnet's dictionary oxford university press 2010 Britch p593.

[2] محمد الحجيري ، ظاهرة كتابة الشذرات من نيتشه إلى كانيتي ، مجلة نزوى، عمان ، يناير 2014 ، عدد77 ، ص287 .

[3] عبد السلام بنعبد العالي ، الكتابة بيدين ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2009، ص 33 .

[4] محمد الحجيري ، ظاهرة كتابة الشذرات من نيتشه إلى كانيتي ، ص 287 .

[5] المرجع نفسه ، ص نفسها .

ولا تنفصل حدود الكتابة النقدية الموشاة بالاقتباسات ، والنصوص عن القراءة فقد ولع عبد الفتاح كيليطو بتقديم قراءة نابضة بالإبداع تتحقق « بشذرات من هنا وهناك »[1] وحيثما وجدت الشذرة ستكون هناك قراءة عالمة ؛ هي الشذرة غداة يبصرها القارئ ينبو عن القراءة العادية ، فحين « يمتدح منظرون الشذرة ، والنص ذا المداخل المتعددة ، المعنى المتقطع المتشظي ، ويدعون إلى قراءة عكسية »[2] تصبح فيها القراءة فاتحة للمتعة من ناقد متلبس بقراءة الشذرات . فذلك ، ولأن الشذرة « لا تغني عن إعمال الفكر، إنها تدعو إليه ، وتحث عليه بل هي ما يستفزه »[3] فإن كيليطو لا يجد ملاذه التأويلي إلا في الشذرة الصغيرة .

## 2- كيليطو و الشذرة

لونت القراءة عند عبد الفتاح كيليطو جدارية الدراسات العربية النقدية المعاصرة بتشكيلاتها المفارقة لغيرها من القراءات ، و كأنها فسيفساء تمارس جميع أنواع الغواية على الناظر إليها ، أو لوحة تشكيلية « يحددها ويميزها بصفات و ظلال وتلوينات تجعل منها الشجرة الحاملة لبصمات و آثار تنضح بالجرأة و الابتكار . وتتدثر بلغة مضيئة كاشفة مكسرة للرتابة »[4] ، فلعلها خلت من سماتها كتابات أخرى نقدية ، ونحن بهذا لا نخالف الناقد الفرنسي "روث غروريشار" في مقاله عن "الأدب –عبد الفتاح كيليطو أو فن القراءة ، حين يصف هذه القراءة النقدية « صغيرة ، وهي جميلة »[5] لأنها القراءة التي تبحث عن قطع صغيرة ؛ متناثرة على صفحات النصوص السردية أو تلك الأوراق

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص97 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، حصان نيتشه ، ص 51

[3] عبد السلام بنعبد العالي ،الكتابة بيدين ، ص 33

[4] خوان غويتسيلو ، العصافير تلوث عشها ، تر : عبد الكريم جويطي ، آفاق للنشر و التوزيع ، مصر ، ط 1 ،2006 ، ص06 .

[5] R.G littérature.kilito ou l'art de lire telquel .n374.mai2009

المخبوءة في خزائن التراث التقطها الصانع ، ودون كثير من« الثرثارات والجدالات غير النافعة » [1] ينسج كيليطو على نوله خيوط قراءة مغايرة .

و تنتمي كتابة كيليطو إلى « ما بعد الحداثة بطابعها الشذري بوصفها كتابة مطرزة بالاقتباسات تقوم على نظام عددي في تركيب أجزاء النص ، وعلى إعادة كتابة نصوص أخرى على نحو ساخر».[2] والحال أن هذا الناقد كما يذهب إلى ذلك غروريشار « ليس من أولئك الذين يحملون مفاتيح التحليل النصي بين أيديهم في الأعمال التي يدرسونها ، بل على العكس فإنه يعتمد الشذرة وعبر تفصيل صغير خاصة مع فن مساءلة الأعمال » [3] الكلاسيكية التي يحللها بحرفية عالية .

ففي شكل « نصوص قصيرة بكتابة مركزة .اقتصادية رائعة و الطرق التي يسلكها في التعامل مع النصوص الكبرى للأدب العربي الكلاسيكي هي دائما غير متوقعة ومفاجئة »[4] ولا يعوزها الإبداع والجدة لما يرصده من كنوز في التراث السردي العربي . يصنع من شذرة صغيرة تلو الأخرى عقدا من اللؤلؤ يزين به الدراسات السردية العربية المعاصرة فعلينا أن لا ننسى أن هذا الامتثال لمعنى العقد يجد مضمرات أشبه بالاستعارة، للقارئ أن يجدها في الحكاية الأخيرة من عمله الإبداعي "حصان نيتشه " فقد يبدو انفصام عقد «مدموازيل لورنسان»[5]* وانفراط خيطه ، وحالة انتثار اللآلئ على الأرض هو عينه ، الشذر الذي يملأ الكتب القديمة من وفيات الأعيان لابن خلكان أو التشوف لابن الزيات أو المنتظم لابن الجوزي أو مقدمة ابن خلدون.

---

[1] ibid.

[2] ينظر : مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص110.

[3] R.G littérature.kilito ou l'art de lire magazine telquel.n374.mai2009

[4] ibid

[5] عبد الفتاح كيليطو ، حصان نيتشه ، ص 151 * مدموازيل لورنسان يسمي كيليطو إحدى شخصياته بهذا الاسم نسبة إلى الرسامة التشكيلية و ملهمة الشاعر الفرنسي غيوم أبوليير ماري لورنسان .

هكذا يلج كيليطو النص السردي القديم أو «المدينة القديمة ،لا من بابها الكبير ، بل من باب صغير جدا »[1] كما دخلها عبدالله في خصومة الصور فيغدو ذلك الباب الصغير « أحد مداخل المتاهة ، المتاهة التي يكون شرط الدخول فيها ، والخوض في لعبتها نسيان المداخل والتخلي عن رغبة البحث عن مخرج منها ، المتاهة التي تفضي إلى السر الدفين في مكان ما منها ، أي إلى التيه »[2] في متاهات السرد بشذرة صغيرة التقطها من نصوص قديمة كجملة دفينة أو اسم موشوم في ذاكرة الماضي كأبي العبر وسمكته أو أبي سهل القرشي ومخلاته ، أو لحظة حالمة مسكونة باللغة[3] يستدعيها ليقبض على جميع الأسئلة المنفلتة من النصوص السردية القديمة .

فهذا العبور الحذر من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي يعتبر كتابة لقارئ يعتقد « أن القدماء لم يقولوا كل شيء ، لكنه ولكي يتثبت من ذلك يعمد لدراستهم وبهذا وحده سيتجنب تكرارهم كما يقول ناقد روسي »[4]، فدراستهم دراسة حديثة تعني بصورة ما عدم تكرارهم عبد الفتاح كيليطو الذي يلذ له أن يحتفي بالفكرة الصغيرة ، ويبحث عن خيوط رفيعة لاستشراف البعيد ، والقصي . فعندما يقرأ المعري أو الجاحظ أو غيرهما ينتبه إلى سطر أو سطرين إلى بيت إلى فقرة أو حكاية وهو ما يحثه على الكتابة[5] و يستثيره ، ويدعوه لخوض غمار المجهول. ودون أن يأبه بالعقابيل التي ستخلفها مغامرته يبحث عن دال مضمر في مكان ما «وكلما انبثق احتمال هذا المكان من تفصيل صغير منسي في ثنايا كتاب يلتقطه كيليطو ويرعاه بعناية حافر متمرس بالنصوص إلى أن يكشف عن

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، حصان نيتشه ، ص 76 .

[2] عادل عبد الله ، التفكيكية ( إرادة الاختلاف وسلطة العقل) ، دار الكلمة ، دمشق، سوريا ، د– ط ،1997 ، ص 10 .

[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، من شرفة ابن رشد ، ص58 نقصد العبارة الحلمية "لغتنا الأعجمية " من شرفة ابن رشد

[4] عبد الفتاح كيليطو ، مسار، ص 53 .

[5] ينظر: المرجع نفسه ، ص 98 .

الكليات الخبيئة في ما يبدو جزئيا »[1] ، وما يظهر بعيد المنال يصبح أكثر قربا؛ إنه المتنائي الذي لا يمكن أن تستجليه إلا نظرة ثاقبة من قارئ يشبه كيليطو.

### 3- التأويل بين الحكاية والحكاية

نسعى في هذا المبحث إلى استثمار ثلاثة أنماط من القراءة كل نمط يتخفى وراءه نمط آخر هذه الأنماط التي سيصير جماعها قراءة الشذرات هي شذرات أو حكايات صغيرة يلملم عبد الفتاح كيليطو شتاتها ، وبين تأويل الحكاية والحكاية هناك حكاية يرويها الباحث حكاية التأويل الذي ينشد أن « يجعل من القراءة تصنتا مرهفا لحفيف الكلمات، وهي تتقلب بعضها على بعض و كأن يدا خفية تحركها لاهية عابثة حينا وحينا آخر تصففها في أنسقة صارمة وجادة جارحة ثم تعود لتنزع منها شراستها »[2] اليد الخفية التي تصغي بالفعل للكلمات أليس عملها هو تتبع الكلمات [3] ، ورصد دلالاتها التي لا تنتهي إنها اليد يتاح لها أن تقلب الكلمات.

تتكئ النصوص الثلاثة التي اخترناها عن المعري و ابن حزم ومن كتاب الليالي بترسيمتها القرائية على مستوى مشابه لقراءة الشذرات ، وهي سمة ميزت عبد الفتاح كيليطو في جميع أعماله ،و« لأن أيما تأويل إنما يقصد أن يتغلب على التباعد والبعد الذي يفصل بين العصر الثقافي الذي تم والذي ينتمي النص إليه وبين المؤول نفسه »[4] فإن

---

[1] مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 84 .

[2] الحبيب مونسي ، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى ، ص 220 .

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 38 – 39 .

[4] بول ريكور ، صراع التأويلات دراسات هيرمينوطيقية ، تر: منذر عياشي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص 48

كيليطو كثيرا ما ينزع إلى التغلب على التباعد ليس فقط بينه ، وبين النص العربي القديم المدروس بل يذهب إلى ما هو أثمن من هذا أن يتجاوز المسافة التي تقوم بينه ، وبين القارئ ، فالمسافة التي قد تزداد عمقا كلما شغل الناقد نفسه بأدواته المنهجية الكثيرة بدلا من أن يشغل نفسه بإقامة علاقة حميمية بينه وبين نصه من جهة وقارئه من جهة ثانية .

وخلافا لما دأب عليه بعض النقاد الذين يمتحون آلياتهم وإجراءاتهم المصطلحية في فك مغاليق النصوص السردية من «تأويلية تتسلح بعدة نظرية قوية من اللسانيات والسيميائيات والشعريات الحديثة والتداولية ونظريات البلاغة والذكاء الاصطناعي»[1] ، تتلافى تأويلية عبد الفتاح كيليطو أن تدخل النصوص السردية المشتغل عليها في أعماله بضجيج وضوضاء العتاد المنهجي « فالكتابة لابد من التشديد على ذلك تبدأ لديه بفعل من صميم القراءة بما هي تهيئ أرض خصبة لاستنبات التأويل »[2] فهو الذي غالبا ما نسمعه يردد أنه ينطلق من النصوص ذاتها.

يبدو أن تأويلية كيليطو تحاول مجاوزة « البعد الذي يفصلها عن النصوص وأن تصبح معاصرة لها وأن تجعل من الغريب خاصا أي أن تجعله ملكا لها »[3] إنها التأويلية التي نراها تواجه « النصوص بتأمل وتدبر بحثا عن كنوزها ، وخفاياها ، وبياضاتها ، ومجالاتها الأكثر غرابة ، وإعتاما»[4] وحدها النصوص تشبه المياه عند كيليطو فبعضها صاف ، والبعض الآخر عكر يحتاج لمن يحرك ماءها الآسن ، والأمر واقع حتى مع النصوص الصافية «عندما يتعلق الأمر بنصوص "**واضحة** " نصوص يوجد فيها مصباح

[1] محمد بازي ، تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي ، ص146 .
[2] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص174 .
[3] ينظر : بول ريكور ، صراع التأويلات ، ص48 .
[4] المرجع نفسه ، ص نفسها .

داخلي يزيح الظلمة عنها »[1] إلا أنها تنجح في إيهامنا أن مفاتيح ولوجها متيسرة وأن منهجيتها محددة قبلا أمام القارئ.

ومن ثم يجب على الدارس – حسب كيليطو– الاعتقاد « أن هذا الوضوح مفتعل ، يهدف إلى إخفاء أمور لا يراد الإفصاح عنها أو على الأقل يعتقد أن الوضوح نسبي ومحفوف بمناطق من الظلام »[2] حيث يكون كيليطو على هذا النحو متوافقا مع إيكو أن «مبدأ المشاركة التأويلية يسري على كل أنواع النصوص حتى تلك النصوص التي تقدم نفسها باعتبارها نصوصا شفافة لا تخفي شيئا »[3] ، وذلك ما أسس له كيليطو في قراءته لكتاب أسرار البلاغة ،وحيث يبرز الشاعر المبدع في نظر الجرجاني صورة الذي يلمح بين الأشياء علاقات خفية ، لا يلمحها غيره ، ولا تبصر عادة إلا للضليع في إدراك العلاقات بين الأشياء بقوله « فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني ، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه وكل خاطر يؤذن له في الوصول إليه فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له »[4] بسهولة .

يظن كيليطو « أن ما يصدق على الشاعر يصدق على الناقد نفس الهاجس ونفس الطموح يراود الشاعر ، والناقد كلاهما يرمي إلى إبراز ما هو مدفون ، ومكتوم ، و لا أدل من العنوان الذي اختاره الجرجاني لكتابه أسرار البلاغة هذه الأسرار يشترك في

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 07 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] رشيد الإدريسي ، سيمياء التأويل ، ص481 .

[4] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 141

كشفها أو تركيبها الشاعر والناقد كلاهما يحاول النفاذ إليها وتركيبها »[1] ، وهو ما يصنعه الاثنان الشاعر والناقد.

وقد يستدل القارئ في هذا الفصل كحجة علينا بأننا آثرنا حصر تجربة عبد الفتاح كيليطو في السرد العربي القديم لكننا اخترنا شذرة من شذرات تأول فيها الناقد الشاهد الشعري إلا أننا نوجب القصد من التخير لإيحاء مستتر يرجو أن يثبت إمكانية وجود علاقة بين النصوص التي يحللها كيليطو ، وإن كان يفصلها فارق زمني ناهيك عن هذا ومثلما هو معروف فإن الشعر لا يخلو من الحكي والسرد. وعليه فالباحث يلتمس من القارئ العودة إلى الخطاطة الكبرى المتعلقة بإبداعية القراءة عند عبد الفتاح كيليطو حيث توحي بأن الشذرة الأولى منتقاة من عمل أبي العلاء المعري أو متاهات القول[2] الواقع وسط تعداد الكتب للمؤلف ، أما الشذرة الثانية فإنها مجتزأة من الأدب والارتياب [3] المصنف في أسفل التعداد مما يعني أن الشذرة الثالثة التي يجب أن يقع اختيارنا عليها ينبغي أن تكون في أعلى التعداد وهو ما كان حيث ستكون من الحكاية والتأويل [4].

ليصبح العنوان التأويل بين الحكاية والحكاية هي قراءة الشذرات التي تتبع دوال (الاحورار والرقيب والجن ) وتحمل أبعادا للقراءة التناصية ، والارتيابية ، والتأويلية بالقدر الذي تحمل فيه أسرار البلاغة أسرارا ، فمتاهات القول عند المعري تبطن سرا خفيا ، وخلف رقيب ابن حزم رقيب لا يُرى ، وفي حكاية الصياد والعفريت معان تحتاج للربط ليتم الكشف عنها ، وتركيبها مرة ثانية .

---

[1] سعيد علوش ، النقد الموضوعاتي ، النسخة الإلكترونية محملة من موقع سعيد علوش http ://www.saidallouch.net/index1.html، ص51 .

[2] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، ص 11 .

[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 31 .

[4] ينظر :عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، ص23 قدم كيليطو هذه الدراسة في كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية ( مسألة القراءة ) ص 19 .

## 3-1 القراءة التناصية الشذرة الأولى (دال الاحورار)[1]

يقبل ناقدنا على قراءة الجاحظ أو المعري من جديد مرات ومرات في مؤلفاته للمأثرة التي يحملها الاثنان في نفسه حتى تصير إعادة القراءة لنفس الكتاب عادة فإن كان الكتابة والتناسخ الذي خص به مفهوم المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية مُفردا جزءا عن الجاحظ حديثا ، وتحليلا بشذرات لملمها من هنا وهناك ؛ قد انتهى أن يجعل البعض من قرائه يرتاب و« يشك في الوجود الفعلي على نحو ما صرح به في أكثر من كتاب »[2] للجاحظ حيث ستبدو المسألة متجاوزة مع دراسات كيليطو لتبلغ المعري[3] ؛ المعري من سيصبح هو الآخر مثار ريبة من قبل قارئ ألماني متسائلا عن حقيقته .

لكن هل ينبغي حتى يقدم الناقد دراسة حول شاعر المعرة أن يقرأ الشيء الكثير مما كتبه المعري ؟ لا تبدو المسألة ضرورية مع كيليطو فما قرأه للمعري ،وعنه لا يتجاوز فقرات محددة[4] أو لعل هذا ما يسعى كيليطو لإيهامنا به ، وأغلب الظن أن انبثاق مكان ما عن المعري سبقته استثارة ما نبعت بشكل أو بآخر من حديث عيسى بن هشام للمويلحي أو رواية خوان غويتسيلو "**الأربعينية**" " **برزخ** "بالاسبانية التي قدم لترجمتها العربية قارئنا حيث وقف على أربعينية تترسم خطى الحديث عن الأدب الأخروي كالكوميديا الإلهية ورسالة الغفران .ولئن بدت إحالات الكاتب الاسباني لدانتي وابن عربي واضحة في روايته فإن إشارته للمعري كانت بتلميح مقتضب من خلال بيت واحد :

**خفف الوطء ما أظن أديم ال أرض إلا من هذه الأجساد** [5]

---

[1] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، ص 11 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص98 .

[3] ينظر: عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، ص 09 .

[4] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار، ص 97-98 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، ص 11 ، ينظر : أبو العلاء المعري، سقط الزند ، دار صادر للطباعة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، د- ط ،1957 ، ص07 .

فهذه الإحالة البسيطة شابها نوع من عدم الاستساغة لموجبات ما تحمله رسالة الغفران من حمولات عن العالم الآخر. وقد تبدى امتعاض السارد على لسان المرأة في برزخ غويستيلو من تخيل فردوس يقوم فيه الأدباء والشعراء ، والنقاد مقام المسامرات الأدبية رفضا ضمنيا لفردوس المعري.[1] وهو ما سيجعل ربما عبد الفتاح كيليطو يُقبل على تلك الشذرة الصغيرة من نص الأربعينية فقد يعرض لهذا الباحث مثلا احتمال ذلك المكان عن المعري في بيت عمر الخيام الشهير:

**فامش الهوينا إن هذا الثرى من أعين ساحرة الاحورار[2]**

وبعد «عثور كيليطو على التفصيل الصغير ، تنطلق المصاحبة عبر إقامة طويلة وشاقة سندها استنبات اللبس والارتياب وسوء الفهم . وهي مفهومات يتقاطع فيها الفكر والأدب »[3]، ولكأن النص صاحب المداخل المتعددة ما نظمه ، ودونه عمر الخيام ، هو ما سيقود القراء لتلك القراءة العكسية عن أبي العلاء المعري بما هي متاهات القول فترتحل بهم من حاضر يعيشونه بضوضائه و سكينته لتجمع بينه وبين عمر الخيام من فارس؛ فمعرة النعمان نحو ممكنات التأويل التي ستفتح متعة البحث الشائق عن سؤال الانتحال ؟ [4] كأن الخيام – يشير كيليطو– وهو ينظم بيته يشخص « ببصره بعيدا جهة الشام ، وبالضبط جهة معرة النعمان بلدة لم يكن ينتبه إلى وجودها هو ، ولا غيره لو لم ينبغ فيها أبو العلاء »[5] ، فكثيرا ما يصنع الشعراء مجد قبائلهم ، وأوطانهم ، وقد فعل المعري ذلك.

---

[1] ينظر: تقديم الترجمة العربية عبد الفتاح كيليطو ، وأيضا خوان غويتسلو ، الأربعينية ، تر: إبراهيم الخطيب ، نشر الفنك ، المغرب ، د– ط ، 1995 ، ص 74 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، ص 11 .

[3] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص174 .

[4] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، ص 11 .

[5] المرجع نفسه، ص نفسها .

يستعيد بيت الخيام صوت شاعر معرة النعمان فالخيام – يقول كيليطو– «يعلم أن هذا البيت يكاد يكون ترجمة حرفية لبيت المعري »[1] ، وأمام ترجمة حرفية كهذه ، وهو ما يوحي أن الخيام يتخذ صفة المنتحل حيث يطرح كيليطو احتمال الانتحال فتأويل على هذا النحو يعرض للقارئ العادي أن يقبل به . وكثيرا ما يحاور الناقد قارئه أثناء تحليلاته ببث بعض التأويلات موجبا درجة من الحيطة والحذر التي غالبا ما تكون مسوقة وراء إشراك هذا الأخير في عملية القراءة .

فسرعان ما يتم استبعاد التأويل المطروح بتعليل آخر يناقش القضية ، ذلك أن مسألة الانتحال أو الوجه الخلفي للسرقة الأدبية « فيها نظر .فالقدماء كانوا يرون أن الشاعر المفلق هو الذي يجيد السرقة »[2] ، فما هي «السرقة ، والحالة هذه أن نكرر القول دون أن يبدو كأنه يقال أول مرة »[3] .هذه الحجة التي يصوغها النقد الغربي المعاصر من بارودیا ، اقتباس تضمين ، والتلاعب بالألفاظ صارت تدخل تحت مسمى جديد **التناص** (intertextualité) أي «أن النص ليس وحدة قائمة بذاتها بل هو مجال يتكون من تقاطع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له » [4] بعد أن عرفها النقد القديم بالسرقات الشعرية رغم الاختلاف بشأن المسألة بين النقاد العرب.

ولأن اختبار الخيام لتجربة التناص مع المعري يمكنه أن يحيل إلى علاقة بيت الخيام بالنص الأصلي ، وهذا الأخير الذي يعيد قراءة بيت المعري ، وهو ما يحاكيه معنى التناص ورغم أن العلاقة بين النصين وتمظهراتها كما يؤكد عليها دبوراه .م هيس تتأسس على التأثير فإنه غالبا ما يكون تأثيرا رمزيا .مثل تأثير الأب على الابن لكن هذا التأثير

---

[1] نفسه ، ص نفسها.

[2] المرجع السابق ، ص نفسها . إن اختلاف النقاد العرب في مسألة التناص باعتبار ماعرفه النقد العربي القديم بالسرقات الشعرية ، يعكس أن كيليطو يعي السياق الذي وجد فيه مفهوم التناص وبالتالي فإن طرح المفهوم المقابل في النقد العربي القديم أو ما يعرف بالسرقات الشعرية يؤسس لفكرة تبيئة مفهوم التناص في النقد العربي المعاصر.

[3] عبد السلام بنعبد العالي ، الكتابة بيدين ، ص 45 .

[4] وليد خشاب ، دراسات في تعدي النص ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، مصر ، د– ط ، 1994 ، ص10 .

ليس مبنيا على الأبوية ، والاستعلاء ، وإنما تكون هذه العلاقة مبنية على التساوي[1] بين اللاحق ، والسابق أو بين الأب وابنه.

فهذا الطرح الذي يستقصي فكرة وجود التأثير الرمزي بين الشاعرين قد وجد صداه[2] لدى الكثير من النقاد الذين أظهروا في مرات متكررة الأثر الواضح في شعر صاحب الرباعيات لا على مستوى البيت فقط بل على مستوى أبيات كثيرة ، لكن القارئ قد يجد في إبراز هذا التأثير عند ناقدنا بصورة مختلفة –نوعا ما –ضربا من التحليل الذي ينطوي على كثيرا من الغرابة ذلك أنه بالنسبة لكيليطو .

لكن قد تكون العلاقة الأودبيية بين اللاحق ، والسابق مشوبة بالكثير من قلق التأثير فحسب الناقد الأمريكي هارولد بلوم فإن هذا الشعور الناشئ لدى الشاعر« كونه تاليا زمنيا لشعراء سابقين له ، قلق شبيه ، بقلق أوديب في علاقته بأبيه »[3] .فبالرغم من كون المقلد تجاوز المبدع وتخطت النسخة الأصل[4] ، وعلى النحو الذي استطاع فيه الخيام التفوق على سابقه بإضافة شيء جديد في نصه لا نستطيع الجزم –حسب الباحث المغربي– أن علاقة الأبوة متحققة بين الشاعرين، و بين المعري الأب و الخيام الابن قد تصير هذه العلاقة بين الابن أوديب وأبيه معكوسة تتأسس على رفض الأب للابن يذهب الباحث أنه لو قدر للمعري أن يعاصر الخيام ،« لما اعتبره متمما له ولما اعترف له بأبوته له »[5] وبالصورة التي تتصل فيها الأب من ابنه ضمن حكاية "**أبو العبر والسمكة**" [6] بسبب حمقه لن يكون الأمر غريبا مع الخيام والمعري. فالأول اشتهر بمذهبه في المتعة وحبه

---

[1] محمد آيت الطالب ، انتقال مفهوم التناص إلى الخطاب النقدي المغربي الحديث ، مجلة رباط الكتب ، المغرب ،عدد مارس 2015 .

[2] نجد هذا الصدى في الكثير من الكتابات لعل أهمها مقدمة رباعيات الخيام المترجمة من قبل صافي النجفي وأيضا مؤلف عمر فروخ عن المعري. ولعل التأثير لا يبرز بين الخيام والمعري بل إن المعري يؤكد وقوع الأمر مع كل شاعر.

في قوله : **يكررني ليفهمني رجال كما كررت معنى مستعاداً** .

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 210 .

[4] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، ص 11 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،أبو العلاء أو متاهات القول ، ص 12 .

[6] يطرح كيليطو هذه العلاقة بين الأب وابنه في الحكاية والتأويل .

للخمر والملذات والثاني كان متقشفا وعفيفا يبغض الخمر[1] ، ولا تستهويه إلا متعة اللعب بالكلام .ولو كانت مقاصد البعض تذهب أنه تجمعهما النظرة التشاؤمية.

و يبدو أن الخيام قد أحدث « تعديلا طفيفا على بيت المعري عوض أجساد هامدة استحضر أعينا ساحرة الاحورار (ذكر الجزء مع إرادة الكل يسمى المجاز المرسل عند البلاغيين ) »[2] والمعروف أن ذكر الجزء مع إرادة الكل فيه معنى الاهتمام بهذا الجزء ، وهو هنا العيون ولابد أن العيون تمثل جزءا مهما من الأجساد فهي العضو اللافت في جسم الإنسان.

ومن ثم يذهب الباحث أنه في لحظة تبين له ، وعلى حين غرة ، وبشيء من الذهول أن الخيام كان يستحضر عيني المعري الذي فقد البصر وهو في سن الرابعة وتبين أن الخيام نظر إلى العالم وأنشأ شعره بعيني أبي العلاء[3] التبين الذي يظهر فجأة لكيليطو ، قد يكون هو الآخر استحضارا لعين ثانية أبصرت ما لم يره النقاد ، وكأنه يسترعي انتباهه ما لا يلتفت إليه غيره .

و لئن تأتى أن تكون البنية الصغرى في إثبات التعالق النصي بين المعري والخيام فإن كيليطو جعل من تأويله للعلاقة التي تربط الشاعرين بنية كبرى ، وفي كل الحالات قد يتساءل القارئ هل سيرفض المعري أيضا أن يكون ناقدنا ابنا روحيا له كما زعم كيليطو أنه قد لا يقبل بنوة الخيام لكن هذه المرة في صورة التأويل الذي نحته من بيت شاعر الرباعيات و حين تأول شاعر معرة النعمان شارح وصاحب معجز أحمد بيت المتنبي الشهير: قائلا كأن المتنبي نظر إلي بلحظ الغيب حين قال :

**أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم**

[1] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ،أبو العلاء أو متاهات القول ، ص 12 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] ينظر : المرجع السابق ، ص 12 .

## 3-2-القراءة الارتيابية: الشذرة الثانية (الرقيب[1])

من جديد يفاجئنا القارئ المخاتل والمنقب في التراث بالعودة لقراءة نفس المؤلفين ، كأنه اعتاد معاشرتهم ، ومجالستهم على الدوام فالمعري ، الجاحظ ، الجرجاني ، ابن حزم وشخصيات حكايات ألف ليلة وليلة هم رفاقه دونا عن غيرهم ، فلا تعدو العودة للنصوص ذاتها التي لا تنفك تعود في كتاباته .ما كان كيليطو تمثيلا لذلك أن ينجذب [ منذ البداية ] إلى كتاب المقامات ويخصه بمصاحبة لا تنتهي لو لم تكن شخصية المقامة ملتبسة ، وهوية المقامة ذاتها ملتبسة من كل الوجوه [2] حيث يعرض كيليطو في مؤلفه الذي تخيرنا منه الشذرة الثانية « للثقافة العربية الكلاسيكية من خلال واقعة سردية موسومة بالحيرة والريبة ، ومن ثم جاء العنوان الدال لبحثه "الأدب والارتياب » [3] ،وهو عمل يبرز العلاقة بين الكاتب والقارئ .

إن علاقة أو رابطة- حسب كيليطو- تتأسس منذ البداية على الشك والريبة ، الحيطة والحذر قد تعني أن« الخطر ماثل ، والعدو بالمرصاد » [4] فعندما نؤلف كتابا ما حينها سنصبح محل ريبة كأن «مؤلف الكتاب نفسه هو الذي يساهم في وضع قارئه في ارتباك من أمره »[5] المؤلف الذي يعرف من البداية أن ما أجراه على كتاب غيره قد يسري على عمله .هكذا علاقة تؤصلها مقولة (القارئ عدو الكاتب) لكن كيليطو يؤكد أنه لا تستقيم هذه المقولة تماما إلا عندما يغدو القارئ أيضا عدو نفسه فينسلخ ، ولو بصفة جزئية عن ذاته عن عاداته ، وتقاليده عن قراءاته السابقة عن أفق انتظاره [6] الذي تعود عليه مما يجعل صاحب « الأدب والارتياب يفضح منذ الصفحات الأولى لكتابه عملية التأليف، وما

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 31 .

[2] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 172- 173 .

[3] خالد زكري ، عبد الفتاح كيليطو أهو معاصرنا ؟.

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص10 .

[5] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا ، ص48 .

[6] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 135 .

تفترضه من علاقة عداء بين المؤلف والقارئ »[1]علاقة تتكئ على معنى من معاني الريبة الشك. ألم تكن أشعار شاعر المعرة موضع شك و تهمة ؟ لدى البعض ، وهو المتهم في معتقده[2] .

و تحضر دراسة الرقيب ضمن مؤلف "الأدب والارتياب" أين يطالعنا بدراسة جديدة عن ابن حزم ومؤلفه طوق الحمامة في الألفة والألاف بعد أن خصه في كتابه لسان آدم بتحليل « امرأة في الحلم »[3]حيث اتخذ لقراءته مسمى الرقيب ، وليس الرقيب إلا بابا من الأبواب الثلاثين لمؤلف ابن حزم .فأين يكون هذا الأخير (الرقيب) يجب أن تُتخذ الحيطة والحذر ويجب أن نحتفظ بالمسافة التي من شأنها أن تكون مسافة للأمان لكن كيف سنتركها عندما يتعلق الأمر بتأليف كتاب ؟ كيف يستطيع أن يترك الكاتب تلك المسافة بينه ، وبين قارئه .

### 3-2-1.القارئ المرتاب

إن كيليطو الذي ما كان له أن يتمثل صفة القارئ المرتاب لولا أن حتمت عليه قراءة تحقيق مؤلف ابن حزم ذلك.فهو الذي لم يخطر بباله أن طوق الحمامة يمكن أن يقرأ بريبة وحذر إلا عندما اطلع عليه بتحقيق الطاهر أحمد مكي الذي صرح أنه كاد أن يهمل فقرات منه[4] . ماذا كان يخشى ؟ المحقق يا ترى ؟« ماهي المقاطع التي من المحتمل أن تستفز القارئ أو صنفا من القراء، وتثير لديهم نوعا من النفور، وربما تدفعهم إلى رفض الطوق برمته ؟ »[5] كلها أسئلة يحشدها كيليطو في وجه القارئ.

---

[1] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا ، ص48 .

[2] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، ص 60 .

[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ،ص85 .

[4] ينظر : :عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 31 .

[5] المرجع نفسه ، ص نفسها .

فمع عدول المحقق عن قراره بأن يدع الكثير من فقرات الكتاب ، وعلى العكس صنيع محمد عبده مع مقامات الهمذاني اتخذ كيليطو رغم تحذير المحقق صفة الرقيب أو المتلصص ، وراح يتصفح «الطوق بهدف اكتشاف ما فيه من مقاطع مشبوهة ، ولا يخفى ما في هذا من التصرف من خجل ووجل »[1] أليس ذلك ما تعنيه الكتابة دائما فهي موضع ريبة وشك من قارئ مرتاب أشبه بالمتحري الذي بشرت به الرواية البوليسية . الجنس الأدبي الذي خلق قارئا خاصا يتشكك في نوايا المؤلف ، وخلال تحريه يبحث عن القرائن وينقب عن الآثار، متأملا ملامح الوجه ، مراقبا حركات الجسم متربصا بما قد يصدر عن الأشخاص من أقوال، وفلتات لسان[2]. لكن هل يختلف القارئ في القرن العشرين الذي خلفته الرواية البوليسية عن القارئ الذي يخشاه ابن حزم ؟.

إن سؤال الاختلاف الذي يطرحه كيليطو بين قارئ القاهرة في القرن العشرين القارئ الذي يوجه إليه المحقق الطاهر أحمد مكي مخاوفه وتبريراته ، وبين قارئ قرطبة خلال القرن الخامس الهجري ليطرح التشابه بين تخوف ابن حزم من ردود فعل القراء من كتابه وتخوف محقق الكتاب أيضا من القراء. لكن هل هذا الخوف مرده لكل القراء أليس هذا ما تبرره وتوحي به عبارة الجاحظ « ينبغي لمن كتب كتابا أن لا يكتبه كلهم له أعداء أم أن ابن حزم والمحقق كل واحد منهما كان يخشى من قارئ معين ومحدد »[3] ؟ يحمل شيئا من العداوة ، والحال« كيف إذن نقدم على قراءة نحن نعلم مسبقا أنها حرب مكشوفة ؟ كيف يمكننا "التعاطف " مع مؤلف لن تربطنا به ، مهما فعلنا محبة ؟» [4].

ومن ثم فالعلاقة بين القارئ والكاتب مشوبة بالكثير من الإضمار، ودون أن تعلن عن نواياها ذلك أنه « قد لايكون القارئ عدوا صريحا إلا أنه في الخفاء يبحث عن

---

[1] نفسه ، ص 31 .

[2] ينظر:عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 135 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 31 .

[4] عبد السلام بنعبد العالي ،الأدب والميتافيزيقا ، ص 49 .

الثغرات ، وعن نقط الضعف بهدف التهجم والنيل من مؤلفه » [1] فالتباس الكاتب من نوايا القارئ غالبا ما يحتم على الأول أن يحترز مسبقا فقد يبرر دواعي تأليفه أو ينسبها لنمط من أنماط الطلب أو هاتف في حلم كما حصل مع الزمخشري ، فكثيرا ما « يذكرنا كيليطو أن المؤلفين القدماء (الحريري ، الجاحظ ،التوحيدي ...الخ) غالبا ما كانوا يصرحون –حماية لأنفسهم ، واستفادة من شكل من أشكال التكليف – بأن مؤلفاتهم تأتي بإيعاز من سلطة ، واستجابة لأمر حقيقي أو متوهم »[2]. وهو ما ألمح إليه ابن حزم أنه ألف كتابه بدعوة من صديقه « كلفتني أعزك الله أن أصنف لك رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعرافه ، وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة لا متزيدا ، ولا مفتنا » [3] إلا أن دعوة من صديق ستصبح مثارا للتساؤل والارتياب من الناقد لاحقا .

فقد ألف ابن حزم الأندلسي كتابه طوق الحمامة عن الحب فحدد « كل فصل من فصول الطوق الثلاثين جانبا من جوانب الحب ، وإضافة إلى تأملات وملاحظات عامة يقدم ابن حزم حكايات توضح مراده وأيضا أشعارا من تأليفه »[4] بحيث يؤسس ابن حزم تصوره المغاير في الحديث عن الحب منذ البداية رغبة منه أن لا يشبه غيره . ولعل فصل الرقيب لا يفصح عما يواجهه المحب من أعين الرقباء بل إنه يتعداه إلى ما يعانيه الكاتب من رقيب آخر لا يقل خطورة ، وهو ما يلزمه الحذر. فالرقيب الذي يعرفه ابن حزم بقوله «أنا أعلم أنه سينكر علي بعض المتعصبين على تأليفي لمثل هذا ، ويقول إنه خالف طريقته ، وتجافى على وجهته »[5] فما يطرحه ابن حزم قد يعين الخوف الذي يستشعره المؤلف من رقباء كهؤلاء الذين يصفهم ابن حزم.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 10 .

[2] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 144 .

[3] ابن حزم الأندلسي ، رسائل ابن حزم ج1 طوق الحمامة في الألفة والألاف ، تح: إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان، ط2 ،1987 ، ص 86.

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب، ص32.

[5] ابن حزم الأندلسي ، رسائل ابن حزم ج1 طوق الحمامة في الألفة والألاف ، ص 308 .

فحسب كيليطو إن كان فعل الحب يتصل « بضرورة الكتمان والخداع ، كما يرتبط بالشعور بالذنب . وينطبق هذا أيضا على الكتابة [...] ، وإلا كيف نفسر أن ابن حزم يقدم كتابه **وكأنه** صادر عن صديق طلب منه إنشاءه ؟» [1] من هذا المنطلق يعرض لكيليطو أن يتساءل كما تساءل طه حسين في كتابه ألوان « لماذا ألف ابن حزم كتابه طوق الحمامة ؟ أما أيسر الجواب عن هذه المسألة فهو أن صديقا لابن حزم طلب إليه أن يضع له هذه الرسالة ففعل »[2] وكتب طوق الحمامة .

ويبدو أن كيليطو يريد التأكيد أن فعل الكتمان و الصمت أو الشعور بالذنب ينسحب أيضا على الكاتب ، وهو ما سيدعوه لتعزيز فكرة أن ابن حزم لم يقل كل شيء في مؤلفه رغم إلماحه إلى أن ما جاء في الطوق يعود لما شاهده ، وسمعه ، وعاشه .فابن حزم الذي عاش طفولته في كنف النساء ، وتكشف له خباياهن ، وولج عالمهن ، وراقب حياتهن عن كثب أذعن للصمت ، ولم يبوح بأسرارهن فكان حاله حال المحب الذي يميل إلى الصمت والانطواء على النفس لأنه محاط بأشخاص يراقبونه ، ويرصدون كل إشارة منه [3].يومئ كيليطو« هل كان ليختلف ؟ طوق الحمامة لو دون ابن حزم كل ما تعلمه من النساء»[4] خلافا لما هي عليه نسخة الطوق اليوم؟.

### 3-2-2النسخة الأصلية

إن لاذ ابن حزم بالصمت رغم ما عرفه من أسرار النساء ، ومعايشة مكنوناتهن وارتأى أن لا يبوح بكل ما شاهده فإن كيليطو يرجع دواعي الكتمان الذي لحق جانبا من طوق الحمامة إلى أن ابن حزم قد يكون احتفظ لنفسه بكل ما عرفه من خبايا الحريم خوفا من رقيب يترصد كلماته، وعباراته تماما كما يخاف المحب «على الخصوص ثلاثة أنماط

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب، ص35 .
[2] طه حسين ،ألوان ، دار المعارف ، مصر ، ط6 ، 1981 ، ص 117 .
[3] ينظر : عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 35 .
[4] المرجع نفسه ، ص نفسها.

من المعارضين : العاذل والرقيب والواشي .هكذا يرتبط الحب بضرورة الكتمان والخداع كما يرتبط بالشعور بالذنب »[1]، وعلى النحو نفسه تتصل الكتابة بنفس الشعور.

الحال أن التطابق بين الحب والكتابة يعني أن ما يخشاه المحب من معارضيه يهابه الكاتب أيضا من قرائه ، ومنه يغلب كيليطو فكرة أن ما يخافه المحب من أعين الرقباء يخشاه صاحب طوق الحمامة من قرائه ، وإلا –يسأل كيليطو– «كيف نفسر أن ابن حزم يقدم كتابه كأنه صادر عن صديق طلب منه إنشاءه ؟ قد يكون هذا مطابقا للحقيقة ، وقد يكون تقليدا اتبعه المؤلف ، تقليدا نجده بشكل أو بآخر في افتتاحيات أغلب الكتب القديمة »[2]، ومن ثم– يرى كيليطو– إن كان تأليف ابن حزم لطوق الحمامة جاء نتيجة لدعوة من صديق له فكرة صحيحة « يعني أن ابن حزم استجاب لحث ، وإغراء خارجيين ، وأنه لم يأخذ مبادرة تأليف الطوق »[3] من نفسه . الأمر الذي حتم على ابن حزم مواجهة الشكوك التي تعترضه من لدن قارئ قد يعاتبه على تأليف كتاب الطوق.

وبغية أن يتحقق لابن حزم الذود عن نفسه من قارئ متربص ومتعصب فإنه كان ملزما بالدفاع عنها ، والقسم بالله «أجل الأقسام أنني ما حللت مئزري على فرج حرام قط ، ولا يحاسبني ربي بكبيرة الزنا مذ عقلت يومي هذا ، والله المحمود على ذلك ، والمشكور فيما مضى ، والمستعصم فيما بقي»[4]. ويبرر كيليطو دفاع ابن حزم بأنه « يشعر بعين الرقيب تحدق به من كل جانب ، وهذا يؤكد أن الحب والكتابة كما يصورهما شيء واحد كلاهما يثير الريبة »[5]، وكأن لسال حال ابن حزم ظل محكوما بالعين الرقيبة .

---

[1] نفسه ، ص نفسها.

[2] المرجع السابق ، ص نفسها .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] ابن حزم الأندلسي ، رسائل ابن حزم ج1 طوق الحمامة في الألفة والألاف ، ص272 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص36.

فبالرغم مما عرفه ابن حزم من حياة القصور المرفهة إلا أنه –كما يلمح في شبابه – كان في « وقت تأجج نار الصبا ، وشره الحداثة ، وتمكن غرارة الفتوة مقصورا محظرا عليَّ بين رقباء ، ورقائب »[1] ، ومع بلوغه رافق ابن حزم شيخا له . تقدم في العلم والزهد فانتفع منه كثيرا وتعلم منه موقع الإساءة وقبح المعاصي[2] ، وقد لا يفضي حديث عبد الفتاح كيليطو عن تأليف ابن حزم لطوق الحمامة إلى حقيقة الرقيب دون كلامه عن خاتمة الطوق التي خصها ابن حزم بباين هما باب قبح المعصية وباب التعفف .

وما يلاحظه الناقد « أن صوت ابن حزم الحر الطليق يتحول فجأة في البابين الأخيرين فيتسم بنبرة متشددة صارمة »[3] ، مما سيدعو كيليطو لمراقبة التحول الذي طرأ على المؤلف باعتباره يمثل حال ابن حزم ، وقد « وصل عند نهاية كتابه ، المتسمة بالقلق والكآبة إلى طريق مسدود »[4] لا مخرج منه .

هكذا يرى كيليطو في أخر المطاف أن ابن حزم «لا يخشى رد فعل القراء فحسب إنما يخشى أيضا الملكين اللذين يراقبانه ، ويسجلان حسناته وسيئاته »[5]. وتتجلى الخشية في عبارات ابن حزم الدالة « وأنا أستغفر الله تعالى مما يكتب الملكان ، ويحصيه الرقيبان من هذا وشبهه ، استغفار من يعلم أن كلامه من عمله ؛ لكنه إن لم يكن من اللغو الذي يؤاخذه به المرء فهو إن شاء الله من اللّمم المعفو »[6]. ومما يبدو أن ابن حزم يحدد رقيبا آخر أشد وطأة عليه من الرقباء ، وهو الرقيب الذاتي أو الوازع الأخلاقي .ذلك أن ابن حزم لا يخاف أعين الرقباء بقدر ما يخشى من المولى عزوجل [7]:

---

[1] ابن حزم الأندلسي ، رسائل ابن حزم ج1 طوق الحمامة في الألفة والألاف ، ص 273 .

[2] ينظر: المرجع السابق ، ص نفسها.

[3] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والارتياب ، ص 36 .

[4] نفسه ، ص نفسها .

[5] نفسه ، ص نفسها .

[6] ابن حزم الأندلسي ، رسائل ابن حزم ج1 طوق الحمامة في الألفة والألاف ، ص308

[7] المرجع نفسه ، ص169 .

**على كل من حولي رقيبان رقبا وقد خصني ذو العرش بثالث**

فرقيبان من هذا النوع يعنيان لكيليطو أن ما نملكه من الطوق نسخة منقوصة « وعلى عكس نسخة الطوق المبتورة التي بين أيدينا، فإن النسخة السماوية التي دونها الملكان كاملة وأمينة، ومطابقة للكتاب الذي ألف في الأصل»[1]. لكن لما قد لا يوافق القارئ كيليطو على استنتاجاته بشأن النسخة الأصلية ؟ . فلعل ابن حزم العارف بخبايا وأسرار النساء اختار أن لا يقترف هتك أستار من عرف ، وذاك ما يلمسه القارئ في قوله « فلم أزل باحثا عن أخبارهن كاشفا أسرارهن , وكن قد أنسن مني بكتمان ، فكن يطلعنني على غوامض أمورهن ولولا أن أكون منبها على عورات يستعاذ بالله منها لأوردت من تنبههن في الشرّ، ومكرهن فيه عجائب تُذهل الألباب »[2] . وعليه فكيليطو من حاول تأويل حكاية ابن حزم الأندلسي مع الرقيب – الذي قد يختلف معه في مذهبه – سيعود ليتلمس التأويل مع حكاية أخرى من حكايات ألف ليلة وليلة .

## 3-3-القراءة التأويلية: الشذرة الثالثة [3] (دال الجن )

يبدو للوهلة الأولى أن ما يتحداه القارئ عبد الفتاح كيليطو بوصفه باحثا لحظة يعكف على حل مشكلة من مشكلات البحث التي تواجهه في قراءة النصوص القديمة أو الحديثة «هو اقتناعه بأنه لو كان بارعا حاذقا بما فيه الكفاية ، فإنه سوف ينجح في حل لغز لم يحله أحد من قبل أو لم يبلغ أحد في حله ما بلغه هو من حيث مستوى الجودة في حله»[4] كما فعل تماما في أولى سفراته مع التراث السردي العربي ، فوصل حد التألق –عنده في استعادة النص المقامي من مجاهل النسيان ، حين قدم قراءته المغايرة

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والارتياب ، ص 36.

[2] ابن حزم الأندلسي ، رسائل ابن حزم ج1 طوق الحمامة في الألفة والألاف ، ص272 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص22 .

[4] توماس كون ، بنية الثورات العلمية ، ص71 .

له – وجها فريدا من براعة ما يتطلبه الباحث الضليع في الإحاطة بجميع الصعاب التي تواجهه في محترفه القرائي .

أما رفقة القول الأسير فقد يصبح الأمر مختلفا ، حيث تسعى قراءاته « لكتاب الليالي لا إلى تجريده من أسراره ( بوساطة ما لا أدري من شبكة تأويلية ) ، بل إلى اطلاعه على سره الخاص ، وذلك دون المس بكل احتمالات معناه »[1] ، ولأن عبارة اطلاعه على سره الخاص تعني أن الباحث سيركز في القراءة على النص نفسه ، ولعل ما يرومه كيليطو من قراءة ألف ليلة وليلة يتساوق مع ما يذهب إليه دريدا أن « هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه ، وجعله يتفكك بنفسه »[2] حيث حاول كيليطو إثبات جدوى المنهجية خلال تحليله لحكايات ألف ليلة وليلة في عمله العين والإبرة.

فما يهم قراءة كيليطو« ليس النقد من الخارج ، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص والعثور على توترات أو تناقضات داخلية بحيث يقرأ من خلالها نفسه ويفكك نفسه بنفسه »[3] ، وهو ما يجده الباحث المغربي في حكايات ألف ليلة وليلة المفتوحة على قراءات أخرى بما هي نحت لإمكانات كتاب الليالي الذي لم يستنفذ بعد حيث يكون «الإصرار على رفض التقيد بمنهج محدد مع الاستهانة بكل المناهج والمقاربات «بواسطة ما لا أدري من شبكة تأويلية . إنه تأكيد على قراءة غير مقيدة مناطها كشف السر »[4] ؛ فمع ألف ليلة وليلة يقول أندريه ميكال "يستثمر عبد الفتاح كيليطو بنجاح نادر الصور المتعددة التي لا يمكن أن تأخذها الكلمات دون أن يستطيع

[1] عبد الفتاح كيليطو ، العين والإبرة ، ص 11 .
[2] جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص 49 .
[3] المرجع نفسه، ص 49 .
[4] عبد اللطيف محفوظ ، التحليل السيميائي للنصوص التراثية ، ص523 .

المرء – في أخر الأمر وبعد انتهاء الحكايات– أن يقرر إنهاء مغامرة الليالي » [1] المغامرة التي قد لا تنتهي مع كتاب الليالي .

وإذا كان كيليطو يدرك أن النص المقروء كثيرا ما يفرض عليه أدواته الإجرائية التي يقاربه بها. فالأحرى أن ندرك أن الفعل القرائي لديه يشبه ما يقدمه إمبرتو إيكو أو بارت «فهو لا يقدم خطاطات جاهزة تمكن القارئ من إنجاز تحليل على غرار تحليلاته شبرا بشبر، وذراعا بذراع ولا يقدم لنا نموذجا تخطيطيا لتطبيقه بحرفية على النص ، بل على العكس من ذلك يقترح علينا كيفية مخاطبة النص ، ومساءلته ، وكيفية الامتزاج به لإخراجه من جموده ودفعه إلى إنتاج الدلالات المتوارية »[2] في النص ، و بالنظر لكيليطو عندما يتعلق الأمر بمسألة قراءة الأدب فليس هناك تصورات واضحة وثابتة . فقد يصادف الباحث في النص الأدبي عناصر نفسية أو تاريخية وجغرافية واجتماعية [ ...] أين سيكون عليه أن يتحول إلى متعدد حرف .[3] على حد مقارنة شترواس بين المهندس ، ومتعدد الحرف وهو ما يلمسه القارئ في مؤلفه الحكاية والتأويل .

فقد أضمرت قراءة الناقد عبد الفتاح كيليطو في كتابه الحكاية والتأويل . «ترابطا منطقيا بين آليات عاملة في خطابه الافتراض ، الفهم ، بناء المعنى ، الترجيح ، والتحقق عبر الاشتباه والنظائر ، مواد السياق والمراجعة »[4] فالإضمار لهذه الآليات يتلمسه القارئ عبر أسئلة كيليطو التي غالبا ما كانت تسبق كل دراسة له .

فالبحث المعنون ب "الجرجاني والقصة الأصلية " الذي استهله بالسؤال قائلا– «كيف سأتناول كلام الجرجاني ؟ [...] هل سأفسرها انطلاقا من افتراض أقوم بتركيبه ؟ في هذه

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، العين والإبرة ، ص08

[2] رشيد الإدريسي ، سيمياء التأويل ، ص 11

[3] عبد الله العروي وآخرون ، المنهجية في الأدب و العلوم الإنسانية ، مداخلة كيليطو بعنوان مسألة القراءة أين يقدم دراسة عن حكاية الصياد والعفريت ، ص38 .

[4] محمد بازي ، تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي ، ص147 .

الحالة ينبغي أن يكون التحليل متسقا ومتناسقا [..] إن كثرة الصور واتساقها هو الذي يفرض علي أن انتبه إلى العلاقة التي تجمع بينها ، وأن انتقل إلى المعنى الذي من المرجح أنها ترمز إليه » [1] يطرح ويؤكد حضور آليات ( الافتراض ، الفهم ، بناء المعنى ، الترجيح ..) أما آليات الاشتباه والنظائر ، ومواد السياق والمراجعة فإن كيليطو يمضي مؤسسا هاجسه التأويلي الذي يجب أن يتبناه بقوله « لن ينفعني أن أستشهد بهذا الدارس أو ذاك ، بهذا الفيلسوف أو ذاك إذا لم تستجب النصوص العربية للتحليل الذي أقترحه عليها .لابد أن أعرض تفسيري على أكبر عدد ممكن من النصوص الكلاسيكية بهدف التحقيق والمراجعة .لابد أن اقنع نفسي ، وأقنع الغير بأن التفسير يلائم الثقافة العربية »[2] ، والملاءمة تفترض أن التفسير أو التأويل المقدم من قبل الباحث ينبغي أن يتوافق م السياق الذي وجدت فيه النصوص المدروسة. لكن هل يتوافق دائما التفسير أو التأويل المتوصل إليه مع سياقات النصوص ؟.

فدراسة كيليطو عن أسرار البلاغة –مثلا – جاءت مخالفة للسياق الذي وجد فيه فقد تعود القارئ أن ينظر إليه على أنه كتاب عن المجاز لكن كيليطو جعله يتكشف عن حكاية ما ، وهو ما يورده قائلا « بيد أني عند قراءة أسرار البلاغة المح فيه عناصر قصة أصلية عناصر مشتتة سأحاول جمعها ولمها ، وأعني بالقصة الأصلية قصة تتكشف عن الوجود بناء على مبادئ أسطورية ( بالمعنى الايجابي لكلمة أسطورة كما تبرزه الدراسات الحديثة ) »[3] ومع الاستعانة بأكبر قدر من النصوص الكلاسيكية الشعرية منها والنثرية قدم الناقد وعودا مختلفة عن القراءة التقليدية « فوعود هذا الاكتشاف بلا حد ،

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 12 .

[2] المرجع السابق ، ص نفسها .

[3] نفسه ، ص 08 .

لأنها تدعو إلى إيقاظ الحكايات النائمة في كتب النحو، والنقد ، والتفسير ، والبلاغة ، والأصول »[1] على نحو جديد.

ولربما- حسب خالد بلقاسم -« بفضل هذه الوعود تسنى التساؤل عن الحكاية الثاوية في أعمال عبد الفتاح كيليطو نفسه »[2]. فالواضح أن حكاية الصياد والعفريت المستقاة من حكايات ألف ليلة وليلة تشهد حضورا بارزا للدلالة اللغوية ، و«العودة المتكررة إلى المعجم فالكلمة الغامضة عندما تعرض على مرجعها اللغوي تفتح للمؤول آفاقا رحبة للقراءة »[3] أين سيكون قارئ تحليل كيليطو لحكاية الصياد والعفريت أمام قراءة تأويلية تعي أهمية المرجع اللغوي للكلمة في توسيع دائرة التأويل .

فقد تصيد عبد الفتاح كيليطو **الشذرة الثالثة** التي اشتغل عليها من طبعة ألف ليلة وليلة تحديدا من حكاية الصياد والعفريت التي تبدأ في «**الليلة الثالثة** ، وتنتهي في الليلة التاسعة [...] ترتبط بحكايات أخرى ، أي أنها تتوقف لتفسح المجال لأربع حكايات ، ثم تستأنف بعد ذلك »[4]حديث كيليطو يشير إلى حكايات ( الملك يونان والحكيم رويان ، الملك السندباد البازي ، حكايات السمكات الأربع ، الشاب المسحور) . ولأن « الحكاية كنز والتأويل فعل اكتشاف كنز . ومثلما لا يكتمل الكنز المدفون ، ولا يكتسب هويته إلا بالعثور عليه ، كذلك لا تكتمل الحكاية إلا بالتأويل الذي يعطيها معناها في سياق معين »[5] التأويل الذي حاول الناقد تقديمه ليتناسب مع الحكاية.

و يعزو الباحث اختياره حكاية الصياد والعفريت للدراسة لدوافع ذاتية أما حجته في تلخيص أهم النقاط والدعائم التي تقوم عليها الحكاية فإنها تستند إلى أن تحليله سيتركز

---

[1] مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 174 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3] محمد بازي ، تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي ، ص147 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الحكاية والتأويل ، ص 21

[5] سعيد الغانمي ، الكنز والتأويل قراءات في الحكاية العربية ، مكتبة الفكر ، بغداد ، ط2 ،2014 ، ص 08 .

على تفاصيل وجزئيات دقيقة ما يلزمه أن ينقل بعض الفقرات ، وتلخيص أخرى على الرغم من إدراكه لمساوئ التلخيص. وذلك ما يضمره بقوله « فلا يعقل أن أقوم بتلخيص الحكايات لأن التلخيص يشتت ذهن القارئ بالإضافة إلى كونه ليس بالعملية البريئة »[1] و ربما لأنها عملية تخدم المؤول لا النص.

فالتأسيس الذي نتحدث عنه يجد صداه في حكاية الصياد والعفريت التي انتقاها ، و إذ يدرك الناقد مخاطر اختياره لها . ويعرف أن مغامرة تلخيص الحكاية ، وبترها من الإطار الذي يربطها عن سابقاتها قد تنجم عنها عواقب وخيمة لا يرعوه أن يمضي في تأويله لها[2]. ويبدو أن كيليطو الذي يجد في حكايات ألف ليلة وليلة ملاذا لنسج حكاية القراءة ، وغنى النصوص ، لم يختر قراءة كتاب الليالي « بل تأسست علاقته به وفق أفعال إبدال ثقافي –قرائي تحكمت فيه عين الآخر في القديم ، والحديث .[3] كما أن مراميه من اختياره لنصوص ألف ليلة وليلة يتجلى في «كون الناقد يقوم بالاختيار الذي يلائم وضعيته التأويلية أمام خصوبة هذه الحكايات ، وتعدد احتمالات المعنى فيها » [4] ، وهو ما يفتح أفق التأويل على مصراعيه .

وافترض كيليطو أن حكاية الصياد والعفريت تخالف في بنائها الحكايات المعهودة التي يكون فيها البطل شابا يشهر سيفه في وجه الوحش « فالصورة التي تفرض نفسها في هذا السياق ، سواء في الحكايات الأدبية أو في الحكايات المصورة التي تتبادر إلى الذهن هي صورة بطل يشهر سيفه على تنين مهول ، ويهم بالإجهاز عليه »[5] ، فكثيرا ما

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الحكاية والتأويل ، ص21–22 . .

[2] ينظر : ألف ليلة وليلة ، المجلد1 ، ص 18

[3] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص 189 .

[4] فاتحة الطيب ، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، ص262 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص25 .

تصطنع الحكايات الشعبية والخرافية صورة يكون فيها البطل شابا يواجه الصعاب بسيفه ليفوز بملك أو ثروة أو الزواج بأميرة .

ذلك ما ترويه الأساطير القديمة والقصص كأسطورة أوديب أو سيرة عنترة .وعوضا عن هذه الصورة فإننا بالفعل نجد في الحكاية وحشا مخيفا ، وشريرا هو الجني أو العفريت ولكن الصياد الذي يقف أمامه طاعن في السن ، وضعيف ترتعد فرائصه من الهلع[1] ، والظاهر يقول كيليطو أن القارئ يقف أمام « بطولة من نوع آخر ، بطولة مخففة لا تكون نتيجتها قتل التنين الوحش الرهيب ، وإنما ترويضه ، وتدجينه ، وتأنيسه » [2] فبدل قتل التنين يقتضي الأمر طريقة ثانية .

بالنظر للناقد يستدعي الترويض أو التدجين استعمال سلاحا مختلفا ، ودون تردد يرى كيليطو أن (الحبل ) «هو السلاح الذي بفضله يدجن الوحش ، وبفضله يعقل الوحش، فتردع غرائزه الخبيثة المؤذية »[3] ذلك أن ما يحاول كيليطو توخيه في تأويله للنصوص هو ما نرصده في عبارة بول دي مان « اعتماد مطلق للتأويل على النص ، والنص على التأويل »[4] فالواضح مبدئيا أن كيليطو ينبه قارئه أنه « ليس في الحكاية حبل والصياد لا يقوم بالضبط بربط الجني هذا صحيح ، ولكن الحكاية تعرض عدة عناصر يمكن إرجاعها إلى موضوعة الحبل »[5] إلى موضوع الربط تحديدا ، ورغم ذلك فتأويله سيعتمد على عناصر محددة من النص التي يربط أواصرها خيط واحد ، أو عناصر سيعيد من خلالها كيليطو تفكيك نسيج الحكاية ، وإعادة حبكها بصورة جديدة تماما مستعينا بالتحليل البنيوي.

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص نفسها.

[2] نفسه ، ص نفسها.

[3] المرجع السابق ، ص نفسها .

[4] سعيد الغانمي ، الكنز والتأويل قراءات في الحكاية العربية ، ص 08 .

[5] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 25

ولعل ما تتيحه قراءة تأويل حكاية "الصياد والعفريت" هي أن التقاط كيليطو لدال(الجن) أو التفصيل الصغير يقوم مرة أخرى على « نسج لم يتحقق[ولن يتحقق] إلا بعد تفكيك لعلاقات سابقة كانت تجمع العناصر التي تحظى بنسج جديد »[1]،هذا النسج الجديد الذي لن يتشكل في صورته النهائية إلا بعد تفكيك كيليطو لجميع الوشائج أو العلاقات الواضحة في الحكاية التي هو بصدد تأويلها فبصورة ما تحيل العناصر السبعة التي جمعها كيليطو على الحبل ، وهي كالآتي[2]:

1 – **الشبكة** : الصياد يملك شبكة يصيد بها السمك والعفاريت؛ بمعنى أن الشبكة تمثل حبلا أو فخا أو مصيدة مساعد على الإمساك بالصيد أو الضحية .

2– **القمقم** : هو أيضا أشبه بالفخ أو المصيدة التي تحول دون خروج الجني ،وتقيد حركته .بالقدر نفسه الذي تمنع فيه الشبكة السمك من الإفلات.

3–**الدخان** : اللافت عند كيليطو أن الجني يمكنه أن يتحول أو يحول إلى دخان كلما أفلت الأمر من يده .أما العلاقة بين الدخان والشبكة فإن الدخان عبارة عن عقد رفيعة ، وهو يتحرك بصفة حلزونية ، فيرسم حلقات شبيهة بحلقات السلسلة أو الشبكة .

4 – **العقل** : يمتاز الصياد أو الإنسان عموما بالعقل ، والعقل يحمل ضمنيا معنى الرباط أو الوثاق أو الأداة التي يتم بها الربط.

5 – **الحل والعقد** : من يملك أن يربط أو يعقد ، بمقدوره أن يحل .الحل والعقد أمران متلازمان .يتضح ذلك في قدرة الصياد على الحل في ثلاثة مواقف ،حين غطس عدة مرات لتخليص شبكته التي انعقدت بالأرض كما أنه فتح بسكينه القمقم المختوم بالرصاص .وأخيرا حرر أو خلص الجني من القمقم لمرتين على التوالي.

---

[1] مجموعة من الباحثين ،عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص175 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،الحكاية والتأويل ، ص 25– 26 .

6 – **العهد :** في الحكاية يقتضي حتى يخلص الصياد الجني من القمقم أن يأخذ عليه العهد وكل موثق أن لا يؤذيه ، وهو ما يعني أن فعل استوثق يحيل على الربط . واليمين الذي أداه العفريت وثاق رادع.

7– **اللغز :** غالبا ما يوجد علاقة بين اللغز والحل والعقد .يمثل السؤالان اللذان طرحهما الصياد على العفريت .السؤال الأول : « ما سبب دخولك في هذا القمقم ؟ السؤال الثاني : كيف كنت في هذا القمقم لا يسع يدك ، و لا رجلك فكيف يسعك كذلك ؟»[1].

ويبدو أن الباحث يأخذ على عاتقه من خلال العناصر السبعة التي جمعها بتراتبية معينة مهمة وضع القارئ في سياق معين بكل ما له صلة بالعناصر وببعضها البعض . فكل العناصر لا يمكنها أن تطرح إلا شكلا واحدا من الترابط الذي يفضي إلى موضوع الرباط ، والوثاق أو الحبل ذات الصلة بالصياد أو الجني . من ذلك أن العقل – الذي سيستعين به الصياد لحل المشكلة التي ورط نفسه بها عندما فتح القمقم – ينتمي في دلالته « إلى الأصل نفسه الذي تنتمي إليه عَقل التي تعني "ربط " قيد وضع الأصفاد، ولفظة عقال التي تعني الشكال »[2] من ذلك أن الصياد الطاعن في السن حتى لو كان مفتقدا للقوة إلا أنه لا يعدم الحكمة والعقل ، وهو ما يؤكده الصياد بقوله « هذا جني ، وأنا إنسي ، وقد أعطاني الله عقلا كاملا ، وها أنا أدبر أمرا في هلاكه بحيلتي ، وعقلي»[3].

أما الشبكة والقمقم فيحيلان إلى (المصيدة والفخ) بينما يمثل اللغز هو الآخر فخا يربط به الصياد والعفريت في حين يتخذ الدخان الذي يخرج من القمقم صفة العقد أولا قبل أن يصير الجني في صورته الأخيرة المجسدة للصياد ، كما أن العهد فهو الرباط أو

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 25–26 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ، العين والإبرة ، ص 110 .
[3] ألف ليلة وليلة ، المجلد 1 ، ص21 .

الموثق الذي يأخذه المعهود له (الصياد)على المتعهد (الجني) أما فيما يتعلق بالحل والربط ، فيبدو أن المسألة لا تغيب عن الناقد.

فعندما يتعلق الأمر بالبحث عن الحل والربط قد لا يفوت الدارس أن الباحث المغربي طرح مسألة قفز القارئ على الأبيات الشعرية في حكايات ألف ليلة وليلة للمساءلة ، وحسب مزاعم كيليطو أنه لم يلتفت للشاهد الشعري في دراسته لها .لكننا لايمكن الجزم لأن الباحث يدرك جيدا أن القراءة الجادة مطالبة لزاما بإدماج الشعر في القراءة لأنه مكون له وظيفته[1]. ما يعكس أن الامتثال لهذه الفكرة يتجسد في العنصر الخامس المتعلق بالحل والعقد لأننا نؤثر الظن بأنه وجد ضالة الحل والربط في البيت الشعري[2] :

**هو الرزق لا حل لديك ولا ربط ولا قلم يجدي عليك ولا خط**

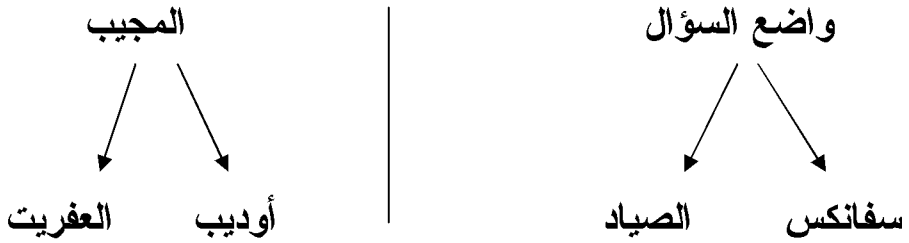
وبعد الربط بين العناصر السبعة يمضي كيليطو في تأويله للحكاية منطلقا من العنصر الأخير (اللغز) فإذا كان سؤالا الصياد للعفريت "ما سبب دخولك في هذا القمقم؟ و" كيف كنت في هذا القمقم لا يسع يدك ، ولا رجلك فكيف يسعك كذلك ؟ يحيلان ضمنيا إلى اللغز، ولأن اللغز يحتاج لحل فإن كيليطو يستعين بأسطورة أوديب حيث يمثل اللغز شكلا من أشكال الموت لأنه يستدعي موت أحد الطرفين إما السائل أو المجيب . فكيليطو يرى أنه « يجب على الذي يطرح السؤال أن يجعله من الصعوبة بحيث يستحيل على خصمه العثور على الجواب ، وبالمقابل يجب على الذي يلقن السؤال أن يكون من الفطنة، والذكاء »[3] حتى يبلغ الإجابة .

[1] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص103

[2] ألف ليلة وليلة ، المجلد 1 ، ص 19 .

[3] عبد الفتاح كيليطو ،الحكاية والتأويل ، ص 27 .

ويتمثل كيليطو اللغز، من خلال أسطورة أوديب هذا الأخير الذي كان عليه الإجابة عن سؤال سفانكس « من هو الحيوان الذي يدب في الصباح على أربع ، وفي الظهر على اثنين وفي المساء على ثلاث ؟»[1] ، وبالنظر للسؤال يحاول كيليطو أن يوجد «علاقة ما بين السؤالين الذين وضعهما الصياد والعفريت والسؤال الذي وضعته سفانكس على أوديب »[2].فالعلاقة بين السؤالين توجد على مستويين.




يقرأ كيليطو السؤالين اللذين وضعهما الصياد حيث يرى أن العلاقة تكمن على مستويين «ا لأول على مستوى المضمون ، والثاني على مستوى الموقف السردي »[3]. فمن ناحية الموقف السردي يفترض أن يكون سؤال الصياد هو الأنسب حتى ينجو مما ينويه العفريت كما يُفترض أن تكون إجابة أوديب عن السؤال هي الإجابة الصحيحة لكي ينجو من الموت فوجه « الشبه لا يخفى واحد من الاثنين يجب أن يموت : إما الصياد ، وإما الجني إما واضع السؤال ، وإما واضع السؤال وإما المطالب بالجواب »[4] فما يظهر في النهاية أن « اللغز سؤال ينتهي بكارثة وحله ، وعدم حله يفضي إلى الموت. إذا حله المسؤول عنه مات السائل ، وإذا لم يحله المسؤول مات»[5] حيث أفضت إجابة أوديب إلى موت سفانكس ، وجواب العفريت الذي تجسد فعلا جعله يعود لما كان عليه منذ ألاف السنين ، وبذلك أنقذ أوديب نفسه بأن كانت إجابته الصحيحة هي الإنسان.

---

[1] المرجع نفسه ، ص نفسها

[2] نفسه ، ص نفسها .

[3] نفسه ، ص نفسها .

[4] المرجع السابق ، ص 27 .

[5] سعيد الغانمي ،الكنز والتأويل ، ص26 .

ونجا الصياد هو الآخر بطرحه للسؤال الصحيح على العفريت « فهذا الأخير سقط في فخ الفضول ولم يفطن إلى كون السؤال مغلوطا ، ومبنيا على مكيدة ، فكان جوابه ( الدخول إلى القمقم) جوابا غير مناسب .لقد فشل في الامتحان فوجب أن يموت . صحيح أنه لم يمت ، ولكنه دفن حيا في القمقم وهدده الصياد بقذفه في البحر، ويتركه هناك إلى يوم القيامة»[1] ، و من المنطلق ذاته تعين على الصياد أن يستعمل سؤاله بوصفه فخا أو مصيدة بعد أن كان عليه رمي شبكته ليصطاد قوت زوجته وأولاده من السمك فانتهى أن يخلص عفريتا من سجن دام ألف وثلاثمائة سنة الصياد الذي صار عليه أن ينجو بنفسه من موت مؤكد .

أما من ناحية المضمون فيلاحظ كيليطو أنه لا فرق بين السؤالين اللذين وضعهما الصياد «سوى أن الأول يتعلق بالسبب "ما سبب دخولك في هذا القمقم ؟" والثاني متعلق بالكيفية "كيف كنت في هذا القمقم ؟»[2]حيث يعين الناقد ثلاث ملاحظات بغية إظهار العلاقة بين سؤالي الصياد للعفريت وسؤال السفانكس ، وهي[3] :

– يرى كيليطو أن الحكاية تخترقها تيمة التحول فالقمقم –مثلا –يمكن تحويل نحاسه إلى ذهب (عنصر يحيل إلى الكيمياء ) ؛ و العفريت أيضا يمر بعدة أشكال حتى يصير عفريتا قبل خروجه النهائي من القمقم حيث ينتقل من دخان إلى كائن ضخم ثم يتحول إلى دخان من جديد ، وفي النهاية ينتصب ماردا ، وعلى غرار تحولات العفريت الجسمانية يمر أيضا بتحولات نفسية .فالاعتراف بالجميل يتلوه الرغبة في القتل تماما كما ينتقل الصياد من موقع الضعف إلى موقع قوة ومن وضعية الفقير إلى وضعية الغني.

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 28 .
[2] المرجع السابق ، ص 28 .
[3] نفسه ، ص29 .

ويبدو أن كل التحولات التي أجملها كيليطو المتعلقة بالجني تحيل ضمنا إلى جواب أوديب أو على سؤال سفانكس ، وهو ما تؤكده الملاحظة الثانية التي تشير أن:

– للجني عند خروجه من القمقم شكل دخان ، أي أنه شيء تافه ، شيء رخو ومائع ؛ ثم يصير عملاقا ، كائنا بشريا سويا على الأقل يتشكل بصورة كائن بشري وبعد حين خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى عنان السماء ، ومشى على وجه الأرض[1].

– يربط بعض الباحثين أسطورة سفانكس بغريزة المعرفة عند الطفل بالسؤال الذي يطرحه الطفل والذي يأبى الكبار عادة أن يجيبوا عنه .السؤال الذي يمكن اعتباره نموذجا للفضول المحرم : من أين يأتي الأطفال ؟[2].

ومن ثم صار يتعين على كيليطو تأكيد الربط المتحقق ليس فقط بين العناصر السبعة التي جمعها سابقا بوصفها إحالة على العهد والحبل الذي سيدجن به الصياد المخلوق الضخم أو العفريت الذي أخرجه من القمقم ، بل بين سؤالي سفانكس والصياد ، فإذا كان سؤال سفانكس يحمل علامة الفضول المحرم . فالصياد كاد بفضوله– بعد فتحه القمقم –يودي بحياته ما يعني أن «الفضول يجلب الموت»[3] أحيانا إلا أن فضولا أشد غورا سيجعل سؤال الصياد يتضمن بشكل ما سؤال الأصل .وهو ما يشير إليه عبد الفتاح كيليطو حين يتساءل « ألم يطرح الصياد السؤال نفسه ، بصيغة مختلفة ؟ ألم يسأل عن الماضي والأصل والبدء؟ ألم يسأل عن سر الولادة، وسر النشأة ؟»[4] ، و بالربط بين سؤال الصياد وسؤال الأصل سيدفع كيليطو بقارئه في عمق التأويل بدءا من السؤال المطروح على الجني.

---

[1] ينظر: ألف ليلة وليلة ،المجلد 1 ، ص 19 .

[2] ينظر :عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 29 .

[3] تزفتيان تودوروف ،شعرية النثر ، تر:عدنان محمود محمد ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، سوريا ، د– ط ، 2011 ، ص 46 .

[4] عبد الفتاح كيليطو ،الحكاية والتأويل ، ص 29

و لأن القراءة التأويلية هي « ربط المتحقق بكل الإحالات الممكنة ، وفي هذه الحالة فإن ما يمثل أمامنا لاعتباره نسخة متحققة لا يشكل سوى ذريعة الهدف منها إطلاق العنان لدلالة منفلتة من عقالها قد لا تتوقف عند حد بعينه »[1] . إذ سيطلق الناقد العنان لدلالة الكلمة وتحديدا الترابط الدلالي بين دال الجني ودوال أخرى . فاللافت لكيليطو أن « كلمة جني مرتبطة ، صوتيا ودلاليا ، بكلمات أخرى بالجنون مثلا ( لأن الشخص المجنون يسكنه جني ) وبالجنين . ليس هذا الربط بين الجني والجنين من باب اللعب بالألفاظ ، وإنما هو من صميم اللغة » [2] .

مما يعني أن كيليطو سيعيد تأويل حكاية الصياد والعفريت إلى مرجعها الأول اللغة حيث سيكون معنى الجني معجميا مفتتحا لقراءته . فقد **صادف** أن فتح معجم لسان العرب ليجد أن كلمة الجني تأتي من « جنن : جن الشيء يجنه جنا : ستره .وكل شيء سُتر عنك فقد جن عنك . وجنه الليل يجنه جنا وجنونا وجن عليه يجن ، بالضم جنونا وأجنه : ستره [....] وفي الحديث: جن عليه الليل أي ستره ، وبه سمي الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار ومنه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه »[3]. وللمضي في مسعاه ارتأى كيليطو– كما ألمح منذ البداية –أن يعرض تأويله على عدد من النصوص العربية الكلاسيكية التي تتوافق مع تحليله المقترح .

ولعل ما يصدق على القصة الأصلية للجرجاني يمكنه أن يصدق على دال الجني في حكاية الصياد والعفريت حيث يرى كيليطو أن أبيات ابن الرومي تحمل دلالة بكاء

---

[1] محمد كعوان ، سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص ، محاضرات الملتقى الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، نوفمبر 2008 ، ص376 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 29 .

[3] ابن منظور، لسان العرب ، ج3 ، ص 217 . ينظر: عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص 30 .

الطفل عند الولادة [1] : **لما تؤذن الدنيا به من صروفها يكون بكاء الطفل ساعة يولد**

**وإلا فمـــــــــا يبكيه منـــها وإنهـــــــا لأرحب مما كـــــــان فيـــــه وأرغد**

يبدو أن أبيات ابن الرومي تصف هذه الصدمة ، فتصور الحياة في بطن الأم على أنها حياة استقرار ، وطمأنينة، وسعادة ، وتصور الخروج إلى الدنيا على أنه خروج إلى الشقاء والتعاسة »[2] ويتضح من أن استعانة كيليطو بنصوص شعرية مثل أبيات ابن الرومي أو مقامات الحريري تشكل ركنا أساسيا في قراءات كيليطو. فهذا « الجمع والضم الواعي والمتميز بين النص الرحم السردي ، وباقي النصوص الأخرى المستدعاة إلى ميدان الدراسة والقراءة ساعد – إلى حد كبير –على إحياء التراث السردي ، وتقريبه من القارئ المعاصر ، وتحبيبه إليه »[3] ، وبالرغم من ذلك فإن استدعاء النصوص الأخرى قد يكون أحيانا محكوما بالحاجة لإثبات تفسيره .

لنتذكر قول كيليطو في بداية تحليله لكتاب أسرار البلاغة باعتباره يحمل عناصر القصة الأصلية « لن ينفعني أن أستشهد بهذا **الدارس** أو **ذاك** ، بهذا **الفيلسوف** أو **ذاك** إذا لم **تستجب النصوص العربية للتحليل الذي أقترحه عليها** .لابد أن أعرض تفسيري على أكبر عدد ممكن من النصوص الكلاسيكية بهدف التحقيق والمراجعة .**لابد أن اقنع نفسي، وأقنع الغير بأن التفسير يلائم الثقافة العربية** »[4] يبدو أن تدقيق عباراته يحيل إلى

---

[1] المرجع نفسه ، ص 30 .

[2] نفسه ، ص نفسها .

عبد الرحمن بوعلي ، القراءة العاشقة أو استراتيجية قراءة النص السردي الكلاسيكي :عبد الفتاح كيليطو نموذجا ، ندوة قراءة التراث

[3] ص334 .

[4] المرجع السابق ، ص نفسها .

منطلقات كيليطو المنهجية في قراءة أسرار البلاغة ، ولكي يقنع قارئه بالتقسير الذي يلائم الثقافة العربية اقتضى الأمر من كيليطو البحث عن النظائر والأشباه .

لكن هل يعني أن التحليل المقترح موجود سلفا ؟ ويتعين البحث عن نص عربي قديم يوافق التحليل الذي يتبناه كيليطو بمعنى أنه يجب على الباحث أن ينقب ، ويمحص عن النص الكلاسيكي الذي يتناسب مع التأويل الذي ينوي بثه .ألا يمكن لهذه القراءة أن تتسم بشيء من السلبية ؟.فهي إن كانت تقدم للقارئ وجها آخر للثقافة العربية وتساهم في إضاءة النصوص القديمة إلا أن الاختيار، والانتقاء المحدد للنصوص ألا يخدم التأويل المقصود ؟.

ربما لأنه بالصورة نفسها التي حاول فيها الصياد تدجين العفريت بحبل فإن الناقد سعى لتدجين جملة من المفاهيم المتعلقة بالتحليل النفسي اللاكاني والبنيوية في الثقافة العربية الكلاسيكية فحسب كيليطو . فالباحث « لا يستطيع تجاهل إسهامات التحليل النفسي. فهو يعلمنا لاسيما في الشكل الذي اتخذه عند جاك لاكان نظرا ، وتطبيقا يعلمنا أن نأخذ الكلمات مأخذا جديا »[1] الإسهامات التي استعان بها في تحليله أيضا لحكاية الصياد والعفريت ويبدو أن اختياره لنصوص من حكايات **ألف ليلة وليلة** تساعده بذلك مثلما تشير الناقدة فاتحة الطايب.

ومن ثم ربما كانت تأويلات هذا الأخير لا تحث قارئه « على طرح أسئلة حول علاقته بذاته الماضية والحاضرة فحسب ، وإنما تحثه أيضا على طرح أسئلة حول التأويل الذي هو بصدد قراءته . خالقة بذلك دينامية مزدوجة : دينامية المؤول والنص التراثي المؤول و جدل المؤول وقارئ التأويل هكذا بلا نهاية »[2] ربما لأن التأويل ، إن اختلف من قارئ إلى آخر فإنه سيبقى موصولا بالقارئ نفسه ، ورؤيته ، فهو –كما يرى

[1] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 42 .

[2] فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، ص 262 .

كيليطو- « يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها فيهدف دائما من خلال قراءته إلى غاية إلى غرض سواء أكان حسن أم كان سيئها فإنه يسعى إلى إثبات غرض من الأغراض »[1] فاختيار الباحث لموضوع الحبل يوحي بقصديته . فهو الذي وضع دال الحبل منذ البداية ليقيم تأويله مستعينا بالتحليل البنيوي النفسي لاكاني للغة.

فقد كان الحبل موجودا منذ الوهلة الأولى تذكرنا حكاية التأويل بقصة الرسالة المسروقة لإدغار ألن بو فقد كانت الرسالة موضوعة أمام أعين الجميع دون أن يخطر ببال أحد أنها هناك أليس الحبل من معانيه « الرسن [...] والحبل : العهد والذمة والأمان ، وهو مثل الجوار [...] ، و حبل الصيد حبلا واحتبله :أخذه ، وصاده بالحبالة أو نصبها له »[2] و حَبَل في اللغة بمعنى الحمل أليس الحبل يحيل بشكل ما إلى الحبل السري الذي يربط الجنين بأمه ؟ كلها إحالات تتم على « معرفة معمقة بالسياقات المناسبة للمقاطع المحللة التي غالبا ما يتم انتقاؤها بدقة بناء على" جولات استنتاجيه »[3] ، وكأن كيليطو لا يؤسس فحسب لانهائية التأويل في الحكايات التي يحللها خاصة حكايات ألف ليلة وليلة ، وإنما يصنع بالصورة نفسها لانهائية قراءاته ، وذلك ما يدركه تماما حينما مرر منذ البداية تلخيصه لحكاية الصياد والعفريت .

من يدري فلعل أراد الباحث من البداية فرض موضوع الحبل ليسوق سؤال الأصل الذي كما يقول فرويد ما معناه « إن جميع الأسئلة التي يطرحها الأطفال جزافا لا يطرحونها إلا استعاضة عن السؤال الذي يطرحونه ، وهو السؤال الذي يظل معلقا ، وهو

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل ، ص21 .

[2] ابن منظور، لسان العرب ج4 ، ص 20-21 .

[3] عبد اللطيف محفوظ ، التحليل السيميائي للنصوص التراثية (مقاربة لتجربة عبد الفتاح كيليطو ) ، ص 518 .

المتعلق بالأصل »[1] ففي النهاية كل قراءة لنص ما بتعبير ريكور « مهما كانت مرتبطة بالجوهر و"بهذا الذي من أجله " كان قد كتب إنما تتم دائما في داخل أمة وتقاليد أمة من داخل تيار فكري حي» [2] بمعنى أن القارئ يقرأ النص من منطلق الجماعة التي ينتمي إليها .أليس هذا ما ألمح إليه كيليطو منذ البداية حين أشار أن اختياره للحكاية هذه تحديدا له دواعيه وتلخيصه أيضا .

لكن رغم ذلك فالنظرة الفاحصة قد تقول بقدر ما كانت بالنسبة لكيليطو تحضر عينا المعري في بيت الخيام وعينا الرقيب القارئ التي يتوجس منهما الكاتب تماما كما توجس كيليطو من قارئه ، والعين التي أبصرت موضوع الحبل لتظفر بسؤال الأصل بقدر ما تعكس اللحظات التي تبين فيها دال الاحورار في قصة المعري ، وحال الرقيب ، ودال الجن من لسان العرب معنى القراءة بما هي تبين ، وتوسم ، وتأمل . ففي كل الحالات استدعى العثور على تفصيل صغير« معرفة مكينة من جهة ، وعينا قرائية ترى ما لا يرى ، ومن جهة أخرى عينا يتفرد بها من اصطفتهم القراءة في تاريخها كي يكتشفوا عن جانب من لانهائيتها »[3] حتى لو كان هذا الجانب من القراءة سيظل يعكس علاقة كل قارئ بتراثه.

هكذا كانت حكاية كيليطو الابن النقدية فإن كان يتموضع تراث أسلافه في موضع المنسي . فهل يجب أن يفترض قارئ كيليطو –كما تفعل فاتحة الطايب – بأنه حينما يتمثل حكاية حاسب كريم الدين يوحي أن حكايته مع تراثه كانت انعكاسا لحكاية حاسب مع ميراث والده ؟ [4]. ففي أخر المطاف ما اختبره الناقد يشبه إلى حد ما حصل مع

---

[1] موريس بلانشو ، أسئلة الكتابة ،تر: نعيمة بنعبد العالي و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ،2004 ، ص 10 .

[2] بول ريكور ، صراع التأويلات ، ص 33 .

[3] مجموعة من الباحثين ، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص100 .

[4] فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، الندوة الدولية الثانية :قراءة التراث الأدبي واللغوي ، ص130 .

حاسب.ذلك لأنه غالبا ما تورط النصوص المختارة ، الاقتباسات ، الاستشهادات أصحابها ، وتكشف شيئا من نواياهم.

أليس ذلك ما يدلل عليه كيليطو نفسه بقوله « قد يكون الاقتباس قناعا يخفي ما يعتقده المؤلف ، لكنه لا يحصن تماما ما يركن إليه .فانتقاء الكلام ، وتنسيقه ، وما ينتج عن ترتيبه من ملاءمة أو تعارض في المعاني ، كل هذا يورط المقتبس ، ويكشف ميوله ، وطريقته تفكيره . ولقد صدق من قال إن اختيار المرء قطعة من عقله »[1] فحين يقتبس كيليطو في « الفصل الخامس "ابتسامة السندباد "مقولة غوته في فاوست "ما ورثته عن آبائك اكتسبه بغية امتلاكه "أو عندما يستشهد في الفصل السادس "مدينة الأموات "بمقولة شلينغ « الإنسان الذي لا يقوى على معارضة ماضيه لا ماضي له ، أو بالأحرى لن يتمكن أبدا من مغادرته إنه يعيش فيه باستمرار»[2] ، فهل تكشف هذه الاقتباسات قطعة من عقله؟ . فهل يتوصل القارئ إلى حقيقة ما ؟ ليعرف إن كان المقتبس (كيليطو ) « ماكرا مخادعا ، يخشى أن يعلن آراءه فينسبها إلى مبتدعين مشهورين .أو كان سليم النية ، ومع ذلك يتهم بترويج أفكار تعتبر ضالة»[3]؟. فكيليطو – في النهاية – كان يتمثل بحكايتي السندباد أو حاسب الدين ليحدد علاقتهما بميراثهما.

ألم يتعين على حاسب الدين أن يدمج معرفته الخاصة بالمعرفة الأبوية ؟ فالجمع بين ما اكتسبه الابن بجهده الشخصي ، وما ورثه عن أبيه سينتهي بالابن أن يكون مثل أبيه. لكن « أن يصير الابن مثل أبيه ، لا يعني أن يتطابق معه ، و إنما أن يتفاعلا معا في سبيل البناء الدائم المستمر الذي يغتني بتلاقح ثمار بحث الابن ، و إرث **الأب** بلا هالة

[1] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 12 .
[2] عبد الفتاح كيليطو ، العين والإبرة ، ص 87 – 119 .
[3] عبد الفتاح كيليطو ،الأدب والارتياب ، ص 12 .

تقديس تجبر الابن على الخضوع»[1] لهذا الإرث . فالتفاعل بين بحث الابن ، وما يمثله من حاضر وإرث الأب باعتباره يشكل ماضيا لا يمكن الاستغناء عنه بل يجب الاغتناء به.

فحسب كيليطو التراث في كلا الحالتين (حالة السندباد وحالة حاسب كريم الدين) «هو إضافة يتم استجماعها في نهاية المطاف ، أو **زيادة** يتم استقدامها من ماض كان في ذلك الحين **مفقودا** أو **مستورا** أو هو مكافأة تتوج الاستحقاق ، وتكريس للابن الذي بعد أن يكون قد ابتدع **مساره الخاص** يلتقي بوالده»[2] لكن الإضافة أو الزيادة التي تم استقدامها من الماضي لماذا كانت محجوبة أو مستورة عن الابن ؟ ولماذا اعتبر كيليطو«تجاهل الميراث ، ونسيانه مرحلة ضرورية إيجابية تعفي الابن من الخضوع لثقل الماضي ، وتمكنه من الاكتشاف الذاتي عبر مغامرته الخاصة ، وبحثه الشخصي»[3] عن مساره.

لنتذكر ما قاله كيليطو عن حاسب كريم الدين فقد كان بمقدوره « الاستغناء عن الميراث [...] لكن معرفته كانت ستعاني من نقص كبير لو لم يطلع على **الأوراق** المحجوزة بداخل الصندوق»[4] لكن الغريب أن حاسب كريم الدين اطلع على أوراق لا على الكتاب كله فهل تغني – كما يقول عبد الرحمن بوعلي – قراءة بضعة أوراق عن العمل كاملا ؟.ذلك إن كانت قراءة كيليطو للشذرات بقدر ما توصله إلى استنتاجات فريدة من نوعها وغنية تتناقض مع القراءة الكلاسيكية التي سادت طيلة العقود السابقة لجهود كيليطو فإن القراءة الانتقائية والانتخابية التي يمارسها كيليطو عن وعي بالرغم من

[1] فاتحة الطايب ، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري ، الندوة الدولية الثانية :قراءة التراث الأدبي واللغوي ، ص129 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ،العين والإبرة ، ص 97 .

[3] المرجع نفسه ، ص 81 .

[4] نفسه ، ص 83 .

عالميتها قلما تنتبه وتلتفت إلى السيرورة المنطقية للنص الحكائي أحداثا وموضوعات[1] المؤسسة للمتن السردي.

هكذا كان كيليطو مدفوعا بشكل ما نحو **ثقل** الكتابة عن أسلافه بابتداع مساره الخاص دامجا بين معرفته بالمناهج الغربية الحديثة ، وثقافته العربية ، وأن« يتقبل ثقل الحمولة ، ومهمته كحمال ناقل للكلمات» [2] من خلال الاشتغال بالتراث السردي العربي بالكتابة ، عن الترجمة والحكايات وهجرتها عبر مختلف الثقافات عند كيليطو، وتحمل تبعات هذه الاقتطاع للنصوص ليلمح أن « الأدب شحن يحتاج أن ينقل ليجد قراء»[3] يتعرفون عنه في النصوص التي يؤولها كيليطو خاصة لو كان هذا الأدب مما تركه لنا الآباء .

[1] ينظر : عبد الرحمن بوعلي ، القراءة العاشقة واستراتيجية قراءة النص الكلاسيكي ، ص 330 .

[2] عبد الفتاح كيليطو ، مسار ، ص 149 .

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها .

# خـــــــاتمة

بدا بناء أو معمارية أطروحة "منهجية القراءة عند عبد الفتاح كيليطو"– للوهلة الأولى – مراما بعيد المنال لكن إرادة تجسيده جعلت من المعمارية واقعا متحققا، وقد يغدو هذا البناء أكثر رصانة وجمالا مما كان عليه في ذهن الباحث ، فبقدر ما تتعالى أصوات المستحيل يكون الممكن أكثر قربا.

ولعل اللبنة الأخيرة في البناء أو خاتمة الأطروحة الأجدر على تأكيد الممكن ، وهو بالفعل ما وجدناه في الأطروحة المستحيلة ، فقد ترامت الاستحالة على نواح عدة أهمها كان الاشتغال على ناقد جعل من القراءة في صورتها المنهجية فنا يضاهي العمل الفني ، ربما لأنها قراءة تتموضع بين لغة نقدية صارمة ، وأخرى انزياحية فتعيش وتقتات من السرد واللغة الواصفة التحليلية ، وتكتب عن أدبين أحدهما حديث وآخر قديم.

والحال كلما اعتقد القارئ أن عبد الفتاح كيليطو ينهل ،ويتشرب من نبع واحد تتكشف له رؤى تنبئ عن ينابيع كثيرة تمزج الماضي بالحاضر، وعليه تبدو الاستعاضة عن ثقافة بثقافة ثانية ممتنعة عند قراءة هذا الباحث حيث كان إخضاع الناقد للتصور الذي وضعناه – في ظل منهجية البحث الأكاديمي الصارمة – أمرا مستحيلا ، لكنه استحال لاحقا إلى وجه من وجوه الممكنات فتحولت منهجية القراءة عند عبد الفتاح كيليطو في شكلها النهائي إلى قراءة للقراءة.

فقد حاولت الدراسة أن تلج عوالم الناقد بالقدر الذي يسمح به البحث العلمي محاولة أن تصنع الألفة بينها، وبين نصوص قارئ متمرس بمتون السرد العربي القديم ومناهج دراسة الإبداع ، وهذا ما يتوجب على ناقد النقد أن يفهم مناهج دراسة النصوص الإبداعية فهما يتطلب سبرا دقيقا لأغوار المنهج الذي استخدمه الناقد بمهارة عالية خلال دراسته لنص أدبي . و لا يفوت كل باحث بعد أن يخوض غمار البحث رصد إجابات عن أسئلته

المطروحة في مستهل بحثه، ولعل أهم ما خلصت إليه الدراسة من نتائج نجملها في نقاط محددة هي كالآتي:

1 – إن ناقدا بحجم عبد الفتاح كيليطو تحقق له ما تحقق من براعة التوسل بالمناهج الغربية المعاصرة. فلا ينصاع بسهولة للوافد منها بل يحاورها بالقدر نفسه الذي يحاور به النصوص الأدبية وقارئه معا إيمانا منه بقيمة الحوار. لهذا اختار البحث أن يمنح قراءاته سمة المُحاورة، ولعل لأن كيليطو غلب هذا النوع من القراءة من منطلقات أن المعاصرة لا تنفصل عن الحوار مع الماضي التليد ونصوصه لكن دون شيء من التقديس لتلك النصوص.

2– لقد حاور كيليطو الأدوات ،و الإجراءات ، والآليات المنهجية قصد ابتعاث حالة من الوفاء للنص العربي الكلاسيكي ، و لتأكيد مهاراته في التعامل مع النص الأدبي بشكل عام ، ويبدو أنه وفاء لا يخلو من رغبة ضليعة في التحرر من كل ما يعيق التواصل بينه ، وبين النص من جهة ، وبينه وبين المنهج من جهة أخرى.

3– ولا تلبث أعمال عبد الفتاح كيليطو الأدب والغرابة والمقامات السرد والأنساق الثقافية والغائب تظهر الكثير من المرونة في الاشتغال على المقامة ناهيك عن اعتماده المناهج الغربية في مساءلة النص الأدبي بدربة ، وتمرس بحيث لا تنفك هذه المرونة تثبت القاعدة الرصينة التي تقوم عليها منهجيته الخاصة في القراءة فإن بدا التوسل بالمناهج يوحي بمظاهر الانفتاح على الآخر .فيبدو أن الانفتاح تحكمه تبيئة مفاهيم أساسية مثل التحليل النفسي اللاكاني أو البنيوية أو السيميائية أو التفكيكية داخل الثقافة العربية مثلما لاحظنا في حكاية الصياد والعفريت.

4–تعكس تجربة كيليطو المحاورة مع أكثر من منهج بل يلفت النظر لقدرته وبراعته كيليطو في إثبات انتماء المنهج للناقد لا الناقد للمنهج ربما لقناعة منه أن الحالة الثانية

تجعل النص المدروس يبلى في حين قد تُظهر الحالة الأولى نضارة النصوص العربية القديمة وجدوى التحرر من سطوة المنهج.

5- والباحث في مؤلف الأدب والغرابة قد يعين تلك الصورة من عدم التزام الناقد بالأصول النظرية للمنهج المختار. فكيليطو لم يلتزم وجها واحدا من آليات التحليل البنيوي للحكاية عند فلاديمير بروب بل هو استعان بكل من غريماس وبارت وجنيت بالقدر الذي ساعده على تحقيق مراميه من الدراسة.وبالإضافة إلى التعدد المنهجي الممتد على صفحات الأدب والغرابة ، والذي عرض للبعض أن يسمه بالتلفيق المنهجي .لا تبدو مسألة عدم الالتزام هذه مسألة عرضية من قبل ناقد يدرك تماما خلفية كل آلية يستعين بها.

6- فالتخلص من سطوة المنهج ، والتنصل منه بغرض الانفتاح على رحابة القراءة في سمتها الموسوعي عاد ليجعل من منهجية عبد الفتاح كيليطو في قراءة النصوص العربية القديمة قراءات.هي القراءات التي تحولت بدورها إلى نصوص تستحق القراءة بمعنى أنها مفتوحة هي الأخرى على فضاء القراءة الواسع.

7 – وقد لا يبالغ الدارس لعبد الفتاح كيليطو- الذي يتكشف له في النهاية- أنه حتى لو حمل مصطلح منهجية الكثير من الضبط والصرامة بغية تحقيق النتائج المرجوة فإن منهجية في دلالتها المعجمية تمتد من جذر نهج بمعنى سلك الطريق المستقيم، والحال أن ربطها بالقراءة يعني أنه نهج طريق القراءة بما هو طريق رحب لا ينفتح فحسب على نهج واحد سواء تعلق الأمر بالبنيوية أو السيميائية أو التفكيكية حتى تصير في النهاية القراءة بمعناها المفتوح على التاريخ ، واللغة ، والجغرافيا ، والبلاغة ، والنحو، والتفسير .... في حد ذاتها **منهجية** يقرأ بها كيليطو النص الأدبي القديم.

8- هذه المنهجية في قراءة نصوص التراث السردي التي لم تكتف بالاستعانة بمباحث دراسة الحكاية عند بروب أو بتفكيكية دريدا أو بنيوية بارت بل يراها الباحث راحت تستعين في قراءة التراث السردي بنصوص من التراث ، وقد نوافق عبد الرحمن بوعلي بأن كيليطو في سلوكه ذلك المنحى إنما يؤسس لتصوره الخاص بأنه بمقدورنا قراءة التراث بالتراث نفسه . يظهر هذا التصور من خلال استعانة كيليطو في تحليلاته بالكثير من نصوص عربية قديمة فلا تتعلق المسألة بالنصوص الأدبية ، وإنما تمتد إلى نصوص من كتب التاريخ والتفسير والفقه .

9- ولئن أبرز كيليطو أشكالا مختلفة من القراءة فإنه اظهر جدوى الاستمرارية في مشروعه الذي بدأه منذ مؤلفه الأول في الاشتغال بالتراث السردي العربي اشتغالا لصيقا بالنصوص العربية القديمة ، واللافت أن الاختلاف بين الأدب والغرابة والمقامات ومؤلفات كيليطو اللاحقة يعكس تخلي الناقد عن طابع الأكاديمية .

10- فالقارئ لأعمال للناقد المغربي بقدر ما ينساق وراء دعوة كيليطو المنبثقة من عمله الأول "**الأدب والغرابة** " للكف عن التعامل مع الأدب الكلاسيكي بالطريقة ذاتها التي نعامل فيها الأدب الحديث والمعاصر (مراعاة للسياقات الثقافية التي وجدت فيها نصوص الأدب الكلاسيكي ) ليتراءى له أن اشتغال كيليطو على نصوص معينة من السرد العربي القديم قد جعله يقع في المزالق التي نبه منها. فهل أن اقتطاع مقاطع من نص أو صفحات يسمح بتقديم تأويل مقبول ؟ وهل تغني قراءة شذرة من كتاب عن قراءة الكتاب كله؟؟. ولا يبدو السؤال إلا استعادة لواحد من الأسئلة التي دبج بها كيليطو منذ زمن بعيد تقديمه الترجمة العربية لكتاب بارت "**درس السيميولوجيا**" فإن كانت هذه القراءة قد قدمت تحليلات رائدة لكثير من النصوص إلا أنها قد تبدو منهجيا غير مقبولة.

11- لقد اختبر البحث في منهجية القراءة عند عبد الفتاح كيليطو وجها يتخفى وراءه أكثر من وجه للقراءة النقدية . ذلك لأنه صدر عن ناقد و قارئ وكاتب متميز، لم لا أليس الكاتب هو أن يكون القارئ الأوفر حظا بين كل القراء؟ أما الناقد الوجه الثاني لكيليطو الذي يعرفه به الجميع ، فهو بعبارة عميد الأدب العربي في النهاية آخر الأمر أديب بأدق معاني الكلمة .هكذا يعرض لطه حسين وصف الحظوة التي يجب أن ينالها الناقد بشكل عام فحيث يكون النقد ينبغي أن نجد الإبداع ، وأين وجد الثاني وجب أن يظهر الأول على نحو قد يستدعي منه التفوق ، فهذا ما أصبحت تنادي به أصوات جديدة .

ولئن بزت قراءات كيليطو نظيراتها ، فإنه أتيح لها أن تنفتح على أفضية مغايرة لتساهم في نمذجة أسئلة جديدة لم يكن من البساطة الإجابة عنها بأدوات قديمة منهجيا، وبالصورة التي يتجدد فيها السؤال يتوجب حضورا لافتا لفهم وحوار، لا يريدان أن ينساقا وراء الجديد دون إخضاعه هو أيضا للأشكلة، والمساءلة ، مما يحيل إلى أن قراءة الناقد عبد الفتاح كيليطو حملت تسنينا خاصا حتى صار بمقدورها أن تقدم و

تجـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــود بما هو

أفضـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــل و أن تعلمنا **كيف نقرأ**

النصوص القديمة بعيون جديدة .

# قائمة المصادر والمراجع

## المصادر

- القرآن الكريم رواية ورش عن نافع .

## مؤلفات عبد الفتاح كيليطو

1. **أبو العلاء المعري أو متاهات القول** ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ،2000 .

2. **أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية** ، تر: عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2013.

3. **الأدب والارتياب** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2007.

4. **الأدب والغرابة** دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط10 ، 2013.

5. **أنبئوني بالرؤيا**، تر: عبد الكبيرالشرقاوي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1،2011.

6. **جدل اللغات** الأعمال الكاملة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2015

7. **حصان نيتشه**، تر:عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ، المغرب، ط2 ،2005 .

8. **الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1988.

9. **العين والإبرة (دراسة في ألف ليلة وليلة)** ، تر: مصطفى النحال ، دارالفنك للنشر، المغرب ، د- ط ، 1995.

10. **الغائب دراسة في مقامة للحريري**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ،1987.

11. **الكتابة والتناسخ** مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ، تر: عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1985 .

12. **لسان آدم** ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دارتوبقال للنشر، المغرب ، ط2 ،2001.

13. **لن تتكلم لغتي**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ط1 ،2002 .

14. **مسار**، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2014 .

15. **المقامات السرد والأنساق الثقافية** ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1993 .

16. **من شرفة ابن رشد** ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ،2009.

**المراجع باللغة العربية**

1.ابن حزم الأندلسي ، **رسائل ابن حزم ج1 طوق الحمامة في الألفة والألاف** ، تح: إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط2 ،1987 .

2.أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، **زهر الآداب وثمر الألباب** ج4 ، تح : زكي مبارك – محمد محي الدين بن عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ، لبنان، ط4 ، د– ت

3.أبو العلاء المعري، **سقط الزند** ، دار صادر للطباعة ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، د– ط ،1957.

4.أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى بديع الزمان الهمذاني ، **مقامات** ، شرح محمد عبده ، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط3 ،2005.

5.أبو القاسم الحريري، **مقامات الحريري**، دار صادر، بيروت، لبنان، د– ط ، 1980.

6.أبو القاسم الحريري ، **ملحة الإعراب** ، مؤسسة قرطبة ، مصر، ط 1،2002 .

7.أبو القاسم الزمخشري ، **مقامات الزمخشري** ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 .

8.أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، **البيان والتبيين ج1** ، تح :عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ،1998 .

9.**ألف ليلة وليلة** ، المجلد1 ، دار مكتبة الهلال ، دار البحار ، بيروت ، د–ط ،2009.

10. **ألف ليلة وليلة** ، المجلد 3 ، دار مكتبة الهلال ، دار البحار ، بيروت ، د–ط ،2009.

11. جابر عصفور ، **قراءة التراث النقدي** ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص ، ط1 ، 1991.

12. جبرا إبراهيم جبرا ، **تأملات في ينيان مرمري** ، رياض الريس للنشر ،المملكة المتحدة ،ط1 ، 1989.

13. جميل حمداوي ، **من الحجاج إلى البلاغة الجديدة** ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ،ط1 ، 2014.

14. جميل حمداوي ، **نظريات النقد الأدبي وما بعد الحداثة** ، مكتبة المثقف، ؟ ، د– ط ، د– ت .

15. الحبيب مونسي ، **فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى** ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر ، د– ط ، د– ت.

16. الحبيب مونسي ، **القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ،2000

17. حسن حنفي ، **التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم** ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط4 ،1992

18. حصة أحمد الدوسري ، **قضايا السرد القديم في النقد الأدبي (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج النثرية )** ، ؟ .

19. حمادي صمود ، **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس** ، منشورا ت الجامعة التونسية ، تونس، د– ط ،1981 .

20. حمادي صمود ، **الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة** ، الدار التونسية للنشر ،تونس ، د- ط ،1988 .

21. حميد سمير ، **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري** ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، د– ط ، دمشق ،2005 .

22. حميد لحمداني ، **سحر الموضوع** ، مطبعة آنفو – برانت ، فاس ، المغرب ، ط2 ، 2014 .

23. خالد بن جديع ، **الدراسات السردية الجديدة قراءة المقامة أنموذجا** ، جامعة الملك سعود ، المملكة العربية السعودية ، د–ط ، 2007 .

24. رشيد الإدريسي ، **سيمياء التأويل الحريري بين العبارة والإشارة** ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ،2010.

25. رضوى عاشور، **الحداثة الممكنة** ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر، ط1 ،2009 .

26. رضوى عاشور، **في النقد التطبيقي صيادو الذاكرة** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 ،2001 .

27. سعيد الغانمي ، **الكنز والتأويل قراءات في الحكاية العربية** ، مكتبة الفكر ، بغداد ،ط2 ، 2014 .

28. سعيد الغانمي ، **خزانة الحكايات الإبداع السردي والمسامرة النقدية** ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2004 .

29. سعيد بنكراد ، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط3 ، 2012 .

30. سعيد علوش ، **النقد الموضوعاتي** ، النسخة الإلكترونية متاحة على موقع سعيد علوش http ://www.saidallouch.net/index1.htm

31. سليمة لوكام ، **تلقي السرديات في النقد المغاربي** ، دار سحر للنشر، تونس ، د– ط ، 2009 .

32. السيد ولد أباه ، **التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو** ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ،ط 1 ، 1994 .

33. شاكر عبد الحميد ، **الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب** ، عالم المعرفة ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يناير 2012 ، عدد 384 .

34. شكري عياد وآخرون ، **الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع بحوث تمهيدية** ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ،1987 .

35. شوقي ضيف ، **المقامة** ، دار المعارف ، مصر ، د– ط ، د– ت.

36. صلاح فضل ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، دارالشروق ، مصر ، ط1 ،1998.

37. طه حسين ، **ألوان** ، دار المعارف ، مصر ، ط6 ، 1981.

38. ضياء الكعبي ، **السرد العربي القديم : الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2005.

39. عباس محمود العقاد ، **دراسات في المذاهب الأدبية و الاجتماعية** ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ط2 ،2006 .

40. عباس مصطفى الصالحي ، **فن المقامة بين الأصالة العربية والتطور القصصي** ،، سلسلة الموسوعة الصغيرة 147 ، دار الحرية للطباعة ،بغداد العراق ، د- ط ، 1984 .

41. عبد الرحمن بدوي ، **مناهج البحث العلمي** ، وكالة المطبوعات، الكويت ، ط3 ، 1977.

42. عبد السلام المسدي ، **التفكير اللساني في الحضارة العربية** ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ،1986.

43. عبد السلام بنعبد العالي ، **التراث والهوية دراسات في الفكر الفلسفي في المغرب** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1987.

44. عبد السلام بنعبد العالي ، **حوار مع الفكر الفرنسي** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ،2008 .

45. عبد السلام بنعبد العالي ، **سياسة التراث دراسات في أعمال لمحمد عابد الجابري**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ،2011.

46. عبد السلام بنعبد العالي ، **الأدب والميتافيزيقا دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ،2009 .

47. عبد السلام بنعبد العالي ، **الكتابة بيدين** ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2009 .

48. عبد السلام بنعبد العالي ، **ميثولوجيا الواقع** ، دار توبقال للنشر، ،الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1999.

49. عبد العزيز شبيل ، **نظرية الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب** ،دار محمد علي الحامي ، تونس ، ط1 ،2001.

50. عبد الفتاح الحجمري ، **عتبات النص: البنية والدلالة** ، منشورات الرابطة ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1،1996 .

51. عبد القاهر الجرجاني ، **أسرار البلاغة**، دار المدني ، المؤسسة السعودية ، مصر، ط1 ،1991.

52. عبد الله إبراهيم ، **موسوعة السرد العربي 1** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، طبعة موسعة ،2008.

53. عبد الله إبراهيم وآخرون ، **معرفة الآخر( مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)** ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط2 ، 1996.

54. عبد الله أبو الهيف ، **النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ،2000.

55. عبد الله العروي ، **الإيديولوجيا العربية المعاصرة** ، المركز الثقافي العربي ،المغرب ط1 ،1995.

56. عبد الله العروي وآخرون ، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية** ، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ، المغرب، ط3 ،2001 .

57. عبد الله الغذامي ، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط4 ، 1998.

58. عبد الله الغذامي ،**القصيدة والنص المضاد** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ،1994.

59. عبد الله الغذامي ، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ،2005 .

60. عبد الله الغذامي ، **ثقافة الأسئلة** ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط2 ،1993.

61. عبد المنعم عجب الفيا ، **في نقد التفكيك** ، منشورات الاختلاف وآخرون ، الجزائر، ط1 ،2015 .

62. عبد الواحد التهامي العلمي ، **أنماط تلقي السرد في التراث النقدي دراسة في أدب الجاحظ** ، دار عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، د – ط ،2015.

63. عزت القمحاوي ، **الغواية** ، دار العين للنشر، القاهرة ، مصر، ط1 ،2010.

64. العقاد ، **مطالعات في الكتب والحياة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 4 ، 1987.

65. فدوى مالطي دوجلاس ، **بناء النص التراثي دراسات في الأدب والتراجم** ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، د- ط ، 1985 ،

66. فاروق خورشيد ، **في الرواية العربية عصر التجميع** ، دار الشروق ، القاهرة ، ط3 ، 1982 .

67. كمال أبو ديب ، **جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر**، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ،ط 3 ، 1984 .

68. مجموعة من المؤلفين ، **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر وآخرون ، لبنان ، ط1 ، 2003.

69. مجموعة من المؤلفين ، **قراءة جديدة لتراثنا النقدي** ،المجلد الثاني ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ،السعودية ، 1990 .

70. مجموعة من المؤلفين ، **من قضايا التأويل و التلقي** ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة : ندوات ومناظرات رقم 36 ،ط1 ، 1994 .

71. مجموعة من المؤلفين ، **جاك دريدا ما الآن؟ ماذا عن غدا؟ الحدث، التفكيك، الخطاب** ، منشورات الاختلاف وآخرون ،الجزائر ، ط1 ، 2011 .

72. مجموعة من الباحثين ،**عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب ، ط 1 ، 2013.

73. مجموعة من المؤلفين ، **فلسفة السرد** ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط1 ، 2014.

74. مجموعة من المؤلفين ، **نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات** ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط ، المغرب ، د- ط ، 1993.

75. مجموعة من المؤلفين، **الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب** ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ،سلسلة ندوات ومناظرات رقم 18 ، د- ط ، 1991 .

76. محمد أركون ، **الفكر الإسلامي قراءة علمية** ، تر: هاشم صالح ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط2 ، 1996.

77. محمد أركون ، **الفكر العربي** ، تر: عادل العوا ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، ط3 ،1985.

78. محمد الدغمومي ، **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44 ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1999.

79. محمد القاسمي ، **القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث** ، ؟؟.

80. محمد المبارك ، **استقبال النص عند العرب** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان ، ط1 ،1999.

81. محمد بازي ، **تقابلات النص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي** ، الدار العربية لعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ، لبنان ، الجزائر، ط 1 ،2010 .

82. محمد بدوي ، **المنهجية في البحوث والدراسات الأدبية** ، دار المعارف للطباعة والنشر ،سوسة تونس ، د- ط ، 1998 .

83. محمد بلوحي ، **آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 .

84. محمد بن عبد الله الصفار الأندلسي التطواني ، **رحلة الصفار إلى فرنسا** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر وآخرون ، بيروت لبنان ، ط1 ،2007.

85. محمد عابد الجابري ، **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت لبنان ، ط2 ،1990.

86. محمد عابد الجابري ، **الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية** ،مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت لبنان ، ط 5 ،1995 .

87. محمد عابد الجابري ، **المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد** ،مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ،ط2 ،2000.

88. محمد عابد الجابري ، **نحن والتراث ( قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي)** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط6 ،1993.

89. محمد عزام ، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2003 .

90. محمد مشبال ، **بلاغة النادرة** ، دار الجسور للنشر والتوزيع، المغرب ، ط2 ،2001.

91. محمد مفتاح ، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 1992.

92. محمد نور الدين أفاية ، **الغرب في المتخيل العربي** ، منشورات دائرة الثقافة والإعلام ، الإمارات العربية المتحدة ، ط1 ،1996.

93. محمود درويش ، **كزهر اللوز أو أبعد** ، دار رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ،لبنان ، ط1 ،2005 .

94. مصطفى ناصف ، **محاورات مع النثر العربي** ، عالم المعرفة ، تصدر عن المجلس للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، فبراير 1997 ، عدد 218 .

95. معجب الزهراني ، **نحو التلقي الحواري (مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي )** كلية الآداب –جامعة الملك سعود ، الرياض ،2002 .

96. منذر عياشي ، **الكتابة الثانية و فاتحة المتعة** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،المغرب، ط1 ،1998 .

97. ميجان الرويلي وسعد البازعي ، **دليل الناقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2002.

98. نادر كاظم ، **المقامات والتلقي** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1 ،2003.

99. ناظم عودة خضر ، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** ، دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان الأردن ، ط1 ،1997.

100. نبيهة قارة ، **الفلسفة والتأويل** ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1998.

101. نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2001.

102. هيثم سرحان ، **الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم** ،دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،2008 .

103. وليد الخشاب، **دراسات في تعدي النص** ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، مصر ، د- ط ،1994.

104. يحيى رمضان ، **القراءة في الخطاب الأصولي الاستراتيجية والإجراء** ، عالم الكتب الحديث - جدارا للكتاب العالمي ، عمان ، الأردن ، ط1 ،2007.

105. يمنى العيد ، **في معرفة النص**، منشورات دارالآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985.

106. يمنى العيد ، **الراوي : الموقع والشكل** (دراسة في السرد الروائي) ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،1986.

**المراجع المترجمة إلى اللغة العربية**

1.إديث كريزويل ،**عصر البنيوية** ، تر: جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ،الكويت ،ط1 ،1993.

2.ألبرتو مانغويل ، **فن القراءة** ، تر: عباس المفرجي ،دار المدى، بغداد ،العراق ، ط1 ،2014.

3.أمبرتو إكو، **القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، تر: أنطوان أبوزيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1996 .

4.أمبرتو إكو، **6 نزهات في غابة السرد** ، تر: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2005 .

5.اندريه لالاند ، **موسوعة لالاند الفلسفية** ، تر: خليل أحمد خليل ،منشورات عويدات ،بيروت لبنان ، ط2 ، 2001 .

6.إيتالو كالفينو ، **لو أن مسافرا في ليلة شتاء** ، تر: حسام إبراهيم ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، مصر، ط1 ،2013 .

7.برنار توسان ، **ماهي السيميولوجيا** ، تر: محمد نظيف ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، ط2 ،2000 .

8.بول دي مان ، **العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر )** ، تر: سعيد الغانمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، د– ط ،2000.

9.بول ريكور، **صراع التأويلات دراسات هيرمينوطيقية** ، تر: منذر عياشي ،دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005.

10. بول ريكور، **نظرية الـــتأويل الخطاب وفائض المعنى**، تر: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،المغرب،ط2 ،2006 .

11. تزفتيان تودروف ،**الأدب في خطر** ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ، ط1 ،2007.

12. تزفتيان تودوروف ، **الشعرية** ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ،1990.

13. تزفتيان تودوروف ، **شعرية النثر** ، تر: عدنان محمود محمد ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، سوريا ، د- ط ، 2011 .

14. تزفتيان تودوروف ، **مدخل إلى الأدب العجائبي** ، تر: الصديق بوعلام ، دار الكلام ،الرباط ، المغرب ، ط1،1993.

15. توماس كون ، **بنية الثورات العلمية** ، تر: جلال شوقي ،سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،ديسمبر 1992 ،عدد 168 .

16. تيري إيغلتون ، **نظرية الأدب** ، تر: ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا، د- ط 1995.

17. جاك دريدا ، **الكتابة والاختلاف** ، تر: جهاد كاظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط 2 ،2000.

18. جوليا براي ، **الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى** ، تر: عبد المقصود عبد الكريم ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ،2015 .

19. جوناثان كلر، **أقنعة بارث** ، تر: السيد إمام ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة مصر ، ط1 ،2013.

20. جيمس جويس ، **صورة الفنان في شبابه** ، تر: ماهر البطوطي ، دار الآداب ، بيروت لبنان ، ط2 ،1986.

21. حرائق السؤال حوارات مع خورخي لويس بورخيس أمبرتو إكو، تر: محمد الصوف، دار أزمنة ، الأردن، ط1 ،2006.

22. خوان غويتسيلو ، **الأربعينية** ، تر: إبراهيم الخطيب ، نشر الفنك ،المغرب، د – ط ،1995.

23. خوان غويتسيلو ، **العصافير تلوث عشها** ، تر : عبد الكريم الجويطي ، آفاق للنشر والتوزيع ، مصر ، ط 1 ، 2006 .

24. خورخي لويس بورخيس ، **مديح الظل** ، تر: محمد أبو العطا ،المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ،2011.

25. خورخي لويس بورخيس ،**المرايا والمتاهات** ، تر: إبراهيم الخطيب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1987 .

26. رامان سلدن ، **النظريات الأدبية المعاصرة** ، تر: جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د– ط ،1998.

27. رايموند ويليامز ، **طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد** ، تر: فاروق عبد القادر ،سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يونيو 1999 عدد 246.

28. رولان بارت ، **درس السيميولوجيا** ، تر: عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 1993.

29. رولان بارت ، **لذة النص** ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء ، حلب ، سوريا ، ط1 ، 1992.

30. رولان بارت ، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص** ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ،1993.

31. رومان جاكبسون ، **قضايا الشعرية** ، تر: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ،1988 .

32. رينيه ويليك ، آوستن وآرن، **نظرية الأدب**، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض المملكة العربية السعودية ، د- ط ،1992 .

33. سارتر، **ما الأدب** ، تر: محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ، د- ط ، د- ت.

34. عبد الكبير الخطيبي ، **النقد المزدوج**، تر: منشورات عكاظ ، الرباط، د- ط ،2000 .

35. غاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، تر: غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1984 .

36. فانسان جوف ،**الأدب عند رولان بارت** ، تر: عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 2004.

37. فرانكا سينوبولي ، **الأدب الأوروبي من منظور الآخر** ، تر: مجدي يوسف وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ،2007 .

38. فلاديمير بروب ، **مورفولوجيا القصة** ، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو ، شراع للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق سوريا ، ط2، 1996.

39. فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة** ، تر: حميد لحمداني ، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل ،المغرب ، د- ط ، د- ت.

40. فيرناند هالين ، **بحوث في القراءة والتلقي** ، تر: محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب سوريا ، ط1 ،1998.

41. كليمان موازان ، **ما التاريخ الأدبي** ، تر: حسن الطالب ، الكتاب الجديد ، لبنان ، ط1 ،2010 .

42. لوسيان غولدمان وآخرون ، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي** ، تر: مجموعة من المؤلفين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت لبنان ،ط2 ،1986.

43. مجموعة من المؤلفين ، **القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل** ، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط1 ،2007 .

44. موريس بلانشو، **أسئلة الكتابة**، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2004 .

45. ميشيل فوكو، **نظام الخطاب** ، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، مصر، د- ط ، د- ت .

46. ميلان كونديرا ، **الستارة** ، تر: معن عاقل ، ورد للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق سوريا ، ط1 ،2006 .

47. هانز غادامير ، **فلسفة التأويل( الأصول ،المبادئ ،الأهداف )** ، تر: محمد شوقي الزين ، منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط 2 ،2006.

48. وليم راي ، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ، تر: يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، العراق ، ط1 ،1987.

**المعاجم باللغة العربية**

1.ابن منظور ، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط8 ،2014 .

2.السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ج1 ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، سلسلة التراث العربي ، مطبعة الكويت ، الكويت ، د- ط ،1965.

3.محمد بن أبي بكر الرازي ، **مختار الصحاح** ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، د- ط ، 1986.

4.**المعجم الوسيط** ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، ط4 ،2004 .

**المجلات و الدوريات**

1. إدريس خضراوي، **السرد والدراسات الثقافية**، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية ، فصلية يصدرها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، شتاء 2014 ، العدد 7/6.

2. أمينة عاشور، **كيليطو موضع الأسئلة** ، تر: عبد السلام بنعبد العالي، مجلة يتفكرون ، الرباط ،المغرب، تصدرعن مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث ،2016 ،العدد9 .

3. بشير ربوح ،**ادوارد سعيد والفلسفة** ،مجلة تبين،المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، قطر، شتاء 2016 ، المجلد 4 ، العدد 15 .

4. سالم يفوت ، **العلوم الإنسانية ومسألة الأنموذج العلمي** ، مجلة ثقافات ، تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين ،2009، العدد 22 .

5. سامي محمد عبابنة ، **التفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم عبد الفتاح كيليطو نموذجا** ، دراسات ، العلوم الإنسانية والاجتماعية ،2015 ، المجلد 42 ، ملحق 1.

6. سعيد يقطين ، **قراءة التراث الأدبي : التراث السردي نموذجا** ، الندوة الولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة ، جامعة الملك سعود ، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها ، 2014 .

7. شعيب حليفي ، **تيمة السفر في النص السردي القديم** ، مجلة فصول في النقد الأدبي، مصر، تصدر عن الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مصر ،1994 ، المجلد 13 ، العدد3.

8. عبد الرحمن بوعلي ، **التراث السردي والقراءة العاشقة عبد الفتاح كيليطو نموذجا** ، مجلة الراوي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، مارس 2010 ، ج22.

9.عبد الرحمن بوعلي ، **القراءة العاشقة واستراتيجية قراءة النص الكلاسيكي عبد الفتاح كيليطو نموذجا** ، الندوة الدولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات

الحديثة ، جامعة الملك سعود ، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها ، السعودية ، 2014.

10. عبد الفتاح كيليطو ، **الرواية والسرد الكلاسيكي** ، مجلة الكرمل ، تصدر عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، قبرص ، 1984 ، العدد10 .

11. عبد المالك مرتاض ، **في نظرية الرواية (تقنيات في السرد)**، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت،ديسمبر 1998 ، العدد 240.

12. فاتحة الطايب ، **رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي : تأصيل الكيان من المنظور الحواري** ، مجلة يتفكرون ، تصدر عن مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث ، الرباط ، المغرب ، 2014 ، العدد 4 .

13. فاتحة الطايب ، **رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي** : تأصيل الكيان من منظور حواري ، الندوة الدولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة ، جامعة الملك سعود ، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها ، السعودية ، 2014.

14. ليونارد جاكسون ، **شكلان من المادية الثقافية في الأنثروبولوجيا وفي الدراسات الثقافية** ، تر: ثائر ديب ، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية ، فصلية يصدرها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، صيف 2012، المجلد الأول ، العدد 1.

15. محسن العتيقي ، **الأدب يتغذى على الفرص الضائعة** ، مجلة الدوحة الثقافية تصدر عن وزارة الثقافة والفنون ، الدوحة ، قطر،2012، العدد53.

16. محمد الحجيري ، **ظاهرة كتابة الشذرات من نيتشه إلى كانيتي** ، مجلة نزوى ، عمان ، يناير 2014 ،العدد77.

17. محمد بنيس ، **تعددية الواحد** ، مجلة الكرمل ، تصدر عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، قبرص ، 1984 ،العدد11 .

18. محمد كعوان ، **سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص** ، محاضرات الملتقى الخامس السيمياء والنص الأدبي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، نوفمبر 2008.

19. محمد مشبال ، **البلاغة ومقولة الجنس الأدبي** ، عالم الفكر ، الكويت ، تصدر عن المجلس الأعلى للفنون والآداب ، يوليو سبتمبر 2001 ، المجلد 30 ، العدد 2 .

20. نبيل منصر ، **شراب الآلهة** ، مجلة الدوحة الثقافية ، تصدر عن وزارة الثقافة والفنون ، الدوحة ، قطر ، 2012 ، العدد 53 .

21. هشام بنشاوي ،**التراث السردي لعبد الفتاح كيليطو** ، مجلة الراوي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، مارس 2010 ، ج22.

22. وليد منير ، **المقامة والتأويل ، قراءة في كتاب الغائب لعبد الفتاح كيليطو** ، فصول مجلة النقد الأدبي ، تصدر عن الهيئة العامة المصرية للكتاب ، خريف 1993 ، المجلد 12 ، العدد 03.

23. عبد اللطيف محفوظ ، **التحليل السيميائي** ، الندوة الدولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة ، جامعة الملك سعود ، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها ، السعودية ، 2014.

**<u>مقالات ومواقع إلكترونية</u>**

1. أحمد بو حسن ، **الدراسات الثقافية والنقد المغربي المعاصر** ، مجلة موقع رباط الكتب ، مجلة إلكترونية محكمة ، عدد مارس 2013.

2. جميل حمداوي ، **المنهج النقدي في "الأدب والغرابة" لعبد الفتاح كيليطو**، النسخة محملة من الموقع http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7095

3. جميل حمداوي ، **الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة** ، نسخة محملة من موقع http://www.diwanalarab.com/spip.php?article6368

4.حسن مسكين ، **سلطة التأويل وتأصيل التأليف لسان آدم نموذجا**، المقال مسترجع بتاريخ 2016/07/31 من http://www.aljabriabed.net/n26_07miskin.(2).htm

5.حميد لحمداني ، **رؤية جديدة للنقد التاريخي في الأدب من دائرة التاريخ إلى دائرة السيميولوجيا**، http://www.aljabriabed.net/n28_08hamid.(2).htm

6. خالد زكري ، **عبد الفتاح كيليطو أهو معاصرنا ؟** ، تر: إسماعيل ازيات نقلا عن العلم الثقافي التاريخ 2016/07/31 الساعة 20.00 مساء http://www.matarmatar.net/threads/32230/p age-2

7. خليل السعداني، **كتاب الهبة مارسيل موس** ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الدار البيضاء ، ابن مسيك ، موقع أرنتروبوس ،23 أوت 2016 .http://www.aranthropos.com،

8. رواد خير الله، **الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو صانع لذة النص** ، الجريدة ، أغسطس 2009 . العدد70414 .

9. عبد الحميد عقار ، **بحثا عن الاتساق النظري والإنتاجية المعرفية** ، http://www.aljabriabed.net/n06_06akar.htm

10. عبد الفتاح كيليطو أن تكتب يعني أن تخطئ ، صحيفة العرب http://www.alarab.co.uk/?id=74497 29 جويلية 2016 الساعة 19:43

11. محمد آيت الطالب ، **انتقال مفهوم التناص إلى الخطاب النقدي المغربي الحديث** ، مجلة رباط الكتب ، عدد مارس 2015 .

12. مصطفى الغرافي ، **الأدب والغرابة " لعبد الفتاح كيليطو النص الأدبي وقواعد النوع** ، القدس العربي ، العدد 6721 ، جانفي 2011.

## المراجع باللغة الأجنبية

1. **Oxford Advanced** learnet's dictionary oxford university press 2010 Britch.
2. **Larousse /SEJER** :DICTIONNAIRE DE Français LAROUSSE PARIS 2004
3. **ABdelfattah Kilito** Dites-moi le songe Roman paris Sindbad fevrier 2010.
4. **ABdelfattah Kilito** LA LANGUE FOURCHUE IN: REUVE DU MONDE MUSULMAN ET DE Méditerranée n70 1993
5. **Jean-Nicolas** Clamanges, « Abdelfattah Kilito, Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité| 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, consulté le 29 juin 2016. URL : http://feeries.revues.org/748
6. **R.G littérature**.kilito ou l'art de lire telquel.n374.mai2009

# الفـــــــــــهرس

| ف | رقم الصفحة |
|---|---|
| إهداء ..... | III |
| شكر وعرفان ..... | IV |
| ملخص الدراسة ..... | V |
| مقدمة..... | أ- ظ |
| مدخل ..... | 1-51 |
| **الفصل الأول : كيليطو ومحكيات القراءة** | 52- 93 |
| 1-عبد الفتاح كيليطو وامتداح القراءة ..... | 53- 56 |
| 2-كيليطو السندباد ..... | 56 - 61 |
| 3-الإنتاج النقدي و الإبداعي ..... | 61- 63 |
| 3-1 الأعمال النقدية و الإبداعية..... | 63 - 65 |
| 4- كيليطو بين لغتين..... | 65- 75 |
| 5- كيليطو والكتابة النقدية المغايرة ..... | 75- 93 |
| 5-1 من شرفة عبد الفتاح كيليطو ..... | 75- 77 |
| 5-2 كيليطو و النقد الخيالي ..... | 77- 82 |
| 5-3 النقد الخيالي في نص من شرفة ابن رشد..... | 82- 92 |
| الخطاطة إبداعية القراءة عند عبد الفتاح كيليطو ..... | 93 |
| **الفصل الثاني : القراءة الغرائبية** | 94-170 |
| 1- عبد الفتاح كيليطو والقراءة الغرائبية | 95- 134 |
| 1-1 الغرابة والدلالة ..... | 95- 97 |
| 1-2 العتبة والغرابة ..... | 97 |
| 1-3 كلمة عن كلمة ..... | 97- 99 |
| 1-4 عبد الكبير الخطيبي والأدب والغرابة ..... | 99- 103 |
| 1-5 الافتتاحية والغرابة ..... | 103- 104 |
| 2 - الغرابة و الأدب الكلاسيكي ..... | 104- 114 |
| 2-1 مفهوم الفرد المبدع ..... | 109 |
| 2-2.مفهوم التعبير ..... | 109- 110 |

| | |
|---|---|
| 2-3.مفهوم تلاحم أجزاء | 110- 114 |
| 3 - مداخل نظرية..... | 114- 133 |
| 3-1 ثنائية النص/الأدب ..... | 114- 120 |
| 3-1-1 النص الأدبي ..... | 114- 118 |
| 3-1-2 الأدب ..... | 118- 120 |
| 3-1-3 قواعد اللعبة السردية..... | 120- 125 |
| 3-1-4 النوع | 125- 131 |
| 3-1-5 وظيفة الشعر..... | 132 - 133 |
| 4 -القراءة الجديدة لنصوص من التراث السردي | 134-167 |
| 4-1 البلاغة بين الألفة | 134-135 |
| 4-1-1 الخطاب الشعري | 135-137 |
| 4-1-2 البلاغة وهج الأمس و أفول اليوم..... | 137-138 |
| 4-2الحريري والكتابة | 139-148 |
| 4-2- 1 | 143-145 |
| 4-2-2 امتداح التقليد..... | 145-148 |
| 4-3 الزمخشري القارئ و الأدب | 148-154 |
| 4-3-1الكتابة بوصفها نوعا واحدا | 149-150 |
| 4-3-2 الزمخشري متحدثا | 150-151 |
| 4-3- 3الأدب من وجهة نظر غريبة..... | 151-154 |
| 4-3-4 الزمخشري و وسيط | 154 |
| 4-4 الحريري وملحه | 154-159 |
| 4-4-1 مَلحة الإعراب و الشعر..... | 154-156 |
| 4-4-2 الحريري ومتلقيه ..... | 156-159 |
| 4-5 نحن والسندباد | 159-167 |
| 4-5-1 بين عالمين..... | 160-167 |
| 4-5-1-1 البحري والبري | 160-162 |
| 4-5-1-2 السفر و الغرابة ..... | 162-164 |

4-5-1-3 العلوي و السفلي ..... 165-164
4-5-1-4 الحكي والاستماع ..... 167-165
الفصل الثالث : القراءة المحاورة 218-171
1-عبد الفتاح كيليطو ومحاورة التراث السردي 180-172
1-1 القارئ في المقامات ..... 185-180
1-2 المقامات السرد والأنساق الثقافية و الأبوة الجديدة..... 188-185
1-2-1 حواشي النص المقامي ..... 195-188
1-2-2 المقامات بوصفها نسقا ثقافيا..... 198-195
1-2-3 خصائص المقامات ..... 211-199
1-2-3-1المقامة وفضاء السفر ..... 200-199
1-2 -3-2 المقامة والشاعر المكدي ..... 201-200
1-2-3-3 البحث عن البنية السردية ..... 207-201
1-2-3-4 إسناد الخطاب ..... 209-207
1-2-3 -5 فعل التعرف ..... 211-209
1-2-4 محنة جديدة أو شعرية الستار ..... 215-211
الفصل الرابع: القراءة العالمة 245-219
1-القراءة العالمة في الغائب ..... 221-220
1-1 العنوان الثريا ..... 224-222
1-2 النموذج /النسخة أو الهمذاني /الحريري ..... 227-224
1-3 تفكيك نسيج المقامة ..... 245-228
1-3-1 الدلالة بوصفها لعبة..... 230-228
1-3-2 الوافد ..... 235-230
1-3-3 الحضور والغياب ..... 242-235
1-3-4 الحكاية الدائرية..... 245-242
الفصل الخامس: قراءة الشذرات 287 -246
1- الشذرة الدلالة ..... 249-247
2- 251-249

3- التأويل بين الحكاية و الحكاية..... 255-252
3-1 القراءة التناصية : الشذرة الأولى (دال 260-255
3-2 القراءة الارتيابية: الشذرة الثانية (الرقيب) 268-260
3-2-1 القارئ المرتاب ..... 265-262
3-2- 2 النسخة الأصلية ..... 268-265
3-3- القراءة التأويلية: الشذرة الثالثة (دال الجن) 287-268
خاتمة ..... 293 -288
قائمة المصادر و المراجع ..... 315 -294
الفهرس ..... 320 -316