الجمهوريَّة الجزائريَّة الدِّيمقراطيَّة الشَّعبيَّة
وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ
كُليّة الأدب العربيّ والفنون
قسم اللّغة والأدب العربي

المُمارسة النّقديّة عند عبد الفتّاح كيليطو

(شعريّة الكتابة وثقافة القراءة)

أطروحة مُقدَّمة لاستكمال مُتطلّبات شهادة دكتوراه علوم
تخصّص: النقد الأدبي وتحليل الخطاب

إعداد الطّالب:
فريمهدي يحيى

إشراف الأستاذة:
أ.د / مكّاوي خيرة

لجنة المناقشة			
الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	بصفته
حمّودي محمّد	أستاذ التّعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
مكاوي خيرة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقرّرا
سطمبول ناصر	أستاذ التّعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
العزوني فتيحة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
منصوري مصطفى	أستاذ التّعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
حطاب طانية	أستاذ التّعليم العالي	جامعة مستغانم	مناقشا

العام الجامعيّ:
2025/2024

بسم الله الرحمن الرّحيم

إهداء

إلى روح الكريمة الطّاهرة صاحبة الفكرة والفضل:

أستاذتي: د. داود فاطمة

تغمّدها الله برحمته الواسعة

شكر وعرفان

كلّ الشّكر للأستاذة الدكتورة: مكاوي خيرة التي رافقت هذا العمل الخديج لاكتماله في مثل هذه الهيئة البحثية، وتجاوزت به مرحلة الوجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل.

"قُل لي ماذا تقرأ، أقل لك ماذا تكتب"

مُفتتحُ مقدّمة حصان نيتشه (كيليطو)

في جميع الأحوال، نحنُ لا نستطيعُ التّعبير عن الأشياء إلا بشكلٍ تقريبيٍّ، ثمَّةَ نِسبةُ هدْرٍ عند الإرسال، تُضافُ إليها نِسبة هدْرٍ عند الاستقبال الذي لا يُنتجُ بدوره أكثر من إدراكٍ تقريبيّ. لا أقولُ ذلك كي نفقد الثّقة في معنى المعنى؛ بل كي أُشير إلى سببٍ إضافيٍّ لعَدَم التّعويل –كثيرًا– على فكرة البُرهان.

عبد الجواد ياسين

يقول إيكو بصدد بحثه في التراث السِّيميوطيقي: "إنّ العمل على تطوير الفكر لا يعني رفض الماضي بالضرورة، إنَّنا نُعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلا، ولكن أيضا بهدف معرفة ما يُمكن أن يُقال، أو على الأقل ما يُمكننا قوله الآن، بِناءً على ما قيل سَلَفًا"

الكلام والخبر/ سعيد يقطين ص16

القارئ الحقيقيّ هو الذي يقرأ للمتعة الكتب التي يقرؤها الآخرون لدراستها فحسب.

الفيلسوف الكولومبي نيكولاس غوميز دافيلا

مقدّمـــــة

يقع البحث ضمن متتالية النقد العربي قديمه وحديثه، ورهاناته المعاصرة سواء تعلق ذلك بالحداثة أو بمناهج ما بعد الحداثة، ضمن المسيرة النَّقدية لواحد من النَّماذج العربيَّة التي لم تنل نصيبها من الدراسة والبحث الأكاديميين. وفي خضم التعدّد والاختلاف الذي يميّز المشاريع النّقدية العربيّة، أبى البحث إلاّ أن يتوقّف عند حدود التّجربة النقديّة عند واحد من أعلامها، وهو **عبد الفتّاح كيليطو** الناقد المغربي الذي أبدى اهتماما واضحا بالتراث العربي ومقاربته في ضوء مناهج نقدية معاصرة؛ ممارسا ذلك بعناية بليغة، وحرص حثيث تُوَضِحهما عبارتُه أنه: "عندما ندرس نصًّا على ضوء هذا المنهج أو ذاك، فإنّنا نعتقد –أو نفترض– أنّ النّصّ غامضٌ، مبهم، يكتنفه ليل كثيف دامس، وإلاّ فما الحاجة إلى الضّوء؟".

حاول عبد الفتاح كيليطو بإمعان شديد استبيان الطريق، واستنطاق معالمه للخروج بالنقد من منطق العلمية الذي أسّست له المناهج البنيوية، إلى أدبيّة اللّغة النّقديّة كما ترمي إلى ذلك استراتيجية التّفكيك.

فضلا عن غاية البحث في سبر معالم الشِعريّة في كتابات **كيليطو** الفنيّة السّرديّة بالأساس، وما تحتوي عليه من كثافة فكرية وثقافية؛ هي محصّلة قراءات متجذِّرة في التّراث العربي (المقامات، ألف ليلة وليلة)، والكتابات الغربيّة على حدّ سواء.

إنّ ما يميّز كتابات **كيليطو** بُعدها الصريح عن المراوغة المقصودة والغموض المتعمّد، فالقارئ البسيط لمدوناته يلمح فيها جلاءً لا يخلو على بساطة أسلوبه وبريق معانيه ولغته الشّاعرة، من كثافة رمز، واتّساع دلالة، وانفتاح على آفاق رحبة من المعارف متمرّدا على جغرافيا الثقافات، فـ(حصان نيتشه)؛ وهو عنوان لأحد مؤلفاته يحمل وحده من الدلالة على حمولته الثقافيّة والفلسفية ما تثبته نصوصه بعد الوقوف على مضامينها التي تتباين من حيث المواضيع وطريقة الطرح، إلاّ أنّها تصبُّ في كلِيَّتها في معينٍ فكريٍّ خصب.

مِمَّا تقدَّم آثرت أن ينصرف موضوع أطروحتي إلى دراسة المنجز النّقديّ في أعمال عبد الفتاح كيليطو خلال مساره الكتابي الذي يدلّ على غزارة فكر، و براعة تحليل، وبُعد نظرٍ وتشوّف، مُستعينا بمِقراب القراءة في قدرته على استجلاء خبايا النصّ والوصول إلى أبعد ما

يُمكن ويكون من حدود الدّال وإمكانات المعنى، وارتأيت أن يكون موضوع الرّسالة موسوما بـ: **الممارسة النقديّة عند عبد الفتاح كيليطو/ شعرية الكتابة وثقافة القراءة.**

من أجل الإحاطة بلوازم الدّراسة انطلاقا من تحديد العنوان في صيغته المذكورة، تتقدّم إشكاليَّةُ الدّراسة متمثِّلَةً في جملةٍ من الأسئلة المِحورِيَّة: من هو عبد الفتاح **كيليطو**؟ وهل كان يملك منظورا نقديًّا خالِصًا في ممارسته النقديّة، أم أنّنا أمّة استهلكت المنتجات الغربيّة، ولم تبرح ترزح تحت جبّة التّقليد؟ ثمّ كيف استطاع **كيليطو** أن يؤلّف تجربته النّقديّة في ظلّ التلاحق المِلحاح بين التّأصيل والتّلقي عن الآخر؟

وبصيغة أخرى: إلى أيِّ مدى استطاعت الممارسة النّقديّة لعبد الفتّاح **كيليطو**، أنْ تُراهن على مشروعٍ نقدِيّ موسومٍ بالفرادةِ، انطلاقًا من قراءةٍ أقلُّ ما يُمكن القول عنها أنّها حُرَّة؟ ثُمَّ كيف استطاعت هذه القراءة أن تُبرهنَ على جدارتها بالدّراسة؛ في الوقت الذي نجد فيه أنّ تركة القراءات النّقدية حول الأعمال التراثيّة القديمة كبيرة؟ من هنا نطرح السّؤال الكبير الآخر: ما الجديد الذي قدّمته قراءة **كيليطو** في نصوص سرديّة عربيّة وغير عربيّة قديمة للسّاحة النَّقديّة العربيّة وسط حشود الكتابات المهتمّة هي الأخرى بالسّرد العربيّ في جملته؟ ما هي ملامحُ التّجديد والإبداع في قراءته يا تُرى؟ وما هي آليات الاشتغال التي اعتمدها، واستطاع من خلالها أن يتجاوز حدود التقليد في تطبيقها، إلى طورٍ من الممارسة أقلّ ما يمكن أن يُقال عنه بأنَّه خِطابٌ أستاذيٌّ مُتمرِّس على حدّ وصف الخطبيي؟ ما هي نقاط التّماس/ الانفصال بين ثنائيتي التنظير والممارسة عنده، وما مدى فاعليّة إجراءاته التحليليّة في مقاربة النصوص الإبداعية (السّرديّة والنقديّة)؟

أمّا عن الدّافع وراء اختيار موضوع البحث فإنّه لم يكن اعتباطيًّا منذ البداية، لأن قرار اقتراحه كان مسبوقًا بقراءات متفرّقة في كتب **كيليطو**، دون وعي حقيقيّ بهذا المآل المعرفي، وبأنّه سيشغل منّي حيزا كبيرا من الدّراسة، وبأنه سيرافقني ليُحقِّق معي أحد أهمّ أحلامي صغيرا "أن أصبح باحثًا". إلا أنّ اقترابي منه أكثر وطيّ مسافة التّعرف عليه في اللّقاءات الأولى،

جعلني أؤكّد جدارته بالقراءة وأحقيّته بالبحث، كونه باحثًا استطاع أن يحرز مفارقة كبيرة في مسيرة النقد العربي المُعاصر، من خلال تقديمه لبدائل قرائية جديدة، واستحداثه لشكلٍ جديد في الكتابة النّقدية يُراوِحُ بين النقد والفنّ، مُعتمِدًا في ذلك "على شكلٍ كِتابيٍّ قابِلٍ للالتفات جهةَ الحكيِ وَجِهة التّأويل في آن"، والحدّ من الصّرامة المنهجيّة باقتراح قراءات حرّة تجوسُ بحذرٍ داخل المناهجِ مُستفيدًا من إجراءاتها، مُحترما منابعَ النصّ المدروس، لئلا يكون الأدب في خطر. من هنا جاء الاختيار، ومن هنا ابتدأت الرحلة.

كما كان من أهم دوافع البحث –من منطلق أهميّته – التأكيد على القول أنّ النّقد العربي قد جاوز مرحلة التلقي السلبي لكل وافد جديد، بعد أن قطع أشواطا بعيدة في قراءة خطابي التراث، والحداثة العربي والغربي، وامتلك وعيا ثقافيًّا مركَّبا متفائلا ومُتشوِّفا، وليس تعيسا منغلقا. ولكي نفهم أن جزءا كبيرا من مفهوم الحداثة النقدي في النظر وفي المنهج، إنما يقوم على هذه الثورات المعرفية والفلسفية؛ الجزئيَّة، والكليَّة التي تصحّح المسارات المستهلكة، وتحدِّث في اللّغة والخطاب النقديين، فالإحساس بالمتعة النقديّة يتأتّى من الإحساس بنضج المعرفة، وإسقاط الأوراق اليابسة من شجرتها، على الرّغم من الوثوق المطلق بأهميّة الجذور الفلسفية والفكريّة لشجرة المعرفة المعمّرة.

قد يعتقد الكثير أثناء مطالعة عنوان المذكرة لأوّل وهلة أنّه موضوع حصريّ، كما كنت أعتقد لحظة اختياري له، وربّما في مرحلة البدايات من انجازي للرّسالة، ولقد كان هذا ليُحسب لصالحي، لكن الحقيقة خلافُ ذلك، فعلى الرّغم من كون الموضوع ينطوي على شيء من الجدّة كون الاسم **(كيليطو)** يبدو غريبا نوعا ما على القارئ المُعاصر الذي لا يملك من الوقت أن يقرأ كل شيء، بخلاف **(كيليطو)** (Qui lit tout) الذي يحمل معنى اسمه –ولو بالمُصادفة– : الشّخص الذي يقرأ كلّ شيء، والذي ألفيته يقترب من هذا حقيقةً أثناء سفري في عالمه[1].

(1) والغريب أنه ينفي عن نفسه هذه الصّفة فيقول بالحرف: "ثقوا أنّ لديَّ إحساسًا بأنّي لستُ مُثقَّفًا"عبد الفتاح كيليطو، (مسار، ص54).

إنَّ ما يحمل على هذا الاعتراف أن الكتابات التي حصّلتها حوله كثيرة للغاية تكاد تكون كافية، و إذا استلزم الأمر زيادةً عليها فلا بدّ حينها من أن تكون كتابَةً جادّةً مُحيطةً بجملةِ ما كتِب حوله أوّلا، ثمّ مدركة تمام الإدراك لحجم المسؤولية التي تقع على عاتق الباحث حتَّى لا أبدو مُجرّد مُثقّفٍ يعرّفه **كيليطو** "بالوارث أو النّاسخ"[2]. ومن هنّا تخلّقت لديّ الرغبة تحدوها المنهجية من أجل دراسةٍ مهمّة تتّصلُ بسابقاتها من باب الإضافة فيها والزيادة عليها.

وأكتفي بالإشارة هنا لدراستين تتصّلان مباشرة بالبحث في منهج عبد الفتّاح **كيليطو**، وكلتاهما رسالتان قدّمتا لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الدكتوراه من الجامعة الجزائريّة:

الأولى عام:2016، للباحث: عبد القادر نويوة، بعنوان: تأويل السّرد، قراءة في الخصوصيّة النّقديّة لكتابات عبد الفتّاح **كيليطو**. والذي سُبق بكتيب في حجم كتب كيليطو بعنوان: قراءة التّراث السّردي، تجربة عبد الفتّاح **كيليطو**. صدر في 2012، عن دارَيِّ: ابن النديم الجزائريّة، والرَّوافد الثقافيّة ناشرون اللّبنانية. حيث وجدنا أن دراسة الأكاديمية اللاحقة تتطابق في مناسبات كثيرة معه في شكل مباركة للحصول على درجة علميّة.

والثانيّة عام 2018/2017، للباحثة: بن حنّي صليحة، بعنوان: منهجيّة القراءة عند عبد الفتّاح كيليطو.

والغريب أن البحث الثاني لم يُشر إلى أيّ من العملين السّابقين ولم يورد عنوانا واحدا من الدّراسات السابقة، مع ضخامة فهرست البحث إلى درجة تدعو إلى الارتياب –بتعبير **كيليطو**– في إمكان استيعاب هذا الكمّ من المراجع والأخذ منها (200 مرجع).

كما نلاحظ أنهما بحثان حديثا عهدٍ بالرّسالة، يؤكّدان جدَّة الموضوع من جهة، خاصّة وأنّه تمّ الاطلاع عليهما في مرحلة مُتأخرة من إنجاز البحث الذي كان في نهاياته، وصياغته الأخيرة، ما دفعني إلى التّريّث والعمل من جديد على الإفادة منهما، والعمل على ملء الفراغ

(2) مسار، ص54.

وسدّ النّقص، واقتراح عناصر جديدة للمذكرة تكون خالصةً لها، وكذا البحث عن المراجع المستجدَّة في الموضوع اقترابا من الرّاهن واطّلاعا على الحمولة المعرفيّة الواردة فيه، متابِعًا آخر الحوارات التي تجرى معه، والغاية منها هي تقصّي الثابت والمتحوّل في سيرته، ومن جملتها الحوار المنشور له كان في أواخر نوفمبر 2018، المعُنون له بعبارةٍ له فيه: "كلُّ كتابٍ أكتبُهُ يُصحِّحُ الذي سبقه".

لأمّا ما تمّ تسجيله على العمل الثّاني: أنّها تكاد تكون تجميعًا نهمًا لكلّ ماله صلة بموضوع القراءة ولاسم **كيليطو**، كذا كثافة العناوين، وطول المداخل النّظريّة ما يخلق تداخُلا لجملة المقاصد المتضمّنة فيها، ويُصعّب على القارئ مهمّة الوصول إلى الغاية من أقرب السبل، لكن هذا لا ينفي البتة غزارة مادّتها الأكاديميّة والجهد الصّادق المبذول فيها.

ولا تعدو الدّراسات في هذا الباب أن تكون قراءات تجميعيّة، واصفة؛ لا تستغرق كثيرا في التّحليل والنّقد، حيث إن المطلوب اليوم هو نقد النقد لا النقد ذاته، ففي لحظة ما من لحظات تطور القراءة العربيّة يكون الالتفات إلى منجزاتها لمراجعتها، ولتصحيح مسارها بتصويب ما علق بها من أخطاء أو شابها من انحرافات أهمّ بكثير من مواصلة إنجاز المكتسبات الجديدة والتّمادي في تحقيق التّراكم الكميّ.

تفاديا الوقوع في الملاحظات المسجّلة على الأعمال السّابقة وغيرها من البحوث، فإنّني ارتأيتُ إقصاء الحديث عن المناهج النّقديّة الحديثة –على اعتبار أنّ **كيليطو** نهل منها جميعها– وذلك من أجل تفادي الإفراغ المجانيّ للجانب النّظريّ، وصَبِّ كومة من التَّعريفات الخاصة بالمفاهيم النقدية المتّصلة بالرسالة في مساحة مُحدّدة من البحث (الصّفحات الأولى منه فقط)، والانصراف بعدها إلى مواقع مختلفة فيه –تتوزّع عبر فصوله ومباحثه– قد تكون بعيدة بحيث يعسر إقامة رابط منهجيّ بين التنظير وتطبيقه، والمعرفة وممارستها، لذا اقترحت توزيع هذه المداخل النظريّة على مثيلاتها في البحث، ليأخذ كل جزءٍ من التّطبيق نصيبه من المهاد النّظري المتعلِّقِ به، فقبل التطرّق مثلا إلى لانهائيّة الممكن التّأويلي عند **كيليطو** كجُزئيّة من البحث، أقدّم له بتوطئة مفاهيميَّة تجمع بين الإيجاز والإلمام فيما بتعلّق بمصطلح التّأويل.

وكذا محاولة عدم تشتيت القارئ قدر الإمكان، ومراعاة المستوى العامّ له بإثبات ما يتعلّق بالعنصر في صميمه دون غوايته بالكلام الكثير "فإذا كان الصّمت مريبا فإنّ كثرة الكلام قد تبدو مشبوهة" كما يقول **كيليطو**، ولم لا اعتماد صيغة السّؤال المضبوط والجواب المباشر، حتّى يتيسّر للقارئ عموما –مختصًّا وهاويًا– أن يُفيد من البحث ويتعرّف عن كثب ومن دون كبير جُهدٍ على **كيليطو** الإنسان هاوِيًا، مُثقفًا، كاتبًا، وقارئًا، متمثّلين بذلك أسلوبه في الكتابة، وطريقته في القراءة.

هذا من جهة التنظير أمّا عن التّطبيق، فإذا كان **كيليطو** لا يرى بضرورة قراءة العمل الأدبي –المُدوّنة– كامِلا من أجل تقديم قراءة له أو بحثٍ فيه، أو دراسة حوله، "كما فعل مع ذلك مع المعرّي والجاحظ، وبأنّه لم يقرأ (ألف ليلة وليلة) كاملةً حتّى الآن" على حدّ تعبيره في إحدى محاوراته، إلا أنّنا وبخلاف نظرته الخاصّة –الصّادقة أو الموهمة– عملنا على جمع أعماله (كتبا ومقالات)، والتّحرّي في طلب المراجع التي خّصته بالدّراسة، من أجل تكوين نظرة عامّة شموليّة كانت منطلق البحث وعماده، حتّى ينبني البحث على ثوابت منهجيّة أكاديميّة لا تنطلق من الفراغ لتقف عنده، بل لاستنفاذ الماضي وصناعة الحاضر والتأسيس لدراسات مستقبليّة يكون عملنا مُنطلقها.

وبخلاف نتائج البحث التي تُرصدُ عادة في نهاية البحث، فإنني عملت على التعليق وقولِ ما لا بدّ منه في نهايةِ كلّ فصل متى كان ذلك ممكنا، رصدًا للنتائج المرتبطة به، وعدم تأجيلها ليتفّق مبدأ السبب والنّتيجة، ويستقيم نظام السّرد، عملا بمصطلح **المتتاليّة السّرديّة** أو **السّلسلة** بترجمة **كيليطو**.

لماذا الممارسة النقدية؟

إنّ ما يمنح النّاقد الخصوصيّة هو الكيفيّة التي ينقلُ بها آليات المنهج وعدتّه المعرفيّة من منطقة النّظريّة إلى ساحة التّطبيق، على النّحو الذي يؤلّفُ ويُنتج في نهاية الأمر ما نصطلح عليه بـ (الخطاب النّقديّ)، حيث هو حاصلُ مجموعِ آليّات المنهج مُضافًا إليها شخصيّة النّاقد المُستخدم لهذه الآليات في **الممارسة النّقديّة**. ومن هنا اختارت دراستنا أن

تنصرف إلى هذا الجانب من **الممارسة** من أجل رصد خصوصيّات الكتابة في تجربة عبد الفتّاح كيليطو النقديّة من خلال تعامله مع المناهج ومحاولة استيعابها تنظيرًا وتطبيقًا [في مساحة التّطبيق]. غير أنّ دراسة الممارسة النّقديّة التي نعنيها في هذا الإطار عند **كيليطو** – من جهةٍ أُخرى– لا تقتضي مجرّد البحث عن الخصوصيّات المسجّلة في مسيرته كقارئ وناقد ومبدعٍ، بل تتعدّى ذلك إلى رصد ما أمكن من جملة المظاهر والظّواهر النّقديّة المتوفّرة في أعماله، ومواضيع الانشغال التي يوليها حسُّه النّقدي انتباها، وكذا مساحات اشتغاله على النّصوص، ونقصد بذلك النوع الأدبي –كما يعنيه **كيليطو**– على اعتبار أنّ النّصّ أصبح جنسا جامِعًا، وأخذ معنى أوسع دلالة في النّقد المعاصر حيث أصبح معبّرًا عن جملة الأعمال الأدبية بما في ذلك الشّعر والرواية والقصّة، كما تجدر الإشارة أنّ الممارسة النّقدية التي نقصدها في بحثنا لا تعني مجرّد الاقتصار على الجانب العملي، وتحليل نصوص في جانبٍ تطبيقيّ مباشر، فمحاولة **كيليطو** تأسيس مدخل نظريّ في باكورة أعماله (الأدب والغرابة) لـ"توضيح بعض الكلمات"[(3)] –على حدّ تعبيره– تصبّ في صميم الممارسة. وهكذا يُفصِحُ عن نفسه قائلا " فأنا مجرد ممارس لنشاط... أما كاتب، فتبدو إليَّ، مغالية في الادِّعاء، لأنَّ إنتاجي الأدبي، ضعيف جدًّا، وقد أنجزت بالأحرى عمل صاحب محاولات"، ولا تتحقّق فاعليّتنا في دراسة هذه الممارسة دون تتبع لمسيرتها، والوقوف على الأنساق المعرفية و الثقافيّة التي شكّلت منطلق تصوّراتها وصولا إلى تمثّلها تطبيقًا في مرحلة معيّنة، وتجاوزا في مراحل أخرى. "فغالبا ما تتماهى الممارسة النّقديّة مع الخطاب الواصف لخطاب ثان. وهو تماهٍ على أهميته، يهدِّد بحجب تعدُّد المواقع التي تشتغل فيها هذه الممارسة. لذلك يتعيَّن استحضار هذا التعدد بما يضمن مصاحباتها في بناء المفاهيم ومراقبة الأنساق الثقافية وتفكيك حجب اليوميّ، ليصبح النّقد لا خطابا واصفا فحسب، وإنما آلية توجه الفكر إرساءً للنظرية أيضا"[(4)].

(3) كيليطو، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنّشر، ط12، 2015، ص11.

(4) خالد بلقاسم: إعادة الكتابة تسمح بتأمل هوية الشعر، حاوره: نبيل منصر، جريدة المساء، بتاريخ: 07 مارس 2008.

فالممارسة النّقدية عند **كيليطو** إنّما مُنطلقُها هو الموقف النّقدي الذي تبنّاه من التّراث العربي والمنهج الغربي، والتي يظهر تجلّيها في كتاباته بشقيها النقدي والفنّي. ورصدًا لملامح سيرورتها وتطوُّرها من خلال القراءة الفاحصة الدّقيقة في منجزاته؛ كان الانصرافُ إلى تعقُّبِ الثّابت والمتغيّر في مشروعه النّقدي بدءًا من محاولاته في التنظير والتّطبيق، وليس ذلك بالأمر الهيّن خصوصًا أنَّ كتاباته تتَّسم بالاستطراد والتّقشّف في الإحلات على المصادر والمراجع، كذا الانتقال المباغت من جزئيّة إلى أخرى، وقدرته اللافتة على نسج الوشائج بين ما يبدو منفصِلًا.

لماذا ثنائيتا (الثَّقافة/القراءة) و(الشِّعريّة/الكتابة)؟

بدايَةً تجدر الإشارة أنَّ القراءة التي نقصُدها "ليست آلية تلفظ الحروف، ولا بالكتابة آلية رسمها، فذلك من شأن تلاميذ المرحلة التعليمية الأولى. الكتابة التي نقصدها هي فعاليّة إنتاج النّصوص، ومن ثم تداولها وأقصد بالقراءة فعاليّة تلقّي تلك النُّصوص، والتَّعامل معها، ومن ثَمَّ التّورُّط في تفسيرها.. وتأويلها.. وإعادة إنتاجها"[5]. غير أنّ مستويات القراءة والكتابة هي الأُخرى تتعدّد حاملةً في تضاعيفها هويّة من تصدر عنه وخصوصيّاته، على النّحو الذي يَسهلُ معه التّعرّف عليه سابقًا في جملة القراءات والكتابات المختلفة.

إنَّ ما يخرُجُ بالكلام من العادي إلى الأدبيِّ هو تغريبه عن ذلك الفضاء الأول ونقله إلى مساحة استخدامٍ لها خصوصياتها، لتتجاوز وظيفة الإبلاغيّة والاستعمال اليومي، إلى وظيفة الأدبيّة (الشّعرية) حسب تعبير الشّكلانيّ جاكبسون، والكتابة هي الشَّكل الأنسبُ والأمثل الذي تَبين فيه الصّنعة الأدبيّة ويحضر في التّركيز ويجوز معه الحذف والزِّيادة والتّهذيب، "باعتبارها الشَّكل الاستعراضي المُلتزم للكلام"[6]، ما يسمح **للكتابة** بأن تكون على مواصفات ترفعها إلى مستوَى ثانٍ من التَّصنيف يتجاوز الدّرجة الصّفر التي تحدّث عنها **بارث**. هذه الملامح متوفِّرة

(5) محمد راتب الحلّاق، النّصّ والممانعة: مقاربات نقديّة في الأدب والإبداع، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، 1999، ص09.

(6) رولان بارث، الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط01، 2002، ص34.

بوعيٍ في كتابات **كيليطو** ليس ممارسةً خطيّة فقط، بل ووعيًا **بالدّرس النقديّ** الذّي قدّمه هذان العلمان اللغّويان، مُضافًا إليها حوافزُ **توماشوفسكي**، تحذير **تودوروف**، وبُكاءُ **نيتشه** على الحصان، والقائمة أطول من هذا من دون شكّ. فكيف يُعقل إذًا ألّا يكون هذا الشّكل من **الكتابة النّقديّة** لديه وليد الثّقافة القرائيّة التي شكّلت المنبع الأوّل له، وهو القائل: «الرّغبة في الكتابة تأتي من المتعة المستمدّة من القراءة»، وأنَّ مصيرَ أحدهما مرهون بالآخر فـ« عندما تتغيَّر القراءة تتغيَّر الكتابة لا محالة»[7]. يرتفع "**صوتُ الثقافة**" لديه، ليبينَ معها صدَى كتابته مُحدّدًا موقعه بدقّة في عالم القراءات النّقديّة، هذه الكتابات التي شكّلت في مجملها مشروعه النقديّ الذي يوسم غالبًا بالاستثنائيّ.

من دون أن نسى الرَّافد التُّراثيّ الغنيّ خصوصًا وأنّه تعامل مع لونٍ كتابيٍّ مبنيٍّ أساسًا على إيديولوجيا البلاغة مع الهمذانيّ والحريريّ، وعلى فتنة القول ومتاهاته، مع الجاحظ وابن حزم والمعريّ، وعلى حيل السَّرد مع ابن المقفّع وشهرزاد. وعلى الفكر عندما يتعلّق الأمر بابن خلدون **وابن رُشد**. لقد عرف **كيليطو** جيّدًا كيف يقيم برزَخًا بين الشّكل والمضمون، بين قراءاته وترجمتها كتابيًّا في أعمال نقديّة سرديّة ككتاب «الكتابة والتّناسخ»[8]، وسرديّة تنزع إلى نقاء القصّة كما في "خصومة الصّور"، وسرديّة نقديّة مثل: «أنبئوني بالرّؤيا»[9] العمل الذي يُشير في طويّته إلى الجدليّة الكتابيّة–القرائيّة[10] ليس في كتاب الإمتاع والمؤانسة للتّوحيدي في إشارة عابرةٍ، بل إلى إضفاء هذه الجدليّة على مجمل الأحداث والحوارات التي دارت بين شخصيّة الأستاذ **كيليطو** الحقيقي، والشّخصيّة المُرتابة له ممثّلة في طالبه كملو القارئ الموسوعيّ.

(7) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص06.

(8) «إنّ خاتمة الكتابة والتّناسخ عمل أدبيّ، شكل من أشكال القصّة» مسار، ص37.

(9) هذا المُؤلّف صدر في الأصل باللّغة الفرنسيّة عام 2010، منشورات Actes sud، تحت تجنيس محاولة نقديّة، وترجمه بعد ذلك بسنة عبد الكريم الشّرقاوي، تحت تجنيس رواية، عن دار الآداب.

(10) عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني بالرّؤيا، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار الآداب، بيروت، ط01، 2011، ص51.

تجدر الإشارة أنّ البحث لم يُصادِفُ تلك الصُّعوبات التّقليديّة المُعتادة، فالمصادر مُتاحة وبكل الصّيغ ورقيّة وإلكترونيّة، والمراجع أكثر من ذلك لا تُمثّل نُدرتها جوهرَ الإشكال؛ بل على العكس من ذلك إنّها وفرتُها البالغة بحيث لا يكاد يُحيط بها الاستيعاب والحصر نظرًا لتعدّد الآفاق التي درسها كيليطو، حتَّى الرِّحلة لإجراء حوارٍ معه دفع تكلفتها كتاب «مسار» الذي وفّر التّعب والشُّقَّة ليُجيبَ على أغلب الأسئلة التي ظلّت ترافقُني وتُراودني بين الحين والحين كلّما جدّ بي السّير في البحث لأجد الكتاب يدفع –مرّةً أُخرى– ثمن أكثر من تذكرة. يُضاف إلى ذلك مجموع الحوارات التي ظلّت مُلازمةً لمسيرته في الكتابة كان آخر مقال منشورٍ أتيحَ بالتّزامن مع سيرورة البحث بتاريخ: ديسمبر 2021. والتي ظلّت تشكّل هي الأخرى مُرتكزًا وظِلا لهذا البحث يعصِمُ من التّقويل ويوجّهُ البحث في السّياق الأكاديميّ المطلوب.

صعوبةُ البحث الوحيدة كانت منهج **كيليطو** في البحثِ، وأسلوبه في الكتابة، الذي لا يكادُ يُبين فيهما عن ملامح واضحَةً، يتداخل الطّرح النّقديّ والأداء السّرديّ في الفصل الواحد من دراسته، ثمّ أنّك لا تجده يستنفذُ النّظر في رأيٍ أو الحديث عن موضوع حتى يستطردَ في آخر، "إذ لم يكن بإمكانه –يقول– أن أكتب إلا وأنا أنتقل وأقفز من موضوع إلى موضوع، أو كما يقول مونتيني «بالقفز والوثب»"[(11)]، في استدعاءٍ جاحظيٍّ واضح المعالم. تاركًا المجال للقارئ لاستكمال العمل أو قل لإيجاد حلقة الوصلِ بينهما، ألف ليلة وليلة والمقامات دائمة الحضور في كلّ موضوع يعالجُهُ، يُضافُ إلى ذلك كلّهِ صعوبة تصنيف كتاباته في جنسٍ مخصوصٍ بعينه كونهُ يتأبَّى عن الرّصد والتّصنيف، والتّفريق في أعماله بين ما هو نقديّ محضّ مع ما هو سرديّ صريحٌ، حيث أنَّ كتابهُ "**أنبئوني بالرّؤيا**" –وحدهُ– أثارَ جدلًا عند مُتلقيه في وضعه في خانة السّرديّ أو النّقدي. ما تطلّب عناءً في التّقصّي والمراوحةِ لإيجاد الصّلة بينهما، ومحاولة الكشف عمّا هو نقديّ متوارٍ تحت عباءةِ الحكاية في مجملِ أعماله،

(11) عبد الفتاح كيليطو: كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه، حاوره: سليمان معمري، مجلّة نزوى، العدد: 98، أبريل 2019، ص21.

ولا تخلو دراساته النّقديّة من إشراك السَّرد في لعبةٍ كتابيّة تبدو مقصودة و"للّعب جديّته"[12] كما يقول اقتباسًا عن غادامير.

تتحدَّد مُقوّماتُ المنهجِ من نوعِ المادّة أوّلا، ثمّ من مطالِبنا من المادّة موصولةً بالأُطُر النّظريّة والإجرائيّة التي نتحرّك خلالها ما يجعل الأمر صعبًا، ذلك أنَّ تحديد مدخل للبحث في كتابات **كيليطو** يشكِّل في أساسه إشكالا يتصدّره السُّؤال الكبير: من أين نبدأ؟ وكيف نتعامل مع منتجه النّقدي الذي يمثّل منتجا فنيًّا (إبداعيًّا) في الوقت نفسه[13]؟ كيف نستطيع الفصل أو بالأحرى تحديد الفواصل بين هذين النَّوعين المختلفين من الكتابة (النّقدية والأدبيّة) من أجل تحقيق نجاعة بحثيّة أكبر؟ أيّ المناهج يصحّ تبنِّيها واعتمادها خلال الدِّراسة إذا كنَّا نعرف ابتداءً أنَّ **كيليطو** لم يكن يعتمد منهجًا واحدًا منها بعينه وحرْفيَّته، فهل نحن مضطرون إلى تبنِّي هذا التَّعدد المنهجيّ من أجل مقاربة كتاباته الدَّسمة؟ لكنّ هذه الأسئلة رغم تعدّدها وتفرّعها إلَّا أنّها تمثّل حجر زاوية البحث، وتُسهِمُ في رسم معالم الطّريق الذي سنسير عليه وعبره لأنها ستشكّل في حدّ ذاتها فصول الدِّراسة ومباحثها.

أمَّا الحديث عن المنهج المتَّبع في هذه الرِّسالة، فهو في حقيقة الأمر مناهجُ تتحدّ لتشّكل في كلِّيَّتها الرُّؤية العامة وتعكس المنحى النظري والتطبيقي للدِّراسة، خدمة للتَّصوُّر المقترح والاستشراف المفتوح الأفق، للإحاطة أقصى ما يُمكن بشمولية الرُّؤية النقدية التي يطرحها **كيليطو** في مجمل كتاباته، والتي يعتبرها مجرَّد محاولات وممارسات كما وصفها، حيث لا يعتبر نفسه كاتبا بل مجرَّد **ممارس**. ومن هنا تعدَّدت المقاربات التي اعتمدتها الدّراسة بين"بنيوية، سيميائيّة، تأويلية، تفكيكيّة، نقدٍ ثقافيّ، ونظرية القراءة"، ولمَّا كان التّنوُّع والتّعدّد لا ينفي الوحدة في إطارها التَّطبيقي والمقصديّ العام. فقد كانت هذه الدراسة بمثابة تجارب جزئيّة

(12) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص36.

(13) عندما يُحدّثنا كيليطو عن الحريريّ أو الجرجانيّ أو عن ألف ليلة وليلة، فإنّه يسعى بالتّأكيد إلى تحليل بنية المقامة أو بنية النّحو العربيّ، أو بنية الحكاية العجيبة، إلا أنّه إضافة إلى ذلك يُقدّم لنا متعة مزدوجة: متعة قراءة هؤلاء الكتاب، ومتعة قراءته هو بصفته ناقدًا أدبيّا، إنّها متعة يقظة وماكرة: إنّها الابتسامة المُقلقة لهذا المُحلِّل. (عبد الكبير الخطيبي، تقديم كتاب الأدب والغرابة)

متنوّعة تهدف إلى اكتشاف الرّوابط الخفيّة في ممارسات **كليطو** النقديّة وصولا إلى وحدتها. انطلاقًا من قراءة واصفةٍ وتحليليّة في مجمل أعماله، لبناء تصوّر يفسّر مسيرته النقديّة ويقف عند حدود إضافاته ورؤاه المعاصرة، وخصائصه في ممارساته الفنية والنقديّة.

أمّا ما يتعلّق بتقسيم البحث، فقد كان أنموذج القرطاجنيّ مُغريًا بقوانينه الأربع فيما يتعلّق بكلامه عمَّا يرجعُ إلى ذوات الفصول وإلى ما يجبُ في وضعها وترتيب بعضها من بعض، منتهجًا طريقه في: استجادة موادّ الفصول وانتقاء جوهرها، ثمَّ ترتيبُ الفصول والموالاة بين بعضها وبعض، ثمّ ترتيبُ ما يقعُ في الفصول، وأخيرا ما يجبُ أن يُقدَّمَ في الفصول وما يجب أن يؤخّر فيها وتختتم به. وعملا بهذا المثال البديع جاء تفصيل الرّسالة على هذا النّحو:

<u>المقدمة</u>: التي يطالع فيه قارئ هذا المنجز البحثيِّ ارتسامات ضرورة قراءة التّراث العربي وعيًا بما ينتج عنه من صلات لها علاقة بتجذير الهويّة وترسيخ الأصول وتثبيتها، وبخاصّة قراءات النّقاد العرب المعاصرين للتُّراث السَّردي في ضوء ما استجدّ من مناهج نقديّة حديثة، تجاوز النّقد فيها مفهوم الصّيرفة والتّمييز والحكم، إلى القراءة بما هي انفتاحٌ كلّيّ على إمكانات الذّات الناقدة ومطالعاتها المتنوّعة، حوارًا مع النّصّ لا جِدالا معه، مع تلميحات حول سعي كيليطو من أجل تقديم شكل كتابيّ مختلفٍ عبر بنيته وتأويلاته الجديدة.

أمّا **<u>الفصل الأول</u>:** المعنون بـ: المرجعيّات المنهجيّة ومستويات القراءة عند كيليطو فكان ولوجًا إلى **عالم الممارسة** بما هي تطبيقٌ وتفاعلٌ وامتدادٌ لتلميحات المفاهيم الواردة في المقدّمة، تناول مبحثه الأوّل: **السِّيرة النَّقدية لكيليطو: المسار والتّحوّل،** لنعرّج بعد ذلك إلى بيان: **علاقة بالتّراث النّقديّ وتجليّات النقد الغربي في خطابه،** من خلال قراءةٍ حاولنا أن نتلمس فيها ملامح التّأثّر بالتّراث والنّقد الجديد بنيويّا وما بعده، دون أن نتجشّم عناء الإسقاط والتّوصيف ما دام ناقدنا يترفّع عن انتمائه لمنهجٍ مخصوص أو نظريّة معيّنة مستفيدًا منها في كليّتها لصناعة ما يشبه منهج نقدٍ تكامليٍّ لا يؤمن بالاستثناء والإقصاء، ولا بالتّماهي والالتزام المفرط والتّطبيق الحرفيّ لها.

وصولا بذلك إلى المبحث الثالث: **القراءة وثنائية الباطن والدّاخل في الكتابة عند كيليطو**، حيث ينمو الوعي عند **ناقدنا** بضرورة التّحوّل من وهْمِ خيار التّأويل إلى الاعتراف بالاضطرار إليه، حيث لا تكتمل صورة **الممارسة** ولا تتحقّق دقّتها وفاعليّتها إلا بتماهي مسؤوليّته كمُؤوِّل إزاء العمل الأدبيّ، مع مسؤوليّته كناقدٍ/قارئٍ تجاه كلامه الخاصّ.

ومن المؤكّد أنّ فاعليّة الدراسة لا تتحقّق إلا بدراسة مضامين كتابات **كيليطو** ومتابعة استلهاماته بدءا من الأدب والغرابة الذي مثّل على الصَّعيد الشّخصيّ منطلقه في التأريخ لمسارٍ جديد ونوعيّ من الكتابة، وعلى صعيد المنتج النّقديّ العربيّ مفترقًا حقيقيًّا في كتابات نقادنا العرب خاصة وأنّه راوح فيه بين شكلٍ التّنظير والطبيق الذي لا نعدم فيهما لمسةً فردانيّة ورأيًا شخصيًّا ظلّ يرافقه طيلة مشروعه في قراءة النصّ السّرديّ الكلاسيكيّ، وهنا ينبري **الفصل الثاني** تحت عنوان: العتبات النصيّة والمفاهيم النَّقدية في كتابات عبد الفتّاح كيليطو. الذي ركّزنا في **مبحثه الأوّل:** على ممارسته التّنظيريّة توضيحًا لجملة من المُصطلحات والمفاهيم النقديّة التي رجّحنا ضرورتها وأهميّتها في فهم ذهنيته التي كان يتعامل بها مع النّصوص. على الرّغم من صعوبة تجلّي المفهوم بالصّرامة المنهجيّة التي اعتدناها وألفناها في الدّرس التّنظيري عند محمّد مفتاح وسعيد يقيطن وغيرهم من نقادنا العرب.

وآثرنا له هذا الموقع من التّقدمة لأنّه بمثابة العنوان للنُّصوص كونه يسبق الفصلين الآخرَيْن ويقدّم لهما، سُخّر مبحثه الأوّل لمساعدة القارئ على اجتياز عتبات كتابات **عبد الفتّاح كيليطو** ممثّلة في عناوين ومقدّمات منجزاته النقديّة منها على الخصوص، هذه المُناصات التي يبينُ عليها أثر اختياره وصناعته واضحًا، وذلك من خلال بسطها وتأويلها، والكشف عمّا تكتنزه من دلالات وما تضمره من مضامين باعتبارها نصوصًا كبرى تسبق تفاصيلها. ويمكن اعتباره فضيلة بحثيّة إذ لم نصادف من أفردَ لهذا الشأن فصلا أو أشار إليه فكرةً، وإذا جاوزنا فيه حدود الإصابة فإنّنا لا نعدمه تمهيدًا وإثارة مكمنٍ للباحثين، وحينها يحقّ القول أنّ الصّيد لمن صاده لا لمن أثاره.

ليأتي بعد ذلك **الفصل الختام:** للعناية بمحطات السّرد التراثي التي أولاها كيليطو العناية ومحضها كثيرا من جهده النّقديّ قراءةً وتأويلا معنونا بـ: **مشروع عبد الفتاح كيليطو في قراءة التّراث السّردي (سحر التأويل و سلطة القراءة البديلة)** ولأنّ هذا العنوان مُغر وفضفاضٌ كان لزام تفريعه إلى مباحث ليسهل البحث ويتيسّر المطلب وتحصل الإفادة، درسنا في مبحثه الأوّل: واقعيّة المقامة ومخاتلة الشّكل السّردي، وكان ميدانا رحبا للحديث عن سوسيولوجيا المقامة، وعن المقامات في ظلّ الأنساق الثّقافيّة، وعن البنية السرديّة التي تحكم هذا النوع وتقاليد كتابته وشخصياته بين الحقيقة والخيال.

فيما انصرف المبحث الثاني للالتفات جهة قصص اللّيالي التي أقضّت مضاجع القراءة لدي كيليطو وأوقدت أحلامه، ولنستوفي حدود الوسع في الإحاطة بحدود قراءته لها والخصائص التي ميّزت هئا النوع من الممارسة. مبرزين من خلال استقرائنا في متونه سرّ ولع كيليطو بها، ومحاولة إيجاد منطقة يمكننا أن نقرأ فيها عمله النقديّ السّرديّ "أنبئوني بالرُّؤيا"، وكيف استطاع أن يحوّل الذات المرتابة إلى شخصيّة روائيّة بين "كَافَيْ" كَملو وكيليطو، وصولا إلى يقين الحكاية.

وفي ختام التقديم أوثر من باب الأدب والاعتراف بالفضل، التذكير والتنويه أنّ العمل لم يكن له أن يتمثّل لولا مرافقة الأستاذة الراحلة –المُقيمة أبدًا– د. داود فاطمة، التي اقتدحت شرارته وباركت فكرته بتثمينها اختيار الموضوع ودفعها له بسواعد الباحث المقتدر في صياغة الخطّة الأولى، ورسم الملامح الكبرى لمشروع البحث، فلها وافر الرّحمة وكبير الحبّ والتقدير، ثم أستاذتي: د. مكاوي خيرة، التي تلقّفت هذا العمل الخديجَ، وأسهمت في إنمائه ودعمه ومرافقته بالتّقويم والتقييم، مؤمنةً بنُبوّة تخلُّقِه بحثًا جديرًا بالمُناقشة العلميّة، ليتشكّل على هذا النّحو من الصّياغة، فلهما من ابنهما دعاء الولد البارِّ للوالِد الصالح.

الفصل الأوّل:

المرجعيّات النّقدية والمنهجيّة ومستويات القراءة عند كيليطو

المبحث الأوّل:

السِّيرة النَّقدية لكيليطو: المسار والتّحوّل

المبحث الثاني:

علاقة كيليطو بالخطاب الغربي ومناهج القراءة الحديثة

المبحث الثالث:

القراءة وثنائية الباطن والدّاخل في الكتابة عند كيليطو

المبحث الأوّل:

السِّيرة النَّقدية لكيليطو: المسار والتّحوّل

مُبتَدَأ

« مَرَجُ البَحْرَيْن: بَرْزَخُ ما بينَ القِرَاءَة وَالكِتَابَةِ »

«الرّغبة في الكتابة تأتي من المتعة المستمدّة من القراءة»
«عندما تتغيَّر القراءة تتغيَّر الكتابة لا محالة»

كيليطو

يعلِنُ النّصُّ وجوده ساعة يُقرأ لا ساعة يُكتب، تصوّرٌ حريٌّ بالنّظر والاستبصار والبحث، فالنّصّ باعتباره نصّا لا يمثّل سِوَى دالٍّ خطّيٍّ[1] مركّبٍ من حروف[2] وأشكال تأخذ أبعاد مدلولاتها عند وصولها إلى بطن القارئ لتتحَوّل الألفاظ والكلمات إلى سُعراتِ معانٍ ومقاصِدَ يأخذ كلّ واحدٍ منها بحسب القدر الذي انتهى إليه جوعه المعرفي و نهمه القرائيّ. فعلى مائدة القراءة وكراسي التأويل يجلس المؤلِّف/ نصًّا، والمدعُوُّ/ قارئًا يؤثّثان لمشهدٍ ثقافيّ حضاريّ يحترمُ فيه كُلٌّ صاحبه، حيثُ الصّمت هو النّاطق الوحيدُ بينهما، الصّمتُ دَالا على الرّضى والفهم والقبول من جهة، وعلى الدّهشة والغرابة والحيرة والتّساؤل من جهة ثانيّة. ومن أعرافِ الأدب –الأدب بالمعنى القديم– ألّا يَشترِطَ الضّيف على مُضيفه؛ ومن خلال مدى امتنانه وتعبيره عند انتهاء الضّيافة يُمكن أن نحرِزَ حجم ما وقرَ في قلب الأوّل من الأخير.

هكذا لم تَعُدِ القراءة مجرّد عبور في عالم النّصّ، ولا سَفَرًا قَاصِدًا إليه، وإنّما هي مغامرة بحثيّة محضة في عالمٍ مجهول لا يكفي معهُ أن تمتلك بوصلةً، بل أن تُتقن استعمالها، ورِحلةٌ تحتاج إلى زَوّادةٍ قرائيّة ثقافيّة ومعرفةٍ بكيفيّة قراءة الرُّموز وتقليب احتمالاتها، وتخطيطٍ منهجيّ يضمن استكشاف أبعدَ ما يكون وَيُمكنُ من النّصّ. فالقراءة في حقيقتها نشاط فكري/ لغويّ مولّد للتّباين، منتج للاختلاف؛ "لأنّ القراءة التي تزعمُ أنّها ترمي إلى قراءة نفس ما قرأه مؤلّف

(1) يقول محمد بازي: "إنَّ النّصّ مُسجّل من حيث هو تجلٍّ خطيّ، وهذه الخاصيّة الخطيّة هي التي تسمح بفكّ شفرته ومواده اللّسانية" للتّوسع ينظر: تقابلات النّصّ وبلاغة الخطاب، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، 2010، ص131... 139.

(2) بارث: "في المجال الكلاسيكيّ... تكون حرفيّة النّصّ وعاء أصله وقصده، ومستودع معنى مُقنّن ينبغي أن نصونه أو أن نهتدي إليه، وعندئذ يصبح النّصّ أصلا موضوع التفاسير كلّها"، ينظر مقال: رولان بارث، نظريّة النصّ، تر: منجي الشملي، عبد الله صولة، محمد القاضي، ص71.

النصّ، بحرفيته، لا مبرّر لها أصلا. إذ الأصل يكون عندئذ، أولى منها، بل هو يغني عنها"[1]، ولا يعني هذا إساءة الظنّ بالنّصّ –بهذا المعنى– والاختلاف معه ابتداءً، وحمله على ما لم يُرَد منه في محاولة إشعارٍ بوعي قراءة زائدٍ، أو إيهام بالبراعة، فللقارئ اليوم قارئ آخرُ، وللناقد نقاد يتربّصون بقراءاته على النّصوصِ؛ ما يُسمى بنقد النقد. وهذا ضمان لاحترام حقوق النصّ لا الكاتب فحسب، لأنّ النّصوص صراحة "تمتنع على أن تقال بصورة نهائيّة، أو أن تؤوّل تأويلا وحيد الجانب، إذ لا تأويل نهائيّا في الحقيقة... وبالاختصار إنّنا نرى إلى النّصوص بوصفها فُسحةً كلاميّة مُتجدّدة واحتمالا لا يتوقّف عن التّأويل" [2]. ولهذا يُشبّهُ أحدُ النُّقاد القصيدةَ/النّصّ بوحش **أوريلو** الذي كُلّما قَطع السّيف عضوا منه، عاد العُضو إلى مكانه من الجسم، وظلّ الوحشُ مُخيفا كما كان[3].

التفكير في كتابة نصّ مختلف:

ممّا تقدّم بات من الواجب التفكير اليوم في كيفيّة كتابة نصّ مختلف لا يتّكئ في تفاصيله على شبيهٍ سابق، ولا يخاف من سطوة ظِلال أمثلة قبليّة من ذات الجنس والنَّوع تتّهمه بالتّكرار؛ وكذا التفكير بالموازاة إلى جانب هذا في كيفيّة إيجاد طريقة جديدة لقراءة النّصوص القديمة حتّى يتهيّأ لنا جوّ المُغايرة والاختلاف الذي ننطلق منه في ضوء هذا المشروع التّجديديّ لثنائيّتي الكتابة والقراءة.

كيف نكتُبُ نصًّا جديدا؟ الإجابة عن هذا التّساؤل الجوهريّ مرهونٌ بسؤال آخر أكثر عُمقا: كيف نقرأ نصًّا قديما؟ لأنّ القراءات المتجدّدة تفتح الآفاق لفكر وفهمٍ يؤسّسان لنظرة أخرى لصناعة وخلق نصوص أخرى مُختلفة بدورها؛ "عندما تتغيَّر القراءة تتغيَّر الكتابة لا محالة"[4] هذا ما يقوله **كيليطو**، وما يتجلّى في مشروعه بشقّيه النّقدي والفنّي الإبداعيّ، من دون أن

(1) علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، ط01، 1993، ص05.

(2) علي حرب، التّاويل والحقيقة: قراءات تأويليّة في الثقافة العربيّة، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 2007، ص12.

(3) ترويض النّصّ (دراسات للتحليل النّصي في النّقد المعاصر)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص21.

(4) كيليطو، الأدب والغرابة، ص06.

ننسى أنّ النقد إبداع قرائيّ لا يقلّ جودةً و فنيّة عن الكتابة الأدبيّة. إذ ليس من العسير إطلاقا صُدور هذا الحُكم عن أيّ قارئٍ عند الوهلة الأولى وهو يقرأ الصّفحات الأولى فقط من كتاب **الحكاية والتأويل**، أو **الغائب** الذي ينطلق فيهما من زاوية كسرِ أفق الانتظار، وخرق تربّصات التّوقّع المعهود، لِيُراجِعَ النسخةَ الأصليّة للبلاغة في ديوان من دواوين البلاغة القديمة دلائل الإعجاز للشيخ الجرجانيّ، ونُلفيه في **الغائبِ** يلعب الورقة مقلوبة ليفتحَ الأُفُقَ على احتمالات القارئِين هل هي الورقة الأخيرة لتنتهي لُعبة القراءة؟ أم أنّها مُجرّدُ زعزعةٍ ليقينهم وتخويفٍ يُشكّك في قناعاتنا بأنّنا انتهينا حقًّا كما نزعمُ إلى قراءة المعنى النّهائيّ؛ فالقمر ليس جميلا كما نعتقدُ إنّهُ باردٌ باهِتٌ وسارقٌ عند **كيليطو** بالمحجّة والاستشهاد لا الارتجال فحسب. أمّا في كتاباته الإبداعية **فخصومةُ الصّور**، **لسان آدم**، **حصان نيتشه** نماذِج لاهجةٌ على نوع واع من الممارسة؛ مُمارسةٌ تمتزِجُ فيها رقّة الحدْس والحِسّ، وعمق الفكر والرّؤيا والنّظر والتّصوّر، وبُعدِ الاستشراف، فتقف وقفة مكاشفة أمام المرآة في الأوّل، وقصّة الخلق والنّطق في الثّاني، وثالثا قارئا مالّا كارها لصحيفته[1] الحياتيّة حيثُ يضطرُّ إلى استعارة صحيفة أخرى لشخص آخر، وفي زحمة الإعارات والاستعارات العديدة والقراءات الكثيرة تضيع دوال صحيفته ومدلولاتها وتفاصيل حياته الأولى ؛ ليبلغ ذروة المحو والتّيه والنّسيان، حيثُ يؤسّس لوجود جديد للذّات القديمة لدرجةِ "أن كفن أحدث الموتى صار أسمالا"[2]. إنّها قصّة قرائيّة مُمتعةٌ وروضٌ مَريعٌ بتعبير المغربيّ الكبير الأوّل ابن البناء سليل المدرسة الفكرية المغربيّة.

عند **كيليطو** يصعُبُ جِدًّا رَسْمُ الحُدُود الفاصلة بين الذات الكاتبة والقارئة نظرا للتّداخل الرّهيب بينهما؛ فبينما أنت تقرأ له كاتبًا، إذ تجد نفسك أمام قاريء يُملي عليك اشتراطات فيما أنت بصدد القراءة له. يُشرِكُكَ في لُعبة القراءة دون أن يحملك على الإيمان بقوانينها المطلقة، إنّها إيديولوجيا من نوعٍ خاصّ، إستراتيجيّة يتماهى فيها حبّ إمساكِ تلابيب المعنى دون إشعار بهذه الرّغبة المفرطة في بلوغ الظّفر بالحقيقة، إذ لا يقين ثابتٌ للمعنى ولا حقيقة نهائيّة

(1) عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، ط01، 2003، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص11.

للنّصّ، خاصّة وأنتَ تجده يتعامل مع جنسٍ خاصّ من الكتابة النثريّة القديمة؛ السَّرد المركّب من شُخوص لا وُجُود لها، وأحداث لم تقع أصْلا كما في المقامات مع أبي زيد السّروجيّ، والقصّة على لسان الحيوان مع كليلة ودمنة، واختلاقات ألف ليلة وليلة مع شهرزاد التي لا تنام ولا تترك أحدًا يفعل، وفي كلّ هذا لم يكن **كيليطو** مُلزِمًا نَفْسَهُ أن يصلَ إلى عرينِ المعنى الشّرس، ولا إلى كِناس الظّباء الوديعة، بل مُشرِعًا لنفسه المجال بكثير من الوعيِ والمكر والحيلة والدّهاء التي تعلّمها من كتبه المقروءة، ليتساءل في أدبٍ ماذا أراد الحريريّ –مُبدِعًا– وابن المقفّع –ناقِلا مُتْرجِمًا مُتصَرِّفًا– أن يقولاه من خِلالها؟ وهنا نجد **كيليطو** لا يلامِسُ إلّا ما لهُ صِلَةٌ **بالغرابةِ**، باللاواقع الذي يمكنُ أن يكون واقِعًا، يمارسُ عليه نشاطه القرائيّ باحترافيةٍ وحذرٍ مُتَرَّفعا عن أيّ نموذج قرائِيٍّ سابِقٍ صريحٍ ووَاضِحٍ، مُتسلّحا بعقلانيّة فريدة، مُتجنّبا الوقوعَ في إسارِ المنهج، وهذا ما نجدهُ كذلك في مقالاته المتأخرة عند قراءته لتجارب وفُتوحات وكرامات ومكاشفات بعض المتصوّفة، حيث يغيب منطق الحقائق، ليحلَّ مكانه لا منطقُ الخوارِق[1]. مُردّدا مع تودوروف عنوان كتابه الشهير (الأدب في خطرٍ)[2]، تودوروف الذي كان يمثّل صدور كتابٍ له عند **كيليطو** حدثًا مهمّا[3].

كيليطو وهاجس القراءة والتأويل:

تتجاذب القراءة لدى **كيليطو**: ثقافة ونقدًا، والكتابة: تحليلا وَخَلْقًا أطراف ذاته المعرفيّة، وشخصيّته وهويّته، حيثُ تتجلّى حقيقة معنى ألّا يقع الإنسان في أسر التقليد والتقييد؛ تقليد النّموذج وقيد المنهج، «لن تُترجمني» عنوانُ مُحاضرةٍ تُترجم بوضوحٍ عمقَ الهويّة التي يُدافع

(1) (الخوارقي، الخوارقيّة، الخارق) من بين الكلمات التي ترجم بها مصطلح (Fantastique)، رسالة الدكتوراه الموسومة بعنوان: العجائبيّ في الرّواية العربيّة المعاصرة/ آليات السّرد والتّشكيل، إعداد: عبد القادر عوّاد، إشراف: عبد القادر شرشار، جامعة وهران، 2011/ 2012، ص24/23.

(2) نلفت الانتباه إلى أنّ الكتاب منشور عن دار توبقال، ترجمة: عبد الكريم الشّرقاوي ، نفس الدّار و المترجم اللّذين يهتمان بأعمال كيليطو.

ويشير إليه كيليطو نفسه في مطلع الإجابة عن سؤال محاوريْه: حس نجمي، وخالد بلقاسم؛ ضمن كتاب مسارات، ص87.

(3) كيليطو، الأدب والغرابة، ص06.

عنها **كيليطو**، ويبحث لها عن مكانٍ في واقعٍ ثقافيّ عربيٍّ باتَ ما عليه أكثرَ ممّا له، في رهان هذا السّباقِ العلميّ العالميّ المحموم. فثقافتنا للأسف مأزومةٌ [1] ما تنفكّ تفقد اليومَ إثر اليومِ ملامِحَ وآيات الوجهِ العربيّ الجميل. لذا نجده يؤكّد انطلاقا من فكرة بسيطة أنّ الآخر/ المترجِمَ ليس في وسعه أن يترجِمَ الاسم، فعبد الفتّاح **كيليطو** يَبقى نفسُه في كلّ اللّغات، ولا شكّ أنّ دلالة هذا المعنى العميق تتّسع لتشمل الثقافة والذّات والهويّة العربيّة.

بعصا القراءة يضرب **كيليطو** حجر النّصوص لتنفجر عيون المعاني، **بارثيابٍ وَغرَابة** يقف على طُورِ **الأدب** دون أن يخلع نعلي التّفكيك والتّأويل، مُناجيًا المعنى بكثير من الرِّيبة والشكّ، بلهجة المتشوِّف المُستطلِع: «أنبئوني بالرُؤيا»؛ والأدلّة على ذلك كثيرة فالحكاية والتّأويل نموذج مبسَّط هنا لإقامة الدّليل حيث يبحث عن النّسخة الأصليّة للبلاغة، دون أن يتحرَّجَ من نوع القراءة المغايرة (المُحرِجة وليسَ المُغرِضة) التي يُقدِّمها في حقّ عَلَمٍ من أعلام علوم اللّغة والبلاغة والبيان العربيّ، دون حرجٍ، في قراءةٍ تؤكّد أن مشروع **كيليطو** كناقدٍ تتجاوز حرفيّة عرض المفاهيم والنّظريّات أمام الظّاهرة اللّغويّة من جهة، بل وتتخطّى بساطة التّطبيق كإجراء عملي تجريبي لاحقٍ للتعريفات، إلى ممارسة جادّة واعية ترقى إلى درجة الفكر النّقدي الذي يمتحُ من معينٍ قرائيّ متنوّعٍ؛ عربيّ المِهادِ والأصول، أوربيّ المنشأ والدّراسة؛ من المغرب إلى (كوليج دو فرانس)، و من طالبٍ في درس (رولان بارث) إلى مُحاضرٍ معه في الجامعة نفسها. وهكذا نجده –مع الكثرين ممّن يحملون همّ التّجديد– « يَحُثُّ فعلنا النّقديّ الأدبيّ على الخروج من حيّز التّطبيق الأمين لتعاليم نظريّات النقد الغربيّة إلى حيّز التّفكير معها، بل والتفكير بها قصد تبيُّن حدودِ قراءاتها نصوصنا الإبداعيّة من جهة، والنّظر في إمكان تجاوزها وسع الطّاقة من جهةٍ أخرى، وبذلك يتخلّى النّقد عن صفة الخطاب الواصف للنّصوص بجفافٍ

(1) يؤكّد هذا وهب أحمد روميّة في مطلع مقدّمته في العلاقة بين الأدب القديم والنّقد الجديد ضمن كتابه «شعرنا القديم والنّقد الجديد» ص13، يقول: لا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها الثقافة العربيّة الرّاهنة أدقّ من قولنا: إنّها ثقافةٌ مأزومة، ولا أعرف عبارة يُمكن أن نصف بها مزاج عصرنا العربيّ الرّاهن أدقّ من عبارة د. شكري عيّاد: «إنّه مِزاجٌ حادٌّ جريح، قوامه الإحساس العميق بالفجيعة والمرارة والحسرة».. وهكذا إذًا تبدو الحياة العربيّة الرّاهنة كالثقافة العربيّة الرّاهنة التي هي تعبير عنها وجُزء منها في آن مأزومةً هي الأخرى».

لُغويّ وصَلَفٍ عُلوميّ، ليُعلن عن شرعيّة نهوضِهِ عنصرا من عناصر إبداعيّة أيّ نصٍّ مقروء. أي يُعلن عن شرعية انتمائه إلى مكوّنات النّصّ المقروء، إلى الإبداع الفنّي»[1]. وهنا تتجلّى قدرة اللّغة على تجاوز قساوة لغة الخطاب النّقدي، وقوالب المنهج، وإملاءات الدّرس الأكاديمي؛ لتتمظهر في لغة إبداعيّة شعريّة تقف وجها لوجهٍ أمام النّصّ المقروء كنصّ إبداعيّ موازٍ يشبهه على المستوى الفنّي لكنه لا يتقاطع معه في الغاية والقصدِ من الكتابة. بمعنى أنّه «بإمكان النّاقدِ –خلال رحلته البحثيّة عن المعنى الغيريّ– أن يصنع معنى ذاتيّا، معناه هو، فيتحوّل نقده –حينئذٍ– من خِطابٍ عن المقروء إلى خطاب مُبدَعٍ بالمقروء، وتتمرّد معانيه عن نظام القراءة الأرثوذكسيّة التي يُنجزها الطّلبة لإرضاء أساتذتهم، ويمحو مسافة النّفور بينه وبين النّاس؛ وبناء عليه يصير النّقد من الفعل الإبداعيّ»[2].

بكثير من التّأويل يستفزّ **كيليطو** التراث العربيّ موجها اهتمامه بخلاف البحوث العربيّة المعاصرة إلى النثر العربي مُحاورًا إيّاه بنوعٍ من الجرأة الزائدة، المتدرّعة بالكثير من القراءات، المبنيَّة نظرتها على خلفيات تصوريّة تتيح الجديد من التّأملات في النصّ المدروس/ المؤوَّل من طرفه؛ وبلغة تأويليّة شديدة اللّهجة يمنح لنفسه سلطة حريّة القول دون أن يحمِل قارئه على أخذ موقِفٍ نقديّ قرائيّ لتخريجاته التي هي أوّلا وأخيرا محاولات وقراءات **كيليطو** وحده للنّصّ، وبذكاء ماكرٍ يقول ما يريد أن يقوله. وإلى حدٍّ كبيرٍ يصدق فيه ما قيل عن **ديريدا:** «إنّه المقروء الباعث على المتعة في القراءة، وعلى القلق ودوام القراءة المُقلِقة، ومن هنا فهو وسطيّ، في جمعه غير المحدّد حسابيّا بين متعة القراءة القريبة أحيانا من الذّات الشّخصيّة، وقلق القراءة وتهلكتها، في غوريّة الكتابة عنده» [3].

(1) عبد الدّائم السّلامي، كنائسُ النّقد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط01، 2017، ص12.

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) انفعالات، جاك دريدا، تر: عزي توما، تق: ابراهيم محمود، ص08/07.

سيرته على لسانه:

هل من الخطأ الاعتماد على ما يحكيه الشخص عينه عن نفسه؟ إذا صحّ هذا الفرض فلأنَّه سيقتصر في رواية سيرته على كل ما هو نبيل ومثاليٌّ فيه مع كثير من التهذيب والتشذيب في فصولها (المحبوكة) بعناية فضلا أن يكون المتحدِّثُ قاصّا بارِعًا يعرف جيِّدًا كيف ينبغي أن تسرد القصّة دون أن يفطن القارئ أنها غير واقعيِّة؛ (تفرض عليه المهنة/ الصِّناعة حينها توخّي الكثير من الحذر وعدم المجازفة بتغيير السِّيرة إجمالا) لا بدِّ إذًا أن يتنازل فيها عن بعض ما لا يجب أن يروى في سبيل مقايضة ذلك بالكثير من ثقة القارئ ليصدِّقه في كثير من البطولات والمواقف المُضافة التي لن تخلو منها القصّة في صيغتها النهائية وصورتها التي ارتأى أن تخرج فيها.

لكنّنا وعلى الرّغم من معرفة عواقب هذه المُغامرة، إلا أن هذا لا يثنينا عن الاعتماد على إجابات أيّ شخص حول تكوينه وبداياته وتنشئته والعوامل المؤثرة فيه والمحطات الهامة في حياته الاجتماعية والمعرفيّة المساهمة في بناء إنسانه وهويته وشخصيته التي تعتبر محصلة هذا كله. فضلا على أن يكون هذا المسؤول (موضع الأسئلة) كاتبا أخذ بطرفي الأدب ونقده، وأفرد لنفسه كتابا جمع فيه شتات حواراتٍ يرجع بعضها إلى ثلاثين سنة أو أكثر. في هذه الحال بالذات ينبغي التركيز أوّل الأمر على هذه المسيرة المكتوبة بصيغة السين جيم (السؤال والجواب)، بل والوقوف عند كل صغيرة وكبيرة فيها، بحثا عن المتهرَّب منه والمسكوت عنه، ورصدًا للأسئلة التي لم تطرح، وتلك المتضمّنة في إجابات أخرى، باعتبارها أسئلة مفتوحة في غالبيّتها تستوجب الفضفضة في القول بغرض التوضيح أوالتعليل ليكون الجواب مقنِعًا مُلِمًّا بجُزئيات السؤال.

(مسار) كتاب يجمع فيه كيليطو محصّلة حوارات أقيمت معه على مدى ثلاثة عقود ونيف؛ ولعلّ ما يجعل الاعتماد على الأخذ منه مطمئنا ودالًّا على صحته قول كيليطو نفسه في تقديمه له: "لم أُضِف شيئًا لا إلى الأسئِلة ولا إلى الأجوبة".. ولأن ما قام به لا يعدو تهذيبا يتعلّق بحذف المكرور، وشطب العموميّات المبتذلة، والمراجعة اللّغوية، والنّظر في التفاصيل التي تفتقر إلى الدّقة؛ يقول: "وترتّب عمَّا قُمتُ به أنَّ الحوارات، مع إهمال الفارق الزمني،

انتقلت من الشّفويِّ إلى المكتوب، صارت كتابا". لكنَّ ما شكّل عقبة وزاد الأمر تعقيدًا هي الفراغات التي تتركها الإجابات المجتزأة إمَّا عن قصد كتهربه الدائم عن الإجابة كتلك الملاحظة التي سُجّلت عليه في فصل تمجيد اللّبس من خلال محاوريْهِ: "ما تقومُ به منذُ انطلاق هذا الحوارِ، نسألُك فترومُ الهوامِش، كأنّك تخشى على سِرٍّ من الإفشاء"[1]،وكذَا رَوَغانه كلّما سئل عن المناهج النقدية الذي يعتمدها في دراساته وتحليله للنُّصوص، **وهو تساؤل لطالما ظلَّ يتهيّبُه إلى درجة وصفه**" **بالسّؤال الرَّهيب حقًّا**، ولشدَّ ما كنتُ أخشى أن يُلقى عليّ"[2].

يُضاف إلى ذلك التَّعريض إلى حديث آخر وكأنّ سؤال **كيليطو** عن منهجه سؤال مُحرَّمٌ لا ينبغي أن يُطرح في حضرته، تارِكًا فضاء الاحتمال والاشتغال مفتوحًا أمام قارئه يقلِّب نظره فيه، يكذِّب ظنّه (قراءته) تارةً ويصَدّقه تارات أُخرى. وعلى عكس ما تبدو عليه دراسات كيلبطو القليلة، وكتيِّباته الهزيلة (الحجم)، إلا أنَّها مركّزة للغاية تترك مساحة للقول وحظًّا للتّأويل في عملية إشراك ذكي منه لقارئه في لعبة التأويل (البلييغ والجايم). "لا بُدَّ من الانتباه إلى مُشاركة المُتلقّي في إنجاز الكتاب؛ فلولا المُتلقّي لما كان هناك سَردٌ ولا تأليف"[3].

جانب آخر من التعقيد يفرض نفسه وهو: إجابات **كيليطو** التي تتضمَّن أسئلة يطرحها بنفسه على محاوره ويفتح بها جبهة أخرى من الرُّدود المفخخة، والتي يفهم من خلالها أمور عديدة من بينها: توجيهه الحوارَ إلى المنحى الذي يريد (سياسة الحوار وسوقه إلى الغاية التي يريدها)، المراوغة وتضليل السّائل لتفادي التقرير (الإقرار) والمُباشرة التي من شأنها تصنيفه في انتماء منهجي يفسد عليه فسحة القراءة ورحابة القول، والأخطر من هذا استفزاز المحاور ضمنيًّا وبطريقة غير مباشرة أنّ السّؤال كان ينبغي أن يصاغ على هذا النّحو الدّقيق لينقلب السِّحرُ على السَّاحر؛ فيُقرَّ بذلك كفاءته في الرّدّ وكفايته في الجواب، وإن لم تكن الإجابة

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص100.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص06.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل (دراسات في السّرد العربي)،دار توبقال للنّشر، ط02، 1999، ص33.

مُتضمّنة وواردة أصلا. هكذا إذًا يتحوّل السُّؤال –عند **كيليطو**– من فرط ولعه به إلى صيغة من صيغ الإجابة. السُّؤال الذي لا يكاد يفارقه متمثِّلا في تعطشه إلى منابع المعنى، وكذا الارتياب الذي يرافقه دائما أثناء تحسُّسه للنُّصوص تثبّتا منها وتحقيقا فيها، من دون أن يشعرك بأنه مطالب بالإجابة عنها، و بأنه ليسَ وصِيًّا على المعنى النهائي للنّص وغيرُ مطالبٍ بالوصول إليه، وغير مسؤول على إيمان الآخرين بقراءاته واعتمادها؛ كونه مجرّد قارئٍ مجرّبٍ هاوٍ وحسب.

مواصفات ومستويات القراءة في الخطاب النقدي عند عبد الفتاح كيليطو:

يتميَّز الخطاب النَّقديّ لدى **كيليطو** بنوع من الفرادة التي أسهمت فيها شخصيّتُهُ النقدية وقدرته التأويلية وحدسه المعرفيّ، واستطاعته حمل النص إلى جهة المعنى الذي يريد (الذي يراه مُناسبا في نظره) دون كبيرِ جُهدٍ ومن دون أن يشعرك ببعد ذلك المعنى عن حدود الدّال النّصّي، وتحميله تنوُّعًا دلاليا يشي بالكثير من الفنيَّة إنْ في طريقة التَّفكير أو في كيفيَّة صياغة تلك الفكرة. وهنا تتراوح ممارسته بين النقد بما هو انفتاح قرائي تأويلي على عوالم النص في أبعاده وأنساقه المتعددة ثقافيا واجتماعيا، وبين الإبداع بما هو تأليف وصناعة كلامية وصوغ جمالي تتجلى فيه شاعرية اللغة وأدبيّتها.

مرجعيّته في هذا كلّه ثروة معرفيَّة هي محصِّلة زمن من القراءة والكتابة ابتدأت باكرا مع محاولاته لتقديم قراءة نسقيّة (بنيوية) في التراث من خلال كتاب الأدب والغرابة، وشجاعته في البحث عن القصّة الأصليّة للبلاغة وقلب معادلة الجرجاني إلى لعبة كلاميّة (سرديَّة) يغلب عليها الكثير من الخفيّ الذي ترجّل كيليطو في استجلائه من وجهة نظره.. بحثا عن المختلف (الغريب) في مقابل المألوف المُعتاد (المأنوس). قد تبدو قراءته ممتعة مشوقة ومُغريّة بتعبير أدق لكن السؤال الأكبر الذي يظل يردّد نفسه ما هي الفائدة من هذه القراءة المختلفة ما دامت لا تكشف إلا عن معان جنسيّة تحتملها مفردات الجرجاني وهو يوظِّفها في جمل ظنّ الجميع إلى زمن قديم أنّها بريئة إلا من النقد بمعناه الاصطلاحي المتقدّم؟ ما الجديد الذي اكتشفه كيليطو أو بالأحرى حاول اكتشافه؟ ماهي جذور القصّة التي توصّل إليها؟ هل كان

الجرجاني يقصد قبل عشرة قرون ما توصل إليه **كيليطو**؟ وعلى فرض أن في رأي **كيليطو** شيئا من الصّواب لماذا تكلّف الجرجاني عناء استخدام هذه اللّغة (الفاضحة) وتوظيفها في سياق مغاير (البلاغة)؟ للأسف لا أحد يمكنه الإجابة بطريقة مباشرة وواضحة عن هذه التساؤلات.. ولا حتى كيليطو بعيدا عن الاتهام الصريح له برغبته في التعريض وهي لعبة يقتضيها التأويل أساسا إذ لا أحد بإمكانه مصادرة معاني النص وادِّعاء معرفة مدلولاتها النهائية والجزم بها (لأنها مُجرّد احتمال؛ إنها مجرّد قراءة). وما زاد النهم القرائي له هو رغبته في إضاءة زوايا من التراث والسرديّ منه خصوصا ووضع فيما يبدو منهجا واضحا في اختيار طبيعة النصوص حيث أنه لم يخرج عن المقامة التي شكلت حجر الزاوية بالنسبة له كونها رسالة تخرجه لنيل شهادة دكتوراه الدولة باللغة الفرنسية، ولعل اطِّلاعه بهذه اللغة وتكوينه العربي الغربي كان له كبير الأثر على الانفتاح المنهجي والاطلاع المبكّر باللّغة الأم على مناهج القراءة الحديثة والمقالات المستجدّة في هذا السياق؛ يضاف إلى ذلك ولعُهُ غير الطَّبيعي بقصص كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة التي عملت – هي الأخرى– دورها وجعلته يغرم بها، ويحاول فهمها من خلال فهم لغتها أكثر. علما أنها نصوص دخيلة على اللغة العربية كونها نصوصا منقولة عن ثقافة وأدب لا ينتميان إلى العربية، باستثناء المقامات وليدة الفن والصنعة العربية الأصيلة.

ولأنّه ماكرٌ ومخاتِلٌ فإنّه ينأى عن التّصنيف في خانة منهج نقديّ معيّن، أو أن يكون مُجرّد تلميذ نجيب داخل سياج مدرسةٍ يحفظ دروس نظريَّةٍ بعينِها ليطبّقها كما حفظها. إنَّ منهجه زئبقيّ عائم يصعب تحديده ووصفه (تسميتُهُ) بدقّة، فقارئ **كيليطو** لا يستطيع أن يتبيّن معالم المنهج الذي يتبناه حتى لتكاد في مرّات عديدة أن تقول أنها قراءة حرّة تتسلّح بوعي قرائي نابع عن ثقافة واطلاع واسعين تردفهما نظرة ثاقبة وذكاء حاد أثناء وضع المبضع على النّصّ لتشريحه من أجل استبيان المعنى الحقيقي الذي خلفه المؤلف قبل موته؛ وبهذه الطريقة يصف عبد الكبير الخطيبي خطاب **كيليطو** النّقدي بأنّه: "خطابٌ أستاذي مُتوفّرٌ على جهازٍ

من المراجع والمصادر والمناقشات اللامنتهيّة بين أساتذة جديّين جدّ متحذلقين في غالب الأحيان" [1].

يُضافُ إلى ذلك شُحَّه المتعمّد في عدم إثبات المراجع التي يقتبس منها، ليغلق بذلك على قارئه أبواب الاحتمالات ويضعه في حيرة تقصّي مرجعيات أفكاره، و ليرغمه على قراءته أكثر وعدم الاستعجال في إصدار أحكام قيميّة عليه، تضعه في إسار قيد منهجي ينأى أن يستسلم له، لكن هذا لا يحول دون رصد مُنطلقاته المنهجيّة وتحّولاتها من خلال قراءة مجمل أعماله بدْءًا من (الأدب والغرابة) وصولا إلى الكتابة (بحبرٍ خفيّ) و(ما نبحث عنه يقطن قربنا/بجوارنا).

يتراوح بين التأويل عند تقديمه معان بعيدة مختلفة لا تقع ابتداء على بال، حتى تكاد تسأل نفسك لماذا لم أنتبه لمثل هذا؟ والتفكيك حيث يجرد الدال من سياقه في الجملة والنص ليعيد تأثيثه ليمنحه بعدا دلاليا مغايرا عما وضع له؛ كما فعل مع مفهوم القمر في مقدمة (الغائب)، والنقد الثقافي باستحضاره الأنساق الثقافية والاجتماعية التي رافقت صناعة المعنى. وخير دليل على ذلك دراسته للمقامة، ووقوفه المطول أمام الكدية كمفهوم أدبي وكظاهرة اجتماعيّة ونمط عيش، دون أن نغفل تحقيقه البالغ وتدقيقه في مفهوم المؤلف في الثقافة العربية من خلال كتابه (الكتابة والتناسخ)، ونظرية القراءة باعتباره قارئا نموذجيا يختلف عن العادي ويؤسّس لأفق انتظار نصّي جديد يكسر حاجز أفق التوقّع السائد إلى زمن ولحظة قراءتنا لقراءاته التي تحمل في ثناياها الكثير من القول. ويبدو تأثره بهذه النّظرية جليا في إشاراته العديدة لمصطلحاتها كأفق الانتظار، والمتلقيّ، وأهميتهما في تمثّلنا للنّصّ وتوجيه مقاصده، انطلاقا من خلفيتنا المعرفيّة، وذواتنا القارئة. يقول كيليطو: "إنّ كلّ نوعٍ أدبيّ يفتح أفق انتظار خاصًّا به. راجع نفسك وسترى أنّك لا تقرأ رواية بوليسيّة كما تقرأ روايةً جنسيّة أو روايةً أبطالها رعاة بقر"[2].

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص08. (تقديم الكتاب)

(2) المرجع نفسه، ص25.

تتجاوز قراءته حدود المنهج الواحد، وإذا صحَّ الاعتبار أن للقراءة حُدودا فإنَّه بإمكاننا أن نقول عن قراءته أنّها تهريب، لأنه لا يستنكف عن استدعاءِ لغةِ وأساسياتِ أكثر من منهج، لا من قبيل الخلط اللامنهجي غير الواعي؛ بل بغية البحث عن خلطة سحرية كتلك المعتادة في كتب ألف ليلة وليلة من أجل إزاحة الصخرة عن كهف النصّ لإضاءة المعنى..

هل هو نسقيّ أم سياقيّ؟ والإجابة دون تحيُّزٍ: إنَّهُ كلاهما يحاول أن يمسك ما أمكن بلغة النّصّ من الدّاخل مادة وجذرا لغويّا منفردا وبتركيبتها في حدود الجملة والنّصّ، بخصائصها التي تميّزها من جهة الاختيار والاستخدام، لكنَّهُ ما ينفكُّ يربطها بالسياق النابعة منه بدءا من الدال في حدّه (إساره) المعجميّ، وصولا إلى الاستعمال (سفره) في سياقه الاجتماعي والثقافي.. لا يكاد يتجرّد من هذه الصّفة ليمنح النّصّ الحياة من جديد، ولعلّ هذه الطّريقة هي التي وسمت ظهور كتاباته عن التراث بالقراءة الجديدة. إنه يتراوح بين الإنسان العربي المعتز بتراثه المتمسّك به، والغربي الذي يدرس النّصّ دون أن تفرض عليه صلته بهذا التراث العنت والتحيّز ليكون أكثر موضوعيّة وأمانة.

هكذا تبدو كتب كيليطو نحيلة لتعبر ضمنا بأنّ القيمة لا تتحدّد بالحجم والكمّ، ولعلّ قلّة هواشمه بل ندرتها تعكس هي الأخرى اكتفاءه بتقديم رؤية جديدة نابعة من كيان فردي مستغنيا عن استعراض مطوّل لماضي القراءة، هذا دون أن ننفي عنه أثر مطالعاته –موروثه القرائي وصوت ثقافته– في كيفية تحليله ودراسته المركّزة؛ يستغني عن هوامش القول ليكتفي بمتنه، وليترك فائض الكلام والتعليق للقارئ من خلال إشراكه في صوغ المعنى، "لا بُدَّ من الانتباه إلى مُشاركة المُتلقّي في إنجاز الكتاب؛ فلولا المُتلقّي لما كان هناك سَردٌ ولا تأليف"[1]، وكأنه يكتفي بإثارة السؤال عند قارئه ودفعه إلى المزيد من البحث عن الإجابة، لأن رحلة اقتناص المعنى في تصوُّره لا يخرج فيها قارئ واحد في تمثيليّة الطَّريدة والصيَّاد. ولا بأس أن يكون – هو– واحدا من بين من أصاب جزءا من المعنى على أمل أن يواصل غيره تصويب قراءة جديدة إلى جهة المعنى لا من أجل إرهاقه بل لإثبات قيمة المعنى وخطورته وأهميّته وأنه

(1) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص33.

ليس بالأمر السهل المبتذل المشاع الذي يستسلم ويسلم نفسه من أوّل وهلةّ، وهذا شأن جميع النصوص الإنسانية الكُبرى والخالدة. وهنا تحضُرُني مقولة عملاق الأدب الروسي ليو تولستوي:" الكتاب الذي لا يستحق أن تَقرأَه مرتين ، لا يستحقُّ أن تقرأَهُ مرّة واحدة ".

يبدأ التّشويق عادة في مؤلفات كيليطو من العتبة (عناوين كتاباته وحتى مقالاته) –"وما أكثر القرّاء الذين لا يُبصرون العتبة"[1]– التي تنضح بكم معتبر من الفنية والرّمزية (الإيحاء) وكأنها أعمال إبداعية أكثر منها ممارسة نقدية، ولعل هذا نابع من ولعه غير الخفيّ بالسردَ عوالم الرواية، (الغائب) (متاهات القول) (من شرفة ابن رشد) (العين والإبرة).. هذه العناوين وغيرها الكثير تصرّح وتشي ابتداء بجمالية ورمزية القراءة (النقد) داخلها. هذا إذا استثنينا العناوين الفرعية التي تعدُّ سمةً بارزة في أغلفة كتب كيليطو التي توضح فعليّا ماذا ينوي الكاتب الناقد تقديمه وكأنَّ العناوين الكبرى هي مجرد حيلة لاستقطاب واصطياد القارئ الشغوف بالأغلفة وحثه وتعليمه كيفية قراءة الجوهر (المتن، النّصّ). إن تورَّط القارئ في الكتاب وشغفه لقراءته هو أول إنجاز ونجاح يُحرزه كيليطو الذي يمارس لعبة الإغواء والإغراء متأثرا بتقنيات الحيل الفنية السردية التي يبدو أنه وجد الكثير منها في صفحات كليلة وألف ليلة.. يتواصل إغواؤه وهو يسترسل في استدعاء المعاني الغائبة في النّص ليغدو المتخفي (المتخفّى) أشدّ وضوحا حين يصوغ من التبريرات ما يكفي ليجعله كذلك.

لعلّ كيليطو كان يعرف إلى حد بعيد أن هناك فجوة عميقة وواسعة بين النص أدبي بما هو متن وانفلات فني والنقد بما هو ممارسة صارمة وهامش قائم على التطبيق. وبتعبير آخر بين انفلات النصّ وانضباط ديباجة الدراسة، بين المبدع متن نصٍّ انفعالي، ومحلّل النّصّ منتج هامش علميّ.

تمجيد القراءة وامتداحها:

(لست كاتبا أنا مجرّد قارئ/ ولست ناقدا أنا مجرّد هاوٍ) تحت هذا الشِّعار يؤطر كيليطو ممارسته في بعدها القرائيّ المفتوح على النَّقد بما هو قراءة نموذجيّة مثاليّة على نحو

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص12.

منهجيٍّ خاصّ، وعلى الكتابة بما هي وعي بالمقروء وتأثر به وتأثير فيه. وهو ملمح ما انفكّ يدمغ أعماله "فمحاوروه ودارسوه يستقصون ما أثارته كتاباته من أسئلةٍ وتأمّلاتٍ أعادتْ الاعتبار للقراءة كممارسةٍ «تدويريّة» لا نهايةَ لها بحسب النّزعة البورخيسيّة التي لا ينفي كيليطو انتماءه لها"[1]. خصوصًا في تجربته التي يتحقّق فيها هذا الفعلُ بوَصْفه إنجازاً أدبيّاً؛ إنجازٌ يَتولّد فيه الإبداع، استناداً إلى التباس خَلّاق، من داخِل الفعل القرائيّ. إنَّ نفي صفة الكاتب والنَّاقد فيما يصرِّح به كيليطو عن نفسه يقع ضمن جملة متتاليَّة لا نهائيَّة من الإجابات الكثيرة التي حفلت بها مسيرة العديد من الكتَّاب الكبار الذين يفضِّلون الانتساب إلى عالم القراءة عن كونهم كتَّابا بارعين، نجد بورخيس ذو التَّأثير البارز على كيليطو على سبيل المثال يعطي المزيَّة أوَّلا لفعل القراءة على مزيَّة الانفعال به كتابة حيث يقول: «فليفخر الكتاب بما كتبوا وأنا أفخر بما قرأت».

مثال آخر لكاتبٍ مجّد هذا الفعل وهو الكاتب البيروفي الشّهير ماريو فارغاس يوسا الذي قال في كلمته التي ألقاها على هامش الاحتفالات الرّسميّة بالجوائز الأدبيّة التي تعقد في ستوكهولم لتسلّم جائزة نوبل: "القراءة أهمّ وأجمل اكتشافٍ في حياتي" وبرّر ذلك بأنّه لولا القراءة، لم يكن ليكتشف ذاته، ولربّما ما كان سيجرؤ على الكتابةِ أصلا. لذا "يجب على الانسان أن يفخر بأنّه ينتمي إلى قبيلة القرّاء التي أصبحت أقليّة، أقليّة تخشاها الأغلبيّة من الكتّاب ويفخر بالانتماء لها كاتبٌ مثل الأرجنتيني ألبرتو مانغويل الذي قال يوما: " لم أرتحْ لمُسمَّى (الكاتب) وهناك شيءٌ بداخلي يُحرّض على التّصحيح حينما أحدهم يُناديني بذلك وأقول بأنّي قارئ، قارئٌ استطاع الكتابة". والقلّة التي ذهبتْ إلى المعنى العميق للقراءة كهاجسِ وُجودٍ ومصير، كون الكتابة هي إعادة قراءة عميقة للنّصوص والثقافات المختلفة، كما للحياة والوجودِ بمختلف تجلّياته وأشكاله.

يقدّر كيليطو دور القراءة لازمة للانخراط في فعل الكتابة المبنيّ أساساً، والمترتّب لزوما على رصيد وحجم المقروء، يظهر ذلك في أكثر من موضع في كتاباته ومحاوراته.

(1) حسين بن حمزة، عبد الفتاح كيليطو، مديح القراءة، جريدة الأخبار اللبنانية، ع: 2535، ملحق كلمات، ص01.

يقول: "إن قارئًا، يهتدي تقريبًا بوعي كي يحاكي ويقلِّد ويحتذي بما قرأه. وخلال يوم، سينبثق الشَّرط الحاسم، مثلما حدث بشكل رائع مع فيكتور هيغو"، مقرًّا بأنّ القراءة إحدى الاشتراطات اللازمة والمؤذنة بميلادِ الكاتب العظيم، لتمتنع الكتابة على نحوٍ ما بامتناع القراءة، ولم يجانب بيفون الصَّواب حينما أكّد في خطابه المعروف حول الأسلوب: أن معارفنا هي أصل إنتاجاتنا، ويمكن القول –تأسيسا على ذلك– إنّ كلَّ المواهب تتفتّق من خلال مداومة القراءة والانكباب عليها، وأنّ تفتّح الفكر رهين بكميّة ونوعية ما نقرأ. وعلى النَّقيض من ذلك فالإنسان الذي لا يقرأ عاجز عن معرفة قواه الذَّاتية كما تقدّم في عبارة يوسا، وجاهل دائما لما يستطيع إنتاجه. و«الويل للقرّاء من كاتبٍ لا يقرأ» فيما يقوله رجل الاجتماع علي الوردي.

كيليطو الذي يرى كذلك أنّ «الرّغبة في الكتابة تأتي من المتعة المستمدّة من القراءة» تلحّ هذه التقاطعات التي تتّحد فيها دلالات القول على أن القراءة تتجاذب شكل الأداة في تكوين الكاتب قبل أن يصبح كذلك، وطابع الوسيلة حيث تغدو محفّزًا ودافعًا لإحراز أدوات هذه الصّناعة والتّمكّن منها. وهو ما تشرّبه كيليطو كفكرةٍ أوّلا وكممارسة في مراحل متأخّرة. إحدى المؤشرات الأخرى التي يقدّمها كيليطو لامتداح القراءة هي قدرتها على تغيير الكتابة كسلوك منفعلٍ متأثّر بها ضرورة، لأنّنا والحقيقة كذلك نكتب ما نقرأ بطريقة أو بأخرى، إنها انفعال بمقروءٍ، إعادةُ صياغةٍ له على نحوٍ يمتزجُ فيه مثول (أنا) النّصّ الحاضر، مع (هُوْ) النّصّ الغائب، فليس الأسد سوى بِضع خِرافٍ مهضومة كما ترى كريستيفا. ومختصرا هذه المعاني يرى كيليطو أنّه «عندما تتغيّر القراءة، تتغيّر الكتابة لا محالة».

واحدة من العبارات التي تصرّ على التّموقع في هذا السّياق ضمن إحداثيتي معلم القراءة والكتابة ما قاله كيليطو أيضًا، وليس الغرض هنا استعراض جملة مقولاته في هذا الصّدد أو إثقال كاهل التّحليل بسرد النُّقول إنّما القصد التعمّق أكثر للاستدلال على منظور ناقدنا للقراءة، وأهميّتها لديه، ودورها في تغيير سلوك الكاتب القارئ أو القارئ الكاتب على حدّ سواء، يقول: [.. لا نظلُّ ما كُنّا عليه بعد أن نقرأ كاتبًا عظيمًا. بورخيس: لقاءٌ حاسمٌ وتجاوُرٌ حميميٌّ؛ أستحسن تواضُعهُ الكاذب (ليس هناك ما هو أكثرُ عجرفةً وشُموخًا من الخشوع الذي يُظهرُه)، تنقيبُه المبنيُّ على اللّعب، إيثارُهُ للخطابِ المرويِّ، استشهاداتُه الصّائبة إلى هذا الحدّ

أو ذاك، الانطباعُ الذي يتركُهُ (وإن أنكر ذلك) بأنّه قرأ كُلّ شيءٍ... سِماتٌ مميّزةٌ تُقرّبُهُ –أمرٌ لافتٌ للنّظر حقًّا–من الجاحظ الذي يُشير إليه في قصّته «البحثُ عن ابن رُشد»] وكتعقيب على هذه العبارة لا يسعنا إلا أن أقول: إذا كانت هذه حقًّا أوصاف بورخيس –ولعلّها كذلك– فنحنُ أمام بورخيسٍ آخرَ ولكن هذه المرّة في نُسخةٍ عربيّة. وكنتيجة لما تقدّم نستطيعُ أن نجمل القول بأنّ القراءة كالطّاقة شرط بيولوجي حياتيّ في إثبات الوجود وتحقيق الاكتفاء.

وحتى لا يفوتنا الإشارة لما أراه ضروريّا ولا بدّ إلى القرآن الذي فجّر أوّل ما فجّر، الأمر بالقراءة؛ حيث الكلمة الأولى أو بالأحرى الفعل الأول فيه هو فعل الأمر (اقرأ) المتعدّي الوارد في سياقه القرآني بصيغة اللُّزوم لغرض إرادة العموم، وهو خير دالٍّ ودليل –في آن–على سعة دلالة فاعليّته وامتداده ليشمل كل مقروء. مؤطَّرا –بطبيعة الحال– في محلّ وروده بمقتضى الحال ومناسبة التَّنزيل.

لا بدّ أن يُفضي الوعي العميق بمفهوم القراءة إلى صناعة قارئٍ نوعِيٍّ من شأنه النُّهوض بواجباتها، كيليطو واحد من القرّاء الذين نهضوا بهذه المسؤوليّة واستشرفوا متطلّعين إلى ما يجب أن تنهض به قراءة النّصّ والتّراثيّ منه على وجه الخصوص لتعزيز ماضيها، وإثبات موقعها، والمضي قدما لاستنطاق هذا الميراث العربي النّصّي الذي قرئ ولا يزال، مُسايرا في كلّ أطواره قديم مناهج القراءة وحديثها ومعاصرها. القراءة التي تتحقّق متى وجدت قارئًا يُضمر قبسًا من أسرارها. ويتوقّف هذا على دمغته الذّاتيّة. وعلى تشعّباته المعرفيّة التي إليها يستندُ في ممارسة المعرفيّة القرائيّة. ففي الخلفيّة المعرفيّة تتولّد أسرار القراءة وتتماثل لدينا ظاهرةً في انتسابها إلى اللّانهائيّ[1]. "إنّ أسرار القراءة تظلُّ بوجهٍ رئيس صامتة في المسافة بين القارئ والمقروء، أي في تماسِّها الذي لا يستقيمُ من دون خلفيّة معرفيَّةٍ"[2].

(1) جعفر لعزيز، مرايا القراءة تجليّات أسرار فعلي القراءة والكتابة، مركز نماء للبحوث والدّراسات، ص07.

(2) خالد بلقاسم، مرايا القراءة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء/ المغرب، ط01، 2017، ص08.

بيير بايار[1] وكيليطو: كيف نتحدّث عن كتب لم نقرأها؟

من المؤكّد أنّ الجمع بين هذين الاسمين بهذا الطَّريقة يثير حفيظة القارئ ليسأل: من هو بيير بيار؟ ولماذا هو بالذّات؟ سؤال مشروعٌ وطبيعيّ للغاية، إلا أنّ الجهل بهذا النَّاقد والمحلِّل النّفسانيّ الفرنسيّ غير طبيعيّ أيضًا مقارنة بالأعمال التي قدّمها على صعيدي التَّأسيس النّظري والتَّطبيق العمليّ، تشهد بذلك مؤلفاته كما يشهد قراؤه ونقاده أيضًا على أنه أحد أهمِّ قرّاء الأدب في العصر الرّاهن، قراءة تختلف طريقتها عن المعهود، حيثُ يُعدُّ كِتابُهُ الصّادر عام 2007 بعنوان: (كيف نتحدث عن كتب لم نقرأها؟) من أكثر الكتُبِ مبيعًا في فرنسا والذي تُرجم إلى أكثر من خمس وعشرين لغة.

أمّا السّؤال الآخر: لماذا؟ فهو سُؤال يتطلّب التَّوضيح أكثر: بروست و«البحث عن الزَّمن الضائع»، أغاثا كريستي والرّوايات البوليسيّة، موباسان، أسماء أعلام الأدب والنّقاد الفرنسيون الذين تعامل مع كتاباتهم، فكرة تقديم دراسات عن كتب لم يقرأها كلَّها، كتابة النَّقد بما يشبه الرّواية، التَّحليل النّفسي وعلاقته بالأدب، القراءات السَّاخرة، الارتياب حول مؤلّف الكتاب، اقتراح تفاصيل وخواتيم سرديّة أخرى لروايات كبرى، كلّها أسباب جعلتني أُحصي مقدار الشّبه بينهما. وأهتمَ بتقديم مقاربةٍ لكيليطو –إن جاز التّعبير– من منظور هذا المحلّل النّفساني والنّاقد الفرنسي.

في البداية كانت الفكرة مبنيّة على مجرّد الفرض والحدس لدرجة الشبه بينهما في أسلوب الكتابة وطريقة تعاملهما الغريب مع النّصوص التي يقدّمان دراسات حولها، حتّى صادفتُ **كيليطو** يشير إلى عنوان هذا الكتاب المذكور مُعربًا عن طرافته، دون احتفالٍ بذكر صاحبه في معرض الإجابة عن سؤال المُحاور: هل القراءة أن تُبعد المقروء عن نفسه؟[2].

(1) بيير بايار (Pierre Bayard) النّاقد الفرنسي بيير بايار، المحلّل النفسي وأستاذ الأدب بجامعة باريس، من مواليد 1954، ألف العديد من الدراسات التي تسائل الروابط بين الأدب والتحليل النفسي، وتسائل الروابط بين النقد والإبداع، بين القارئ / الناقد والكاتب... من 1978 إلى 2010 يكون قد أصدر سبعة عشر كتابا. واللافت للنظر في مجمل أعماله أنها توظّف السخرية والمفارقة لصالح تحليل أدبي متجدّد. ففي كلّ عمل، يأتي المؤلّف بشيء مثير وغير منتظر، يفاجئ القارئ باكتشافاته ومراجعاته وتحقيقاته وتعديلاته وتنقيحاته ومساءلاته للأحكام والمسلمات.

(2) علمًا أنَّ الحوار أُجري في شتاء 2009. (مسار، صفحات:87 إلى غاية 106)

ليس من اختصاص البحث التثبّت من حتميّة تأثّر **كيليطو** بسؤال الكتاب المعنون به، لأنّ **كيليطو** يشير على ما يبدو إلى أنّها كانت ممارسةً لديه قبل صدوره إذْ يقول: "تأكّد انطباعي مُؤخَّرًا بصدور كتابٍ فرنسيٍّ يحملُ عنوانا طريفًا: كيف نتحدّث عن الكتب التي لم نقرأها؟ ومن يدري، لعلّ الكتب التي نوفّقُ في الحديث عنها هي التي لم نطّلع عليها. ذلك ما وقع لي أيضًا مع الجاحظ لم أقرأه إلا بطريقةٍ مُتقطّعةٍ"(1). ليس الجاحظ وحده لأن هذا ما وسعته هذه اللّحظة من الجواب، لكنّنا وبالتقصّي سنجد أنّ الكتب التي تحدّث عنها دون أن يقرأها كثيرة ومن أمثلتها: شاعر المعرّة أبو العلاء، يعترفُ كيليطو أنّ ما قرأه له "لا يتجاوز فقرات محدودة، خِلافًا لما تتطلّبه الأطروحة التي يلتزمُ مُنجزها بقراءة كلّ شيء عن موضوعه"(2). علمًا أن مُؤلّفه: "أبو العلاء المعرّي أو متاهات القول" موقوف كلّه للحديث عن هذا الشاعر وحده، انطلاقًا من بيتٍ حاول إيجاد نسبة بينه وبين آخر للخيام، طارحا السّؤال عن إمكانية الانتحال، معرّجًا على قصّة أبي العلاء مع حبّة الفستُق/ الهديّة، وصولا إلى مشهد احتضار الشاعر ولحظة إملاء وصيّته الأخيرة أو "كتابه الأخير"(3) الذي أُتلِفَ بسبب رقابة الأقرباء كما يصفها، لتُفضي متاهة أبي العلاء إلى متاهة أسئلة كيليطو الذّاتيّة التي يطرحها في نهاية الكتاب/ الكُتيّب ويقدّم احتمالات ظنيّة حولها ليترك كعادته الدّور للقارئ في إتمام الحكاية. ولنا أن نسأل بدورنا كيليطو: عن كيفيّة استيعاب مسيرة شيخ المعرّة وفيلسوف الشّعراء دون القراءة له والاكتفاء بمجرّد فقرات؟ وعن درجة الإيمان بصحّة هذه القراءة ومِقدار علميّتها؟ لكنّ الابتعاد عن قراءة الأعمال الكاملة قد تدخل ضمن استراتيجيّة القراءة ذاتها، لأنّها تعصمُ من التّأثر المُفرِطِ بالكاتب، وتفادي استبطان تجربته الذّاتيّة، مما يجعل الدّراسة أكثر موضوعيّةً ومحايثةً،

(1) كيليطو، مسار، ص98.

(2) المرجع نفسه، ص98.

(3) عبد الفتّاح كيليطو، أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال، المغرب، ط01، 2000، ص86.

على حدّ تعبير "أوسكار وايلد: أنا لا أقرأ الكُتُب التي يُطلبُ منّي أن أكتُبَ عنها: إن فعلتُ فلن أسلمَ من تأثيرها"[1].

لا يَستنكِفُ **كيليطو** عن الاعتراف بأنّ في مكتبته العديد من الكُتُبِ التي لم يقرأها، ولن يفتحَهَا على الأرجح[2]، لم يقرأ **كيليطو** كلّ أعمال الجاحظ[3]، الأمر الذي يتكرّر مع كتب وأسماءَ كثيرة كانت محلّ اشتغال كبير له ولم يقرأها كلّها، "يصدُقُ ذلك أيضًا وبالأولى على كتاباتي عن ابن رشد"[4] المُفكّر الذي يأسف له **كيليطو** في الكتاب المعنوّن من شُرفته صارخًا: "لا تُنافِقوا، أنتم تودُّون قراءة ابن رُشد ذات يوم، لكن من المُرجّحِ أنّكم لن تفعلوا. جميعكم مثلي، تؤجِّلون قراءة الكُتَّاب الكِبار"[5]، والظّاهر أنّ هذه الحالة من الاعتراف بمثل هذه الممارسة تتكرّر مع دارسين كثر؛ و"ها هو فرانسوا بيغادو يقول: «في الحقيقة أنا لم أقرأ «الكوميديا الإلهية» وقد يكون هذا مشكلة كبيرة، إذ انه لا يمر إفطار أو عشاء من دون أن يسألني القراء عن هذا الكتاب، مع ذلك، أملك قدراً كافياً من المعلومات التي تمكِّنني من طرحه على نحو كافٍ والتّعريف به في تلك النقاشات المريرة"[6]. كذلك يُفاجِئُنا **كيليطو** بالاعتراف بأنّه لم يكُن مطلوبًا منهُ أن يقرأ كلّ ما كتبهُ كاتبٌ ما لكي ينجحَ في الكتابةِ عنه"[7]. متسائلًا: "هل ينبغي لكي نَكْتُبَ عن مُؤلّفٍ ما، أن نقرأه؟"[8].

(1) كيف تتحدّث عن كاتبٍ لم تقرأه، بيير بايارد، تر: غسّان لطفي، دار كلمات للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط02، 2017. (اقتباس البداية)

(2) عبد الفتّاح كيليطو، مسار، ص123.

(3) المرجع نفسه، ص86.

(4) المرجع نفسه، ص86.

(5) عبد الفتاح كيليطو، من شُرفة ابن رشد، ص98.

(6) خليل صويلح، بيار بيارد: اللّعب على تخوم الكتابة، جريدة الأخبار اللبنانية، العدد: 2596، الجمعة 22 أيار 2015، (ملحق كلمات، ص07)

(7) حسين بن حمزة، عبد الفتاح كيليطو: مديح القراءة، جريدة الأخبار اللبنانيّة، العدد: 2535، الجمعة 06 آذار 2015، ملحق كلمات، ص01.

(8) عبد الفتّاح كيليطو، مسار، ص97.

منهج وأدب أم أدب ومنهج، أيّهما أصحّ؟

وفي الوقت الذي يرى فيه **كيليطو** أنّ دراسةَ نصٍّ على ضوء منهج مُحدَّدٍ هي قراءة غير بريئة لأنّها تنطلق من فَرَضِ أنّ هذا النصّ مظلمٌ من جهة، ثمّ أنّ تحليلا من هذا الشّكل عادة ما ينتهي لصالح المنهج بإثبات التّصور الذي وضعه المنهج ابتداءً وأرادَ الوصول إليه لأنّنا "عندما ندرس نصًّا «على ضوء» هذا المنهج أو ذاك، فإنّنا نعتقد –أو نفترض–أنّ النّصّ غامض، مُبهم، يكتنفه ليل كثيفٌ دامسٌ، وإلّا فما الحاجة إلى الضوء؟"[1]، نفس الشيء ما قدّمه **بيير بيار** في كتابه: هل يمكن تطبيق الأدب على التَّحليل النَّفسي؟ (2004). حيث يقترح قلب المُعادلة وتغيير المواقع، وذلك بتسليط ضوء الأدب على المنهج، من منطلق "أنَّ النَّقد الأدبيَّ الذي يطبّق التّحليل النفسي على الأدب قد أصابه الإفلاس، ويعود السَّبب في ذلك إلى أنّ تطبيق التَّحليل النفسي على الأدب يؤكد النظرية التي تمّ الانطلاق منها، ولا يضيء العمل الأدبي"[2]، دون أن يعني ذلك مُطلَقًا نفي العلاقة التاريخيّة بين التّحليل النفسي والأدب منذ إشارات جاك لاكان، وعمل الفرنسي جان بيلمان "التّحليل النّفسي والأدب" الذي يعدّ "العلامة الكُبرى على التّحوّل الجذري الذي شهدهُ التّحليل النّفسيّ للنّصوص الأدبيّة منذ بداية سبعينيّات القرن العشرين إلى اليوم"[3]. حيث أصبح المحلّل النصّي عكس المحلّل النفسي التّقليدي، يجعل من النصّ وليس من المؤلّف ميدانا ومنطلقا للتّحليل، إذ من خلال الأدب يمكننا أن نعي ونسمع إنسانيتنا التفكّر وتتكلّم.

لكنّ هذا لا يمنعنا من القول بأنّ الاحتياط بمصاحبة المنهج في جميع الأحوال مطلبٌ أكيد، ذلك أنّ الوعي بأهميّة المنهج أصبح يشكّل ملمحا ابستيمولوجيًا للنظرّيات المعاصرة؛ لأنّه يساهم في بلورة استراتيجية قراءةٍ تقارب النّصّ على أسس مرجعيات نظريّة تراهن على علميّة التّحليل، أو على الأقلّ تُراعي الشّروط الابستمولوجيّة المعقولة لإنتاج معرفةٍ مقبولة بالنّصّ.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص07.

(2) حسن المودن، في القراءة واللاقراءة، نشر في الاتحاد الاشتراكي، 14 مارس 2011.

(3) جان بيلمان نويل، التّحليل النّفسي والأدب، تر: حسن المودن، دار كنوز المعرفة، الأردن. (مقدّمة المترجم).

لقد كان كيليطو مؤمِنًا بأنَّ المناهج ليست نماذج صالحة للتَّطبيق على الدَّوام وأنَّها ليستْ بالضَّرورة مفاتيح للمغاليق النّصيّة "إنّ المقاييس المنهجيَّة ليست في مأمن من النَّقد، إذ يُمكِنُ إعادةُ فحصها وتحسينُها وتعويضُها بأفضلَ منها"[1]، إلا أنّه وفي الوقتِ ذاته كان على وعيٍ بضرورة الأخذ بها، وفهم مداخلِها، للاستعانة بما يمكن أن يُعوَّلَ عليهِ منها، لأنّ أنجع ما يكون في تعامُلنا مع المنهج، ليس في ضبطِ قواعده وتحديدها أدقّ تحديدٍ، ولا "عِندمَا يقومُ وحدَهُ كصَرْحٍ نَسَقِيٍّ أو مِعياريٍّ، ولكن عندما يكون خِصْبًا هنا والآن"[2]؛ لذلك ما انفكّ يجوس خلال المناهج ببصر حادٍّ وبصيرة أحدّ، وهو ما يبرّره تنقّله بينها بدءًا من البنيوية في سبعينيّات القرن الماضي تزامُنًا مع بدايات مشروعه النَّقديّ، مُرورًا بالمناهج اللَّاحقة مع تجارب نظريّة القراءة في أدبه وارتيابه، ومضاعفات المؤلّف، والتّعويل على التَّأويل مفتاحا للحكايات، وتفكيك النُّصوص متى رأى هذا المنهج أو ذاك موافِقًا لمخرجات قراءته. ومقاصده التي يكتشفُها مع قارئه في خواتيم قراءاته التي يمكن اعتبارها فواتح قراءات أُخَرْ. "فالطّرُقُ التي يسلُكُها للتّعرُّض للمُتون الكُبرى للأدب العربيّ هي دومًا موحيَةً وغيرُ متوقّعة"[3].

إبداع القراءة وتأليف الخواتيم:

شكلٌ آخر من تعاملهما مع النُّصوص يستدعي هو الآخر إلزاميّة الإشارة إليه، وأعني بذلك تقديمهما فرضيات واحتماليات تُمليها قراءتهما العميقة للنّصوص، تؤدّي إلى فتح أفق استشرافٍ آخر لما قد يكون عليه الحال في الصِّيغة الجديدة للنّهاية المقترحة، **كيليطو** يعزو إتلاف رسالة المعرّي الأخيرة –في مرضه الأخير– لعائلته التي لم تكن تريد لها البقاء "وإذا بذويه يقومون بكبت أقواله الأخيرة وطمسها"[4]، مُعتبرا إيّاها في إشارة لطيفةٍ شَكلًا من أشكال

(1) مجموعة من الباحثين، المنهجيّة في الأدب والعلوم الإنسانيّة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، 1986، ص05.

(2) المرجع نفسه، ص06.

(3) مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، 2013، ص142.

(4) عبد الفتّاح كيليطو، أبو العلاء المعري أو متاهات القول، ص86.

إبادة وخنق النّصّ المتزامن مع موت مؤلّفه والبديل الذي يقدّمه **كيليطو** في هذه اللّحظة من الحدث سؤاله: "تُرى لو أملى المعرّي كتابه لغير الأقرباء، لو أملاه للتّبريزي أو لأبي الفتح أكانا أقدما على إتلافه؟"[1] مُستغربًا عدم ذكر هذا الكتاب في قائمة مؤلّفاته عند من ترجموا له، مُرجِّحًا أنّ هذا "الكتاب الغريق هو المفتاح الذّي نفتقده للخروج من متاهات أبي العلاء"[2]. «الكتاب الغريق»[3] الذي يحمل القارئ إلى استدعاء هذه اللازمة الفكرية التي عنون بها مقالا في «لسان آدم» مناقشا مسألة إتلاف الكتب من قِبَلِ مؤلّفيها، أو خصومهم، أو كشكلٍ من أشكال الإبادة الثقافية خطر الكتابات التي قد لا يُفهمُ معناها فتكون سببا في ضلال قارئيها. والذي يُعنون به أيضًا حكاية «حاسب كرم الدّين» في الفصل الرّابع من كتاب «العين والإبرة» حيث الغرق معادلُ الموت في الصّيغتين لا يدلَّ إلّا على ولادة جديدة هي الولادة الحقيقيّة. هذا التّداعي الحرّ والإحالات المقصودة تدفع القارئ إلى تأليف روايته الخاصّة، محاولا إيجاد صلة القرابة بين هذه المعاني كلّها.

ولأنَّ التّحليل عنده ينبع كما تقدّم من منطلق تأويلي رؤيويّ خاصٍّ غير مقترنٍ بدعامات مدرسيّة أكاديميّة منهجيّة واضحة، لا يعتقِدُ **كيليطو**: "أَنَّ كتابهُ **متاهات القول** سيُفيدُ من يُهيِّئ، مثلا، أطروحةً عن المعرّي. قد يُفيدُ القارئ العامّ، أمّا الأكاديميّ فلا حاجة له به"[4].

القراءة عند **كيليطو** هي إعادة قراءة من أجل إعادة تحوير الفكرة وصياغتها بالأسلوب الخاص الذي لا يُحاكي المقروء بقدر ما يولّد عنه معاني خاصّة تدخل في إطار التّصور الناتج عن النفاذ إلى عمق النّصّ، إنّ هذه المتعة تحمل في طيّاها الرّغبة الجارفة في مواصلة البحث دون كللٍ، للوصول إلى أبعد نقطة فيه دون الاعتقاد بأنها النّقطة الأخيرة، ورسم سيناريوهات خاصّة تعبّر عن هذه الرّحلة الممتعة في عالم النّصّ، "فحينما تقرأ، تؤلّف في الوقت نفسه، روايتك الخاصة. مثلاً، تتكهَّنُ بنهاية ليست بالضَّرورة، تلك التي توقَّعها الكاتب. أيضًا، كم هي

(1) المرجع السابق، ص86.

(2) المرجع نفسه، ص86.

(3) عبد الفتّاح كيليطو، لسان آدم، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط02، 2001، ص113.

(4) عبد الفتّاح كيليطو، مسار، ص96.

المرّات التي تشرئب، فيها نحو إعطاء تتمّة إلى الحكاية، التي أتيت على قراءتها!"[1]، وهذا هو الحاضر وبوفرة في أغلب أعمال **بيير بايار** التي يعيد فيها عادة فتح تحقيقٍ في روايات مشهورة، ليُسفِر عن نهاياتٍ أخرى كما فعل في: من قتل روجير أكرويد؟ (1998)، "إذ حلَّل رواية أغاثا كريستي المعنونة بـ "مقتل روجير أكرويد"، في كتابة شبه إبداعية تجمع بين التخييل والتنظير، بعيدة عن اللّغة النقدية الصارمة، وكأنه أعاد كتابة الرّواية، لأنه انطلق من تشكيك في حقيقة القاتل التي توصّل إليها المحقق هركيولبوارو ومعه الكاتبة، ليصل عبر إعادة التّحقيق إلى أن القاتل الحقيقي هو كارولين شبارد، أخت الدكتور شبارد الذي اتَّهمه المحقق"[2]. كذلك تحقيقه في قضية هاملت أو حوار الصمّ (2002)، وقضية كلب آل باسكرفيل(2008). وفي جميع قراءاته ينطلق بيير بيار من سؤالٍ أساسيّ: ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي، لينتهي إلى مآلاتٍ غير تلك التي صاغها صاحبُ العمل الأصليّ نفسه.

هذه المسألة يطرحُها **كيليطو** بجلاء في كتابه "أنبئوني بالرُّؤيَا" عمله العصيّ على التّصنيف المحسوب على النّقديّ والسّرديّ في آن، حين يقترِحُ على طالبه اسماعيل كملو في أطروحته التي أراد أن يتناول فيها خاتمة اللّيالي، عُنوانًا فرعيًّا "**خاتمة للّيالي لم يُسبَق نَشرُها**"[3]. وهي صيغة تحملُ في كلّ تقليباتها معاني الوعد باكتشاف الجديد، وكأنّ **كيليطو** لم ترقه هذه النّهاية غير المعقولة لحكاية اللّيلة الأخيرة، في مقابل ما تستوعبه من جماليات في

(1) عبد السلام الشدادي وماري رودوني، كيف تصبح كاتبًا: حوار مع عبد الفتّاح كيليطو، تر: سعيد بوخليط، مجلة فكر الثقافية، العدد: 13، التاريخ: نوفمبر 2015–يناير 2016، ص80. / ينظر أيضًا: مسار، ص109، نفس الحوار ترجمة: إسماعيل أزيات/ مجلة نزوى العدد: 69، ترجمة: محمد آيت لعميم، ص164.

(2) ميلود عرنيبة، التخييل النظري (La fiction théorique): نحو أفق جديد للنقد الأدبي العربي تجربة كيليطو نموذجًا، مجلة فكر الثقافية، العدد: 27، التاريخ: أكتوبر 2019–يناير 2020، ص53.

(3) عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني بالرّؤيا، ص52.

نهايات كلّ ليلاتها الألف الأخر. ذاهبًا إلى أنّه "إذا كان يوجد هذا العدد من الخواتيم، فذلك لأن الخاتمة الحقيقية قد ضاعت أو طمست"[1].

يوتوبيا الخطاب الجامح/ السَّرد والتَّنظير التَّخييليان:

تتعمّد لغة النّقد عادةً لفت نظر القارئ إليها، وترك الانطباع بأنها لغةٌ نافذة في صميم النّصّ، لا تَقْصدُ إلى إعادته بل إلى شرح مستوياته التي لا يتفطّنُ إليها القارئ العادي، وذلك انطلاقاً من طبيعة الاختصاص ومقولات المنهج النّقدي المُعتمد في الدّراسة، لكنّها في الغالب تتميّز ببعض الصّلف والتّجريد الذي تمليه النّظريّة، مما يجعل القارئ نفسه يستثقل المواصلة، كونه مُتطفّلا مُطالعا أكثر من كونه طالِبًا مُتعلِّمًا، لأنّ الرّاحة التي تأتي من قراءة الأدب – يقول جورج أورويل– لا تأتي من كونك فَهِمْتَ، بقدْرِ ما تأتي من كونِك قُد فُهِمْتَ، لذا نجد القارئ يُفضّل قراءة الأعمال الأدبية على النّقدية منها، لا لكون الأوّل مجانيًّا وبسيطًا بل لأنّه أكثر متعةً رُبّما، ولأنَّ لغته على كلّ حالٍ أسلسُ وأقربُ للفهم، على رغم ما تحتويه وتطرحهُ هذه النّصوص الأدبيّة من أفكار فلسفيّة ونقديّة عميقة؛ كأعمال دوستويفسكي، نيتشه، بروست وآخرين. لذا تطمحُ بعض النّظريات النّقدية المُعاصرة إلى رفع هذا الحاجز بين الفنّ ونقده، وعيًا بهذه الحساسيّة من أجل تقريب القرّاء إلى ساحة الأعمال النّقدية من أجل استيعابٍ أكبر للعمل الأدبي، فيما يسمّى بالتَّخييل التّنظيريّ (La fiction théorique). فكما أفاد الأدب من النقد من خلال الممارسة الخفيّة التي تنهضُ من صميم العمل الفنّي لطرح أفكار نقديّة وترسيخها، وجب على الناقد كذلك استثمار جماليات الأدب خدمةً للنّقد بما يضمن له انفتاحًا على جمهورِ قُرَّاءٍ أوسع.

يجدُ السَّرد التّخييلي "دلالته الأقوى التي هي بلاغيّة أو شعريّة: في ما يتجاوزُ التّفسيرات السّياسيّة أو الأخلاقيّة [..] ليُظهر المُتطلّبات الشديدة الخاصّة بالكلام، وهي هذه المحدوديّة التي تلزمه أن يستحضرَ الأشياء في غيابها، بل أن يُلغيها، وأن «يقتُلها» لكي

(1) عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني بالرّؤيا، ص57.

يتمكّن من قولها"[1]، وهكذا يتجاوز الخطاب النّقدي في حال اقترابه من هذا النّوع من السّرد انغلاقه المحدود بالإطار التّجريدي للنّظريّة، كما الحال عند **كيليطو** ليتجاوزَ مرّة وليُلغي في أخرى الصّرامة المنهجيّة، وليتمكّن في الأخير خارج سور العقلانيّة المطلقة ببدائل التّخييل المُتحكّم فيها من قول كلّ شيء،

وفي هذا السّياق بالتّحديد يطرح **كيليطو** نموذَجًا أحسنَ هندسته بدءًا من الأعمال الروائيّة العالميّة الرّاقية حيث "كان مُتعوِّدًا على قراءة الأدب الرّفيع دوستويفسكي، بروست، فلوبير، كافكا، أي ما يُدرَّسُ أو يُشارُ إليه في المدارس والجامعات"[2] الأدب العالم كما يُسمّيه، وما قابله في ضفّة النّقد من الاستيعاب النّظري للمناهج النّقديّة المعاصرة، ليصوغ بحرفِيَّة عاليّة مُدرِكةٍ للحسّاسيّة النّقديّة والأدبيّة في آن، نوعًا من النّقد الاستثنائيّ والكتابة الجديدة، حيث وصلت نصوصه إلى درجة الاختصام حول أجناسيّتها، كاسرة بذلك الفواصل الدّقيقة بين الأنواع، وهي دمغة أعماله كلّها. إنّها صورة **كملوُ** –الذي تحدّثنا عنه في العنصر السّابق– والذي استطاع في سياق الأكاديمي والجامعي أن يقدّم أخيرًا حسب تطلّعاته "أطروحة ورواية دفعة واحدة"[3]. وهكذا "تتحرّك العديد من كتابات **كيليطو**، كما هو الحال عند بورخيس، بين معرفة عميقة وخيالٍ مرحٍ"[4]. وعندما يحتفي النّقدُ بالخيال، تنتصر القراءة للاثنين معًا كونها "تأويلًا لا يُفرِطُ في الخيالِ، بل يعتَبِرُهُ منبعَ المعاني البعيدة"[5]. يخترقُ **كيليطو الأديب النّاقد** إذًا عالم المألوف مُعتبِرًا "الغرابة في السّلوك وفي النّظرة إلى الأشياء غذاءً للأدب" مكرِّسًا في ممارسته مبدأ الغرابة الذي لا يبرحُه، والذي يُمثّل عالم السّرد التّخييلي منها الحظّ الأوفر، ليُجيب **كيليطو** سائله: هل يُمكِنُ أن نتحدّث عن النّاقد والباحثِ في مقابل خيالِ

(1) بيار ماشيري، بم يُفكّر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبيّة، تر: جوزيف شريم، مرا: بسام بركة المنظّمة العربيّة للتّرجمة، لبنان، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط01. يونيو 2009، ص250.

(2) كيليطو، الأدب والغرابة، ص05.

(3) عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني بالرّؤيا، ص54.

(4) ينظر في مقال: مارينا وارنر، الحمّالون، تر: المصطفى حسوني، ضمن كتاب: مسار، ص151.

(5) مجموعة من الباحثين، عبد الفتّاح كيليطو متاهات الكتابة، ص175.

المؤلِّفِ والمُبدع؟، باستغرابٍ استنكاري: "ما جدوى أن نشتغل على القُدماء إن لم يُثيروا خيالنا، وربّما ابتكارَنا؟"[1]. والشّواهد على صحّة هذا الطّرح الذي نتبنّاه بخصوص التّخييل النقدي عند ناقدنا كثيرةٌ وحسبنا أن نُضيف على ما أوردناه مقطع من تقديم حوار أجراه شاكر نوري مع **كيليطو** يقول عنه: "عندما تفتَحُ كتابًا من كُتُبه يُخيَّلُ إليكَ أنّكَ تدخلُ في عالمٍ الأساطير الغريبة التي تُجبرك، بلا شكّ، على التّحليقِ في أجوائها وسمائها، وتنظُرُ إليك بروحٍ قلقَةٍ، مُضطربةٍ كنظرات صاحبِها ومُؤلِّفِهَا"[2].

يُطاردُ **كيليطو** النّقص الموجود في الحكايات، في مشروعه التُّراثيّ السّرديّ الذي وهب له أوراق حياته وكتُبَه، مُجاريًا بذلك عوالم حكاياته المنقودة، مُتقمِّصًا أدوار شخصياتها السَّندباد ورحلة البحث عن المعنى في جزر النّصوص الكلاسيكيّة المهجورة، **كملو** الباحث عن المُفارقة في تحويل البحث العلميّ إلى أدبي، في رحلة استكشاف عالمٍ من المفارقات والصّراعات الثقافيّة، في سيرة روائيّة نقديّة فيها الكثير من الخيال المُتوقَّع، أو الواقع المُتخيّل على السّواء، ليحمِلَ النَّقدُ في طرحه وأسلوبه الحكائيّ الماتع: "همًّا فكريًّا مُواربًا، يجدُ امتدادهُ في ما يخترقُهُ من جذرٍ تخييليّ، فيما يُجدِّدُ السَّردُ صقل مراياهُ النّقديّة، لإعادة بناءِ صورةِ الذّات والآخر"[3]. هكذا يفعل **كيليطو** في كتاب «العين والإبرة» دراسته في اللّيالي بعيدًا عن شخصية **كملو** وذلك "بواسطة ما لا أدري من شبكةٍ تأويليّة " كما يقول في تمهيد الكتاب ، أي من خلال قراءةٍ تأويلية مفتوحة على كثير من الأسئلة في منحًى يطرح ثنائيتي الموت والحياة في مقابل إطالة عدد الحكايات التي كانت سببا في حياة الرّاوي/ شهرزاد، والتي قد تكون سببا لموت القارئ بسبب الطّول نفسه، وربما لأسباب أخرى يعرضها كيليطو كذلك، ما حدا بأندري ميكال في تقديمه للكتاب إلى القول: "إنّ همّ التّأريخ عند كيليطو يُفسحُ المجالَ هنا، لمبتكر الأخيلة، ولما

(1) عبد الفتّاح كيليطو، مسار، ص138.

(2) المرجع نفسه، ص75.

(3) نبيل منصر، شراب الآلهة، مجلّة الدّوحة الثقافيّة، وزارة الثقافة والفنون/ الدوحة، قطر، ع: 53، 2012، ص91.

لا نقول الحالم. لكن الحلم كثيرًا ما يكون أكثر إعرابًا وأكثر صِدقًا"[1] حيث المُتخيِّلُ ليس مُجرّد حالمٍ إنّه صانع أحلام.

قد يكون هذا الكلام مُبالغا فيه لو كان الخيال سمةً عارضَةً في كتابات كيليطو وأخصّ منها النّقديّة، لكنّه يدخل في صميم تجربته وممارسته كناقدٍ وباحثٍ من شأنه الاقتصار بتعاليم المنهج وحدود النّظرية، ومن العجيب أن تصبح هذه العلامة ممّا يمتدح بها ويشار إليه من خلالها، وكشاهدٍ على ذلك واحد من النقاد الغربيين فيليب كيندي يقول: "إنّ كتاب عبد الفتّاح كيليطو (المقامات السّرد والأنساق الثّقافيّة عند الهمذاني والحريري)، الذي يتميّز **بخيالٍ رائع ورشاقةٍ فكريّةٍ** عن المقامات، يُمثّل معْلَمًا في مجال دراسة المقامة [...] إنّه عملٌ يتمتّعُ برؤيةٍ واسعةٍ وملاحظةٍ ذكيَّةٍ وتفصِيليّةٍ، وينهمك مع مادّته بطريقةٍ فريدةٍ غالبا. إنّهُ ينمُّ عن معرفةٍ واسِعةٍ **لكنّه حدسيٌّ** بالقدر نفسه، وكثيرا ما يُبحِرُ في نُزهاتٍ للتّأمُّل والخيال يجعلُ نصًّا أوليًّا نقطةَ انطلاقٍ إلى عدّة نصوص أخرى" [2].

البُعد الفلسفي في قراءة كيليطو:

يرتسم البعد الفلسفي في قراءة كيليطو للنصوص التراثية في عدة تمظهرات لعل أكثرها تجليا وأوفرها نصيبا في الحضور تساؤلاته الكثيرة التي تُحاصر الموضوع في أبعاده الخفية (ما وراء الطبيعي والعادي: الميتافيزيقية) متجاوزة تلك الأسئلة الرتيبة المعتادة إلى تلك التي تتعدَّد احتمالات الإجابة عنها دون يقين محدّد، وتتسع لتسع أكثر من جواب. وهو ما يجعل قراءته تتسم بنوعٍ من الفرادة التي ما انفكّت تصاحب كيليطو في كل مؤلفاته وممارساته النقدية في جميع أشكالها.. هذه التساؤلات التي لا نجد لها في الأخير إجابات واضحة وصريحة ومباشرة، مكرّسا بذلك مقولة كل إجابة عن تساؤل هي في الحقيقة نبوءة بميلاد سؤال جديد. بدءا من

(1) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة: دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النّحال، مرا: محمّد برادة، نشر الفنك للتّرجمة العربيّة ، الدّار البيضاء1996، ص08. (تقديم الكتاب: أندري ميكال)

(2) جوليا براي، الكتابة وأشكال التّعبير في إسلام القرون الوُسطى: آفاق المسلم، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للتّرجمة، ع: 2619، ط01، 2015، ص237.

مراوغاته في مسار مؤلف سيرته وتضليل سائليه دون الكشف عن هوية حقيقية في أغلب إجاباته على أسئلة مُحاوريه.

هذا من جهة ومن أخرى كمية الحكمة التي يرافق بها كيليطو نصوصه بدءا من المقدمات الصغرى التي تكون في أغلبها بحثا في معاني مفردات تبدو في ظاهرها سطحية وعديمة جدوى في صناعة المعنى الأكبر للنّص، غير أنّ أسلوبه في الربط بين المقدمات تلك يدعو إلى استشراف بُعدٍ خفيٍّ كامن في عالم النص ودنيا المعنى فيه، كما فعل مع الجرجاني وهو يفتش عن قصة أصلية للبلاغة حتى وإن استدعاه أو قاده هذا الحدس (الظنّ) إلى استعداء قارئيه لما يخلفه من أثر نفسي في تعطيل يقين ثابت في مخيالهم الثَّقافي الرَّاكز والثَّابت من خلال تشويش مقصود لصورة أفق انتظارهم.. (سوء فهمه من طرف قراء آخرين) لأنَّ ما يهمُّه هو البحث عن الحقيقة في كل نواحي النص وجهاته لا من تلك المألوفة لدى العامّة، والأمثلة على ذلك تتعدّد نذكر منها دعما الموقف وإثراء القصد: قصة الفستق في متاهة أبي العلاء في إشارة واضحة لمتاهات بورخيس الأعمى؛ اللذان تجمعهما بصيرة الفهم والعلم الجمّ رغم صعوبة المسعى وظلام الطريق. الحكاية والتأويل كتاب يضمّ الكثير ممّا نحن في معرض الحديث عنه وفيه يعمد كيليطو إلى تجزيء النص –إن صحّ التعبير– وتقسيمه إلى وحدات صغرى لتسهل قراءته ويبسُط تحليله فيما يشبه المقولات في المنظور الفلسفي كما فعل مع قصة الصياد والعفريت حين حديثه عن القمم، الدّخان، العقل، الحلّ والعقد، العهد، اللغز وكأن مقالاته كومة أسئلة معقودة لا خيوط إجابات مبسوطة، والقارئ لتحليل كيليطو لهذه القصة تحديدا سيلمح إيغاله كالعادة في تساؤلاته واجتهاده البارع في إيجاد صلة تربط بينها كسؤاله عن سبب (دخول الجني في القمقم) والكيفية التي دخل فيه بها حيث أنه لا يسع بعضه فكيف له باحتوائه كله.. وفي مقاله (زعموا أن) – وبحثه عن لغز السرد في الكليلة– فسحة للمزيد من الكلام نتركه لحينه ومحله من الدراسة.

أنا لستُ مُختصًّا في النّقد الأدبي:

مُصرِّحًا يعترِفُ **كيليطو**: "لستُ منتميًا لهذه المدرسة أو تلك، ولا أعتبرُ نفسي مُختصًّا في النّقد الأدبي، لا يُمكن أن أدَّعي ذلك"[1]. هل يُمكننا أن نُدخل مثل هذا الإفصاح في ما وصف به **كيليطو** بورخيس قائلا: "أستحسن تواضُعهُ الكاذب (ليس هناك ما هو أكثرُ عجرفةً وشُموخًا من الخشوع الذي يُظهرُه"[2]. لماذا يُصرُّ **كيليطو** على قتل نسبة انتمائه إلى منهجٍ نقديٍّ معيّن، رغم ما يلوح في أفق قراءاته من إطّلاعٍ واسع على المناهج النقديّة المعاصرة، بل وإلى الاعتراف بأفضليّتها عليه كما فعل مع مجلتي «تواصلات» و«الشّعريّة». هل يدخُلُ هذا ضمنَ المكر أو التّواضع؟ يسأل أحد محاوريه ليُجيب كيليطو وبمباشرَةٍ قاتلةٍ للشكّ: "أبدًا، أقولُها بصراحة. يعتقِدُ البعضُ أنّي أقرأ كُتُبًا كثيرةً في النّقد، والواقِعُ أنّ اطّلاعي عليه بسيط. أعتبرُ نفسي قارِئًا أدبيًّا"[3]. وبتعقّبِ جميع المواطن التي تُفصح عن رأيه النّهائي بهذا الخصوص من أجل الاطمئنان إلى حكمٍ نستطيعُ أن نحتكمَ من خلاله إلى التَّراتب الأقرب إلى الصّحة بشأن كيليطو الناقد والأديب، أو الأديب والنّاقد، نجده في أحد حواراته لا يُنكِرُ تعلّمه للمناهج الحديثة من أجل دراسة الأدب العربيّ وغير العربيّ، لكنه سُرعان ما يعود لينبّه إلى أنّ هذه "المناهج الحديثة ينبغي دائمًا وضعُها بين مزدوجتين باعتبارِها أدوات إجرائيّة، منفعتُها نسبيّة، وليست أدواتٍ سحريَّةً تُحقِّقُ ما نتمنّاه. إنّ الأدب يُدرسُ على ضوء الأدب، وقد يُدرسُ على ضوءِ علومٍ أُخرى"[4].

لهذه الأسباب كُلّها نجدُ أنَّ **كيليطو** وفي كُلّ كتاباته يَبتعدُ عن رطانة لغة النّقد المستعصية الموجَّهة في زعمها للنُّخبة، ونقصد بها الدّراسات المُثقلة بالأشكال، والمدّ المُصطلحيّ التقنيّ، والمحشوّة بالمعادِلات التّرجميّة والمعرَّبة، إلى الحدّ الذي يُربك القارئ

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص95.

(2) المرجع نفسه، ص114.

(3) المرجع نفسه، ص96.

(4) جلال الحكماوي، عبد الفتاح كيليطو: ما بالُنا نقرأ كُتُبًا مُعيّنةً ونحنُ نكادُ نموت رُعبًا؟، منشور بموقع: الأوان (alawan.org)، نقلا عن: جريدة الشّرق الأوسط./ ينظر: مسار: من غير تَخطيطٍ مُسبق، ص84، 85.

العربيّ ويضعه في مفترق: التّشكيك في قدرة استيعابه ومعرفته النّقديّة التي تؤهّله لفهم مثل هذا المستوى من الكلام، وانعدام رغبته في مواصلة القراءة نظرًا للصُّعوبة المترتّبة عن اعتساف اللّغة واعتسارها. هذا النّقد الذي وصفهُ وهب روميّة بحرارة وألمٍ قائلا: "يعرِفُ قارئُ النّقد العربي الرَّاهن ما يعتري لغة هذا النَّقد –ما خلا جانبًا يسيرًا منه تسري فيه روح رومانسية عارمة وإن أنكر ذلك– من برودة وغثاثة وفتورٍ يكادُ ينقلبُ إلى كزازة، فليسَ فيه رشاقةُ القول ولا توهُّجُ الإحساسِ، ولا جمال الأدب أو بلاغة التّعبير، بل هو نقدٌ سُلِب حرارة الموقف، وذوت فيه نضارة الإحساس بالعالم الشّعري الذي يتحدّث عنه، وغاب عنه التّذوّق الحارّ، وذبلت فيه فتنة الدّهشة، فغدونا نقرأ نقدًا شاحبًا مُنطفِئًا قاتمًا، لا تسري في عروقه غبطة القول أو يقظة الرّوح أو نسمة الحياة الهادئة العليلة"[1]. وبَعِيدًا عن "المُراوغة المقصودة والغموضِ المتعمَّد، الذي جعل الحداثة في نهاية الأمر نادِيًا لنُخبة النُّخبة"[2]، يُقدّم **عبد الفتّاح كيليطو** أسلوبًا نقديًا بديلًا يجمع فيه بين العمق والسّلاسة، بين صرامة الرُّؤية النّقدية، وجماليات اللّغة المعبّر بها، ووَهجِ النّصِّ المدروس، واستثنائيّة الطّرح والرّؤية، ليأخذ مفهوم النّقد عنده بُعدًا جديدًا "تخلّص فيه تماما من تبعيّته الاشتغاليّة الصّرف للنّصوص والظواهر الإبداعيّة التي يعملُ عليها، بعد أن حقّق انتقالته الإبداعيّة الخاصّة من مكوثه القارّ داخل حدود منطقة النظريّة النّقديّة [...] إلى فضاء التّجربة النّقديّة المفتوح والشّاسع والخصب والمُتعدّد والمتنوّع، وهي تحتوي النّظريّة والإجراء والفعل والممارسة والهويّة الأجناسيّة"[3].

هكذا "يُواصل عبد الفتّاح كيليطو بأسلوبه السّهل الممتنع –والممتع أيضًا– توغُّلاته في اتّجاه أحراش التّراث السّرديّ، بحثًا عن نفائسه، مُتسلِّحًا بمناهج نقديّة حديثة وبثقافته العالميّة، ممّا يخلُقُ مُتعةً مُتفرّدة للمتلقّي، مُتعة مُضاعفةٌ.."[4]. غير أنّ التّعامل مع هذا النوع من الكتابة

(1) وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، عالم المعرفة، العدد: 207، مارس 1996، ص18.

(2) عبد العزيز حمّودة، المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التّفكيك، عالم المعرفة، العدد: 232، أفريل 1998، ص06.

(3) محمّد صابر عبيد، تجلّي الخطاب النّقديّ من النّظريّة إلى الممارسة، دار الإيمان/ منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، ط01، 2013، ص115.

(4) هشام بنشاوي، التّراث السّردي لعبد الفتاح كيليطو، مجلّة الرّاوي، ج22، العدد: 22، مارس 2010، ص22.

على الرّغم من البساطة الظّاهرة –حيث البسيطُ في الحقيقة هو الأكثر تعقيدًا–يستدعي لفكِّ شفراتها قراءة متبصِّرة واعية وتعامُلا "يتطلّبُ بذل مجهودٍ يكفي إن جاز لنا التّعبير لاستنطاقِ ما تخفيه شجرة النّصّ النّقديّ عند **كيليطو**"(1). لأنّ شكله الكتابي وعلى الرّغم من محاولة صرف النّظر عن احتسابه في خانة العمل النّقديّ، والإصرار على أنه مجرّد محاولة وممارسة لا تعدو القراءة الأدبيّة، إلا أنّه يُقدّم نفسه وبإصرار كعملٍ نقديٍّ واعٍ يتألف من منظومة معارف فلسفيّة، فكريّة، سرديّة، نقديّة، أدبيّة وهكذا "يكون التّخلّق الأوّل للكتابة عند **كيليطو** من داخل القراءة بما هي تأويل فهما لا تنفصِلانِ، تداخُلُهما هو أصلا تداخُلٌ بين الفكر والأدب؛ أدبٌ يتوسَّلُ بالسَّرد والفكر لإنجاز التّأويل في النّصوص التي ينسخُها"(2).

(1) عبد الرحمن بوعلي، التّراث السّردي والقراءة العاشقة، مجلّة الرّاوي، ج22، العدد: 22، مارس2010، ص47.

(2) مجموعة مؤلّفين، متاهات الكتابة، ص175.

المبحث الثاني:

علاقة كيليطو بالتّراث

وبالخطاب الغربي ومناهج القراءة الحديثة

بغرض تأسيس معرفيّ رصين يكون نقطة الانطلاق للوقوف على ملامح تأثر **كيليطو** بالنقد الغربي وموجة التجديد بدءًا من البنيوية، شرعت في قراءة عدد معتبر من الدراسات الأولى التي أسست لبدايات الاهتمام بدراسة السرد وطرائق تحليله، ووقفت في جملة قراءاتي على بعض إسهامات غريماس، وبريمون وت، وتودوروف، ضمن العدد الثامن من مجلّة (تواصلات-1966)، التي "كانت بالنسبة له **[كيليطو]** كشفًا"[1]. أشار إليها وإلى نفس العدد منها في كلمة كتابه الأدب والغرابة "في يوم من أيام سنة 1968 أو 1969، سمعتُ أساتذة فرنسيين يتحدّثون عن العدد الثامن من مجلّة لم يكن يعرفها، كومينيكاسيون [...] ولكي لا أتخلّف عن الرّكب بادرتُ إلى قراءة المجلّة، إلا أنّني لم أفهم شيئا. أسماء باحثين لم أسمع بهم من قبل، مفاهيم جديدة، إحالات ومراجع غريبة، مواضيع غير معتادة"[2]، وهذا كلام واضح، صريح ومباشر بأنّ هذا العدد كان نقطة البدء بالنسبة له، لاكتشاف هذا المجال من الدّرس الأدبي، وفرصة لرفع (الغرابة) عن أسماء، ومفاهيم، ومراجع، ومواضيع، والانفتاح على طرق للتحليل تتجاوز تلك التقليديّة القائمة على "تسجيل الخواطر والارتسامات العابرة"[3] والإطّلاع على نماذج سرديّة تتجاوز قراءة الأدب الرّفيع لتشمل الخرافة، والنكتة والقصّة المصوّرة والرّواية البوليسيّة، لحظة شكّلت تحوّلا في طريقة تعامله مع النّصّ، بل وفي التّوجّه إلى قراءات أعمق لنصوص تبدو أنها ليست من اختصاص الطبقة العالمة أو العارفة على حسب تعبيره؛ كالأدب الشعبي والأسطورة.

وبذلك كانت بداية السّبعينيّات تاريخ التّحول في مسيرة قراءة كيليطو، شأنه في ذلك شأن "النقاد والباحثين العرب الذين تعرّفوا بدورهم إلى السرد، وتشي مقالات وأبحاث كثيرة في الدوريات، مترجمة أو مؤلفة عن السرد، عن الإقبال الواسع على السرد في دراستهم ونقدهم"[4].

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص56.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص05.

(3) المرجع نفسه، ص05.

(4) عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص222.

ولقد **علّل شكري عيّاد** حماس الأوساط الأدبية والنّقدية في عالمنا العربي لتبنّي المسميّات الجديدة كما أسماها بدءًا من الأسلوبيّة إلى التّفكيكيّة بأنها "محاولة للانتفاع من علم اللّغة الحديث في النّقد الأدبيّ، وهو أمر مشروع جدًّا"[1] لكنه يحذّر من الاعتقاد بها كمذهب بإضافة اللاحقة إليها و يرى "أن يستمدّ الناقد الأدبي من روافد عديدة كعلم النفس والاجتماع، ولا يرى غرابة في من أن يستمد من روافد اللّغة لأن العمل الأدبي أو النّصّ كما يسمونه الآن هو أوّلا وأخيرًا فعلٌ لغوي"[2].

لا يخفى تأثر **كيليطو** بالبنيويين الفرنسيين والغريب أنّ الفترة التي أن أخرج فيها دراسات باسم البنيويّة هي ذات الفترة التي "شهدت أفول البنيوية في فرنسا نفسها، بالقدر الذي شهدت حركة جديدة مضادة (لم تكف عن التَّصاعد)، يتزعمها المفكر الفرنسي جاك ديريدا الذي انطلق –ابتداءً– من مبدأ تدمير البنيوية على نحو ما فهمها البنيويون في مبدأ أمرهم"[3]. "فمع بلوغ اللّسانيات البنيويّة أوجها حوالي 1960 أخذ باحثون مُحدثون وأغلبهم ممّن نهل من اللّسانيات ذاتها، يصوغون نقدًا للعلامة، ونظريّة جديدة للنّصّ الأدبي كما كان يقال"[4]، لكنّ **كيليطو** لم يكن بالدّارس الذي يحفظُ ليُعيد الصّياغة، بل كان على قدرٍ من النَّباهة عالٍ أهّله ليشقَّ طريقًا جديدًا كانت البنيويّة فيه مجرّدَ بدايةٍ استلهم من خلالها شكل قراءةً مُختلفٍ عن التَّقليدي المؤسَّس على الانطباع المحض، والذّاتيّة الجارفة، وأفاق على عالم جديدٍ من الأنواع الأدبيّة في الكتابة الروائيّة، استوحى من الغرب الطّريقة ليتّجه نحو الشّرق من أجل إحضار نصوصٍ للتّحليل يبدو أنه وفّق في اختيارها بشهادة ما أحدثه من مفارقة في عالم الكتابة النّقديّة العربيّة.

---

(1) شكري عيّاد، الحقيقة بين التفكيكيّة والبنيويّة، حاوره: عصام عبد الله فريد، مجلّة الأقلام، العدد06، جوان 1990، ص140.

(2) المجرع نفسه، ص140.

(3) إديث كروزويل: «عصر البنيوية» (ترجمة جابر عصفور)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط02، 1992 ، ص10.

(4) نظرية النّصّ، بارث، 72. وفيه إشارة إلى جماعة (تل كيل).

من أين بدأ كيليطو؟

عنوان هذا العنصر في الأصل مقتبسٌ عن مقال لرولان بارث: من أين نبدأ؟، كتبه في العدد الأوّل من مجلّة Poétique وهي المجلّة التي تحدّث عنها **كيليطو** في كلمته: "كنا ننتظر بفارغ الصّبر صدور أعداد مجلّة شعريّة الفرنسيّة بشغف"[1]. المجلّة التي "تعلّم من خلال قراءتها كلَّ شيء"[2]، قدّم بارث في فاتحة هذا المقال –ضمنيًّا– مواصفات الطالب المثالي الذي يريد القيام بتحليل بنيويٍّ لأثرٍ أدبيٍّ –وهو ما قام به **كيليطو** في باكورة أعماله الأدب والغرابة– وهي في الحقيقة جملة من الافتراضات، لا أجد بدًّا من سردها كما وردت[3]:

- طالب **لا يندهشُ** أمام المقاربات المتباينة التي تُحشدُ تحت اسم البنيويّة.
- طالبٌ عاقل بما فيه الكفاية ليعرف أنه **لا يوجدُ في التّحليل البنيويّ منهجٌ مقنّن.**
- طالبٌ لا بأس به من **الشّجاعة ليتوقّع ويتحمّل الأخطاء،** والأعطاب ، والمُعوّقات، والمُثبِّطات، التي لا بُدّ وأن تحدث خلال المسيرة التّحليليّة.
- **طالبٌ متحرِّرٌ** بما فيه الكفاية حتّى يجرؤ على استغلال ما يُمكن أن يتوفّر عليه من حساسيّة بنيويَّة، وحدسٍ للمعاني المُتعدِّدة.
- وأخيرا –يقول– طالبٌ أفترضه على قدرٍ لا بأسَ به من الجدليَّة حتّى يقتنعَ بأن **المطلوب ليس هو الحصول على تفسيرٍ للنصّ،** أي نتيجةٍ إيجابيّةٍ –مدلول أخير يكون هو حقيقة العمل الأدبيّ– بل على العكس من ذلك يجب الدّخول عن طريق التّحليل أو ما يُشبهُ التّحليل، إلى **لُعبة الدّال في الكتابة،** وبكلمةٍ واحدةٍ، يجبُ أن يُنجِزَ هذا الطّالبُ بعمله، **تعدُّديَّة النّصّ.**

تُرى هل يستطيع أحدٌ يعرف اهتمام **كيليطو** وشكل قراءته للنُّصوص البعيدة (الكلاسيكية، الغريبة)، أن يُنكِرَ أو يستبعِدَ –حتّى– بعد كلّ هذا التّفصيل أنّها مواصفات تُطابق خُصوصيّة

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص06.

(2) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص56.

(3) من أين نبدأ، رولان بارث، ترجمة: محمّد البكري، كتب المؤلّف هذا النّصّ خصيصا للعدد الأوّل من مجلّة الشّعريّة 1970 الفرنسيّة.

كيليطو نفسه، وأنّ بارث قد أوعز إليه بالبدايات، إنه **كيليطو** في نسخته البارثيّة. هذا هو "حين يكتب يصطاد حكاية صغيرة أو شيئا تافها، أو حُلُما بسيطاً ينطلق منه، ثم ما يلبث أن يصيرَ كلُّ شيء متاحا وحاضرا، وتسلم له الكلمات والتأملات قيادها"[1]. دائما من نقطة حبرٍ تمتلئ ورقات **كيليطو** البحثيّة، من تفصيلٍ صغيرٍ، من جزئيّة بسيطة، ليس هذا تقويلا لممارسة نجدها لازمة في تحليلاته بل على العكس؛ إنّ هذا ما كان ينجزهُ كيليطو الطّالب/ الباحث قائلا :"عندما أقرأ المعريّ أو الجاحظ أو غيرهُما، أنتبه إلى سطرٍ أو سطرين، إلى بيتٍ، إلى فقرةٍ أو حكاية. هذا ما يلفت انتباهي ويحُثُّني على الكِتابة"[2]. إنّ الحساسيّة التي يتوفّر عليها كيليطو هي أحد الامتيازات التي مكنته من تقديم قراءات نصيّة غير مألوفة [غريبة] حيث لا يعني الغريب هنا أكثر من المختلف والمغاير، ما كان يفوته بالفهم كان يسعى لإدراكه بالحدس والنّباهة، التي سبق لبارث وصفها بالحساسيّة البنيويَّة، والحدس للمعاني المُتعدِّدة، يقول **كيليطو**: "إنّ كثرة الصّور واتّساقها هو الذي يفرضُ عليَّ أن أتنبّه إلى الغلاقة التي تجمع بينها، وأن أنتقل إلى المعنى الذي من المرجّح أنّها ترمز إليه"[3].

(1) عبدالفتاح كيليطو: كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه، حاوره: سليمان معمري، مجلّة نزوى، العدد: 98، أبريل 2019، ص21.

(2) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص98.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص12.

كيليطو والبنيويّة: (بين الأدب والغرابة)

إنّ أوّل ما ينبغي التّصدير به ونحن نحاول الدخول إلى فضاء **كيليطو** النّقدي هو الإجابة عن السؤال الرّاكز في مسار النّقد العربي الحديث والمعاصر منذ بداياته احتكاكا بالمناهج الغربية الوافدة أو المستلهمة بتعبير أقرب إلى الدّقة، لماذا كلّ هذا الانبهار بالبنيويّة كمنهجٍ أغرى النّقاد العرب بتطبيقه؟ حيث فرضت البنيويّة نفسها لا كمنهجٍ فحسب بل وكنوع من الموضة النّقديّة التي أصبحت تدلّ على ثقافة الناقد ومواكبته لرهان الزمن.

ويشخّص د. شكري عزيز ماضي من دون تفصيل سبب انتشار البنيوية وهيمنتها على النقد العربي منذ سبعينيّات القرن وحتى اليوم، حيث يُرجع ذلك إلى انبهار النّقاد والمفكّرين العرب بكلّ ما هو غربيّ، وبالاقتطاف –الذي يعدّه الظاهرة الأهمّ–غير الدّاعي بخصوصيّة واقعنا الأدبي والاجتماعيّ ودرجة تطوّرهما. غير أنّه يتلمّس الأسس الموضوعيّة للظاهرة البنيوية في نقدنا العربي والتي يحصرها في أمرين: أ/ الإحساس بقصور المناهج السّابقة، وضرورة تجاوز المرحلة الانطباعية والتأثيريّة للنقد. ب/ أزمة الديموقراطية في الوطن العربي، حيث يعتبر البنيوية وغيرها من المناهج الشّكليّة خير ملاذ للكثير من نقادنا ومثقّفينا. وهو في الحقيقة كلام عامٌّ وفضفاضٌ، لا نفيد منه أكثر من بحث النّقاد العرب عن بدائل منهجيّة، تعكس اطلاعهم على مستجدّات النقد الغربيّ من جهة، وتوفّر لهم مساحة أكبر بما تتيح من إجراءات ومقاربات جديدة تفتح مسارب أخرى جديدة إلى عوالم النّصوص. إلا أنه يدعو في وضوحٍ إلى تعرية هذه المناهج التي تشوّه الأعمال الأدبيّة وذلك بالعكوف –ابتداءً–على النّصوص الأدبيّة طويلا والابتعاد عن التّطبيقات الفجّة التي عمّت نقدنا العربيّ. وهذا ومن دون إشادة بمُنجز كيليطو النّقديّ ونحن في مستهلّ الدراسة، هو ما تنبّه له كيليطو باكرا حيث ظلّ يقف على مسافةٍ بين المنهج وتطبيقه، ماسِكًا العصا من المنتصف، مُراوِحًا بين فهم المنهج واحتواء آلياته وإجراءاته من جهة، وفهم النّصّ وخصوصياته وفوارقِهِ الزمنيّة الفاصلة بين زمن الإنتاج ولحظة الاستهلاك. خصوصا وأنّه في بداياته –كغيره من النقاد– كان محتاجا إلى الاندغام في تيار الحداثة بتبنّيه البنيوية منهج دراسة كعنوانٍ فرعيّ في كتابه النّقديّ الأوّل.

إنّ اجتياز عالم **عبد الفتّاح كيليطو** النّقدي/ القرائيّ –من طرف أيّ قارئٍ مختصٍّ– مرهونٌ باجتياز عتبة كتاب (الأدب والغرابة)، ومن بين الأسئلة الكبرى التي لازمتني في بداية هذه الدّراسة: لماذا ندرس كتابا مرّ على إعداد صفحاته ما يزيد على الأربعين سنة؟ مع ما يعنيه هذا الرّقم –مضافا إلى البنيوية– من البعد عن لغة المناهج النقدية المعاصرة وتطوّرها وتجاوزها لما بعد الحداثة، وما رافقها من تغيّر عميق وجذري في الطّرح على مستوى المرجعيّة النظريّة والتّطبيقيّة، والإتجاه بعيدًا نحو القارئ. فإذا بي أصادف مقالا يُسأل فيه كيليطو عن إمكانية إضافة فصول جديدة فيه، وكان ردّه: ".. لا يمكنني الآن تحويره أو إضافة شيء إليه، لأنني أفضل أن يبقى وليد المرحلة التي كتب فيها. وعلى أي حال، ابتعد عني هذا الكتاب، ولم أعد، بفعل التقادم في الزمن، أرى نفسي فيه"[1]، معتبرًا الكتابات التي تلته كفيلة بالإضافة والتّعديل.

وهنا نجده يسأل هو ويجيب: "ماذا فعلت بعد هذا الكتاب؟ أقصد، أن ما كتبت بعده هو إضافات له، وتحوير وتصحيح له. كل كتاب يصحّح أو يقوم بتحوير الكتاب الذي سبقه. فلا معنى كي أضيف إلى الأدب والغرابة فصلا أو فقرة أو جملة. سيكون ذلك عبئا كبيراً أرفضه"[2]. يبقى إذا الكتاب وليد اللّحظة في إطار سياقاتها الثقافيّة والمعرفيّة، بعيدًا عن محاولة تضييق الخناق على المفاهيم المطروحة في الكتاب إلا ما رافق طرحها في زمن صدوره، ممّا استجدّ على المناهج من طروحات جديدة كتلك التي تبنتها جماعة Tel quel، وأعمال جوليا كريستيفا، والتي تجاوزت في أوّل الأمر الطرح اللساني البنيوي بنقدهم للعلامة[3]، ومحاولة صياغة نظريّةٍ جديدة للنّصّ الأدبي.

(1) مقال بعنوان: المفكّر عبد الفتّاح كيليطو: عن النّصوص والأسئلة، السفير البنانيّة، موقع: http://www.laghoo.com/2011/07/.

(2) المقال نفسه.

(3) للتوسّع أكثر ينظر: النقد البنيوي للحكاية، رولان بارث، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط01، 1988، ص05، 06.

(الأدب والغرابة–دراسات بنيويّة في الأدب العربيّ) الكتاب الذي "كشف عن وعد بولادة محلّل استثنائيّ"[1] كان المحاولة الأولى والأخيرة التي صرّح فيها **كيليطو** بنيّة الجمع بين التنظير والتطبيق في كتيّبٍ واحد، وهي العمل الوحيد الذي وصف فيه دراسته بمسمّى منهج نقدي صريحٍ وهو: البنيويّة، بخلاف سائر أعماله النقديّة التي يكتفي فيها بعنوان فرعي لا يحدد فيه منهج الدّراسة بل يترك المجال مفتوحا للقراءة داخله، كما في: الحكاية والتّأويل: (دراسات في السّرد العربي)، الغائب: (دراسة في مقامة الحريريّ)، العين والإبرة: (دراسة في ألف ليلة وليلة). فهل يمكن القول أنّ كيليطو امتنع أن يكون بنيويّا بعد (الأدب والغرابة)؟ وهذا يدعونا إلى السّؤال الآخر: هل كان بنيويًّا؟ أم أنّها مُجرّد موضة منهجيّة وسم بها مُؤلَّفه البكر؟ وسنحاول من خلال محصّلة البحث في هذا العنصر، وبعض الأبحاث التي تناولت هذه الجزئية أن نجيب بموضوعيّة واحترازٍ عن هذه الأسئلة.

الدّراسات التي يشتمل عليها هذا الكُتيِّبُ موزّعةٌ إلى قسمين: جَهِد في الأوّل أن يعرَّف في صفحات قليلة منه بالنّصّ، الأدب، النّوع، السّرد، تاريخ الأدب، ليفاجئنا بعد جملة من التوضيحات بما نصّه: "بعد كُلِّ هذا التَّشويق سنقول بأنَّ التّعريف الذّي نودُّ العُثور عليه غير موجود"[2]، كعادته يكتفي بالإشارة، في حين أن المقام ليس نصّا أو قصّة هو بصدد دراسته أو حبكها، إنَّها مساحة للتَّصور المجرّد للمصطلح، للتأسيس المعرفي، للضّبط المنهجي القائم على رسم حدود للمفهوم. لم يعرج على تعريف البنيويّة التي وعد بأنه سيقدّم دراسات باسمها، ترى ما هو تعريف البنية لديه؟ كريستيفا، بارث، تودوروف، هل يكفي ذكر أعلامها للانتساب إليها دون اشتراطات الالتزام بالمبادئ؟ علما أنَّ الهدف الأول من تطبيق منهج معين هو إنتاج خطاب علمي، وبلوغ مرتبة الموضوعية في مقاربة النص الأدبي، حتى لا تغدو القراءة محض انطباع شخصي ونزوة ذاتيّة وانسياقا في متاهات من التأويل دون ضابط نظري، أو تصور منهجيّ يؤطّر القراءة، انطلاقا من قاعدة مفاهيميّة مضبوطة، تمنح القراءة الحصانة المعرفية في إطار النظرية وحدود المنهج، هذا من دون إلغاء دور القارئ وفاعليته في إنتاج المعنى

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص123.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص23.

عبر خبرات التّفسير والفهم والتّأويل. وهو الأمر الذي عبّر عنه **إيكو** عندما كان منصرفًا إلى تأليف كتابه (العمل المفتوح) بقوله: "كان يشغلني الإلمام بالكيفيّة التي يتسنّى لعملٍ فنيٍّ عبرها أن يفترض تدخّلا تأويليًّا حُرًّا من جهة، وأن يمثّل من جهةٍ أخرى، خصائص بنيويّة قابلة للوصف تُحرّك نظام تأويلاته الممكنة وتسعى إلى ضبطه"[1]. وهذا ما كان يشغل بال كيليطو نفسه. وإلا فكيف تغدو الدّراسات بنيويّة إذا كان يقول في افتتاحيتها: "القسم الثاني يهتمّ بتحليل بعض المؤلّفات الكلاسيكيّة... وهذا لا يعني أن هذا القسم (يُطبّقُ) العموميّات الواردة في القسم الأوّل"[2] المختصّ بتوضيح المفاهيم المذكورة، وأنّ ما من شأنه جمع شتات هذين القسمين هو مفهوم الغرابة. وليثمّن دور القراءة والقارئ (البطل) في اختراق فضاء الحكايات وحثّه على اجتياز عتبات الغرابة بتحديد مفهومها.

(1) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط01، 1996، ص07.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص11.

كيليطو والتّراث:

لِمَ اختار **كيليطو** النّصّ التّراثيّ مشروعا لجهوده النثريّة؟

قد يبدو من حُسن الحظّ، واختصرا للجهد البحثيّ، وجودُ إجابةٍ للنَّاقد نفسه عن هذا التَّساؤل، في حوار أجرتْه معه صحيفة «أخبار الأدب » المصريّة التي خصّصت عددا احتفائيًّا به. وردًّا عن سُؤال مُحاوره:

لماذا أوقفت كلّ جهودك النّقديّة على التّراث العربيّ القديم؟ هل لأسباب تتعلّق بمنهجك النّقديّ؟ أم إنّك تُصفّي حسابك أوّلا مع هذا التُّراث؟

يُجيب **كيليطو**:

بدأت الكتابة النّقديّة في نهاية السّتينيّات، وفي هذا الوقت كان هناك جدل مُثار ويملأ السّاحة حول أسئلة الهويّة وضرورة الارتباط بالجذور، وفي بداية السّبيعينيّات بدأت رياحُ البنيويّة والمناهج الجديدة لتحليل النّصّ السّرديّ تهبُّ، وفي فرنسا تحديدًا صدرت تحليلاتٌ بنيويّة لنصوص سرديّة قصيرةٍ نِسبيًّا. في ذلك الوقت كُنت مقلِّدًا فقلتُ لنفسي: أنا أيضًا سأقومُ بتحليلٍ بنيويٍّ لنصٍّ سرديٍّ عربيٍّ، ولكن ماذا سأختار؟ ولمَّا كُنتُ أبحث عن نصٍّ قصير، وقع اختياري على المقامات"[1].

يبدو أن **كيليطو** كان على وعيٍ تامٍّ بالفارق الزَّمني بين نصوصه التّراثية المختارة التي أراد فحصها ونصّه النّقديّ المنتج، وكذا الأدوات الإجرائية التي التمسها لهذا الشأن، والتي ينبغي أن تكون من دون شكّ راهنة ومعاصرة. ومن هنا يتولّد البون في البنية الثقافيّة بين من يقرأ ومتى قرأ، وما يَقرأ ومتى صُنِّفَ، و الكيفيّة التي يقرأ بها. إنَّ تحيين النّصوص باستدعائها من زمنها الماضي يتطلّب احتراسًا كافيا من مغبّة الوقوع في تهمة الإساءة لهذا الماضي أيًّا كان شكله وشأنه، ذلك لأنَّ "علاقة المرء بالقراءة علاقة ترتبط بالعادات الثقافية وبالنماذج الثقافية التي تقترحها البيئة الاجتماعية التي ينشأ فيها الفرد القارئ كما أنها ترتبط كذلك بثوابته

(1) حوار مع النّاقد عبد الفتّاح كيليطو، جريدة أخبار الأدب، القاهرة، مصر، ع1425، شباط 2005.

النفسية"[1] ، إلا أنَّ هذا لا يمنع من المجازفة في اقتناص المعاني الخبيئة، والتسلُّط تأويلا على الدَّلالات الخفيّة من أجل اكتناه خباياها، على شرط احترام المسافة، خصوصًا وأنَّ مقاربة للتُّراث –العربي منه تحديدا– نقديًّا تستدعي التوسُّل بمناهج حداثيّة غربيّة –غريبة عن جنس النّصّ– طوَّرت وسائلها، لتمنح نفسها الحريّة في القراءة الحرّة، "وكأكاديميّ بدأ **كيليطو** بدراسة الأدب العربي الكلاسيكيّ قبل وبعد الإسلام، **وظلّ عمله حفرًا** في أُسِّ الصّرح الاستعماريّ، ليس بهدف المعاكسة أو التّظلُّم، وإنّما **بروحٍ مرحة متألّقة**"[2].

ومن هنا توجّب على النّاقد العربيّ احترام حميميَّة النّصوص العربية القديمة وخصوصيَّتها، ولا يعني ذلك أبدًا الإحجام دون العودة إليها ومساءلتها بعثًا وإحياءً، لكن على شرط أن يعي القارئ جيّدًا أنَّ "التمييز بين الأبعاد النّظرية والتّطبيقيّة للقراءة مسألة بالغة الأهميّة والإلحاح، خُصوصا حين يتعلّق الأمر بقراءة تراثنا النّقديّ، وما تفرضه هذه القراءة – أو تنطوي عليه– من مشاكل تتّصل بالعلاقة بين القارئ والمقروء، وبين المقروء وعلاقته التّاريخيّة، وبين القارئ وشُروطه التّاريخيّة المقابلة" [3]. وهكذا يتخلَّق النَّصُّ من أمشاج تاريخية وثقافيّة تحصّنه من الانصياع الكُلِّي والامتثال التَّام والانتساب والذّوبان في سياق تاريخي ثقافي مغاير، كون الظروف التي تؤثر في الكتابة هي نفسها الظروف التي تؤثر في القراءة، بل هي نفسها الظروف التي تؤثر في عملية التّخاطب عموما. وأمام هذا المعطى يمكننا استلهام فضيلة **بريخت Brecht** المتمثّلة في التمثيل التالي: «إن الأكل ذاته يستوجب منا تحريك الفَكَّيْن، إن لم يستوجب نقل الطعام من الوعاء إلى الفم». ومعنى ذلك أن الاستهلاك باعث على الإنتاج، وأنَّ العمليَّة الواحدة تتطلَّب منا فعلين اثنين يستلزم أحدهما الآخر ويقتضيه. وهنا يأتي دور القراءة في ردم هذه الهوّة، وتجسير الطَّارف بالتَّليد، وإقامة علاقة بينهما قائمة على الحوار أساسًا، وإذا استلزم الأمر جَدَلًا –وتضارُبًا في المفاهيم– تُمليه بطبيعة الحال الفوارق

(1) نظريات القراءة و التأويل و قضاياهما، حسن مصطفى سحلول، ص243.

(2) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص147.

(3) جابر عصفور، قراءة التّراث النّقديّ، ص14.

البنيوية والأنساق الثقافية– فيجب اعتبار هذا السِّجال لقاءً مولِّدًا للمعنى، وفرصةً للمعرفة بمعنييْهَا: التّعارف، والمثاقفة.

هكذا كان لقاء **كيليطو** بالتّراث مُدركا للمسافة، واعيًا بالمسؤوليّة، مُتشوِّفًا لإضاءة مناطق قصيّة من التُّراث العربي، مُحاولا تفادي التَّكرار والنّسخ للقراءات السّابقة، مُقترِحًا بديلا قرائيًّا ينطلقُ فيه من مُحصّلة قراءاته "إنّني أنطلق وبالضرورة من قراءاتي، أي ما يروج اليوم من مناهج للتّفسير، أفتحُ حوارا مع النَّصّ، وأسعى جاهِدًا إلى أن أجعل من يقرأني ينتبه إلى صوتين يشتركان في صياغة الحوار"[1]. وهما من دون شكّ صوت النّصّ الباعث على الحديث، وصوت قارئه الباحث عن مكان في جوقة المعنى على نحوٍ تبين فيه قُدراته كناقدٍ يسعى لإضافةِ معانٍ وابتكارها من خلال جديّة القراءة وجدّتها، لا مُنتصِبًا كندٍّ للنّصّ يفتِّشُ عن ثلوم النّقص فيه كمداخلٍ للإساءة إليه.

يمكن اعتبار نظر **كيليطو** النّقدي للتُّراث من الأبحاث النّادرة التي انطَوت على وعيٍ جِذريٍّ بمفهوم النّصّ، ودلالاته المعرفيّة، وأبعاده النّظريّة، في النّظر إلى التراث. باعتبار هذا الأخير منظومة ثقافية قيمية "وكُلٌّ مُتكاملٌ، ووُجود متفاعل، ترتدُّ في بنيته الأصول على الفُروع، والأطرافُ على المراكز، والأجزاء على الأنساق، وتنجدل في ماهيّته عناصرُ التّاريخ، بالجغرافيا، بالوعي الجماعيّ، بقيم التّعبير الأدبي والعلمي والعَقَدي. وتنتظمُ حقوله تقاليد خاصّة، تُضمرُ (مبادئ) ثابتة، (مقولات) متحوّلة، و(تجلّيات) متغيّرة"[2]. وعلى النّقيض من الرؤية الاختزالية للتّراث يتبنّى **كيليطو** هذا الوعي الشمولي بقدرة التراث على المزيد من القول ثقة بإمكانات اللغة على تخزين الدلالة وتعتيقها تماما كالخمرة التي تزداد قيمتها مع القدم. وإذا صحّت هذه الاستعارة باعتبار التراث سُلاف معانٍ، لا سُلاف أوانٍ، فإنّ الرّهان سيرتفع من أجل مقارعة هذا الماضي بأسس نقديّة مجدّدة. وهنا تُطرح "وضعيّة كيليطو ككاتبٍ يُموقعُ نفسه

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص18.

(2) شرف الدّين ماجدولين، التراث السّرديّ: النّصّ والنّسق الثقافي، مجلّة الآداب الأجنبيّة، سوريا، ج: 51، م: 13، تاريخ: محرّم 1425هـ–مارس 2004، ص586.

بين منزلتين: منزلة القارئ المُجدّد للتُّراث العربي القديم عبر سبر أغوار أسئلته الحارقة، ومنزلة النّاقد الحذر من القراءات الاختزاليّة لبعض المستشرقين لنفس المتن. ويهدف الفصل بين هاتين المنزلتين إلى تبيان رهان التّجديد النّقديّ في كتابةٍ تتّسم بالرّغبة في تناول مجمل المتن الكلاسيكي على تشعّبه وتعقّد ارتباطاته، حيث يتداخل المُقدّس بالمُدنّس، والمكتوب بالشّفاهيّ، والشّعريّ بالنثريّ"[1].

حين تسأل عبد الفتاح **كيليطو** عن ضرورة القطيعة مع التراث لإحداث منفذ حقيقي في الأدب، تظهر تلك الميزة التي تصبغ كتابته ومواقفه بصبغتها، أي القرب لأجل البعد. يقول صاحب «لن تتكلم لغتي»: «لم أدرس التراث لأتعلق به أو أعيد إحياءه، بل درسته مبتعداً عنه لأنني إن بقيت في مستوى التراث فسأتخلى عن نفسي، أنا أنتمي إلى المستوى الذي أعيشه في سياق عصري وزماني».

بإمكاننا القول أن كيليطو كان على وعي بحركة التّاريخ وبعبارة أكثر دقّة حركيّة الماضي، وفاعليته الديناميّة في تطوير ذاته، استغراقا في الحاضر، واستشرافا للقادم، ونلحظ ذلك من خلال عبارة نيتشه الواعية تمام الوعي بالبعد الوُجوديّ والإنساني والثقافي والحضاري للتّراث إذ يقول: "إنّ حديث الماضي هو دومًا حديث الفِطنة، لا تفهمه إلا إذا صِرت مُؤوِّلا للحاضر، ومُخطِّطًا للمستقبل". هو ما جعل كيليطو يعود إليه بهذا الهاجس الكبير من الأسئلة، مُتدرِّعًا به، محاولا فهمه بمنطق السّرد، موقظًا موتاه (خلّانه) للحديث إليهم، بلطفٍ في مواقف معيّنة، وبعنفٍ في لقاءات أخرى كثيرة. وتمثّل دعوته في اجتياز عتبة الغرابة، دعوة صريحة ومباشرة إلى إيقاظ التراث والتَّصالح معه، والتَّفتيش عن حظّنا منه، باعتبارنا ورثة هذه التَّركة النصيّة، حيث الصّلة لا تتعلّق ولا تقاس بدرجة القرابة من المؤلِّف، بل بدرجة فهمنا لنصوصه بصفتنا قرّاءً نتمتع بامتياز الزّمنيّة، وازدواجيّة الاستفادة من محصّلة ما انتهى إلى القدماء من نظرٍ بلاغيّ ونقديٍّ، وما بلغه المعاصرون من تطويرٍ لمناهج القراءة وضبط لاستراتيجيّات التأويل. خصوصا إذا صادف وعيًا عميقًا بمكنون التراث باعتباره وجودًا راكزًا في صناعة

(1) مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة، ص115- 116.

التاريخ الإنساني، وقيمة عليا في صناعة الذات وتشكيل الهوية وتحديد معالم الشخصيّة العربيّة وهو ما أحرزه كيليطو تحقيقا في دراسته الكاشفة لهذه الملامح عبر قراءته المحرّضة على رفع الغرابة لتجاوز عتبة التراث فهما وعلما، لتحقيق وجود فاعل في حاضرٍ نستشرف من خلاله مواقعنا من المستقبل القريب لامحالة.

كيليطو واستراتيجيّة قراءة التّراث: [تبئير فاعلية القراءة عند كيليطو]

إنَّ العيِّنة النَّصيَّة التي اختارها كيليطو لتكون مِتراس مشروعه النَّقدي، تبدو فيما تبدو أوّل الأمر عاديّة لا تدلّ على كبير اشتغالٍ في الانتقاء، كونها لا تعدو في ظاهرها نصوصًا سرديّة تراثيّة سبق القول فيها مع الزّمن، وكثر الحديث عنها خلاله، وأنّ أسماء من تنسب إليهم على سبيل الترجمة والتعريب (ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة)، أو التأليف (الحريريّ، المعرّي) هي أسماء مشتهرة. إلا أنّ هذا الاختيار الذي يبدو سهلا من منطلق هذا التّحليل البسيط هو في الحقيقة من منظور آخر يزيد شقّته كقارئٍ وناقدٍ يطمحُ إلى كلّ ما هو جديدٌ في بابه، غير مسبوقٍ إليه من سِواه، في الوقت الذي نجدُهُ وَهَب مساره لهذه النّصوص لا غير. لأنّه سيجد نفسه –أمام تراثٍ استُهلك–مطالبًا بتقديم ما يعيد إحياءه من خلال محاورته ووضعه في مواجهةِ أسئلة جادّة، تدفع برحى التّأويل إلى استخراج المزيد من دقيق المعنى. وهنا نرصدُ إحدى استراتيجيّاته وهو أنّه لا يسعى لاقتناص النّصوص الجديدة ليُحقّق بها جديّة قراءته وجدّتها، بل يعمدُ إلى خبئ المعنى في النّصوص القديمة المألوفة عادَةً، ليُثبت لقارئها وقارئِهِ، أنّ ما قام به هو مجرّد محطّة عابرة في متواليّة نصيّة لا يعني العبور منها وصولا إليها، لأنّ النّصّ التّراثيّ في غناهُ عابرٌ للزّمن، يتحدَّى بمُنجزِهِ الكتابيّ المأثور عوادي النّسيانِ، بما يبعثهُ من معانٍ عنقاءِ من رمادِ الذّاكرة.

اللافت للنّظر أن مداخل البحث عند **كيليطو** تختلف كثيرًا عن القرّاء الآخرين فيما يبدو للقارئ الهاوي وللمختصّ بعد الفحص، لأنه سيصادف الكثير من الأضواء التي يسلطها كيليطو على مناطق لا تبدو في حاجةٍ لذلك. وهذا شأن أيّ قارئ متخصّص يريد فرض إيقاع مغاير مختلف على مشروعه البحثي يُعرِّفُ به شكله القرائيّ ويغدو وسما له. وذلك من منطلق

أنّه "يُمكِنُ أن "يُفهم" النّصّ نفسه لدى قرّاء مختلفين بطرق مختلفة جدًّا [...] فرواية تاريخيّة مثلا يتلقّاها مؤرّخ بنظرةٍ مختلفةٍ وبذلك باستراتيجيّةٍ أخرى مختلفةٍ عن قارئٍ آخر، يريد فقط أن يعلم شيئًا إضافيًّا عن الحوادث التّاريخيّة في فترةٍ مُعيّنة، أو عن ثالثٍ، يودُّ أن يتمتّع بخصوصيّات التّشكيل الجماليّ لهذه الرّواية"[1].

إنَّ آلة **كيليطو** النّقديّة ليست ابتكارًا سابقَ النّظير، إنّها استمدَادٌ وامتدادٌ لمدارسِ تراثيّة وحديثة، مدرسة المتكلّمين مع الجاحظ الذي **يعترف كيليطو** أنّه قد استلهمَ منه استطرادهُ وافتنانه في الحديث متنقّلا من ضرب إلى ضربٍ ومن فكرة لأخرى، موظّفًا ما تيسّر له من ثقافةٍ مع ما أوتيه من طاقةٍ تحليليّة استيعابيّةٍ في فهم النصّ وتحصيل معانيه. ومدارس السّرد القديمة هنديّة، فارسيّة وعربيّة، مع كليلة، وألف ليلة وليلة والمقامات؛ التي ركّبَ منها طريقة تحليله السّرديّة هذه الخصيصة البارزة في استراتيجيّته القرائيّة؛ "في حالاتٍ عَديدَةٍ، يكونُ هذا التَّنَبُّهُ البدايَة الفِعْليَّة لِلقِراءَةِ والحِكاية، في مُنْجَز **كيليطو**. ذلك أنَّ الحُدُودَ بَيْنَ المُمارَسَتَيْن تَمَّحِي عِندَه. اِمِّحَاءٌ دالٌّ على البَيْنِيَّةِ التي لا تَنْفَكُّ تُعَدِّدُ مَواقِعَهَا في كِتابَةِ هذا الأديب. **فكيليطو** يَقرَأ بالسَّرْد، أي بالإمْتاعِ الحِكائيّ، ويَسْرُدُ بآلياتٍ قِرائِيّة، بلْ إنَّ رَفْعَ الحُدُودِ المُكَرَّسَة بَيْنَ المقال النَّقديّ والسَّرْد يُعَدُّ أحَدَ رهاناتِ الفِعْل الكتابيّ عِندَه"[2].

إن تنقّل **كيليطو** بين منظومتين عربية تراثية، وغربية معاصرة طوّر لديه تصوُّرًا للنّقد من كونه ممارسةً أدبيّة غايتها تحليل النّصوص الأدبيّة، وكشف جماليّاتها، واستنطاقها وتأويلها، إلى كونه ممارسةً فكريّة غايتها كشف الظّواهر الثّقافيّة، وتفكيكها.

ومن جملة النّماذج القرائيّة التي يظهر فيها تقليد **كيليطو** للشّكل والطّريقة، من جهة بحثه عن نصّ قصير، قراءة بارث التي تسيرُ في الاتّجاه نفسه، وإذ وقع اختيار بارث لقصّة لبلزاك بعنوان «سيراسين أو الخصاء مجسَّدًا» التي بنى عليها كتابه الشّهير S/Z. وقع كيليطو

(1) فولفجانج هاينه من / ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود، الرّياض، 1999، ص385.

(2) الحُلمُ باللُّغة وليْلُ التأويل نشر بوساطة خالد بلقاسم في الاتحاد الاشتراكي يوم 30 -11 -2012.

في هوس قراءة النصوص التّراثية السّرديّة القصيرة حيث وجد ظالته في المقامات كنموذج دراسة وميدان تحليل وحكاية تغري بالتّأويل.

يعمد **كيليطو** تحت طائلة التّأثُّر بالنّقد البنيويّ في تناوله للنّصوص التي يخضعها للمعاينة التّحليلية إلى تفكيك النّصّ إلى وحداتٍ. وكيليطو سائرٌ في مسألة تبنّي تفكيك النُّصوص التي تقع في متناول مباضعه التّحليليّة؛ فهو يرى مثلا أنّ ليس كافيا القول أنّ الحريريّ متأثِّرٌ بالهمذانيّ في كتابة المقامات لكي "نضبط ذاكرة مقاماته"[1]، لكونها نسيجًا مؤلَّفًا من مواد يصعُبُ حصرُها والإحاطة بها، لذا يتعيّنُ "علينا أن نفتق خيوطه ونُفكِّكها خيطًا خيطًا"[2]، فتفتيقُ الخيوط وفكّها هو تقسيم النّصّ إلى وحدات نصيّةٍ صُغرى وكُبرى. ومن أمثلة ذلك ما فعله أثناء تحليله لمقطعٍ صغير للجرجاني بحثًا عن قصّة البلاغة، أو ما صنعه مع قصّة الصيّاد والعفريت، عندما عند إلى التحريّ عن دلالة الألفاظ المعجمية باستخدام طريقة التحليل المعجميّ لها[3].

النَّقد باعتباره تمثلا فكريا: من معاناة ابن رشد لا من شرفته.

ما هي علاقة ابن رشد بالأدب؟ ترتبطُ كتابات **كيليطو** حول ابن رشد بالصّورة المثالية المهمَّشة للمشهد المعرفي العربي الغائب، وبالنّموذج الفكريّ المرفوض المرحّل للثقافة العربية، وتُلمِح برمزية شفيفة إلى غياب العقل العربي المفكّر المجدّد الثائر، انطلاقا من أساس معرفي متين، ورؤية رصينة. ابن رشد المطرود الذي قال يوما ما معناه: عندما تعجز العقول عن السِّباق [في مضمار الفكر] تحرِقُ الأوراق [بمنطق القوّة]. (من شرفة ابن رشد) عند **كيليطو**، تقابلها (هامشية ابن رشد) عند أبو زيد؛ حيث الشرفة هي إحدى حواشي البيت وهوامشه، التي لا يُمكنُنا أن نرى أنفسنا من خلالها، بل يرانا الآخرزن من خلالها؛ على حدّ تعبير أوغست

(1) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص28.

(2) المرجع نفسه، ص28.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص25، 27.

كونت "لا يمكن أن نعتلي الشُّرفة ونرى أنفسنا مارين في الشّارع في الوقت ذاته"[1]، إنّها تعني الإطلالة على الآخرين، كما أنّها تتيح النّظر إلى القادم من بعيد فمن معاني الاستشراف وضعُ اليد على الجبين للنّظر إلى البعيد تحديدًا لمجال الرّؤية وتدقيقا لها باعتلاء شيءٍ لمدِّ البصر أكثر، الاستشراف الذي يصفه عبد الله بن صفيّة بأنّه "فعل يطلبُ به المستشرِفُ معرفةَ شيءٍ قائمٍ حاضِرًا، لم يستبِنه على حقيقته بعدُ، ولم يستقرَّ في ذهنه يقينًا"[2]، وهو ما يقابله مبدأ الشّكّ والالتباس وثقافة السّؤال في عِرفان كيليطو الباحث عن ممكنات النّصّ في أتون تمثلاته الكثيرة.

ذات الشُّرفة التي لا تسنح بالرؤية إلى الدّاخل بقدر ما تمنحه من سعة نظر وانفتاحٍ على الخارج الذي "يبدو موضِعًا لكُلِّ الأخطار"[3]، وما يصحبُه من تأمّلٍ فيما يثير الدّهشة وما يحمل على الاستغراب، هل كان **كيليطو** يقصد النظر بعيون ابن رشد؟ الوقوف معه؟ أم أنه استلهم منها معاني استشرافه لمصيره وهو يتطلع إلى واقعه؟ واقع لم يكن منصفا على الإطلاق، والمُفارقة أنّ الشرفة التي تشير إلى العلوِّ (الاستعلاء) هي ذاتها التي توحي بمعاني السُّقوط. مشهدٌ يترجمه حين يستحضر نصّ ابن عربيّ واصِفًا "الكيفيّة التّي من خلالها تمَّ ترحيل جثمان ابن رشد من مراكش إلى قُرطبة. جُعل الجثمان على أحد جانِبي الدّابّة، تُعادلُه في الجانب الآخر مؤلّفات الفيلسوف[4]. خمّنتُ –يقول **كيليطو**– أنَّ هذا المشهد يُضيء لحظةً من تاريخ البحر المُتوسّط، لحظة لا زالت متواصلة"[5] مع كلّ ما تحمله هذه العبارة الجريئة من أبعاد سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة خطيرة، وما تثيره دلالات: نبشُ القبر، إخراجُ العالِمِ ميِّتًا، العودة به إلى الدّيار التي طُرِد منها حيًّا، وحيث تعدِلُ جثّة الشّيخ قيمة منجزاته الفكريّة.

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، (العبارة المقتبسة في افتتاحية الكتاب)

(2) عبد الله بن صفيّة، الاستشراف والنّصّ السّرديّ؛ الماهيّة والعلائق، ضمن مؤلّفٍ جماعيّ بعنوان: فلسفة السّرد، منشورات الاختلاف، ط01، 2014، ص139.

(3) عبد الفتاح كيليطو، من شُرفة ابن رشد، ص51.

(4) ينظر كذلك إيراد هذه الحكاية في مقال: مارينا وارنر، الحمّالون، تر: المصطفى حسوني، ضمن كتاب: مسار، ص148.

(5) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص55.

تقعُ مقالة "من شرفة ابن رُشدٍ" في ذيل ترتيب المقالات من الكتيّب الذي يحمل اسمها، لم يخصّص فيها **كيليطو** سوى جزءٍ يسير للكلام عن ابن رُشد(ص:73/57) وما عدا ذلك فإنّنا نجدهُ يستحضره في مناسبات أُخرى مبثوثة في مؤلّفين اثنين: لسان آدم: « ترحيل ابن رشد» (ص : 67/63)، الأدب و الارتياب: « يوم في حياة ابن رشد » (ص:59/ 63)، من دون احتساب السياقات التي اقتضت استحضاره في حواراته الكثيرة.

وهي في الحقيقة شرفة من شرفات الكتاب التي "تفتتح الرُّؤية على مؤلفين يتجاورون ويتحاورون، من ابن المقفع إلى بارث. ومن المسعودي حتّى اليوسي. ومن الحريري حتّى بيريك" (الغلاف) ولنا أن نسأل أين تقع شرفة ابن رشد؟ تتأخَّر لنطل منها على " الشُّرفة الأخيرة ذات **الأسئلة الحائرة:** شرفة ابن رشد"[1] وهكذا نفهم هذا الترتيب على أنه تأخير مكان في الكتاب لا مكانة فيه.

يكشف **كيليطو** بشكل مفخّخ، وطابع سرديّ تتاورى فيه الحقيقة لحساب الرّمز، طبيعة العلاقة التي تربط العقل الجمعيّ العربيّ بابن رشد الشخصيّة الكُبرى التي يعرفُها الجميع تاريخَ التَّهميش والحرق والنّفيِ، ويجهلونها مكتبة الأجوبة الزاخرة عن **الأسئلة الحائرة**. تعاطف بخسٌ يقع في منطقة بعيدة عن الحساسيّة الثقافية التي عاشها ابن رشد، وعن المصير الذي آل إليه نتيجة سفلة الدّهماء كما أسماها.

يكتب كيليطو هذا المقال موضّحا بالقول: "أنا لستُ هنا لأتحدّث عن كتاباتي، بل لأُبدِّدَ التّشويش الذي أحدثتهُ الإحالة عن ابن رُشد"[2]، وليقول كما اعتدناه سارِدًا ساخرًا مُحاوِرًا في المواقف ذات الشّأن "لديّ عددٌ من كتبه طبعًا، ولكن أيضًا في ترجمة فرنسيّة، وإنجليزية، وإيطاليّة. خصَّصتُ لها رَفًّا مُستقِلا من مكتبتي. لم أقرأها. ولا أنتم. لا تُنافِقوا، أنتم تودُّون قراءة ابن رُشد ذات يوم، لكن من المُرجّحِ أنّكم لن تفعلوا. جميعكم مثلي، تؤجِّلون قراءة الكُتَّاب

(1) عبد الفتاح كيليطو، من شُرفة ابن رشد، العبارة في غلاف الكتاب.

(2) المرجع نفسه، ص65.

الكِبار"[1]، شأننا في ذلك "شأن ألف وليلية، شأن الأدب الأوروبيّ، دون كيخوطي، الفردوس المفقود، فاوست: الجميع يستشهدُ بها، لكن لا أحد يقرأها. نقول مع أنفسنا إنّنا يجب أن نطالعها، غير أننا نرجئ ذلك لوقتٍ لاحق"[2]. مُعترِفًا من جهته ومشيرًا إلى الآخر الذي يشاركه تقصيره، والغريب أنه لم يكتفِ بنفي ماضي قراءتنا لابن رشد، بل وبمستقبلها، في يقينٍ منه أنّ سُباتنا الفكريّ مستمِرٌ، وأنّ ابن رشد ما زال يقتل إلى اليوم، إنّها شُرفة يُطلُّ منها كيليطو على الحقيقة الملموسة، لا على المنهج المُجرّد، ويؤوّل لنا فيها الحلم من منطقةٍ يتراوح فيها الحديث بين لغة النقدّ، ولغة السّرد.

الأصالة في قراءات كيليطو:

على طريقة **كيليطو** أرغب في استحضار حكاية يهوديّة قديمة (على النّمط البورخيسيّ) عن راهبين يهوديين سافرا لاجتياز امتحانٍ يؤهّلهما ليصيرا حبْريْن. أحدهما كان موسوما بالدّراسة، والآخر يميلُ إلى اقتصادِ جُهدِهِ، قضيا ليلة الامتحان في فُندُق، وسهر الأوّل يُعيد مراجعة دروسه بصوتٍ عالٍ، بينما رقد الثاني على صوت الأوّل. أثناء اجتياز المباراة تلا الأوّلُ كلّ ما حفظه، بينما أعاد الثّاني ما انطبع في ذهنه من كلام صاحبه ليلة الامتحان. النتيجة، تمَّ قبول الثّاني لأنّه بحسب زعم اللّجنة قدّم قراءةً أكثر أصالةً"[3].

بالطّبع ليس كيليطو أحدهما لكنّ الحكاية تدعو لاستحضاره لأنّه أسلوبه في التّوطئة للحديث عن مقاربة على هذا القياس من المثال، ثمّ لأنّه قدّم لنا فيما قدّم قراءاتٍ أكثر أصالة من سالفاتها، لقد قرأ الكثير من الدّارسين قبله وبعده المقامات، لكنّ دراسته لها تشهد له بالتميّز كونها لا تقدّم نتائج متوقّعة، ولا تُعيد كلاما سبق ذكره في العادة، "وإذا كان بديع الزّمان هو مُخترعُ الفنّ المقاميّ والأب الشّرعيُّ له فإنّ كيليطو في كتابه (المقامات: السّرد والأنساق الثقافيّة) قد أسّس لنفسه أُبوّةً جديدةً في مجال الدّراسات السّرديّة للنّصوص المقاميّة، فهو باحثٌ

(1) المرجع نفسه، ص66.

(2) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص49.

(3) محمّد آيت حنا، مكتباتهم، دار توبقال للنّشر، ط01، 2016، ص90-91.

يأخذُ نفسهُ بالجدِّ والاجتهاد، ولا يقنع بما يُعطيه النّصّ للوهلة الأولى، بل يُكابدُ ويتفحّصُ ويُدقِّق محاولا الإتيان بالجديد، ومن هنا غيّر هذا الكتاب مواطن القراءة المقاميّة، وحوّل مناطق التَّبئير المقاميّ.." [1]. ولأنَّ المغامرة بالبحث في القديم عن شيء جديدٍ ليست بالمطلب السّهل، إلا أنّه استطاع التّنبيه إلى مكامن القيمة، والاهتداء لبعض الرموز التي ظلّت خبيئة، عبر أسئلته التي يطرحها، وتأويلاتها التي يقترحها، (ففؤادُ أمّ موسى الذي يشبهه الحريري بالجِراب) لا يُفسّر بالفراغ فقط كما هو مألوف، بل يتجاوز ذلك إلى التّفطّن إلى مواطن الشّبه بين موسى النّبي وأبي زيد هذا الأخير الذي تشير الحكاية إلى أنّه ترك ولده قبل أن يخرج إلى الدُّنيا، "ثمّ إنّ موسى عليه السّلام يستعمل العصا لأمورٍ خارقة ومُعجزة، وهكذا يصنعُ أبو زيدٍ الذي يستعين بالعصا لتحقيق مآرب أخرى غير التّوكُّؤ عليها"[2]. ولعلّ هذه الحساسيّة في التعامل مع النصّ بحدسٍ واشتغال كبيرين، هي التي مكّنتهُ لأن يكون مثار الإشادة بالمقاربة التحليلية التي قدّمها في مشروع دراسته للمقامات ولألف ليلةٍ وليلةٍ، "ربّما يتمتّع كيليطو بحساسيّة وبصيرةٍ فريدتين، يستكشف بهما إبداعيًّا آثار مادّته، ويضعها في السّياق الأوسع للثقافة الأدبيّة المتعدّدة الأوجه، أو المحافظة أو المترابطةِ عُضويًّا، بشكلٍ بالغ الأهميّة؛ يُبدع كيليطو النّصّ مرّةً أُخرى بكتابته الاستكشافيّة. وتتمثّلُ أهميّةُ أعماله في أنّها تُعلّمُ المرء كيف يقرأ"[3].

(1) خالد بن محمد الجديع، الدراسات السرديّة الجديدة: قراءة المقامة أنموذجا (دراسة علميّة محكّمة)، مركز بحوث كليّة الآداب، جامعة الملك سعود، ع:118، 1427هـ/ 2007م، ص23– 24.

(2) المرجع السّابق، ص23.

(3) جوليا براي، الكتابة وأشكال التّعبير في إسلام القرون الوُسطى: آفاق المسلم، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للتّرجمة، ع: 2619، ط01، 2015، ص237.

مفهوم الغرابة عند كيليطو وعلاقتها بالأدب:

الغرابة مفهوم عائمٌ؛ تعدّدت تعاريفه وتباينت إلى حدّ التّناقُض "فقد يستخدمها بعض النّاس لوصفِ ما هو مألوف وحميم بالنّسبة إليهم، في حين يُطلقُها آخرون، وفق السّياق لوصفِ ما هو غير مألوف ومخيفٌ بالنّسبة إليهم"[1]. يصفها شاكر عبد الحميد الذي أفرد لها كتابا خاصّة تعقّب فيه مفاهيمها في حقول كثيرة: "بأنّها كلمةٌ مزدوجة الطّابع، متعدّدة المعاني، ومن ثمَّ فإنّها أيضًا في جوهرها غريبة"[2]. ليس موضوعنا الوقوف عند تحديد ضابط تعريفيّ لها، بقدر ما تهمّنا دلالتها عند **كيليطو** الذي نوّه بضرورة استجلائها قائلا أن"مفهوم الغرابة عريقٌ في القدم، ويبدو لي أنّه قد يُشكّلُ مدخلا مهمًّا لدراسة الأدب"[3]، المفهوم الذي على أساسه عنون كتاب (الأدب والغرابة)، ليقرنها بالأدب، ويجعل نظام قسمي الكتاب وجامع شتات الدّراسات فيه مرهونا بتحديد ماهيّتها "يبدو لي أنّ مفهوم الغرابة يجمع هذا الشّتات"[4]. ومادامت الدِّراسات محلّ قراءة وتباين آراء ومدعاةً للسّؤال الفلسفيّ والنّقديّ، فإنّها بشكلٍ من الأشكال غريبة –هي الأخرى– انطلاقا من هذا المفهوم.

لا يرتبطُ تصوّر **الغرابة** عند **كيليطو** –في أكثر من سياق– بالغموض المحض، والالتباس المُحيّر، إذ ليست الغرابة عنده سوى الألفة؛ يقول إنّها : "لا تعني الشَّيء الذي لم تره العيون ولم تسمعه الآذان، إنّها على العكس متعلّقة بشيءٍ معروف ومألوف، إلا أنّه منسيٌّ ومدفون في أعماق النّفس"[5]. وهكذا يرجع تصوّره لمفهوم **الغرابة**، إلى جهل النّاس بالمعنى، ونسيانهم له، لا لغرابته في ذاته كخاصيّة فيه، تدخل في بنيته وتركيبه. ومن المتواترِ أنّ الجهل بالشّيء مدعاةٌ لاستغرابه وعدائه والخوف منه، "فإنّه من أجل جعلِ أيّ شيءٍ مُخيفًا،

(1) شاكر عبد الحميد، الغرابة: المفهوم وتجلّياته في الأدب، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد: 384، يناير 2012، ص17.

نقلا: Freud, S. (2003) The Uncanny: Penguin Books. (Originally published 1919)

(2) المرجع نفسه، ص17.

(3) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص21.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص11.

(5) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص20.

فإنّه ينبغي أن يكون غامِضً، لأنّه لو اعتادتْ أعينُنا عليه وألفته لتبدّدت جوانب الخوف الملازمة له"[1] وهكذا تنتقل الغرابة عنده من المعنى الصّادم المقترن عادة بمعاني الوَحشة، إلى فضاء الأنس، إذْ أنّ "كلَّ حديثٍ عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة"[2]. ترتبط كذلك بـ(الاستذكار والحفر) في مقابل ثنائيتي (النّسيان والدّفن) في عبارته السّابقة، وهكذا "يتمّ الشّعور بالغرابة في المواقف التي تبدو كأنّها جديدة، لكنّها التي تعود بنا وتُذكّرنا –مع ذلك– بمواقِفَ سابِقة مألوفة، وهكذا تكون مواقِفُ الغرابة أشبه بالعودة والتّكرار لمواقف أليفة قديمة، ربّما تمّ كبتُها أو نسيانها سابِقًا"[3].

يتأكّد مفهوم الغرابة كشعورٍ عند **كيليطو** "عندما يتعلّق الأمر بمؤلّفاتٍ قديمةٍ تحدُّها عتبةٌ زمنيّة ليس من الهيّن اجتيازها"[4]، فقد تعني عنده "المسافة التي تفصِلُنا عن النُّصوص الكلاسيكيّة والتي لا يجوز تجاهُلُها"[5] شأن كتب البلاغة العربيّة والغربيّة. الشّعور الذي ما ينفكُّ في الاضمحلال عند اجتياز هذه العتبة، وإتاحة فرصة للقاء، وإضاءة هذا الفضاء الغريب من التاريخ، والتّصالح مع المؤلفات التي غيّبتها الذاكرة، شأنها في ذلك شأن الشّخص الغريب الذي يحاول النّاس وبأقصى ما يمكن تجنُّب الاختلاط به لا لعيب فيه بل لجهلهم به، وبمجرّد الانفتاح عليه، يجد الإنسان نفسه متسائلا عن سبب إقصائه ابتداءً، حين يجد فيه معاني السّلام والأنس والألفة التي تمنحها فضيلة (المعرفة) سليلة الاقتراب والسّؤال. "وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة ولا يجرؤون (أو يبالون)باجتيازها"[6].

لم ينبع الاهتمام بموضوع الغرابة عند **كيليطو** من الفراغ أو الهوس بالاختلاف، بل من منطقة الوعي الكامل، والإدراك التّام، بما يمكن أن يحقّقه العلم بهذا المفهوم، لأنّ أكثر شيءٍ

(1) شاكر عبد الحميد، الفنّ والغرابة مقدّمة في تجلّيات الغريب في الفنّ والحياة، سلسلة فنون، 2010، ص13.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص66.

(3) شاكر عبد الحميد، الغرابة: المفهوم وتجلّياته في الأدب، ص46.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص12.

(5) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص21.

(6) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص12.

لسنا على استعدادٍ للتّواصل معه، هو كل شيءٍ لم يتسنَّ لنا الاجتماع به، وتهيبنا عن قصدٍ أو عن غير قصدٍ إمضاء عقد اجتماعي معه، مع ما يمكن أن يدرُّه هذا العقد من مثاقفة، وارتحال في فضاءات اللاممكن الذي يغدو متاحا برفض التهيّب واقتراف البداية، وهنا تحضرني عبارة جون ويلكيز: «كم كان فن الكتابة **غريبا** عندما اكتُشف لأوّل مرّة. إنَّهُ أمرٌ يمكن أن نتخيّله، ونحن نفكّر في الأمريكيين الذين اكتشفوا **مذهولين** أنّ هناك من يتحدّثون مع الكتب، وكان عسيرا عليهم أن يُصدِّقُوا أنّ بإمكان ورقة أن تتحدَّث»[1]، لحظة الاكتشاف هي لحظة زوال الغرابة. ولنا أن نسأل هنا: ماذا سيكون عليه مستقبل العالم في ظلّ انتفاء مفهوم الغرابة؟ ليجيبنا كيليطو مؤكدًا: "أنّ تحديد المستقبل مرهون بتحديد الماضي، وتحديد الماضي مرهون بتحديد الغرابة"[2]. وهكذ يرتبط المستقبل في علاقة متعديّة بالغرابة.

إنّ ما يُضمره موضوع الغرابة من ملابسات الخوف والقلق يختلف تماما عن المعنى الحقيقي له، وهو وليد الغرابة ذاتها (الجهل به)؛ إذ لا يتأتّى رفع هذا اللّبس إلّا باجتياز عتبة المجهول ورفع الحجاب عنه، لأنه في الحقيقة لا يرتبط –عندنا خاصّة كعرب– إلا بما هو جميل وعجيب ومدهشٌ؛ لأنّ الغرابة عند البلاغيين والنّقاد إنّما يقصد بها " أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان فيقال: ظريف **غريب** إذا كان عديم المثال أو قليلهُ والقرآن العظيم كلُّه سهلٌ ممتنع، ألفاظه سهلة، ومعانيه نادرة، وأسلوبه غريب"[3]. وبهذا فلا ترتبط الغرابة لغةً بالقبح، وهذا ما أوضحه الجاحظ بقوله : "الشّيء في غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبدع"[4].

وهكذا نجد أن حدود كلمة الغرابة في استعمال **كيليطو** لها تنزاح –أوّل الأمر– عن أصلها العربيّ القديم الذي يلازم من الكلام ما جاء على غير مثال سابقٍ من جهة الحسن،

(1) إيكو، التّأويل بين السيميائيّات والتّفكيكيّة، تر وتق: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط03، 2016، ص40.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص12.

(3) الفوائد المشوق إلى علوم القران: 172.

(4) البيان والتبيان: 1/ 89 – 90.

ليقارب مدلولها لديه إلى حدّ التّماهي مفهوم فرويد للغرابة التي تعني عنده: "تلك المشاعر الخاصّة تجاه شيءٍ مُعيّن، شيئًا لا يكون ببساطةٍ، غامِضًا وعجيبًا، وعلى نحْوٍ غير عاديٍّ؛ بل يكون –على نحْوٍ أكثر تحديدًا– مألوفًا على نحْوٍ غريبٍ"[1]. ثمّ يعود ليستوعب المفهوم لديه اقتران الغرابة بعامل المُتعة في النّصّ قياسًا مع الوضع العربي للكلمة "فمقياس العمل الأدبي الممتاز –لديه– هو غرابته، أحيانا يرفع القارئ عينيه ويقول لنفسه: عجيبٌ، عجيب هذا الكتاب. إذ ذاك، وإذ ذاك فقط يكون المؤلِّف قد حقّق التّواصل، ووُفِّقَ لجذب القارئ إليه"[2]. ولنا أن نعود إلى أبيات **ابن الجوزيّ** من المتقارب:

عـــذيريَ مـــن فتيـــة بـــالعراق قلـــــوبهم بالجفـــــا قُلَّـــــبُ
يـــرون العجيـــب كـــلام الغريـــب وقـــول القريـــب فـــلا يُعجـــبُ
وعُـــــذرهم عنـــــد تـــــوبيخهم **مُغنّيـــــة الحـــــيّ لا تُطـــــربُ**

لا سيّما أنّ كلا من العجيب والغريب مفهومان أساسيان يجاوران مفهوم العجائبي ويتراكبان معه[3]. وفي ذات السّياق نجد باحثا يذهب إلى مناط الصّلة بين الغريب والعجيب هي الخاصية المشتركة المتمثلة في صفة «**الخرق**» عندما يقول: "العجيب أمر خارق، والغريب أمر خارقٌ أيضًا، ولعلّ مسوِّغ صفة الخرق تكمُن في أنّ العجيب يصدر أثرا في المتلقّي بالحكم ذاته، فالظاهر أنّ صفة الخرق هي الجامعُ بينهما"[4]. ولعلّه السّرّ في اقتران هتين الكلمتين متعاقبتين في الكثير من العناوين بصيغة «العجيب والغريب»، «أدب العجائب والغرائب»، «أخبار العجائب والغرائب».

(1) شاكر عبد الحميد، الغرابة: المفهوم وتجلّياته في الأدب، ص17.

(2) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص22.

(3) تزيفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص67.

(4) عبد الحي العباس، بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم المعجم وقلق الاستعمال، ط01، المطبعة والوراقة الوطنيّة، المغرب، 2007، ص64.

هكذا تتعدّد دلالات **الغرابة** وتمتدُّ من مجرّد مفهوم حياتيّ، إلى بُعدٍ فنّيٍّ صانعٍ للمُتعة، يدفعنا دائما إلى معرفة المسافة بين ما هو عاديّ وما ليس كذلك، لقياس مقدار المتعة/ **الغرابة** كونها "منطقة تقاطُعٍ بين المعروفِ والمشعور به، المألوف والغريب، وكذلك المكان المسكون بروحٍ شبحيّة، سواءَ كان يشتملُ على شبحٍ بداخلِهِ أم لا. [....] ومن هنا فإنَّ دريدا ربّما كان على حقٍّ في قوله: «إنَّ الشّبح ربّما كان هو الشَّكل الخفيَّ الموجود في كُلِّ الأشكال» وقولهُ كذلك، إنَّ الأشباحَ تَظلُّ معنا، ولا تختفي أبدًا"[1]. وبهذا المعنى فإنَّ الغرابةَ كشبَحٍ ما تنفكُّ ملازمةً لنا، لَصيقة بيومياتنا لا تُغادِرُنا حُضورًا، ولا نَبرحُها سؤالا نكشفُ به إبهامها.

وما يمكننا استخلاصه في ختام هذا العنصر أنّ **كيليطو** يستخدم مفهوم "الغرابة" ليتعامل مع النصوص الأدبية بشكل غير تقليدي. هذا المفهوم يشير إلى كيفية تجاوز النصوص الأدبية للوضوح المباشر، وكيفية أن الأدب يمكن أن يُفهم بشكل مغاير في كل مرة يُقرأ فيها. بالنسبة له، الأدب ليس مجرد نقل للمعاني أو التعبير عن أفكار واضحة، بل هو عملية تحمل التحدي للقراء لاستكشاف الغموض والرمزية. "الغرابة" تكمن في أن النصوص الكلاسيكية لا تقدم إجابات مباشرة، بل تطرح أسئلة متعددة تُحرك القارئ للبحث الدائم.

علاقة السّرد بالغرابة عند كيليطو:

وفي ذات السّياق نجدُ إنّ استيعاب كيليطو للغرابة تجاوز طرف الفهم إلى إدراك مجمل المناسبات التي تندرج فيها كثافة هذا المفهوم، ضمن ضروب الكلام وبالأخصّ في العملية الإبداعيّة الرَّصينة، لذا نجده حريصًا على استدعائها في كلّ السّياقات التي لا يجد معادِلا معنويًّا يؤدي دلالاتها **كونها عاملا منتجًا للسّرد مولّدًا للرّغبة فيه** "إذا قبلنا بفكرة **أنّنا نروي** قبل كُلِّ شيءٍ **ما يخرُج عن المُعتاد، وما يستفيدُ من فائِضِ قيمة الخارقِ والغريب**"[2] في خضم حديثه عن أفعال اليشكريّ بطل مقامات ابن ناقيا التي "تُروى لأنّها **غير مألوفة**، ولأنّها تُشوِّشُ التّوقُّعَ المُعتاد عند الرّواة (والقرّاء). الأمر نفسُه موجود في مقامات الهمذانيّ: أبو الفتح

(1) شاكر عبد الحميد، الفنّ والغرابة مقدّمة في تجلّيات الغريب في الفنّ والحياة، ص13.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال، ط02، 2001، ص139.

شخصيّة مُدهِشة؛ إنَّه قادِمٌ من بعيد، من بلد **الغرابة**"[1]. ومردُّ هذا الأثر في نفسية المتلقّي/ القارئ هو أنّ الأمر "**الغريب** مهما يكن شكله حسيًّا أو معنويا، هو الباعث على ردّ فعل، وبقدر ما تتعاظم **الغرابة** يقوى التّأثير، ويتضاعفُ ردّ الفعل"[2]، وهو ما يجيب به **كيليطو** عندما سُئل عن المعنى الكامن في الجمال "الشعور بالغرابة هو علّة التأثير الذي ينتاب المتلقي"[3].

وعلى العموم فإنَّ **كيليطو** ينطلق في فهمه وتعامله مع الغرابة والغريب، والإغراب من مخرجات المدرسة الشكلانية الرّوسيّة[4] في إيراد الكلام على غير المعتاد حيث ترى أنَّ "الخطاب الأدبي يُغرّب أو يستلبُ alienate الكلام الاعتيادي [....] وأنّ ما هو مشتركٌ بين مخزون العناصر الأدبيّة الشّكليّة كلّها هو أثرها (المُغرِّب) Estarnging أو (النّازع للألفة) Defamiliarizing [...] وبسبب هذا التّغريب Estarngement، فإن العالم اليوميّ أيضًا يُصبحُ فجأةً غير مألوف"[5].

يرى **كيليطو** امتدادا لهذا التَّصور وتساوقًا معه، أنّ **الإغراب** هو "الطّريقة التي لا يتمّ فيها تقديمُ حَدَثٍ أو مشهدٍ من وجهة النّظر التّقليديّة أو المألوفة، بل من وجهة نظرٍ غير مألوفة وغير مُتوقّعة"[6]. ثمَّ أليس هو القائل: "إنّ العجيبات إنّما تكن من البعيدات"[7]. فإلى **الغرابة** يُرجِعُ سرَّ انجذاب السُّخفاء إلى كتاب كليلة ودمنة كون بيدَبَا فيها أحدث مفارقة عن مألوف طُرُق السّردِ باستدعاء شخصيّاتٍ حيوانية تتحدّثُ، وبماذا؟ بما لا تنطق به الصّور الإنسانيّة العاقلة في مراقي فهمها؛ "وأيّةُ غرابةٍ أقوى من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنةِ

(1) المرجع السابق، ص139.

(2) الطاهر المناعي، العجيب والعجاب والوظيفة السرديّة، ص134.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص69.

(4) أنظر التفصيل في علاقة الأدب بالغرابة وعلاقة المدرسة الشكلانيّة الروسيّة المؤسّسة لهذا الطّرح، في عنصر الأدب وعلاقته بالغرابة ضمن مفهوم الأدب ضمن هذه الرّسالة.

(5) تيري إيغلتون، نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السوريّة، دمشق، 1995، ص14-15.

(6) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص125.

(7) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص67.

البهائمِ والطّير؟ **الغرابة** هي **ما يُخالفُ** العادة، وفي هذه **المُخالفة** يكمُنُ سِرُّ الانجذابِ السُّخفاءِ إلى مضمون الكتاب"[1]، مع واجب التّنبيه أنَّ ابن المُقفّع يستشهد بالكثير من أقوال الحكماء دون أن يرى داعيًا لتسمِيتِهم "إنَّ ما يرمي إليه بيدَبَا هو منحُ الحكمةِ صيغة المُطلَقِ أو الضّرورةِ القُصوى، بحيثُ تصيرُ قائمةً بذاتها لا تعتمِدُ على أيِّ سنَدٍ أو مرجَعٍ مُعيّنٍ"[2]، إنّها بالفعل طريقة **غريبةٍ** في إخراجِ الحكمةِ وتلقينِهَا.

تداخل النّقديّ والسّرديّ في كتابات كيليطو:

لِيَشُدَّ انتباه قارئه يبدأ **كيليطو** مؤلَّفه بِقصّة[3]. إذ لا يكاد يخلو كلامه من الحديث عن السّرد بالسّرد أيضًا، فقلّما لا تجده في دراساته النقديّة ساردًا، بدءًا من الصَّفحة الأولى من عمله الأوّل مؤرِّخا للبدايات "في يوم من الأيام سنة 1968 أو 1969.." هي حكاية كتاب الأدب والغرابة، مرورا **بالكتابة والتّناسخ** الذي كان مستهله (حدث يومًا) والذي لا يتوانى عن التّصريح في مساره أَنَّ: "خاتمة الكتابة والتّناسخ عمل أدبيّ، شكل من أشكال القصّة"[4]. كما أنَّ نصًّا في حجم «من شُرفة ابن رشد» "لا يستنكِفُ أخذ طابعِ الدِّراسات النقديّة حينًا، وأحيانًا أُخرى شكل الحِكَايات"[5]. حيث يعني السّرد عنده مطلق الانتقال "فليس من الضروريّ أن ينتقل البطل إلى فضاءٍ عجيب تسكنه الجنُّ والعفاريت. المهمُّ هو أن يجد نفسه في فضاء «آخر» لا يعرفه"[6]؛ الفضاء الآخر هو الغرابة التي ينتظم في سياقها كل مختلفٍ، كل جديدٍ ومدهش. وهي ما يسعى الأدب في جملته لتحقيقها، على اعتبار "الخطاب الأدبي يُغرّب أو

(1) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص36.

(3) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص125.

(4) المرجع نفسه، ص37.

(5) مجموعة من الباحثين، عبد الفتّاح كيليطو متاهات الكتابة، تنسيق: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط01، 2013، ص142.

(6) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص11.

يستلبُ alienate الكلام الاعتيادي"[1] ليصنع فرجته ودهشته بالاختلاف. وبهذا المعنى يتحقّق مفهوم الأدب انطلاقا من السّرد؛ على اعتبار الأول **سفر** اللّغة من فضاء مألوف/ طبيعي/ اعتيادي، إلى آخر غير مألوف/ غريب/ مجازي. وحملا على ما سبق فإنَّ "نطاق السَّرد لا يضيق ليعني الشّكل المختصّ بالنثر، أو القصّة، أو الحكاية، فهذه الأشكال تعدُّ نماذج سرديّة ختاميّة، وإنّما السّرد هو المنظومة المعرفيَّة التي تصوغها المجتمعات عبر مراحل تطوّرها، وسيرورة مفاهيمها الثقافيّة تعبيرًا عن الموقف من اللّه، والكون، والإنسان. ويندرجُ في هذا الإطار الممارسات، والمعارف، والهموم، والأشواق، والهواجسُ، والخسارات.."[2].ومن هنا تكمن أهميّة دراسته والالتفات إليه بالكليَّة، والتَّعاطي مع كلِّ ضُروب الكلام على أنَّها حكاية بشكلٍ من الأشكال، فحتّى "التّاريخ في نهاية المطاف ضربٌ من ضرب من ضروب السَّرد [...] . فالتَّاريخ يُدركُ أو يتشكَّلُ بوصفه حكاية تتألّف من أحداث ووقائع وشخصيّات"[3] وهنا تكمنُ ضرورة العناية بدراسة السّرد، واستثمار وظيفيّته، والانصراف إلى استيعاب تمثّلاته، والوعي بحركيّته ضبطًا للقواعد التي على أساسها يعمل، وبها يشتغل.

يبدو النّصّ عند **كيليطو** كما لو أنّه "دراسة نقديّة قبل أن تنسخه من حيث الشَّكل اللُّعبة السّرديّة وبصورة معكوسة، قد يبدأ النّصّ سرديًّا قبل أن يتوارى السّرد ويتحوّل إلى ظلّ لمفهومات فكريّة ونظريّة تبرز في التّأويل، ولكن من غير تجريد لأنّ **كيليطو لا يتخلّى عن الإمتاع مكانا للكتابة**، ولا يتخلّى عن دمغته أدبيًّا"[4]. هي ذات الملاحظة التي يعرضها **عبد الكبير الخطيبي** في تقديمه الخاصّ لكتاب الأدب والغرابة بدءًا من نوايا **كيليطو** في تعريفه لبعض المصطلحات، وما رافق هذه النَّوايا من تجسيدٍ وصفَهُ الخطيبي "بالانتباه المحترز

(1) تيري إيغلتون، نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السوريّة، دمشق، 1995، ص15.

(2) ينظر: هيثم سرحان، الأنظمة السيميائيّة: دراسة في السّرد العربيّ القديم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط01، 2008، ص13-14.

(3) نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السّرد في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر/ بيروت، وزارة الإعلام الثّقافة والتّراث الوطني/ البحرين، ط01، 2004، ص53.

(4) مجموعة من الباحثين، عبد الفتّاح كيليطو متاهات الكتابة ، ص176.

والمكر النّادر في النّقد الأدبي"[1] لأنّه يتراوح فيه بين حتميّة النّقد بما هو التزام وتمثّلٌ لنظريات ومناهج التّحليل، وحتميّة "أن يكون أدبيًّا وذلك باستبطان الأشكال الإستطيقيّة لتحليله حتّى يتمكّن ليس فقط، من الحديث عنها بدقة، بل من أن يُصبح فنًّا للكتابة الخصوصيّة"[2]. وهذا هو المعنى الدّقيق لما قاله **ستانلي هايمن:** "وعلى حدِّ النّقد الأدبيّ من إحدى ناحيتيه تقع المراجعات، وعلى النّاحية الأخرى منه يقعُ عِلم الجمال"[3]. وما عبّر عنه **سانت بوف** بقوله: «إنَّ النّقد بالنسبة إليَّ وَسِيلَةٌ لِبَثِّ الشِّعْرِ الخَفِيِّ بِطَرِيقة مبدعة».

إنَّ الارتسام لعلاقة النّقد بالسّرد والإبداع والكتابة بالمطلق ليس بالجديد، فكلاهما يستدعي الآخر في متلازمة يشترطها دوام هذا النّشاط الوجودي (أتذكّر، أفكّر، أكتب) باعتبار الكتابة تجسيدا لأفكار نابعة أساسا من تركة تذكُّر قراءة الكتابات السّابقة "إنَّ النّاقد إذا فرضت وظيفته أن يتحدّث عن كلام الآخرين إلى حدّ أن يزيد بالظّاهر إنهاءه فهو كالكاتب، لا يملك أن يقول الكلمة الأخيرة. وأكثر هذا الخرس النّهائي الذي يشكّل وضعهما المشترك هو الذي يُشكّل الهويّة الحقيقيّة للنّقد: فالنّاقد كاتبٌ"[4]. وهي الشّهادة نفسها التي تحكيها مارينا وارنر عن **كيليطو** في مقال لها بعنوان (الحمّالون) بعدما جمعها به لقاء مع ألبرتو مانغويل للحديث عن ألف ليلة وليلة تقول: "كثيرًا ما يعود كيليطو إلى ألف ليلةٍ وليلة من خلال دراسةٍ دقيقة وفي إطار مقاربةٍ دونكيخوطيّة بالنّظر إلى توظيف الخيال والحبكة الرّوائيّة؛ وحديثًا ركّب تأمّلاتٍ علميّة ونقديّة مع سردٍ روائيّ"[5].

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص08.

(2) المرجع نفسه، ص08.

(3) نبيل سليمان، سيرة القارئ، دار الحوار للنّشر والتوزيع، سوريا، ط01، 1996، ص05.

(4) للتوسّع أكثر ينظر: النقد البنيوي للحكاية، رولان بارث، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط01، 1988، ص08، 09.

(5) ينظر في مقال: مارينا وارنر، الحمّالون، تر: المصطفى حسوني، ضمن كتاب: مسار، ص150.

دوافع الاهتمام بالسّرد:

يرتبط الاهتمام بالأدب ونقده أكثر شيء –منذ القديم– بالشّعر وقضاياه المتعلّقة بالتصوير الفني، ومحاولات التجديد فيه، و"عندما نقارنُ بين ما أُلِّفَ حول السّرد، وما أُلِّفَ حول الشِّعر، فإنّا لا يسعُنا إلا أن نُسجِّلَ هذا الضَّيمَ الذي لحق بالسَّرد"[1]، وأقرب جنس يمكن رصده منافسا له في ظل هذا التنازع المحموم بين أنواع الأدب هي الرّواية أو السّرد بالمعنى العام، حيث أضحى التّوجه نحوه (ها)، يبعث على التوجّس خوفا على مصير الشّعر في ظل الالتفات عنه إلى دراسة السَّرد نقدًا، وممارسته ضربا من الإبداع، حيث فضاء التّعبير أوسع، والشّخوص أكثر، والقيود بالكاد شبه منعدمة، وحيث إمكان استدعاء الشعر وإشراكه في العملية السّردية متاح. ويعود الانحياز إلى الشّعر في البدايات الأولى إلى مسوّغاتٍ عديدة نذكر منها على سبيل العدّ لا الحصر: "أنّ الثقافة العربيّة في أصل قيامها ثقافة شفهيّة، اعتمدت الرّواية سياقا تواصليًّا [...] بنية المجتمع العربي مغرقة في البداوة وهو سياق اجتماعيّ وثقافيّ يمجّد القبيلة وشروط عيشها [...] حاجة العرب إليه بوصفه نظاما لسانيًّا يدعّم نظام الكتابة الذي تأسّس عليه النّصّ القرآني الذي كان أوّل كتابٍ يجمع بين دفّتين"[2]. وزوال هذه الظّروف، حدا بالأدباء والدّارسين إلى مجالات مختلفة في الكتابة تتخطّى الشعر، وتتحدّى شروطه. وهو ربّما السّبب الذي جعل **كيليطو** يهتّم بالسّرد العربي تحقيقًا للهويّة، حيث كان يعتقد و "بسذاجة أنّ دراسة المؤلّفين العرب الكبار ستمنحني مفتاح هويتـ(نا)، هذا هو سرُّ العناية التي أمحضها للأدب العربيّ"[3]، واستثمارا لقراءته الواسعة من خلال الإطلاع على المناهج النقديّة الحديثة، حاول تقديم مقاربة تتّسم بالجدة، ومن جملة هذا الاشتغال اختيار دراسة المقامات مستدعيًا

(1) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص05.

(2) ينظر: هيثم سرحان، الأنظمة السيميائيّة، ص11.

(3) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص52.

الأنساق الثقافيّة التي تمخّضت عن هذا الشكل السّرديّ العربيّ البديع، الذي استطاع الحريري بإيديولوجيا صناعته حشد جيوش البلاغة، وتأسيس إمبراطوريّة[1] المقامة.

يؤرّخ **كيليطو** التفات العرب في أعمالهم نحو السَّرد الرّوائيّ الحديث والمعاصر منه تحديدًا، بعبارة هي مزيجٌ دراميّ من الألم والسّخرية يقول: "حدث تحوّل تاريخيٌّ في الأدب العربيّ، صار العرب ينظرون إلى الشّمال، وبما أنّ شعرهم (القديم) صار عُملة لا يُمكن استخدامُها، مالوا إلى الرّواية، وموضوعها رحلةٌ إلى القارّة العجوز"[2]. وكذلك الشأن بالنسبة لحاجته في استدراج قارئه إلى خصائص كتابته عبر السّرد ميدانا للاشتغال ووسيطا يمثل بصمة لم تفارق ظلاله في الكتابة.

وبالعودة إلى العالم الذي ولع افتتن به كيليطو ممثلا في السّرد الكلاسيكي نجده قد استلهم من خلال دراسته للمقامات، ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، العديد من الأفكار التي تتعلق بدور السرد في بناء المعنى وتشكيل الواقع. السرد بالنسبة له، ليس مجرد نقل للأحداث بل هو عملية خفية من تأجيل المعنى، والتلاعب بالزمن، والرّمزية التي تفتح المجال لتفسير متعدد. هذه النصوص الكلاسيكية تقدم نموذجًا رائعًا لكيفية استخدام الأدب كساحة للتأمل في الحياة والمجتمع والتاريخ.

(1) "النّصّ باعتباره إمبراطوريّة لها حدود، فالإمبراطوريّة موجودة لأنّ هناك حدودًا ترسمُها، وإذا حدثَ أن انتفت هذه الحدود سقطت الإمبراطوريّة". ينظر تقديم: سعيد بنكراد ضمن ترجمته لكتاب: إيكو، التّأويل بين السيميائيّات والتّفكيكيّة، ص08.

(2) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص80.

كيليطو وأسلوب الكتابة:

حديث **كيليطو** لا يخلو من توظيف الأسلوب الفنّي الماتع في النّقديّ الموجب للصّرامة المنهجيّة، إنّه يتموقع باحتراز وحذرٍ بينهما، مُفضّلا موضع الباحث على النّاقد[1]. ليقدّم لقارئه توليفة يحضرُ فيها جمال التّعبير الأدبي رديفًا للتّحليل في أغلب نصوصه. وهو يرى أنّ الدّراسة النّقديّة يجبُ أن تأخذ شكل النّصّ الأدبي الإبداعي "على ألّا يبتعد الإبداعُ عمّا يقتضيه كلُّ نقدٍ من صرامةٍ بحيثُ لا نتساهلُ مع الأفكار الرّائجة والنّماذج المكرورة، المطلوب من النّاقد أن يُباغِث ويزعِج، وأن يأتي النّصّ والقارئ من حيث لا يحتسِبان. ولنا في رولان بارث وجاك دريدا [يقول] أحسن مثال على هذا النّوع من النّقد"[2].

ينتقل **كيليطو** من "نقد التّخييل إلى تخييل النّقد (حكاية النّقد)"[3]، وهي سمة باتت لازمة في جميع أعماله فهو "عندما يُحدّثنا عن الحريريّ أو الجرجانيّ أو عن ألف ليلة وليلة، فإنّه يسعى بالتّأكيد إلى تحليل بنية المقامة أو بنية النّحو العربيّ، أو بنية الحكاية العجيبة، إلا أنّه إضافة إلى ذلك يُقدّم لنا **متعة مزدوجة: متعة قراءة** هؤلاء الكتاب، **ومتعة قراءته هو بصفته ناقدًا أدبيّا، إنّها متعة يقظة** وماكرة: إنّها الابتسامة المُقلقة لهذا المُحلِّل"[4]. وقد كان الأمر ليبدو مجرَّد رأيٍّ، أو ملمحًا ما ينفكّ يصبغ مؤلّفًا بعينه، ولا يتجاوز عملا محدّدًا من أعمال **كيليطو**، لكن هذا هو الانطباع الذي ظلّ ملازمًا لكلّ مُطلّع على كتاباته النّقديّة والسّرديّة في كليّتها، ففي الأول يوجد الثاني والعكس، ويتأكّد هذا أكثر بشهادة أحد محاوريه **نبيل منصر** في مقالٍ كتبه عنه يقول: "ليس **عبد الفتاح كيليطو** فقط ناقدا هاربا من السّرد، الذي كثيرا ما يضفي على أعماله التّحليلية مظهرا روائيا، بل هو أيضا سارد وصاحب أعمالٍ نقديّة [...] وأزعمُ أنّه في كلّ أعماله (النّقديّة والسّرديّة)، يستطيبُ لعبة القناع، إذ في الوقت الذي يشهر فيه بطاقة المحلّل فهو يخدعنا بإنجاز عملٍ نقدي، وفي الوقت الذي يشهر فيه

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص27.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) ميلود عرنيبة، التخييل النظري، ص53.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص08.

بطاقة السّارد، فإن كلّ جهده يتجه نحو إنجاز عمل نقديّ. ولعلّ هذه البرزخيّة التّجنيسيّة والأدبيّة هي البصمة الخاصّة التي حملها إلى الأدب العربي، وهي توقيعه الشّخصي"[1].

ليس القارئ هو الوحيد الذي يُشكِل عليه تصنيف **كيليطو** فحتى هو يلتبِسُ عند محاولة التّعريف بنفسه "ناقدٌ أم أديب؟ هذا هو أصل الغموض. صرتُ ناقِدًا بالصُّدفة، لسببٍ بسيط أنّ جامعيّ. طريقتي في الكتابة النّقديّة توفيقٌ بين الدّرس الجامعيّ والكتابة الأدبيّة"[2]. كما يُشيرُ **كيليطو** إلى المزج بين النّقد والسّرد بأنَّ "هذا هو اللّبس الأصليّ"[3] ، في معرض إجابة عن علّة التّداخل بينهما قائِلا بصريح العبارة: "كُنتُ أنوي في البدايةِ **(!)** الاقتصار على الكتابة الأدبيّة. بيدَ أنَّ تحضيري لشهادات جامعيّة، ثمّ انتقالي للتّدريس أحدثَا تغييرا في المسار الأوّل. تكويني وعملي كأُستاذٍ أمليَا عليَّ إراديًّا أو لا إرادِيًّا أن يكون هذا اللّبس"[4].

وبما أنّ الكتابة هي الشّكل الاستعراضي للكلام بتعبير **بارث،** فإنّها المنطقة التي تتجلّى فيها مظاهر التّقاطعات الشّكليّة النّاتجة عن المزج بين الأدب ونقده، و التَّموضع بين نقد الإبداع وإبداع النّقد. هذه الممارسة وإنْ كانت تكفي وحدها في التَّعبير عن الأسلوب الذي يتّبعه **كيليطو** بحثًا عن الفرادة في السّياق العام السّائد، إلا أنّها تتعزّز أكثر بتصريحاته التي تُبين عن وعيه بهذه **الممارسة** ومقصديّته أساسًا في إخراج الأعمال نقدية كانت أو سرديّة على هذا الشّكل من الكتابة الذي يضعه كيليطو في المقام الأوّل، "فالكتبة يجعلون الشّكل في المرتبة الثانية، في حين أنّه الهمَّ الأوّل بالنّسبة للكتّاب"[5] مُدعِّمًا موقفه بقولة "بول فاليري: الشّكل ثمنُهُ غالٍ"[6]. الشّكل الذي لا يتأتّى إلا لقارئٍ عرف كيف يصنع أسلوبه بعيدًا عن الذّوبان في الآخر، الآخر الذي لا ينكر كيليطو أبدًا الانتماء له، والأخذ عنه، مُمتدِحًا التّقليد

(1) نبيل منصر، مقال بعنوان: الغريب عبد الفتاح كيليطو يدخل ذاكرة الشباب، جريدة المساء، 02/22/ 2008.

(2) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص99.

(3) المرجع نفسه، ص99.

(4) المرجع نفسه، ص99.

(5) عبد الفتاح كيليطو، الأدب يُحرّرنا من أفكارنا السيّئة، تر: محمد آيت لعميم، نزوى، العدد: 69، يناير 2012، ص165.

(6) المرجع نفسه، ص165.

الذي يوفّر الكثير من الوقت، ويقدّم نماذج كثيرة صالحةً للاهتداء بطريقتها والاستفادة من خبراتها "يُمكنُنا أن نقلِّدُ، أو أنْ يكون لدينا وهمُ تقليد بروست"[1] أسماء أخرى تُضاف إلى قائمة المؤثرين على أسلوبه في حياكةِ نصوصه بدءًا من التّراث الذي أفاد منه: طريقة الجاحظ، ولغة المقامات التي "أدرك غناها الكبير"[2]، قائلا عنهما " وجدت في المقامات وعند الجاحظ المبرر لطريقتي في الكتابة المبنية على الاستطراد، وجدت مبرِّرًا وشيئا يشدني إلى أساس صلب، هذا الأساس هو المقامات والجاحظ"[3]. رافدٌ ثانٍ هو كيليطو «الآخر» الذي ينظر نحو الشّمال متحدّثًا إليه بلغته في منفاه الاختياريّ في الأدب حين يكون مع معارفه، لكن عقله مأهول بشخصيات أخرى، استلهمها من قراءته لروايات: موبي ديك، كافكا، دستويفسكي، جول فيرن، بروست، موباسان، فلوبير، جورج سيمنون، ريمون كينو.. وخارج افتراض التقليد المستبعد وغير المُمكن في زحمة هذه القراءات الكثيرة والمتنوّعة، المقترنة بالمطالعات النّقديّة مع: بارث، تودوروف، جينيت، غادامير..، نفهم جيّدًا أثَرَ هذا الكمّ القرائيّ متعدّد الاختصاص واللّغات على صوت **كيليطو** الثّقافيّ الذي يكتب ويفكّر بأكثر من لغة، وإذا كانَ بإمكان كتابٍ واحدٍ أن يُؤثّر على أسلوب أحدنا، إذْ "لا نظلُّ ما كُنّا عليه بعد أن نقرأ كاتبًا عظيمًا"[4] فكيف يعقل ألا تفعل هذه القراءات فيه فعلها. "ومن الطّرفين ينشأ ذلك المزيج الحكائيّ والنّقديّ الذي برع صاحبُ خصومة الصّور في تحويله إلى مادّة سرديّة جذّابةٍ ومُدهِشَةٍ، يُصبحُ فيها النّقدُ رطْبًا وطرِيًّا مثل الأدب، ويُصبحَ الأدب مُتعةً ومؤانسةً مثل الحِكايات"[5].

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب يُحرّرنا من أفكارنا السيّئة، ص165./ ينظر: مسار، ص109.

(2) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص114.

(3) عبدالفتاح كيليطو: كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه، حاوره: سليمان معمري، مجلّة نزوى، العدد: 98، أبريل 2019، ص21.

(4) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص114.

(5) حسين بن حمزة، عبد الفتاح كيليطو: مديح القراءة، جريدة الأخبار اللبنانيّة، العدد: 2535، الجمعة 06 آذار 2015، ملحق كلمات، ص01.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّه لا يجبُ أن نُغْفِلَ العمل الذي تجشّمه مُترجمو مُصنّفاته لإعادة صياغتها من الفرنسيّة دون أن يُفسدوا هذا الحسّ الجماليّ المُرافق للعمليّة النّقدية، وأخصّ بالذِّكر (عبد الكريم الشّرقاوي، وعبد السّلام بنعبد العالي) في أغلب أعماله، و(مصطفى النَّحال) في مناسبتين، علمًا أنّ دراساته النّقديّة قلّما تكون بغير اللّغة العربيّة، عكس كتاباته السَّرديّة، باستثناء عمله البحثي المؤهّل «المقامات»، و«الكتابة والتّناسخ»، و«العين والإبرة». كُلُّ هذا دون إحساسٍ بكبيرٍ فارق بين أسلوبه ولغة مترجميه، وحين أذكر أسماءً بعينها فلأنّها الوحيدة دون غيرها من تصدّرت لنقل أعماله، من منطلق استيعابها –على ما يبدو– لمشروع **كيليطو**، وتبنّت ترجمته على وعيٍ بالوسيلة (اللّغة والأسلوب)، والغايّة (النّصّ والفكرة). ليكتمل تخريج أعماله باللّغتين على نحو كبيرٍ من الشّبه لا نكاد نتبيّن منها أيّ العملين هو المترجَم.

إنَّ محاولة الظّفر بما يُعزّز هذا الموقف من خصوصيّة الكتابة عند **كيليطو** وتناغم السّرد والنّقد فيها، رغم أنه يبدو من المسلّمات، تزداد أكثر كلّما واصلنا القراءة له، والقراءة عنه، خصوصًا ونحن نجدُ في إحدى عتبات كتاباته توقيع شهادةٍ لمُترجم أعماله الكاملة «**عبد الكريم الشّرقاوي**» في تقديم رواية «حصان نيتشه» يقول: "الكتابَة السّرديّة عنده لم تكن أبداً محدودة بحدود اللغة، أو بحدود السَّرد نفسه [...] وبالعكس، قد تنبجس قصّة من منعطف دراسة أو مقالة، كما قد يتطوّر مشهد سردي إلى مقالة أو دراسة، ويبدو أحياناً من الصّعب، عند المهووسين بالتصنيف، الفصلُ بين المقالة والسّرد، وبين البحث الأدبيّ والتَّخييل، لكن وراء ذلك كلّه توجد كتابة مُتفرِّدة تتخطى حاجز الأنواع وتتأبَّى على التَّصنيف"[1]. إنّ الإلحاح على المزاوجة بين القراءة كمظهرٍ نقديّ، والسّرد كشكلٍ وتمظهرٍ يُجسّد هذه **الممارسة**، جعل امتداداتها تمتدُّ بحيث أصبح لا يدرسُ نقدُ السّرد عند كيليطو إلا وهو رديف لدراسة الوعاء السّردي الذي يُفرغ فيه هذا الناقد الأديبُ مُحتواه القرائيّ، ليغدو دمغة ما انفكّ كيليطو موقِّعًا بها كلّ منجزاته النّقديّة على طول مساره القرئيِّ "إذ غالِبًا ما يُحوِّلُ هذا الأديبُ المفهومات إلى

(1) عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، ص06–07. (تقديم الكتاب)

حكاياتٍ، بما جعل لُعبةَ القراءة عندهُ قائمةً في أساسها البعيد، على آليّات هذا التّحويل وتشعُّباته، لا على المفهومات في ذاتها. بهذا المنحى وشجرة أنسابه البانية لسُلالاته، اختار كيليطوأن يبني تصوُّرًا للقراءة؛ إنجازًا لا تنظيرًا. تصوُّرٌ راهن على أن ينبثق من داخل حيويّة الفعل القرائيّ في تماسِّه مع المقروء، لا من بُرودِ المفهومات وطابِعِها التّجريديّ"[1].

(1) خالد بلقاسم، مرايا القراءة، ص10.

المبحث الثالث :

القراءة وثنائية الباطن والدّاخل في الكتابة عند كيليطو

المقصود بالظّاهر والباطن: سطح النّصّ أي ما يبدو من الفهم البسيط المتأتي من عملية تفسير للمعنى الظاهر، وما يقابله ممّا يخفيه اللّفظ في جوهره من دلالات عميقة باطنة أو ما وراء المعنى إن جاز التعبير فيما يحتاج القارئ معه إلى إعمال فكرٍ وتأويل؛ وإلى هذا يشير أحد المتصوِّفة القدامى «التّأويل للخواص، وتفسير التنزيل للعوام» ، وفي ذات السّياق: «التفسير هو بيان المعاني التي تستفادُ من وضع العبارة، والتّأويلُ هو بيان المعاني التي تُستفادُ بطُرُقِ الإشارة»، فقراءة العلامة اللّغوية بما تشير إليه من مدلول محدّد، تختلف عن قراءتها خارج المدلول المعتاد لها، بما تفرضه مقتضيات السّياق ومتطلّبات النّسق؛ ومن أفضل ما يمكن التمثّل به خدمةً للقصد من معنى الظاهر والباطن في مقابل التفسير والتّأويل في هذا الباب المقصود بالدراسة في هذا العنصر: "التفسير فعل يصوغ أسئلته وُجوديًّا ومعرفيًّا من الماضي، وهو من ينطلق من النّصّ في لغته وما تحمله من اللّغة إلى العالم، أمّا التّأويل فهو فعلٌ يتحقّق في الحاضر، وينطلق من العالم إلى اللّغة وما يمليه عليه هذا العالم من آليات فهمٍ وقراءةٍ وتلقٍّ، وينطلق أيضًا من النَّصّ في دلالته التي تُشكّل تاريخانيّته أي زمانه ومكانه وظرفهُ وقصده"[1]. وإذا كان التّأويل إنّما يقع في مرحلة تالية للتّفسير كونه أعمقَ إلا أنّ "العلاقة بين المُؤوِّلِ والمُفسِّرِ ليست سهلة، فإغراء المسيرة الذاتيّة النّرجسيّة فقط تزيد من الصّعوبة على المؤوّل كي يحتفظ ببعده عن المُفسّر [..] إنّ المؤلّف يُحاوِلُ عبر المُفسِّر، أن يُخبر المؤوِّلَ شيئًا عن التّأويل، وهذا المُؤوِّلُ يُحسِنُ صُنعًا إذا أصغَى وسجَّلَ المُلاحظات"[2]. التأويل إذًا يمنح فرصة للقارئ أكثر ممّا قد تمنحه سائر مناهج القراءة الأخرى، وأكثر ما يتقاطع مع نظريّة التلقي في اهتمام كلّ منهما بالقارئ والنّصّ؛ من حيث قدرة الأول وانفتاح الثاني، ويبرز الجانب الشّمولي للعملية التأويلية في كونها تستعير وتستعين بمعطيات من حقول معرفية وتخصّصات عديدة ، كعلم النّفس، وعلم الاجتماع وعلوم اللّغة، والفلسفة. ترسّخ بها حضورها النقدي الذي لا ينكفئ على مداخله النّصوريّة فحسب أثناء قراءة النصّ، وهذا ما

(1) رضوان القضماني، قراءة في ملف التّأويل، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008. ص33.

(2) ناعومي سورث، الرّواية كتأويل والتّأويل كرواية، تر: محمود فلاحة، مجلّة الآداب الأجنبيّة، سوريا، العدد: 70، تاريخ: 01/01/ 1992، ص34.

يريده أيُّ قارئ يسعى وراء قراءة أكثر تحرّرا، ويتمنى توظيف معارفه واستحضارها تعزيزًا لمواقفه النّقدية ودعما لمُخرجاته التأويليّة، و"تتوقّف نجاعة الحوار التّأويلي بين القارئ ونصّه على قارئ (لا يؤوّل في الحقيقة إلا ما يعرف) [..] وبمقدار عمق تصوّره وتخيُّله، وما هو عليه من مستوى تَكُون بلاغة العمليّة النّقديّة وعمقُها: ففرق بين أن نتخيّل قارئًا متواضع المدارك تسهُلُ استمالته، أو أن نتخيّل آخر بالغَ الوعي والدُّربة. وتبعًا لكلا التّصورين يكون مستوى الحوار"[1]. ولأنَّ كيليطو ينطلق من نقطة بينية طرفاها نصٌّ كلاسيكيّ يحاول فرض **الغرابة** من موقعه التراثي القديم، مقيمٍ على حدود الأسئلة التي تريد إجابات حديثة، وقارئ "لا بُدَّ من الانتباه إلى مُشاركته في إنجاز الكتاب؛ فلولا المُتلقّي لما كان هناك سَردٌ ولا تأليف"[2]. جاء هذا المبحث ليركّز على تأويليّة كيليطو وعلى دوره كقارئ مُثقّفٍ في قراءاته على نصوصه المختارة. منطلقا من يقينيّة قوّة النّص الكلاسيكي وثباته وقدرته على اجتياز اختبارات الزمن، مراوحا بين مسعى النّظر إلى التّراث من منظور البنية والنّسق، ومسعى تفكيكه وتأويله، في مغامرة حضاريّة لا تخلو من تحدّياتٍ لتجاوز ثوابت القراءة الكلاسيكيّة، نحو استكشافِ قراءة حديثة "نتمكّن فيها من ضبط الفواصل والحدود بين القديم والحديث، وبين القراءة القديمة والقراءة الحديثة، كما نتمكّن بها من الوقوف على حقيقة النّصّ العربيّ في سيرورته التّاريخيّة وكيفيّة تحرّكه في مجاله الذّاتيّ والموضوعيّ"[3].

(1) محمد ولد سالم الأمين، حجاجيّة التّأويل في البلاغة المعاصرة،، المركز العالميّ لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ط01، 2004، ص26.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص33.

(3) أحمد بوحسن، الخطاب النّقديّ عند طه حسين، دار التّنوير/ المركز الثقافي العربيّ، بيروت/الدّار البيضاء، 1985، ص174.

كيليطو في مُقابل أقعنةُ النّصّ ومُتعة القراءة وكيمياء التَّأويل:

يبدو النّصّ أوّل ما يبدُو أحديَّ الدَّلالة، مباشِرَ المعنَى، واضِحَ القَصْد، لكنّ سفره في الزّمن، ورحيله عبر التّاريخَ يمنحهُ رؤًى يفرضها فهم الواقع وتحتّمها ضرورة المعاصرة والمشاهدة والاكتشاف، لا شيءَ نهائيٌّ إلا دوال النّصوص المرصوفة كحفريات على أوراق الكتاب، أمّا فيما يتعلّق بالمدلولات/ المعاني فإنّها لا نهائيّة، وكإحدى حفلات الهالوين يضعُ النّصُّ قِناعًا قد لا يكون شاملا للوجه بأكمله إلّا أنّه كفيلٌ بإثارة الشكّ وفتح الاحتمالات أمام يقينيّة حقيقة صاحبِه، ووحدهُ العارفُ (النّموذجي) بصوت الخِطابِ وإيقاعِه مَنْ يستطيعُ رصْدَ ما يُمكِنُ أن يكون أقربَ إلى الصّواب، حتّى إذا لم يكُ هو فكأنه هو. وهنا نطرحُ السّؤال: هل في وُسع أيٍّ كان أن يكون قارئًا؟ ما هي مواصفات القاريء الحقّ/ العالم؟ وإلى أيّ مدى يمكنُ التَّسليم بصحّة قراءاته؟ هل هناك ضابطٌ ومرجِعٌ منهجيّ معرفيّ يرجعُ إليه القارئ في عملية القراءة، و قارئه في إصدار الأحكام عليه وعليها؟ ما هي الحدود الضّابطة لقراءة نصٍّ يا تُرَى؟ أم أنّ القراءة مجرّد لعبةٍ ممتعة؟ هل القراءة سهلة لهذه الغاية؟ وإذا لم تكن كذلك فما مدى صعوبتها يا ترى؟ هذه الأسئلة هي ما حاولت المناهج النّقديّة المعاصرة إيجاد أجوبة لها، بدءًا من البنيّة وبحثها في النّسق ونظام الدّال/ العلامة، مرورا بالدّرس اللّساني في مراحله المتقدّمة مع النّقد الجديد، وصولا إلى نظريّة القراءة، و مدارس التّأويل؛ بحثا عن ميتافيزيقا المعنى (ما وراء الدّلالة).

«فما بعد الحداثة النّصيّة ترى أنّ اللّغة مكوّنة من استعارات لا تكشِف الواقع، وإنّما تحجبُه، فهي تُشبه الزّجاج المعشّق الذي تحاول أن ترى ما وراءه، فتشتغل بألوان الدّوال، وتنسى المدلول»[1]، ولعلّ تلك الدّوال تترك المجال واسعا أمام الإزاحات والاحتمالات، هذه النّصوص هي في الحقيقة «نصوص بلاغيّة مجازيّة مُكتفية بذاتها، ولا تشير إلى أيّ شيء خارجها، فلا

(1) المسيري عبد الوهاب، التريكي فتحي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص80/ نقلا عن كتاب: تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي دراسة في الأنساق الثقافية العربية الكليّة و الجزئيّة، اليامين بن تومي، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، ط01، 2017، ص238.

يوجد شيءٌ خارج النّصّ»[1] أمّا النموذج ما بعد الحداثيّ الآخر فهو ليس اللّغة، وإنّما القوّة، وهنا تنوب القوّة عن اللّغة لتعديل الحقائق الموجدة، لا تكون اللّغة أداة القمع، بل هي القمع ذاته [2].

ولعلّ خلفيّات ولع **كيليطو** غير العادي بقراءة نصوص من الثقافة العربيّة الكلاسيكيّة وميله إلى ممارسة التأويل لاستنطاقها، تعود إلى مرجعيّات رابضة في العقل الباطن وقناعات شكلتها جملة قراءاته الثقافيّة وتكوينه المدرسيّ أساسا باعتبارها المهاد التثقيفي الأوّل، وتأثّره واضحٌ بالدرس البنيويّ في نسخته البارثيّة على الأقلّ، وهنا نسوق مثالا لنظرة رولان بارث [3] إلى النصّ الكلاسيكيّ يقول: «إنّ العلامة الكلاسيكيّة وحدة مُغلقة يوقِفُ انغلاقها المعنى، ويمنعه من الارتعاد والازدواج والهذيان؛ وكذا الشّأن بالنّسبة إلى النصّ الكلاسيكيّ فهو يُغلق الأثر ويشدُّه إلى نصّه الحرفيّ، ويعقله إلى مدلوله. وهو بالتّالي يفتح المجال أمام عمليّتين مختلفتين تهدف كلتاهما إلى سدّ الثلوم التي قد تُحدثها في كيان العلامة أسباب كثيرة (تاريخيّة أو ماديّة أو بشريّة) وهاتان العمليّتان هما: إعادة بناء النصّ، وتأويله». وهذه ترجمة حرفيَّة لنظرة **كيليطو** إلى التُّراث الكلاسيكي المكتوب/ المنصوص، الواجب استنطاقه في عُرفه واستخراجه من كهوف صمته إلى دنيا الكلام، هذه العبارة وغيرها تعدُّ من النّصوص الدّسمة التي يبحث عنها تعطّش **كيليطو** للمزيد من القراءة والتّأويل. وتأتي هذه الممارسة من أجل تحيين المعنى، وإسقاط دلالاته على الواقع المعيش باستعارة الحدث من الماضي للحاضر (الماضي حاضِرًا)[4]، وقياس هذا بما يشبه ذاك، وإلا فما الحاجة إلى استخراج هذه النصوص العتيقة من مدافن التاريخ واستنطاقها لأخذ شهاداتها الدّلاليّة، و«إذا لم تتّفق آراء وكلمات

(1) المرجع نفسه، ص238.

(2) المرجع نفسه، ص238.

(3) علما أن بارث يتعامل مع نصوص سيميائيّة وإبداعيّة وجماليّة وأدبيّة غالبا، ولا نجد كيليطو إلا كذلك.

(4) عنوان المجلّد الثاني حسب التقسيم الجديد لكتابات كيليطو وفق أحدث طبعةٍ تجميعيّة من خمسة مجلّدات، تطلّبت منه نصف سنة من المراجعة وإعادة التّبويب؛ والذي يضمّ: الأدب والغرابة 1982)، عن اللّغة الواصفة الاستعاريّة لدى نقاد الشّعر العرب (1979)، الكتابة و التّناسخ (1985)، الحكاية والتّأويل (1988).

القدماء الحكيمة مع حاجات العصر ومستوى تطويره يجب تأويلها، وإذا لم نسطِع فيجبُ نبذُها»[1].

تأخّر الاهتمام بدراسة النثر الأدبي عند نقادنا القدماء حتى أننا لا نكاد نعثر على كتاب في هذا الباب، وللأسف يبدو أنّ النثر لم يكن محظوظا هو الآخر فكتاب «نقد النثر» فُقِدَ، لكن لماذا فُقد الاشتغال كذلك يا تُرى وانصرف الشّأن إلى ما كثر القول فيه، و الحفظ له؟ ألا وهو الشّعر العربي الذي كان له في كلّ عُرسٍ قُرص، وفي كلّ نادٍ رقص، وإذا اعتبرنا هذا الأخير أقدر على إيصال المعنى بأقرب لفظ وأجمله، وأرقّه وأعذبه، فإن النثر كان أحرى به أن يفعل لخلوّه من أسر الوزن، ورتابة الإيقاع، وقيد القافية، وبُعدِ حاجته لخيال جامح، أو مجازٍ ملغزٍ، لكنّ حُمّى البحث عمّا يستعيض به عن مثل ما للشعر ممّا ذُكر، حدا بالكتاب النثريين إلى اختلاق ضروب كلاميّة يطغى عليها الرونق، بل ويثقلها التّرصيع الفني، من تراكيب وصياغات لفظية لم يكن المعنى ليحتاج إلى مثلها، وهذا بعد طُغيان تيّار اللفظيين الذين أثقلوا الكلام بما له اسم في البديع ناسين بأنّهم إنّما كانوا يتكلّمون ليُبينوا، ويقولون لِيُفهموا، فكثُر بذلك اللّفظ وقلّ المعنى. وربّما كان هذا أقرب إلى نظرة كانط في كتابه «نقد الحكم» بأنّ:« الفنّ ليس تعبيرا عن شيء جميل، وإنّما هو تعبير جميل عن شيء من الأشياء». وهنا نعود لنذكّر «أنّ إشكال النثر العربي القديم هو إشكال قراءاته، وها نحن مرّة أُخرى في قلب الإشكال الثقافي وما يستتبعه من مشكلات المنهج والرؤية، والتّراث والحداثة، والذات والآخر، والتقليد والتّجديد» [2].

(1) مولاي العقل، أسعد زيدان، ص243.

(2) محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، ط02، 2001، ص05.

رهان التأويل التّفكيكي بين النهائية واللانهائية:

بعيدا عن لعبة الإسقاط المباشر ومحاولات التّصنيف والجدولة، نُحاول في هذا الجزء من البحث الاقتراب بموضوعيّة ولو من دون تسمية صريحة من المقاربة المنهجيّة التي اعتمدها كيليطو واصفين على الأقل ما يُعتقد أنه الشكل الذي ظلّ يعتدّ به في ممارسته النقدية. وذلك لإدراك حدود اشتغاله على النص ورصد الطريقة وكذا الكيفية التي انتهجها للإحاطة بجملة أبعاده في جوانبها النسقية والسياقية. على اختلاف العوامل الضابطة لهذه القراءة والمتحكّمة ضمنا فيها، أدبيّة وثقافيّة، داخليّة (المكوّن اللّغويّ، المتخيّل السّرديّ) وخارجيّة (المثاقفة) "وبينهما عملٌ رابعٌ ينغرس في آن واحدٍ في المجتمع، وفي المجالين الثقافيّ والأدبيّ"[1]. أو ما أطلق عليه بـ **(مؤسّسة الرّواية)** بالاصطلاح الحديث. وبالعودة إلى حيز المجال الجغرافيّ والزّمنيّ الذي ارتبط به **كيليطو** في دراسته، فإنّنا نلمس الأمر نفسه مع اختلاف المصطلحات والمفاهيم، باعتبار الاختصاص الأكبر واحدًا ألا وهو السّرد.

إن هذا الانتقال من منهج اشتغال إلى غيره تركا له أو زيادة معه أو مراوحة بين أكثر من منهج. هو نهج بقدر ما يوفّر ويفتح أمام القارئ طرقا عديدة للقراءة والتأويل والتفكيك والتفكير سردًا، إلا أنه ومن جانب آخر قد يشكّلُ بتداخلاته صعوبةً في عدم استيفاء القدر المطلوب من المنهج في قراءة النصّ، والقفز المعيب من إلى، بما قد يتسبب في تشظّ في الوقت الذي يرام من خلاله جمع شتات المعنى لفك شيفرات الدلالة والوقوف على أسرارها. لكن هذه الممارسة قد تختلف بين قارئ وآخر حسب تفاوت درجات الوعي والفهم والذكاء والأفق المعرفيّ بما يجعل النجاة من هذا الزخم المنهجي في خضم رهانات النص مضمونة وبنتائج معتبرة مقارنة بمن لا يمتلك حقيقة صفات القارئ الحقّ وسماته المميزة له عن غيره من القراء العاديين. كالفرق تماما بين القارئ النموذجيّ الموغل في باطن المعاني ومكوناتها والقارئ

(1) أحمد اليبوري، في الرّواية العربيّة (التّكوّن والاشتغال)، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط01، 2000، ص07. وينظر: محمد بوعزة، تحليل النّصّ السّرديّ تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010، ص20.

العاديّ الذي يكتفي بما تيسر من جلِيِّ المعنى وظاهره. وإن يك هذا النوع من التحليل مرهقا لدى فئة معينة من القراء حين استطراده من فكرة إلى أُخرى، متكئا على هذه التعددية المنهجية في محاولة فهم النصّ، إلا أنه يُحقِّق شكلا من المتعة حين يراوح بين الدرس الأكاديمي والقراءة الحرة المفتوحة، جامعا بذلك إلى كتبه جميع أطياف المهتمين باحثين مختصِّين، وقراء هواة ومثقفين منتمين إلى حوالات معرفيّة أخرى.

إنَّ الانفتاح الذي يتيحه التّأويل للقارئ، باعتبار التأويل قراءة أو أنّ كلّ قراءةٍ هي تأويل بشكلٍ من الأشكال بتعبيرٍ أوسع. يجعل من العسير القبض على حقيقة المعنى، ودلالة النصّ بما ييسّره رهان التأويل انطلاقا من موسوعيّة القارئ كآليةٍ من الانفتاح على الدلالة ونقيضها، والمعنى وضدّه. ولتحقّق القراءة (تأويلا وتفكيكا) مقصودها في النّصّ، وغايتها منه، يُفترض الوقوف عند لحظةٍ معيّنة من سيرورتها "لإضفاء معنى على النصّ، مُسوَّغٍ نظرِيًّا، لتحقيق درجة معقولةٍ من الملاءمة والمقبوليّة. وبهذه الرّؤية التفاعليّة التي تمزج بين معاير النّصّ وفعاليّة القارئ في التّأويل نتجنّب النّظريّة المُحايثة التي تقول بوجود المعنى في النّصّ، وأيضًا المقاربة التفكيكيّة التي تُسلّمُ بسلطة القارئ المُطلقة"[1].

(1) محمد بوعزة، استراتيجيّة التأويل من النصيّة إلى التّفكيكيّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2011، ص87.

اللّغة/النَّص في مقابل التّأويل بصفتِهِ قراءة:

التّأويليّة (Hermeneutics) كلمة يونانيّة يراد بها فنّ التّفسير أو تفسير النّصّ، ويُقال أحيانا: إنّ هذا المصطلح لا ينفصل من وجهة الجذور اللّغويّة عن كلمة (هرمس) رسول الآلهة، ولا شكّ أنّ «المفسّر» يؤدي عمل «هرمس»، ويسعى إلى كشف معنى خطابه بوصفه وسيطا يتولّى نقلا ما [1].

والتّأويل في اللّغة: التّدبير والتّقدير والتّفسير، جاء في القاموس: أوّل الكلام تأويلا وتأوّله: دبّره وقدّره وفسّره؛ والمعنيان الأول والثّاني: نصّان في رؤية الجانب الخفيّ للأمر، فالتّدبير والتّقدير في حاجة إلى النّظر والفكر، وكلّها ممّا يحتاج الجانب الخفيّ من الأمر لا ظاهره، وأمّا المعنى الثالث: فعام، لأنّ التفسير توضيح وإبانة سواء لما هو ظاهرٌ أو ما هو خفيّ... وعلى ذلك يُقال: إنّ التّأويلَ هو صرف الكلام عن ظاهره إلى ما يحتاج إلى تدبّر وتقدير[2].

والتّدبير والتّقدير محلّهما العقل، وطريقهما التّفكير، وأداتهما القياس والمقاربة «فالعقل عندما ينظر في النّصّ فإنّه يزداد تماسُكا، فالنّصّ يمنح العقل طرائق في الفهم والتّأويل، وإذا خالف النّصّ أدلّة العقل وجب تأويله حتّى ينسجم مع نصّ العقل» [3]؛ «فالتّأويل طريقُ العقل إلى النّصّ، وأداة استنباط المعقول من المنقول» [4]؛ فتخريج المعاني النّصيّة الباطنة الخفيّة مناطُ العقل عبر آليات تحفظ حدود النّصّ، وحقوق العقل في هذه الممارسة التأويليّة التي تمنح النصّ فائضا من الدّلالة، وتعطي العقل مساحة لإعمال طاقاته الممكنة في سبيل إبراز ما خفي وإيضاح ما عميَ، وهنا تبرز أدوار **نصوص المتعة** التي تقبل وتتيحُ عددا لا نهائيا من القراءات المتباينة. إنّها نصوص العقل وعيُ الاندفاع الذي تحقّقه مستويات النّصّ لتحقيق

(1) جعفر السّبحاني، قراءات معاصرة، مجلّة فصليّة تعنى بالفكر والثّقافة، مؤسسة مُثُل الثّقافيّة، ربيع الأوّل 1437_شتاء2015،ص21.

(2) محمّد عيد، أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللّغة الحديث، عالم الكتب، 1989، ص155.

(3) هيثم سرحان، استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، نادي تراث الإمارات، ط01، 2012، ص51.

(4) المرجع نفسه، ص54./ نقلا عن: التّأويل والحقيقة، ص138.

الحضور اللّساني؛ «إنّ تصوير النّصّ على أنّه (فعل لساني) و(عمل لغوي) لَيجعل النَّصَّ يعيش صراعا داميا في لغته ذاتها. بين دلالة القصد وصيرورة المعنى، وبين كونه قولا وكونه تأثيرا، وبين مدلوله الذي يرتبط وجودا بإرادة خارج اللّغة، ودالّه الغيور الذي يأبى أن ينصاع لغير إرادته الذّاتيّة في إنشاء معناه»[1]. وتكمن براعة عقل القارئ الفذّ في إيجاد سبيل للمراوحةِ بين تأبّي المعنى عن الوقوع في أسر الفهم والدّلالة المباشرة الواضحة الصّريحة، وعدم حمل اللّفظ لأبعدَ ما أراد معنى ودلالةً. فاللّفظ/الحرف باعتباره مادةً حسيّة (مخلوقا مجسّما بتعبير المعتزلة)، غير المعنى النفسي المدرك بقوّة العقل وتوقّد الذهن. وإذا كان بالوسع الوقوف على حدود معناه مُفردَةً في صناعةِ معجمٍ، أو جِذرًا في قاموس؛ فإنّ من الصّعب الحكم على دلالته الحقيقيّة في كنف سياقٍ مخصوص؛ وبابا البيان والمعاني في الدّرس البلاغي العربيّ واسعان في هذا الشأن؛ وهو ما ترقّى إليه الدّرس الأسلوبي تحت ما يسمّى بالعُدول والانزياح. «ومثال ذلك مفهوم القراءة لدى **ألتوسير**؛ الذي تعني عنده الوصول إلى ما لا يصرّح النّصّ به، مادام النّصّ لا يبوح بكلّ ما في جوفه. فالقراءة إذا هي إعادة فهم النّصّ في سياقات غير مُعلنةٍ، ناتجها اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافيّة أو أصليّةٍ مسكوتٍ عنها. إنّ **القراءة هنا هي منهجٌ** يستقرئ النّصّ ويُعيد شرح عناصره في ضوء افتراضات ليست سوى فهم لسياقات النّصّ الأصليّة: صورة لنصّ أصليّ_منطلق، أو نصٍّ غائب؛ **وباختصار إنّها تأويل**»[2].

«إنّ اللّغة لا تقول بالضّبط ما تعنيه، فالمعنى الذي نُدركه والذي يتجلّى مباشرة قد لا يكون في الحقيقة إلا معنى أضعف يُخفي معنى آخر ويُغلّفه، ولكن هذا المعنى المباشر ينقل المعنى الخفيّ رغم كلِّ شيء، بحيث يكون هذا المعنى هو المعنى الأقوى والمعنى المضمر في الوقت ذاته»[3]؛ وهنا يتجلّى صراع اللّغة في ذاتها، واعتسارها واعتسافها على البوح بالمعاني الحقيقية المقصودة، ويأتي هنا دور القراءة والتّأويل في استخراج المعنى من عمق

(1) المرجع نفسه، ص49./ نقلا عن: منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص18.

(2) نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، محمّد الدّغمومي، مطبعة النّجاح الجديدة، ط01، 1999، ص269.

(3) جينيالوجيا المعرفة، ميشيل فوكو، تر: أحمد السّطاتي/ عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال، سلسلة المعرفة الفلسفيّة، المغرب، ط01، 1988، ص33.

اللّغة وفق آليات وضوابط تمليها حدود المناهج وضروب القياس المختلفة في الاستئناس بمعنى دون غيره، وترجيح الواحد دون الآخر، ولا تأتي هذه المقاربة من العدم وإنما تتبني على أساس من القراءة متين، درسٌ وتنظيرٌ يردِفهما تطبيق وممارسةٌ، وتعينهما شخصيّة نقديّة تحملك بلغتها/ أسلوبها على الإيمان بمشروعيّة القراءة المُقترحة، مشفوعا بأدلة وبراهين وحُجيّة على صدق التّنبؤ بوحي اللّفظ، ورسالة المعنى. ويشرح هذا غاية الشّرح، قول العلامة محمود شاكر: «إنَّ تراث كل لغة من اللغات، وإن كان وِحدة لا تكاد تتجزأ، إلا أن اختلاف الأزمنة والأمكنة يمنح كل نصٍّ وسمًا بائنًا من سواه، ويُفيض عليه لونًا متفرِّدًا من غيره، فهذا أمر – كما ترى– شديد المراس لمن لم يملك ناصيته، فلا يهجم عليه بلا أداة، وبلا رويَّة، وبلا استعداد، وبلا فهم إلا كلُّ مَن ظن في نفسه الظنون، إما جهلاً، وإما رعونة»؛ ولأنّ النّصّ في تكوينه مادة لغويّة وقوّة دلاليّة معنويّة، كان من الواجب الأوكد الانتهاء من ضروريات الفهم الأولية، والتَّمكّن المُؤهِّلُ من لوازم المعرفة، والكفاءة لدخول معترك القراءة ومجابهة النّصّ باقتدار الدّارس العارف، والقارئ العالم، والنّدّ الكفء، وهذه هي الاشتراطات اللازمة من أجل أن يكون النّزال شريفا: «فدارس الآداب إذا لم يكن مطيقًا لذلك كله، بصيرًا به، حَسَنَ التصرفِ في جليله ودقيقه، جيد الفهم لغوامضه ومبهماته، فهو حريٌّ أن يشوِّه الصورة عند تركيبها تشويهًا فيه من الشَّناعة ما يجعل دراستَه مُثْلَة بمن يدرسه، كما يمثِّل المحاربُ المحترق بجثة عدوِّه.. واستحقَّ أن يطرح الناسُ ما يقوله، إذا هو لم يجد عند نفسه القدرةَ على أن يستحِيَ، فيستر ما يكتب، ويغيِّبه في التراب عن أعين الناس».

التّأويل وحقيقة النَّصّ: جدل الذَّات والموضوع

لا يمكن اليوم تصوّر قراءة نصّ –أيًّا كان تصنيفه الأجناسيّ، ونوعه الأدبي– تخلو من إشراك عمليّة التّأويل فيها بحثًا عن معانيه، لأنّ النصّ مهما كان مقدَّسًا فإنّ له مساربَ يهتدي إليها التّأويل كعمليّة قراءة وآليّة ديناميّة، يتدرّع بها القارئ في محاولته الخلاص إلى دلائليّة الدّال الكامنة فيه، وتنبع هذا الأهميّة من البُعد الوجودي الذي صاغه فيلسوف التّأويل المُعاصر غادامير في كتابه (حقيقة ومنهج) الذي انتصر فيه لمفهوم الحقيقة على المنهج،

أعلن فيه أولويّة الحقيقة على المنهج، دون أن ينفي بالمُطلق الحسّ المنهجيّ، عائبًا المنهجيّة السّائدة في العلوم الطّبيعيّة والنموذج الإمبريقي، التي تفرض مسافة فاصلة بين الذات والموضوع، "وتشترط استخدام آليات مناهجيّة مُحدّدة تحاول فيها الذات امتلاك موضوعها وتحليله على وِفقها.. ويقف ضدّ هذا التّقديس الأعمى للمنهج، طارِحًا بدلا منه آليةّ مناهجيّة جديدة قائمة على الفهم والحوار بين الذّات والموضوع"[1]، إنّ أهميّة التّأويل تكمنُ في الرّاهنيّة التي يمنحها للنَّصّ لأنّ الحوار لا يُفترض إلا مع حاضِرٍ له الحقّ في الرّدّ والمطالبة والاقتراح، حيث يغدو النَّصُّ حاضِرًا يفرِضُ أبعاده ودلالاته، ويروغُ فارِضًا إيقاع الحُضور لا يكتفي بالإجابة عن الأسئلة بل ويُباشِرُ في طرحِها "هكذا يمنح التّأويل الإحساس بإعادة المعنى الذي لا يُفترَضُ خُلوُّهُ من أصالته في الحاضرِ، إنَّ المسافة الزّمنيّة التي تفصِلُنا عن الماضي ليست فاصلا ميّتا بل هي تحويلٌ إبداعيٌّ للمعنى، وهو ما أطلق عليه **بول ريكور** التُّراثيّة حين يرى أنّ الماضي يضعُنا موضع سؤال، قبل أن نضعه نحن موضع سؤال"[2]. وهو ذاته منطلق كيليطو في رؤيته للتّراث الذي يحتفي به بغرابة وارتياب وهذه كلّها حال المسؤول الباحث عن إجابات مقنعة لتساؤلات النّص الكبرى، فالقراءة على هذا النّحو لا تخلو من حواريّة مع النّصّ والقارئ سائلا ومسؤولا.

لا شكّ أنّ هذه المقاربة ستلاقي أفق ترحاب كبير لذي جمهور القرّاء المُتشوِّف لقراءات تؤمن بالحقيقة المبحوث عنها، بما تتيحه من آليات متبصّرة بطبيعة العلاقة التي ينبغي أن تجمع بين النصّ وقرائه، والحريّة التي تتيحها في قراءة النّصّ من خلال "رفضها لكلّ نزعةٍ مناهجيّةٍ تُحاولُ مُصادرة موضوعها لمصلحة تطبيقٍ آليّ للمنهج وقواعده الصّارمة"[3]. ذلك "لأنَّ النّقد يمكِنُ له أن يفرِضَ على النّصّ ونظريّته قانونا ستكونُ وظيفتُهُ الأساسيّة منع

(1) صفاء صنكور جباره، التّأويل الأدبي وقراءة النّصّ التُّراثيّ، مجلّة الملتقى، العدد: 05، ماي 2000، ص115.

(2) معجب العدواني، مرايا التّأويل: قراءات في التُّراث السّرديّ، النّادي الأدبيّ الرّياض/ المركز الثقافي العربي، ص01، 2010، ص09.

(3) صفاء صنكور جباره، التّأويل الأدبي وقراءة النّصّ التُّراثيّ، مجلّة الملتقى، العدد: 05، ماي 2000، ص116.

المُتعة"[1] وحينها سنتنازل للمنهج على حساب حقيقة وجماليّات النّصّ الذي يصبح محكوما بضوابطه، "وحينئذٍ نحرمُ أنفُسنا من لذّة رئِيسيّة ونترُكُها للفنّ السّياسيّ؛ لفنِّ القانون الذي يُصبِحُ مالِكَهَا والمُتصرِّفَ فيها"[2].

والنّاقد الجيّد في هذا السّياق كالمواطن الجيّد الذي عرّفه **روسو** Rousseau بأنّه ذلك "الذي يُجيدُ التّصرّف وفق مبادئ حُكمِهِ الخاصّ". وتنبغي الإشارة هنا إلى ما نبّه إليه أمبرتو إيكو في إطار حديثه عن **بارث** بقوله: "هناك الأستاذ الذي يشتغلُ مُقدِّمًا حياته ونشاطه بوصفهما نموذجًا، وهناك الأستاذ الذي يقضي حياته في بناء نماذج نظريّة أو تجريبيّة من أجل تطبيقها"[3]، ومن هنا وجب النّظر إلى المنهج والنظرية على أنّهما طريقة و سبيل من شأنه المساعدة في الوصول إلى الحقيقة وتقريبها، لا نموذجا يعصم من الوقوع في الخطأ المطلق، إنهما نسبيتان كسائر العلوم والمعارف الإنسانيّة، ولهذا رفض الكثير من النقاد والفلاسفة والباحثين استعمال كلمة (منهج) في وصف طريقتهم تحليلهم للنّصوص، واستبدلوها مثلا "**بمصطلح التّجربة** الذي يعرى من تلك الدّلالات التي علقت بالمنهج، والذي يضفي على **الممارسة التّحليليّة** قيم التّنوّع والخصوصيّة والاختلاف"[4] ويضرب الأستاذ رشيد الإدريسي مثالا عن واحد من الدّارسين العرب يقول: "ويمكننا أن نذكر بالنّسبة للمجال العربي **الأستاذ عبد الفتاح كيليطو الذي ذهب في إحدى مناقشاته إلى أنّ المنهجيّة فيما يخصّ الأدب يصعب إيجاد تصوّر واضح وثابت عنها، وأنّ النّاقد الأدبي هو أشبه بمتعدّد الحرف الذي يستعير أدواته أو مفاهيمه من ميادين مختلفة**"[5]، وإذا كان شأن الدّارس طلب المعنى، وتحرّي الحقيقة بالمنهج أو من دونه أو بالتوسّط بين الأخذ والترك والتّركيب، فإن الحقيقة في

(1) رولان بارث، لذّة النّصّ، ترجمة: محمّد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة/ المشروع القومي للتّرجمة، 1998، ص10.

(2) المرجع نفسه، ص10.

(3) رشيد الإدريسي ، سيمياء التّأويل قراءة في مقامات الحريري، المغرب/ دراسات مغربية، العددان 5-6، 01 يناير 1997، ص27.

(4) المرجع نفسه، ص27.

(5) المرجع نفسه، ص27.

حدّ ذاتها ليست مادية مطلقة أو يقينا محضًا، "الحقيقة ليست شيئًا يتعالى على شروطه أو يكتفي بذاته. إنّها ليست جوهرا قائما بنفسه بمعزل عن الخطاب ينتظر من يعمل على كشفه والاستيلاء عليه أوالإعلان عنه أو الإنباء به"[1] وكلّما تأبّى النّصّ بحقيقته عن البوح بمعانيه واستعصى على طالبه، كلما كان أكثر إغراءً وقوّة "فالخطاب الأكثر تماسُكًا هو الخطابُ الذي يخضعُ لأكبر عدد من الضغوط"[2]، فيصير بذلك مُغريًا بالوقوف عنده، والاجتهاد في صياغة آليات تمكن من الاقتراب منه باستدعاء المنهج، والإيمان بالخطأ، "فالنّقد لا يمكن أن يكون ضدّ التّنظير بل هو طموحه الذي يريد أن يصل إليه انطلاقا من معرفة النّصّ في داخله. وهكذا يظلّ النّصّ المطلق هدف المنظّر، والنّصّ المحدّد هدف النّاقد"[3] ما يستوجب على هذا الأخير أن يكون متعدّد حرفٍ كما أشار إلى ذلك **كيليطو** "فالحقيقة هي ما يخلقه النّصّ نفسه، بل هي ما يخفيه الكلام فيما يتكلّم عليه، وكلّما كان الكلام أكثر حجبا للحقيقة كان أكثر قوّة وصمودا، ومن ثمَّ أقدر على إظهار حقيقته وفرض نفسه"[4] لذا كانت " الحقيقة أفضل شكلٍ أدبي"[5] كما قال ماركيز.

إنّ التعدّد الذي يتيحه النّصّ من معانٍ يجعل حقيقة النّصّ تتعدّد، ما يجعل البحث عنها صعبًا ومتعسّرًا، والتّأويل لا نهائيًّا إذ " ليست للحقيقة معنى يتزامن مع نفسه.. إنّها ليست ما نراه وننظر إليه بقدر ما هي ما به نرى أو ما منه ننظر. وليست الحقيقة نهائيّة، بل هي قراءة وإعادة قراءةٍ أي سلسلة من التّأويلات المتلاحقة للعالم والأشياء"[6]. وإذا كانت الحقيقة

(1) علي حرب، نقد الحقيقة، ص02.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص28.

(3) حاتم الصكر، ترويض النّصّ، ص40. ينظر كذلك: يمنى العيد، في معرفة النّصّ، بيروت، ط02، 1985، ص17/ محمود البستاني، في النظرية النقدية، بغداد، 1971، ص21.

(4) علي حرب ، نقد الحقيقة، ص02.

(5) بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، (الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان/ منشورات تكوين، الكويت)، ط01، 2018، إهداء الكتاب.

(6) علي حرب ، نقد الحقيقة، ص02.

كذلك فهي بهذا المعنى تعادل مفهوم القراءة عند **كيليطو** "فالقراءة عندي حاليًّا –يقول– هي إعادة القراءة"[1] بحثًا عن الحقيقة اللّانهائيّة.

ومن ثمَّ تقتضي طبيعة النصّ الأدبي، وتحتّمُ تجاوز حدود المنهج والعلم الواحد، إلى الاستعانة بأكثر من ذلك، تحقيقا للموضوعيّة المطلوبة والتحليل المنشود، فقد يحتاج الناقد إلى دراية بمناهج علم التاريخ والترجمة والأدب المقارن، ومن إشارات **كيليطو** في هذا الباب قوله: "إنّ من يربط المنقذ من الضلال مثلا بالغزالي، لا يصل إلى نتيجة مقنعة. دراسة هذا النّصّ لا بُدّ لها من أن تتطرّق إلى ترجمتي المحاسبي وابن الهيثم، وكذلك إلى التّرجمة المنسوبة إلى الطّبيب برزويه والتي نجدها في بداية كليلة ودمنة. **هذه النّصوص جميعها تهدف إلى البحث عن الحقيقة**"[2]. وبعبارة أكثر وضوحا يؤكّدُ هذا الاعتقاد الجازم بضرورة تداخل شبكة من المعارف تحتّمها طبيعة دراسة الأدب "يبدو لي، كما يبدو لآخرين، أنَّ النّاقد الأدبي، المُحلّل للنُّصوص الأدبيّة، يُشبهُ إلى حدٍّ كبيرٍ المُتعدِّد الحرف، لذلك ترى المُشتغل بالأدب يستعيرُ أدواته ويلتقطُها من اللّسانيات وعلم الاجتماع، وعلم النّفس.. يأخذُ من هذه العلوم رغم عدم تخصّصه فيها في غالب الأحيان، ما يُناسِبُ النُّصوص التي يدرُسُها، والغرض الذي يرمي إليه من خلال دراسته"[3]. شأنه في ذلك شأن المؤرِّخ الذي لا يحقُّ: " له أن يقول لا تهمّني الكتابة التّاريخيّة التّي يتميّز بها الطّبريّ والمؤرّخون القدامى، المهمّ هو جمع الوثائق ومقارنتها وتمحيصها. كذلك لا ينبغي أن نُعنى فقط بالمعلومات التي يفرضُها ابن خلّكان، ونُغفل طريقته في إيراد هذه المعلومات"[4].

لا يعدُّ هذا انقلابًا على المنهج أو ثورة ضدّه، بقدر ما هو نماءٌ أوْجدَته الحركة الفكريّة المناهجيّة ذاتها، التي باتت تؤمن بالتّعدديّة المفاهيميّة، تقارن وتقارب لصياغة نموذج يحاول

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص86.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص06.

(3) مجموعة مؤلفين، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانيّة، ص38.

(4) عبد الفتّاح كيليطو، بين الرّواية والسّرد الكلاسيكيّ، مجلّة الكرمل، العدد: 10، التاريخ: 01 أكتوبر 1983، ص317.

تجاوُزَ سابقيه، نموذج يمكن تشبيهه بمواصفات البطل المثالي الذي رسمه **ديدرو Diderot** في مقال في الموسوعة بقوله: "إنّه فيلسوف يزدري الحكم المُسبق، والعرف المُتناقَل، والأقدميّة، والقبول العام، والسّلطة، وبكلمة واحدة كلّ ما يسيطر على الفكر، ويتجرّأ على التّفكير ذاتيًّا"[1] وبهذا المعنى وَجَبَ أن نعيَ بضرورة "التّحوّل من وهْمِ خيار التّأويل إلى الاعتراف بالاضطرار للتّأويل"[2].

مع المنهج أو بعيدًا عنه: أين هي حقيقة النّصّ؟

تتباين المناهج في تشكيل بُنيتها التّنظيريّة وآليّات اشتغالها، بما تفرضه الأسس المعرفيّة والقواعد النّظريّة التي أسّست عليها منطلق تصوّرها في التّعامل مع النّصّ، والتي تطمح كلّها إلى الاقتراب من مركزيّته سواءَ كان بحثُها محايِثًا، أو مهتمًّا بما هو خارجٌ عنه، إلاّ أنّ "المناهج –رغم ما تبدو عليه من تعارضٍ واختلاف– تتكاملُ وتتفاعلُ، و (تتناص). ومُهمّتنا نحن تكمن أساسا في استغلال هذه الإمكانات، دون إهمالِ أيّ عُنصُرٍ من شأنه أن يُضيء معالم النّصّ"[3]. فلا بدّ والأمر كذلك أن نعيَ خصوصيّة كلّ منهجٍ أوّلا، وأن نستوعبَ بعد ذلك الفوارق البينيّة بين المناهج دون إقصاءٍ أو امتناعٍ عن تجريب ما من شأنه تقريب فهم النّصّ، من أجل تقديم دراسة تتّسم بأكثر منهجيّة وعلميّة ممكنة. "فالقول بضرورة عزل الأثر الأدبيّ كليًّا، والنّظر إليه في استقلالٍ تامٍ، بتجريده من المحيط الذي ولد فيه، والمتلقّي الذي استقبله، عملٌ عسيرُ المنال. كما أنّ القول باستحضار الظُّروف الخارجيّة وقياس الأدب عليها

(1) تزفيتان تودوروف، استقلال ذاتي، تر: محمّد أحمد طجّو، مجلّة الآداب العالميّة، سوريا، العدد 136، 01 نوفمبر 2008، ص27.

نقلا عن: (1) *Discours sur l'économie politique* (1756), *Œuvres* complètes , t. III, p.

(2) ناعومي سورث، الرّواية كتأويل والتّأويل كرواية، ص34.

(3) حسن مسكين، مناهج الدراسات الأدبيّة الحديثة من التّاريخ إلى الحجاج، مؤسّسة الرّحاب الحديثة، بيروت/ لبنان، ط01، 2010، ص15.

عملٌ مردود. لأنّه يتنافى وخصوصيّة الإبداع المبنيّ على الخلق والجمال الفنيّين؛ أي على ما هو جديدٌ و**غريبٌ** و**عجيبٌ**، و**غير مألوف**"[1].

ولأنَّ الوعي بمفهوم **الغرابة** جزءٌ لا يتجزّأ من فهم الأدب عند **كيليطو** نجدُهُ في **ممارسته النّقديّة** مُنطلقًا من مبدأ المراوحة بين المناهج آخِذًا من كل شيءٍ نصيبًا إن بالتّدليل أو التَّضمين، مُدركًا لهويّة كتابته النّقدية التي وإن كانت تمتحُ من معينٍ مناهجيّ متعدّد، إلا أنه لم يرد لها أن تبقى مُرتهنة بالمنهج، ومُستندةً إلى قيمه النّظريّة الدّالة في مسار القراءة وتجلياتها، إذِ "المنهجُ وحده غير كافٍ لتحقيق أنموذج هذه الهويّة وتفعيل خطابها في الميدان النّقديّ الإجرائيّ، فالمنهجُ بمفرده ليس سوى آلياتِ عملٍ تحتوي على عُدَّةٍ بحاجةٍ إلى يدٍ تستخدمُها وتُحوّلها إلى سُلوكٍ كتابيٍّ في منطقة الإجراء"[2].

فدراسة الأدب في تموضع نسقٍ ثقافيّ معيّن، يُحتّم دون شكّ دراسته مع الأجناس المجاورة له على الأقل مراعيًا الظُّروف التي تخلّق فيها النّصّ، من ثمّ تشكيل نظرة شاملةٍ عن الصورة التي تجسّد فيها (الشّكل) بادئ الرّأي، وفهم دلالاتها في سياقاتها الأولى، ومقاربتها عبر الزَّمن بما يتيح ديمومة لمعنى النصّ والنصّ الكلاسيكي على وجه الخصوص، ببعثه في سياق مُعاصرٍ لاستنطاقه بلغة الحاضر. والأمر مُتوقّفٌ على "الخلفية المعرفيّة لمتلقّي الخطاب، حيثُ تُشكّلُ الخلفيّة المعرفيّة والذّاكرة الخاصّة بالقارئ بالإضافة إلى سيرته الذّاتيّة، ولغته وظروف نشأته، وانتمائه الدّينيّ والعرقي والإيديولوجيّ، ما يُعرفُ بالموسوعة التي تُساهم في القراءة بشكلٍ يتجاوز النموذج القاموسيّ"[3].

لذا نجد وَسْمَ كيليطو في كلّ مؤلّفاته هو الاشتغال على القراءة والتّأويل واللّعب بالمآلات المنطقيّة والنّهائيّة للدّلالات المعجميّة للمعاني في سياقاتها الأدبية والثّقافية، مُعتبِرًا

(1) المرجع نفسه، ص26.

(2) محمّد صابر عبيد، تجلّي الخطاب النّقديّ من النّظريّة إلى الممارسة، ص117.

(3) ويدير نادية، الموسوعة وتأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو ، مجلّة الخطاب، المغرب ، العدد 11، 01 يونيو 2012، ص95-96.

"سيرته كمؤلّف هي سيرة قراءاته، وأنّ القراءة هي مُتعةٌ فرديّة مُتغيِّرَةٌ باستمرار، وأنّها مليئةٌ بمُقترحاتٍ يُمكِنُها أن تُشكّك بقراءاتٍ سابقةٍ أو راهنةٍ لأيّ «حقيقة أدبيّة»"[1]، ولنا في خضمِ هذا "اللّعب الجادِّ"[2] أن نطرح مع الأستاذ: **محمّد عزيز الحبابي** نفسَ السّؤال الذي طرحهُ على إثر مداخلة لكيليطو قدّمها بعنوان: مسألة القراءة[3]، والتي قدّم فيها قراءة –تأوليّة اجتهاديّة حسب وصف الأستاذ العروي– [4] لقصّة الصيّاد والعفريت التي تبدأ من الليلة الثالثة وتنتهي في الليلة التّاسعة، والتي يطرح فيها كيليطو مسألة القراءة المغرضة، أو التأويل المُغرض، الصّادر عن سوء نيّة مبيّتة للإساءة إلى النّصّص المقروء، أو إلى صاحبه.

ولا بأس من التوّقّف عند مخرجات هذه المحاضرة من خلال قراءة في المناقشات وجملة المداخلات و الأسئلة التي دارت على أعقابها من طرف الأساتذة المشاركين. حيث رأى **علال الغازي** بأنّ "مشكل التّأويل في عرض الأستاذ كيليطو مهمّ جدّا لكنّه لم ينل –في رأيي– ما يستحقّه من عنايةٍ في بعض المستويات". نفس الرأي نجده عند محمد عزيز الحبابي الذي يشير إلى الثراء الذي منحه تأويل **كيليطو** للنّصّ وإلى الأبعاد التي أضافها إليه، لكنّه لم يبرح معقّبًا أنّ "التّأويلات التي قدّم لنا تأويلاتٌ شخصيّة، خاصّة" إذ لكلّ واحدٍ الحقّ في أن يتعامل مع أيّ نصٍّ تعامُلا مُستوحى من ذاتيّته.

وإلى أبعد من ذلك يشير الحبابي إلى **كيليطو** نفسه سيقدّم بعد سنوات قراءة جديدة بتحليلات أخرى من نوعٍ آخر، لأن كيليطو اليوم غير كيليطو الغد بفضل ما سيكتسبه من معرفةٍ وإتقانٍ لمناهج جديدة، متسائلا: "أين هي حقيقة النّصّ؟ أنعتمد تأويلات اليوم، أم

(1) حسين بن حمزة، عبد الفتاح كيليطو: مديح القراءة، ص01.

(2) لكيليطو في كتاب «الأدب والغرابة/ ص36» صياغة مُقتبسة عن غادامير: «للّعب جديّتُه التي تظهرُ كون اللّاعب يقبل التّقيّدَ بقواعد ثابتةٍ تحدُّ من مبادرته وتجعله يتحرّكُ في إطارٍ ضيّق».

(3) مجموعة من الباحثين، المنهجيّة في الأدب والعلوم الإنسانيّة، ص19.

(4) المرجع نفسه، ص35.

ننتظر؟"[1]. وهذا سؤال بالغ الأهميّة لأنّ الوصول إلى حقيقة المعنى استنادا إلى تأويلٍ معيّن غير ممكن أما سعة المناهج والآفاق التي يمنحها التأويل نفسه من قارئ لآخر.

وإذا سلَّمنا بأنَّ منطلق كيليطو في القراءة كان قاموسيّا فهذا يزيد الأمر تعقيدا لأنّ المفاهيم القاموسيّة نفسها مفاهيم غير واضحةٍ، إذ أنّ ما نجدهُ في القاموس هو مجرّد تسجيلٍ لعدد من الأشياء لا علاقة لها فيما بينها، كما بيّنت عدّة دراساتٍ.

ولأنا نسأل هل بإمكان المنهج سدّ الفراغات المتشكّلة بين ضروب القراءات عند **كيليطو** وعند غيره، وهل المراهنة بإتقان المنهج عنده كفيلة بإبراز إمكانات النّصّ الحقيقيّة؟ خاصّة ونحن أمام قراءة مفتوحة على مدى لا نهائيٍّ من التطبيق، وأشكال لا محدودة من الممارسة. "قراءة لا تهتمّ بإبراز النّسق الذي يُقولب الفكر، لأنّ من شأن الفكر الحقّ أن ينغلق على نفسه في نسقٍ جامدٍ، كي لا يلغي بذلك إمكان المساءلة والفهم، ولا تهتمّ أيضًا بردّ الأفكار إلى مكوناتها وعناصرها إذ البحث عن المكونات يؤدّي إلى تقويض المعنى، لأنه يُنكر أن يكون الاختلاف مكوّنا للمعنى. ولا هي (قراءة) تبحث في آليّة العقل، أي في الأداة التي يستخدمُها في إنتاج ما يُنتجه، لأنّ العقل ليس أداة ولا آلة، وإنّما هو إمكانٌ ذهنيٌّ، فضلا على أنّ العقل في النهاية ما يعقلهُ. وبالاختصار، إنّنا نرى إلى النّصوص بوصفها فُسحةً كلاميّة مُتجدّدة واحتمالا لا يتوقّف عن التّأويل"[2]. غير أنّ هذا ليس بمانع من إعمال العقل قراءة وتأويلا، والإيمان برحابة المعنى لا بعيدا عن المنهج ولا ذوبانا فيه بل مراوحةً حيث لا إخلال بالنّصّ أو تغريضا به كما قدم لذلك كيليطو، مع التسليم بتأويل الآخر المختلف وقراءته المغايرة.

(1) المرجع نفسه، ص35.

(2) علي حرب، التّاويل والحقيقة، ص12.

حيويّة التّأويل وهوس القراءة في قراءة النّصوص عند كيليطو:

حضور اللّذة وغياب المصطلح

النّصّ الأدبي ليس مُجرّد عمل فنّي موضوعه المتعة الجماليّة، أو «أداة تختفي بمجرّد استعمالها» بتعبير غادامير، النصّ إذًا فعل لغوي مرنٌ بما ينفتح عليه من معانٍ نشطة، تبدو بقدر ما تتخفّى وتمتنع عن الاستهلاك المباشر، وتدعو إلى المطاردة؛ إلى فعل إنتاج بها يحقّق وجودها وفاعليّتها في عالم النّصوص الحيّة، ليس المعاصرة فقط، بل والكلاسيكيّة التي تراهن على امتداد دلالاتها عبر الزمن، متجاوزة معانيها وليدة السيّاق والنسق الثقافي الماضي، للانفتاح على دلالات راهنة، أحد الآليات التي تعمل على بعث هذه الكينونة المعنوية للنصوص الأدبيّة هو "التّأويل الذي يشتغل على إزاحة القصديّة التي عمل المؤلّف على ترسيخها بالشّكل الذي ينسجمُ وروح العصر، وقضاياه المهيمنة، عبر إعادة إنتاج تلك المنظومات مع ما يتّفقُ والتّمرحلات الزمنيّة، وما يتعالقُ بها من تحوّلات على الصّعد كافة"[1]. حيويّة التّأويل لا تكمن في مجرّد البحث عن «معقول النصّ» بتوصيف **هيرش** الذي يعني به قصد المؤلّف، بل تتجاوز هذه الحيويّة ذلكَ "إلى تشكيل مُنطلَقٍ فلسفيٍّ لتخصيب فعل القراءة، لسبر أغوار المعنى المُتخفّي، وجعله مُعاصِرًا دائمًا"[2]. ويتوقّف الأمر إذ ذاك على طريقة ومرتكزات المؤوّل أثناء عملة القراءة.

ينطلقُ **كيليطو** في قراءاته للنّصوص من نزعة فردانيّة ذاتيّة، وليس هذا تقوّلا عنه أو رميًا له بظنٍّ إنّما هو رصدٌ لما قالهُ عن نفسه ولما قاله دارسوه عنه، فنجد عبد الرحمن بوعلي في دراسة له يقول واصفا قراءة **كيليطو** بأنه: "يمكن الجزم بأنّها تأويلاتٌ شخصيّة ذاتيّة لا تستندُ إلى أصلٍ قديمٍ أو حديث، إلا ما وُظّف للزّيادة في التّفسير والتّأويل"[3]. أما عن **كيليطو**

(1) ماهر عبد الجبار الكتيباني، الهرمينوطيقيا وتشكّلات المعنى المختبئ في الفهم، مجلّة الثقافة الجديدة، سوريا، العدد: 365، التاريخ: 01 مارس 2013، ص126.

(2) المقال نفسه، ص127.

(3) عبد الرحمن بوعلي، القراءة العاشقة واستراتيجيّة قراءة النّصّ السّردي الكلاسيكي، بحوث الندوة الدولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، جامعة الملك سعود، 2014، ص339.

فيحكي عن نفسه مؤكّدًا أنّه: "لن ينفعني أن أستشهد بهذا الدّارس أو ذاك، بهذا الفيلسوف أوذاك، **إذا لم تستجِب النُّصوص العربيّة للتّحليل الذي أقترحُهُ عليها**. لا بُدّ أن أعرض **تفسيري** على أكبر عددٍ ممكن من النّصوص الكلاسيكيّة بهدف التّحقيق والمراجعة، **لا بُدّ أن أُقنع نفسي** وأُقنع الغير بأنّ هذا التّفسير يُلائم الثّقافة العربيّة"(1).

يحكم هذه النّزعة منطِقُ الفهم والرُّؤيا المُستلهمة غالبا من مواضع بعيدة عن النّصّ، لا تنطلق من داخله، من بنيته، وعادة ما تكون عملية القراءة عنده مسبوقة بقصّة يستحضِرُها، أو مشهدٍ عاشه، والسبب يُعلِّلُ كيليطو: "هو كوني طالعتُ عددا كبيرا من القصص المصوّرة ومن الرّوايات، ولذلك فمحاولاتي النقدية شبيهة بالحكايات أو بالأقاصيص"(2). وقد يبدأ بتصوُّرٍ عامٍّ يُفضي منه إلى التَّحليل الذي لا تتجاوز ورقاته في المقال السبع، كما في (الحكاية والتّأويل)، و(الأدب والغرابة) وغيرهما من الكتيّبات التي خصّها بتحليل مباشر لنصوص سرديّة أو تأوّل سرديّتها (كنصوص الجرجاني) التي يتعامل معها على أنّها ذات طابعٍ سرديّ، مغفلا عن وعيٍ في محاولة تجديديّة تناول أيّ نصّ على أنّه قصّة، كون السّرد يستوعب عنده أنواعًا أدبيّة عديدة، وما جعلنا نغفل عن ذلك في نظره "أنّ تعوّدنا على قراءة الرّوايات هو الذي يجعلنا لا نلمح هذه الخاصيّة"(3).

إنّ الفُسحة التي يمنحها التّأويل كقراءةٍ عميقةٍ للنّصّ ، أغرت **كيليطو** إلى استعارة مبادئه ومفاهيمه، واستصحابها في دراساته، لكن ما يجدر التنبيه إليه أنّ"التّأويل ليس كما نعتقدُه فِعلا مطلقا، بل هو رسمٌ لخارطة تتحكّم فيها الفرضيّات الخاصّة بالقراءة، وهي فرضيات تُسقط انطلاقا من معطيّات النّصّ، مسيرات تأويليّة تطمئنُ إليها الذّات المتلقيّة"(4)، الغريب أنّ **كيليطو** لم يحتج في كل أعماله إلى تعريف التّأويل، ولم يُفرد له حصّة في كتاب (الحكاية

(1) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص12.

(2) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص56.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص22.

(4) إيكو، التّأويل بين السيميائيّات والتّفكيكيّة، ص08. (مقدّمة الكتاب)

والتّأويل) الذي مارس فيه الكثير من التّأويل على نصوص تنتمي إلى عالم الحكاية والسّرد[1] وأخرى لم نعهدها تنتمي إلى هذا النمط من الخطاب"ذاهبًا إلى أنّ كتاب (أسرار البلاغة) يروي حكاية من الحكايات"[2] وأقصد بها قراءته في عبارات مُجتزأةٍ من هذا الكتاب للجرجاني اقتطعها على نحو –لم يبرره– "أمّا لماذا وقع اختياري على نصوصٍ بعينها، فذلك راجعٌ لأسباب ظرفيّة"[3]. وكعادته استصحب **كيليطو** لقراءتها نصوصا من لسان العرب، ألف ليلة وليلة، والحريري، "وهي طريقة في التّحليل موجودة في مجموع ما قرأهُ من نصوص"[4].

وفي الجزء الذي أراد أن يحدّثنا فيه عن "قصد الجرجانيّ من تأليفه أسرار البلاغة"[5]، لم يتنبّه إلى أنّه لم يحدّثنا في مقدّمة الكتيّب عن القصد من تأليف كتابه هو إذ لا داعي يقول: "أن أؤكّد أنّ كلّ دراسةٍ منطوية على نفسها، مُرتبطة بجاراتها في آن"[6]. **ولم يعلّل سبب اختيار التّأويل رديفًا للحكاية في العنوان** ، في حين يرفض الجري وراء التّخصّص الذي يؤخّر في اعتباره الدّراسات المهتمّة بالسّرد قائلا: "إنّ دراسة السّرد لن تتقدّم ما دام الجريُ مُستمرًا وراء (التّخصّص)، وما دام العديد من الباحثين لم يفطنوا إلى أنّ ميدان اهتمامهم ينبغي أن يكون السّرد العربيّ بمختلف فنونه ومظاهره"[7]، ويبدو أنه لم يتفطّن هو الآخر إلى ذلك، علما أن دراساته في (الحكاية والتّأويل) تناولت نصوص حكايات مشكوكٍ في أصولها العربيّة (الصّياد والعفريت) عن ألف ليلة [وإن كان كيليطو يذهب في كتابه العين والإبرة الذي خصصه لدراسة عميقة في اللّيالي أنها عربيّة]، و(زعموا أنّ) فاتحة قصص كليلة ودمنة، ونصوصا أخرى ليست موجّهة إلى نصوص سرديّة بالمفهوم الدّقيق حيث الشّخوص والزمان

(1) إشارة إلى العنوان الكامل بشقيه: الرئيسي (الحكاية والتّأويل) والفرعي (دراسات في السّرد العربي).

(2) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص06.

(3) المرجع نفسه، ص06.

(4) عبد الرحمن بوعلي، القراءة العاشقة واستراتيجيّة قراءة النّصّ السّردي الكلاسيكي، ص330.

(5) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص16.

(6) المرجع نفسه، ص06.

(7) عبد الفتّاح كيليطو، بين الرّواية والسّرد الكلاسيكيّ، مجلّة الكرمل، العدد: 10، التاريخ: 01 أكتوبر 1983، ص317. (استبدال السّرد العربي بـ: الثّقافة العربيّة).

والمكان عناصر –مشكلّة للبنية السّرديّة– غائبة، وأقصد (الجرجانيّ والقصّة الأصليّة) أول دراسةٍ في الكتاب، و(ابن خلدون في المرآة) آخر دراسةٍ فيه. "على رغم انتمائها لمؤلّفات في مجالاتٍ أُخرى، مثل: البلاغة، والسير، والسُّلوك، طبقًا لتصوُّره حول الأنواع"[1]. لكنّه مع ذلك يتأوّل وبدهاء أنَّ "العديد من النّصوص الكلاسيكيّة، على الرّغم من انتمائها إلى أنواع مختلفة، تُبرز الصّور نفسها، تلك الصّور التي تعود في النّهاية إلى التّعارض بين الظّاهر والباطن"[2] ، بين حقيقتها الجوهريّة وما تبدو عليه في تمثّلها وارتسامها الشّكليّ، **فكيليطو** يدعو إلى رفع الحواجز القائمة بين الأنواع الأدبيّة التي تُمثّل في كُلّيّتها جوهر الأدب، ويسقط قشور المسميّات والأشكال، من منظور الغاية لا الوسيلة، والقصد لا الكيفيّة، "إنَّ دراسة الصُّور تقتضي رفع الحواجز الموضوعة بين الأنواع وافتراض وحدة في الثقافة العربيّة الكلاسيكيّة، كيفما كانت الأنواع نثريّة أو شعريّة"[3]. ويرافق هذا التّصوّر الذي يكشفُ عن وعيٍ بالقراءة النقدية التي يقدّمها من خلال المقتطفات التي يُوردها مقطوعة الصّلة بسابِقِها ولاحقها، بقوله: "لا يجوز لمن يدرس ألف ليلة وليلة" مثلا، أن يتجاهل تاريخ الطّبريّ ورحلة ابن بطوطة، وكتب التّراجم"[4]. حتّى هوامِشُ كيليطو لا تخلو من الإشارات إلى ضرورة استدعاءِ معارف في خضم التّحليل النّصّي من شأنها أن تساعد الباحث فقد "يترتّبُ عن عدمِ المعرفةِ بالمُؤلِّفِ وبتاريخِ إنشاءِ الحكايةِ، استحالةُ وضعها في سياقِها التّاريخيّ"[5].

(1) عبد الرحمن بوعلي، القراءة العاشقة واستراتيجيّة قراءة النّصّ السّردي الكلاسيكي، بحوث الندوة الدولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، جامعة الملك سعود، 2014، ص330.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص07.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص07–08.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص06 / عبد الفتاح كيليطو، بين الرواية والسرد الكلاسيكيّ، مجلّة الكرمل، ع10، تا: 01 أكتوبر 1983، ص317.

(5) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، هامش ص23.

الفصل الثاني:

الممارسة التنظيرية لعبد الفتاح كيليطو

المبحث الأوّل:

المُصطلحات والمفاهيم النّقدية والأدبيَّة في كتابات عبد الفتاح كيليطو

المبحث الثاني:

مناصات عبد الفتّاح كيليطو بين السّيمياء والتّفكيك

المبحث الأوّل:

المُصطلحات والمفاهيم النّقديّة والأدبيَّة
في كتابات عبد الفتاح كيليطو

إنّ **ثقافة النّاقد** تشترط عليه أن يتوفَّر متنه على جهازٍ مفاهيميٍّ ومصطلحيٍّ هو مُحصّلة اطّلاعه على مدراس النّقد الغربي في جملة قراءاته، ورصد مرجعيّاته النّظريّة الفلسفية والفكريّة، وكذا انفتاحه على تلقّي اتّجاهاته في تعدّدها وتحوّلاتها التي أملتها سيرورة عملها التّاريخيّة تنظيرًا وممارسة، من دون مقاطعة مبدئية من طرف النّاقد أو حُكمٍ مُسبقٍ منه، لكنّ هذا لا يعني على الاطلاق استسلامه التّام، وانصياعه الكلّي لهذا التّعدّد، وإنّما وعيًا منه بأنَّ مُدخلات بعض المناهج قد تعود لمُنطلقٍ واحدٍ تفرّعت عنه تسميات لمدارس أخرى، في الوقت الذي نجد نظريّات قامت على نقد ونقضِ سابقاتها، إنّ هذه الإحاطة تعتبرُ أرضيّة النّاقد النظريّة، وقاعدته المناهجيّة التي لا غنى له عنها من أجل تأسيسِ مشروعه النّقديّ الخاصّ النّابع عن استئناسه باتجاهٍ دون سواه، وقناعاته بعلميّة منهجٍ دون آخر، ومن ثمَّ يأتي دور الاختصاص الذي سيوجّه القراءة النّقديّة لديه أكثر، بانتقاله من طور شموليّة النقد إلى خصوصيّته في مقاربة النّصّ وتحليله. من منطلق تصوّر الناقد واستشرافه لمشروعه النّقديّ الذي لا يخلو من استقلاليّة ذاتيّة "لأنّ تخيّل أنّنا نستطيعُ التّفكير من دون أحكامٍ مُسبقة هو أسوأ الأحكام المسبقة. وإنّ العرف المتناقل مكوّن للإنسان، ولا يكفي ببساطةٍ ليجعل مبدءًا ما شرعيًّا، ونظريّة ما حقيقيّة»[1]. الأمر الذي يستبعد لدى النّاقد التبنّي الحرفي للمنهج الواحد، والدفاع المستميت من أجل تسخير النصّ خدمة للمنهج، بل من أجل توظيف معطيات هذا الأخير استكشافا لخصائص النُّصوص المدروسة. وربما في حالات كثيرة أخرى تجاوز المنهج في حدّ ذاته في منحى تأويلي منفتح على تعدّدية معاني النَّصّ، التي تُفلتُ في المنظور التّأويليّ، من الحصر والتّقييد، وتمتنعُ على أن تُقال بصورةٍ نهائيّة. فالمفسِّر في نظر **كيليطو**: "لا ينبغي أن يُغرى بتفسيره ويقدِّمه على أنه التَّفسير الوحيد. **القراءة الناجحة** هي التي تكون «متواضعة» ليس بمعنى الخضوع للنّص وإنّما بالتّركيز على نسبيته ونسبية القارئ"[2].

(1) تزيفتان تودوروف، استقلال ذاتي، ص28.

(2) عبد اللّطيف آيت حسو، عبد الفتّاح كيليطو بين فعلي القراءة والكتابة في كتاب «الأدب والغرابة»، جريدة الإتحاد الإشتراكيّ، تا: 2020/01/14 .

ومن محصّلة اطلاع نبيهٍ على مناهج النقد الحديثة، انطلق **عبد الفتّاح كيليطو** مؤسّسا لمشروعه النّقدي في قراءة التّراث السَّردي، الذي يبدو فيه مسعاه واضحا للإحاطة بجميع جوانبه، بدءًا من اختياره للنّصوص الكلاسيكيّة: المقامات، ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة ميدانا **للدّراسة النصّية**، والاقتصار على أسماء مُبدعيها الذين دارت حولهم مجمل كتاباته منذ البداية يمكن حصرها: في الهمذاني، والحريري، والجاحظ، وابن المقفّع، والمعرّي.. في اهتمام منه بجانب **المؤلّف**، وإيمانا منه بأنّ كلّ "كلّ قراءة هي نتيجة تفاعل متواصل بين مقروءٍ وقارئ، أو نصّ وتأويل له، أو كنزٍ وإنفاقٍ منه"[1] يعتبرُ نفسه مجرّد قارئٍ ينضاف إلى جملة القراء الذين يُشركهم في مشروعه القرائي المنفتح على اللانهائيّة القائمة على تعدّد القراءات والتأويلات بتعدّد القراء والمؤوّلين "إذ لا تأويل نهائيًّا في الحقيقة"[2]. فهو إذًا –والحال على هذا التفصيل– يستوفي مدار اشتغال المدارس باهتماماته المنصرفة إلى ثلاثيّ تحقّقّ أي عمل أدبيّ: النّصُّ، مُؤلِّفه، وقارئه.

يحتاجُ الشّروع في التّأسيس لأيِّ برنامجٍ نقديٍّ إلى تكوين جهازٍ نظريّ يكون عليه مدار الاعتماد في الممارسة التّطبيقيّة، إلا أن هذا الجهاز المفاهيميِّ لدى النّاقد ينبغي رصده ومتابعته بحذرٍ لأنه لا يخلو من تغيير في المسار في أي لحظة من سيرورة هذا المشروع، لذا ينبغي النّظر إليه في إطار نظرة شموليّة وكليّة في مجموع أعمال النّاقد، لئلا تبدوَ دراستنا له في مظهرٍ تجزيئيّ وجزئيّ. وهذا هو الحال عند **كيليطو** الذي عرف المفهوم لديه تنويعًا في الظهور في مجمل كتاباته لأنه من الصَّعب تحديد مفهوم الكتابة والقراءة والنّوع الأدبيّ من خلال منجزٍ واحدٍ أو منجزين، إذ يلزم ذلك على العكس نظرًا في مجموع مدوّنته النّقدية للوقوف على حدّ المفهوم الواحد عنده. مع ما سيرافق هذا العمل من جهدٍ لا يخلو من خطأ نظرا لخصوصيّته في الكتابة النّقديّة. إذ لا نكاد نعثر له على مُؤلَّفٍ يتفرّد بالنّظريّ المحض،

(1) سعيد الغانمي، الكنز والتّاويل: قراءات في الحكاية العربيّة، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت/ الدّار البيضاء، ط01، 1994، ص06.

(2) علي حرب، التّاويل والحقيقة، ص12.

ولعلّ الكتاب الوحيد الذي أفرد قسمًا منه لإيضاح بعض المفاهيم والمصطلحات هو «**الأدب والغرابة**» الذي يمثّل باكورة **أعمال النّقديّة** بله مشروعه النّقديّ برمّته.

ولقد ظلّ هذا الكتاب العتبة التي لا ينبغي لأي دارسٍ تجاوُزُها، باعتبارها اللّحظة الحاسمة تاريخيًّا لرصد البدايات، كونه يعتبر مِسبار التّحوّل في انتقال **كيليطو** من القراءة بمفهومها التّقليديّ القائم على الانطباع و«تسجيل بعض الخواطر والارتسامات العابرة»، إلى القراءة بمفهومها المؤسّس على الدِّراسة المنهجيّة. واكتشافٍ عالم جديدٍ من النّصوص التي تَصلُح هي الأخرى أن تكون مواضيع دراسات جادّة كالأسطورة، الخرافة، النكتة، القصَّة المصوَّرة.. بعدما كان يعتقد أنّ الأدب الرّفيعَ وحدَه القابل للدّرس.

كيليطو وتأثير بارث وتودوروف:

لا أحد بإمكانه الاعتراض أن **كيليطو ناقدًا** هو وليد بحوث المدرسة البنيويّة الفرنسيّة، من دون أن يعني ذلك انبهارهُ بها، وذوبانه فيها، وأكبر أستاذين تتلمذ على أفكارهما –على الأقلّ في بداياته–هما **بارث**[1] **وتودوروف** ، الذي يبدو على **ناقدنا** جليًّا حجم إمتنانه لهما، بالقدر الذي ظلّ مُعترِفًا بفضلهما عليه في توجيهه، يبدو ذلك من خلال شهاداته التي لا يتوانى فيها عن كيل الشّكر لهما كلّما سنحت الفرصة. وحسبنا استشهادًا هنا بما قاله **كيليطو** بهذا الخصوص: "لا أعرف من قال: «اعملْ على نحوٍ يجعلُك فريدًا من نوعك». باستلهام مبدأ كهذا، والذي ينبغي أن يُشكِّل شعارا لكلِّ كاتب، **أدركتُ بأنَّ جانبَ التَّركيب عندي، الذي بدا بأنَّكم تعتبرونه مميِّزا لكتابتي، ربما ينتسب إلى رولان بارث،** في جانب كبير منه إن كان الأمر كذلك، لنقل بالتّالي **وداعًا للفرادة،** أو لنبحث عنها في مكان آخر"[2]. ويبدو أنّ **كيليطو** وجد في أسلوب كتابة **بارث** مثالا يستحقُّ **امتداح تقليده،** كون الانطباع الذي يتمثّل من خلال

(1) راجع عنصر: من أين ابتدأ كيليطو/ ضمن الفصل الأوّل من المذكّرة.

(2) فاطمة آيت موس/ وإدريس كسيكس، تر: سعيد بوخليط، حوار مع عبد الفتّاح كيليطو: الكاتب ثمّ ألف لغةٍ ولغة، مقال منشور على موقع:Overblog ، بتاريخ: 28 ماي 2018. مرجع الحوار:

Fadma Ait Mous et Driss Ksikes: le métier d'intellectuel; dialogue avec quinze penseurs du Maroc. en toutes lettres ; 2014.

قراءتنا لأعمال **كيليطو** هو نفسه الذي صدر عن **تودوروف** واصفًا تحوّلات بارث في الكثير من مواقفه النّقديّة قائلًا: "إذا كان بالإمكان داخلَ كُلِّ نصٍّ أن نأخذ جمله كتعبيرٍ عن فكره، فإنَّ مجموع النُّصوص تُشير إلى أنّه لا يُجسِّدُ شيئًا، إذ نُلاحظُ أنَّ **بارث** يُغيِّرُ دائمًا موقفه، فهو يحتاجُ إلى صياغةِ فكرةٍ ما لكي يُهملها"[1]. وكذلك الحال عند **كيليطو** الذي يصعبُ تحديدُ انتمائه إلى منهج مُحدّد، ولا يمكن وصف قراءاته بأكثر من الحوار الحُرّ –مع النّصّ– الذي تتعدّد فيه المواقف، مُبرزة تعدُّدًا في المرجعيّات، وانفتاحا على المناهج لا مُتناهيًا، مُعتبرًا كتبه الأولى أخطاءً تصحّحها الكتب الصّادرة بعدها.

وليس الحديث عن تأثُّر **كيليطو** بهذين العلمين النّقدين مجانيًّا في هذا العنصر بالذّات، لأنّهما يمثّلان نقطة البداية التي انطلق منها في كتابه الأدب والغرابة، بحكم إشارته في كلمة هذا الكتاب: "كان علينا أن نبدأ من الصّفر، وكان أمامنا برنامجٌ دراسيٌّ شاسع. كُنَّا مثلا ننتظر بفارغ الصّبر صدور أعداد مجلة شعريّة الفرنسيّة، وكان صدور كتاب **لتودوروف** يُشكّلُ حدثًا مُهمًّا"[2].

قدّم تودوروف مفهومات متقدمة حول البنية السردية وكيفية تحليلها من خلال تفكيك النصوص إلى مكوناتها الأساسية. كيليطو، الذي اهتم بتحليل الأدب العربي الكلاسيكي، خصوصًا في أعمال مثل ألف ليلة وليلة والمقامات، تأثر بفكرة تودوروف عن الأنماط السردية وأهمية فهم البنية الداخلية للنصوص. استخدم كيليطو هذه الأساليب لفهم كيفية بناء السرد العربي الكلاسيكي وكيفية تداخل الزمن والمكان والشخصيات بطريقة متشابكة ومعقدة.

اهتم تودوروف أيضًا في دراساته بالكيفية التي يتفاعل بها المتلقي مع النصوص. كيليطو، من خلال تحليلاته، قام بتطبيق هذا المفهوم، مشيرًا إلى أن الأدب العربي الكلاسيكي يعتمد بشكل كبير على تفاعل القارئ مع السرد، خصوصًا في النصوص التي تحتوي على

(1) فانسان جوف، الأدب عند رولان بارث، تر: عبد الرّحمن بوعلي، ط01، 2004، ص10. نقلا عن:
T. todorov, Critique de la critique, Paris, Poétique, 1984, p76.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص06.

مستويات متراكمة من المعنى. فهو لم يقتصر على تقديم تفسير واحد للنصوص، بل دَعا إلى قراءة متعددة تسهم في فتح أفق التفكر والتفسير.

أمّا من جهة التأثر ببارث فإنّ هذا الأخير كان يعتقد أن النص الأدبي هو نص مفتوح، بمعنى أن النص يحتوي على عدد لا حصر له من التفسيرات التي يمكن أن يتخذها القارئ. هذا المبدأ تأثير بشكل كبير على كيليطو في قراءاته للأدب العربي الكلاسيكي، حيث يعتقد كيليطو أن النصوص مثل ألف ليلة وليلة لا تحتوي على معنى واحد ثابت، بل هي نصوص متعددة ومفتوحة على قراءات متنوعة. كما أن هذه النصوص تحتمل تفسيرات متعددة من قبل القارئ، وقد تحمل دلالات مختلفة بناءً على السياق الثقافي أو الزمني الذي يتم قراءتها فيه.

أمّا بورخيس الذي تأثّر به **كيليطو** كثيرًا في كتاباته فلقد تأخر أثره عليه مقارنة بهما حيثُ بدأ تواتر اسمه وإحالاته عليه مع «**الكتابة والتّناسخ**». لقد شكّلت لحظة لقاء **كيليطو** بكتابات وأفكار **بارث وتودوروف** تمفصُلا جوهريًّا في مساره ما انفكّ أثره باديًا.

كيليطو وإشكالية الغرابة في ضبط المفهوم (الأدب، النّص، النّوع):

من الطّبيعي جدًّا السّؤال عن ماهيّة الأدب، لكنَّنا في الوقت نفسه نجدُ أنّ هذا السُّؤال يحتوي على الكثير من الغرابة، إذ من المفترض –ونحن في زمن ما بعد الحداثة– أن يكون مثل هذا **المفهوم** الأساس مُتجاوَزًا لكنَّه –ويا للغرابة– لا يزال غير مُحدّد بجوابٍ يكون عامًّا وثابِتًا وغير قابِلٍ للمُزايدة، "فلم نكتُب بعد تاريخ هذه الكلمة كامِلًا، ولا مُعادِلاتها في مُختلف اللُّغات وفي العصور المختلفة"[1]. إذ من "الغريب أنّ العديد من الكتب التي تطلع علينا تحت عنوان «تاريخ الأدب» تمضي في سبيلها دون أن تشعر بأدنى حاجةٍ إلى تعريف الكلمة السّحريّة"[2]، رُبما لا يتعلّق الأمر بتقصيرٍ على مُستوى الدَّرس النَّقديّ النّظريّ، بقدر ما يشوب إشكاليّة تحديد هذا المفهوم من تعالقات مع أسئلةٍ أخرى من قبيل: مافائدة الأدب؟ ماهي

(1) تزيفتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أُخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثّقافة، سوريا/ دمشق، 2002، ص05.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص15.

وظيفته؟ أو ماذا يميّز الأدب عن اللّاأدب؟ كإحدى الصّيغ الأخرى للسُّؤال الأكبر المتعلّق بالماهيّة.

كما أنّ معظم التّعريفات التي أُعطيت لهذا المفهوم هي تعريفات مضمونيّة انطلقت في مُجملها من مواقف إيديولوجيّة مسبقة ولكنّها لم تُعرِّف الأدب تعريفًا نظريًّا عِلميًّا. وعلى كلّ حالٍ فإنّ المصوِّغ الأكبر لمشروعيّة طرحه هو كونُ "السّؤال الذي يُطرحُ كشرطٍ أوّليّ أمام كُلِّ نظرٍ نقديٍّ، وأمام كلّ تحليلٍ لمضمون الأدب يتعلّق بتعريف هذا الأخير"[1]. خصوصًا "عندما يتعلّق الأمرُ بنصوصٍ أدبيّةٍ، فإنَّ الباحث يعتمدُ طيلة عملهِ، سواء شاء ذلك أم كره، على تعريف الأدب"[2] .

ومن هنا فليس من الغرابة في شيءٍ أن يكون مفتتح كتاب **الأدب والغرابة** محاولةً لإبداء ملاحظات حول **مفهوم الأدب** موضّحًا أن الدّراسات التي تهتمّ بالأثر الذي تخلّفه النّصوص الأدبيّة "لا تصبُّ اهتمامها على وظيفة الأدب وتفترض أنّ طبيعة الأدب معروفة"[3]، وأنَّ سعينا للخروج من "الحلقة المفرغة (الأدب هو الأدب)"[4] تعتوره إشكاليّة ضمنيّة أخرى هي: ما "الذي يجعلنا نصف بعض النّصوص بأنّها نصوصٌ أدبيّة"[5] كون الأدب يستعمل غالبًا في الدّراسات بصفته دالا واصِفًا لدوال أخرى مثل: النّصّ الأدبيّ، تاريخ الأدب، العمل الأدبيّ، الأثر الأدبيّ. ويعلّل **مرتاض** داعي بحثه في مفهوم الأدب بقوله"ونحن إنّما نتحدثُ عن مفهوم الأدب، لأنّ صفة «النّصّ» في دراستنا هذه هي «الأدبي» ولا يجوز أن ننطلق إلى البحث في أمر هذا «الأدبيّ» قبل البحث في شأن الأدب نفسه، فليس

(1) فانسان جوف، الأدب عند رولان بارث، ص23.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص47.

(3) المرجع نفسه، ص15.

(4) المرجع نفسه، ص16.

(5) المرجع نفسه، ص16.

«الأدبي» في حقيقة أمره إلا استمرارا لمفهوم الأدب، أو جُزءًا منه، لأنَّ أحدهما مُجرّد نسبةٍ إلى صاحبه"[1].

وعلى الرغم من تقديم الأدب في الحديث عن النّصّ في قسم النّصّ الأدبي من الأدب والغرابة، إلا أنّ **كيليطو** ينزلقُ من دون شعور حسب تعبيره إلى تعريف النّصّ كجزئيّة أولى، لينصرف لاحقًا إلى توضيح **مفهوم الأدب** في المنظور الغربي مقارنة بمفهومه في الثقافة العربيّة الكلاسيكيّة.

النّصّ واللّانصّ:

إنّ النصّ هو الآخر "مفهوم شائك، ومُلتبسٌ وعائم"[2] لأنّه "مُمتنعٌ وقادرٌ على أن يُشعَّ في كُلِّ اتّجاه، وهو في الوقت نفسه مِعْطاءٌ لا يكاد يرفُضُ أيَّة يد تمتدُّ إليه [...] فعلى الرّغم من التّراث الضّخم من النُّصوص النّقديّة التي حاولت أن تُفسّر **النّصّ**، إلّا أنّه لا يزالُ مُمتنعا، غامضًا، وهو بحاجةٍ إلى مزيدٍ من الكشف والتّفسير والتّأويل"[3] كون تعريفه يتحدّد مقترنا بالعلم الذي يُدرسُ من خلاله، إذ هو مُرتبطٌ تاريخيّا بعالمٍ كاملٍ من المؤسّسات: القانون، الدّين، الأدب، التّعليم..

إنّ اشتغال **كيليطو** على الأنساق الثّقافيّة في **المقامات**، جعله يتنبّه إلى قيمة النّصّ "بوصفه حادثةً ثقافيّة، وليس مُجتلى أدبيًّا"[4]، حيث نجدُه يشير إلى مفهوم النّصّ الثّقافيّ عند **لوتمان** في افتتاحية المقامات، كما هو الحال في **الأدب والغرابة** . الأمر الذي جعله يُقدّم النصّ الثقافيّ بديلا عن النّصّ الأدبيّ، ويتبدّى ذلك جليًّا كونَ **كيليطو** لا ينطلقُ في تعامله مع

(1) عبد الملك مرتاض، نظريّة، نصّ، أدب: ثلاثة مفاهيم نقديّة بين التّراث والحداثة، النّادي الأدبي الثّقافي،جدّة، [قراءة جديدة لتراثنا النّقديّ]، مجلد: 01، ص276.

(2) محمّد بازي، تقابلات النّصّ وبلاغة الخطاب، ص131.

(3) أحمد حيدوش، النّصّ الأدبيّ بين المبدع والمتلقي (وجهة نظر نفسانيّة)، مجلّة التبيين، ع: 06، تا: 01 أبريل 1993، ص16.

(4) عبد الله الغذاميّ؛ النّقد الثقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، المركز الثقافي العربي، ط03، 2005، ص65.

النّصّ كمفهومٍ لسانيٍّ صرف، "فلا يكفي أن تكون هناك جملةٌ أو مجموعة من الجمل، سواء كانت شفويّة أو مكتوبة، لنُقرّر بأنّها نصّ"[1] وإنّما يؤسّس مفارقته في تعريفه له بربطه بدالٍّ الثّقافة كسمةٍ تميّز ما هو نصّ عن اللّانصّ "الذي يذوب في المدلول اللّغوي ولا ينظر إليه إلا من هذه الزّاوية"[2]، إنّ **كيليطو** في تعامله مع النّصّ كمفهوم يتبنّى وبشكل صريحٍ ومباشر التّعريف الذي اقترحه سيميوطيقيّون سوفيات للنّصّ، والذي لم يستنكف أن عرضه كاملا في خضم دراسته الأنساقية للمقامات "مفهوم النّصّ بمدلوله في دراسة عن الثقافة، مُتميّزٌ عن المدلول الذي يستخدمه اللّسانيون. نقطة الانطلاق في المفهوم الثّقافي للنّصّ، هي اللّحظة التي يتوقّف فيها التّعبير اللّسانيّ المحض عن كونه كافيا لكي تصيرَ رِسالةٌ ما نصًّا. ونتيجة لذلك فإنّ مجموع كتلة الرّسائل المتداولة بين جماعة ما تُعتبر «لا نصًّا»، وعلى هذه الخلفيّة تتميّز فئةٌ من النُّصوص تُقدِّمُ مؤشِّرات عن تعبيرٍ إضافيّ يمتلك دلالةً في نسق ثقافة معيّنة"[3]. وهي ذات النقطة التي أسّس عليها ناقدنا نظرته وتعاطيه مع النّصّ وما يميّزه عن اللانصّ، حسب المحدّدات التي يراها جوهريّة بناء على هذا المعطى النّقديّ المتكوّن لديه، مُتجاوزًا بذلك مجرّد الدّلالة اللّغوية على اعتبارها مُتوفّرة فيهما أسَاسًا، إذ لا يعني "أنّ ما ليس نصًّا هو شكلٌ لغويّ مشوّش وفوضويّ، إذ يُمكنه أن يتوفّر على تنظيمٍ مُعيّنٍ، إلا أنّه تنظيم لا يحملُ بُعدًا ثقافيًّا، أي لا تنطبقُ عليه مجموعة من الخصائص النّوعيّة، فنيّة وجماليّة، التي اتُّفق على كونها معيار النّصيّة من اللّانصيّة داخل نسقٍ ثقافيّ مُحدّد"[4]. وعلى الرَّغم من اعتباره اللّانصّ مشتملا على نظام لغويٍّ، إلا أنّه لا يُغفل أنّ النّصّ يخضعُ لتنظيمٍ داخليٍّ خاصٍّ، كونه يتمتّعُ

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص17.

(2) المرجع نفسه، ص17.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص60. /

نقلا عن: Lotman, (avec Pjatigorskij, Le texte et la fonction, Semiotics. 2. 1969, P 206

(4) محمّد بازي، تقابلات النّصّ وبلاغة الخطاب، ص134.

بخاصيَّاتٍ إضافيّة أي تنظيمٍ فريدٍ يعزلُه عن اللّانصّ. فالنصّ الأدبي "لا يتحقّق إلا بقدرٍ تأمّل اللّغة والتّصرُّف بها، وهذا يفترضُ تكسير الهياكل الثّابتة للّغة"[1].

وممّا تقدّم يُمكنُنا تمييز النّصّ واللّانص عند **كيليطو** رياضيًّا على هذا النحو:

النّصّ= [تنظيم/ مدلول] لغويّ + مدلول ثقافيّ [قيْميٌّ].

اللّانصُّ= [تنظيم/ مدلول] لغويّ – مدلول ثقافيّ [ذوبان القيمة].

وإذا كانت: **اللّاثقافة** = – مدلول ثقافيّ.

فإنّ الجملة التّالية ستصبح:

النّصُّ= اللّغة + الثّقافة.

اللّانصُّ= اللّغة + اللّاثقافة.

وبهذا فإنّ **كيليطو** يخالف المعايير التي وضعها (هاليداي وحسن رقيّة) للتَّمييز بين "النّصّ: الوحدة الدّلاليّة المتكاملة المُتماسكة معنى وصياغة، واللّانصّ: باعتباره مجموعة عشوائيّة من الجمل لا يجمع بينهما جامعٌ ولا يربطها رابط؛ كالأمثلة التي تُساقُ في كتب النّحو إيضاحًا لقاعدةٍ أو تدريبًا عليها [...] والنّصّ يتميّز عن اللّانصّ بخاصيّة النّصيّة، التي تقوم على ركيزتين هما: التّماسُكُ الدّاخليُّ، وسياقُ الحال الذي (يُكبسل) فيه النّصّ أو يتجلّى فيه"[2]، فالفرق بين النَّصّ واللّانصّ عند **ناقدنا** لا يكمنُ في التّمظهر الشّكلي والدّلاليّ للّغة فحسب، إنّما هو كامنٌ فيما يحملهُ هذا الدّال اللّغويّ من حمولةٍ ثقافيّة ترفعه إلى مستوى النّصيّة. مُنبّهًا إلى أنّ هذا الشّرط مُتعلِّقٌ بطبيعة الثّقافة ذاتها في منظورها لما تعتبرهُ «نصًّا» "لأنّ الكلامَ الذي تعتبرهُ ثقافةٌ ما نصًّا قد لا يُعتبرُ نصًّا من طرفِ ثقافةٍ أُخرى"[3]. ومردُّ هذا إلى الخصوصيّة المشكّلة لنظام الثّقافة، التي ترى في نظامٍ ثقافيٍّ آخرَ لا نِظامًا. من دون أن

(1) صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، دار المدى للثّقافة والنّشر، بيروت–لبنان، ط01، 2003، ص230.

(2) نظرية النّصّ الأنموذج، ص14، جذور 41.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص16.

ننكر أنّ الاهتمام بالأبعاد الثقافيّة للنّصّ هي من أبرز سمات النّقد الثّقافي عامّة وما حدّده **فنسنت ليتش** بصفة خاصّة. لنعود بهذا مرة أخرى إلى التّاكيد على الحضور الكثيف لمفاهيم لوتمان فيما يتعلّق بالأدب الذي يعتبر "أنَّه يتكوّن من مجموعة من العناصر التي تُفرزها ثقافةٌ معيّنة وتُعطيها قيمةً محدّدة"[1]. والنّصّ على هذا النّحو يمتحُ مكوّناته ومضامينه وقيمته من مُخرجات ثقافة معيّنة. إذْ لا أحد في اعتقادي يُمكنه أن يُنكرَ فكرة أنَّ النّصّ "يكتنزُ أحوالا نفسيّةً وحسيّةً وحيويّة، كما يكتنزُ أطوارًا ثقافيّة معرفيّة مُستقرّة ومتغيّرة، ويُضحي أحيانًا معرضًا إثنوغرافيّا، يرصدُ أساليب الحياة والتّقاليد والقيم في مكانٍ وزمان معيّنين"[2]

هذه الصّلة الوطيدة التي تربط النصّ بالثقافة والتي شكّل منها **كيليطو** نقطة انطلاقه في ضابط تحديد النّصّ عن غيره، ترجعُ إلى مكوّنات النّصّ التي تمثّل الثقافة حلقة وصلها "فالنّصّ ليس سطرًا من الكلمات ينتجُ عن معنى أُحاديّ، أو ينتج عنه معنى لاهوتي، ولكنّهُ فضاءٌ لأبعادٍ مُتعدّدة، تتزاوجُ فيها كتاباتٌ مختلفةٌ وتتنازعُ، دون أن تكونَ أيّ واحدة منها أصليّة؛ فالنّصّ نسيجٌ لأقوالٍ ناتجةٍ عن ألفِ بؤرةٍ من بُؤر الثّقافة"[3].

غير أنّه في الوقت نفسه يطرح أسئلةً تبدو تقليديّة لكنّها من القيمة بحيث يجب استحضارها؛ ماذا عن الحديث اليومي المتقطّع؟ المكالمة الهاتفية؟ هل هي نصوص أم يقتصر النّص عمّا هو مكتوب فحسب؟ ماذا عن إعلانات المتاجر والجرائد؟ مُعتبرًا التّدوين/ الكتابة وحدهَا ليست الفيصل في تحديد النّصّ عن اللّانصّ، فـ"في المجتمعات التي تنتشرُ فيها الكتابة انتشارًا واسعًا، فإنّ التّدوين ليس بالمعيار الكافيّ"[4].

(1) حسين خمري، نظريّة النّصّ: من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط01، 2007، ص18.

(2) إيهاب النّجديّ، منازل النّصّ الأدبيّ (مقترح) القصّ الشّعريّ: جدليّة الشّعر والسّرد، كتاب المجلّة العربيّة، ع: 248، الرّياض، 1438هـ، ص10/09.

(3) رولان بارث، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1994، ص21.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص18.

تمنح الكتابة عند **بارث** النّصّ قيمة الثّبات والخلود "فهو سيفٌ مسلول على الزّمان والنّسيان"[1] حيث تغدو "حرفيّة النّصّ وعاءَ أصله وقصده، ومُستودع معنى مُقنّن ينبغي أن نصونه أو أن نهتدي إليه، وعندئذٍ يُصبحُ النّصّ اصلًا موضوع التّفاسيرِ كُلّها"[2] وغير بعيدٍ عن هذا يُعيدُ **كيليطو** هذه الصّياغة فالنّصُّ "مادام له مدول ثقافيّ فإنّه يحتفظُ به ويُخشى عليه من الضّياع" ليُصبحَ بذلك محلًّا للاهتمام: فالنّصُّ يُكتب، يُعلَّمُ، يُحفظُ، يُستشهدُ به، "وبما أنّ النّصّ يكون عادةً عسيرًا أو غامِضًا أو غنِيًّا فإنّه لا بُد من مُفسّر أو مُؤوِّلٍ يُوضِّحُ جوانِبَهُ المُظلمةَ"[3] في اقتباسٍ مباشر له عن **لوتمان**. وهو ذات موقف بارث "الذي كان يقفُ موقف العداءِ من «الوضوح» Clarté، الذي لا يترك فُرصةً للذّهن لأن يعمل ويُعاني في قراءة «النّصّ»، ويكادُ يكتبُه من جديد، وهو يقرأه حتّى يستطيع فهمه"[4].

فالنّصّ على هذا النّحو لا ينبغي أن يكون أُحاديّ الدّلالة مُباشِرًا إذ لا بُدّ أن يكتنفه غِنًى دلاليٌّ، كونه"يعملُ على تفجير سطح اللّغة كما ترى جوليا كريستيفا [من منطلق كونه] مُمارسة لغويّة تُميّزه عن مفهوم آخر هو اللّانصّ الذي وإن كان يستعملُ اللّغة ذاتها ويلتزم –قدر الإمكان– بالمعايير النّحويّة، إلّا أنّه على مُستوى الدّلالة لا يقترحُ إلّا دلالة واحدة، وميزته هي ارتباط الدّال بمدلول واحد"[5].

لذا نجد **كيليطو** يؤكّد أنّ "الخطاب يصيرُ نَصًّا عندما تتحقّقُ مجموعةٌ من الشّروط، من بينها الحاجة إلى شرحِ غموضه، والشّعور بأنّ هذا الغموض مصدرُ ثراءٍ وفائدة. وعادةً ما يحدثُ هذا عندما يتعلّقُ الأمرُ بمؤلّف لا يُشكّ في قيمته. في هذه الحالة يُعتبرُ الخطاب

(1) رولان بارث، نظرية النّصّ، ص70.

(2) المقال نفسه، ص71.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص18/

نقلا عن:. Lotman, (avec Pjatigorskij, Le texte et la fonction, Semiotics. 2. 1969, P 211

(4) أحمد أبو زيد، لعبة اللغة، مجلّة عالم الفكر، المجلد : 16، ع: 4 ، يناير– فبراير 1986 ، الكويت ، ص 10.

(5) حسين خمري، نظريّة النّصّ، ص57.

نموذجًا يُقلّدُ ويتمُّ الاستشهادُ به، كما يُدرَّسُ في المدارِسِ والجامعات"[1]. ليغدو النّصّ على هذه الصّورة "أداةً علميّة تُحدّد قسرًا قواعدَ قراءةٍ سرمديّة"[2]. وهذا شأن النّصوص الكُبرى التي لا تزال تضخُ مع مرور زمن كتابتها كمّا لا نهائيًّا من القراءت التي تدخل بدورها في سلسلة لا متناهيّة من القراءات مُعبّرة عن كينونتها ووجودها الدائم والمستمرّ. فيما يسمّى عند بارث بتعددّية النصّ أو "النصّ المُتعدّد أي النّصّ الذي يتجدّد مع كُلِّ قراءة ويستطيعُ عبور الأزمنة والأمكنة، فهو يطرحُ قراءات مُتعدّدة وقابلة للبرهنة إلى حدِّ التَّناقُض. وهو عكس نصوص اليومي أو النّصوص العلميّة التي تلتزم بسياقٍ واحد وفهمٍ مُتقاربٍ [..] وهو النّصّ القابل للانهائيّة القراءات"[3].

وبذلك يكون النّص عند كيليطو إنّما يتحدّد في مقابل اللّانص الذي يتميّز عند **كيليطو** بكونه "ليس له تنظيم ولا مذلول ثقافيّ" ومن ثمّ "لا يُفسَّرُ ولا يُؤوَّلُ ولا يُعلّمُ ولا يحظى بأيّ اهتمام، بل لعلّ انعدام التّفسير يُشكّلُ مقياسا كافيًا لتعريف اللّانصّ"[4]. فإنّ النّصّ في مُقابل ذلك ينماز بأنّه تنظيم له مدلول ثقافيّ وأدبيّ، وهو ما يُمكّنه من أن يدخل في علاقةٍ مع الخطاب الأدبي، ليُحقّق من خلال هذه العلاقة نمطًا داخل ذلك الخطاب.

وفي الأخير لنا أن نسأل عن مصير الكتابات التي لا تحمل في صميمها مضمونا ثقافيًا بارِزًا، تلك التي تظهر خصوصيّتها فيما يفرضه تجلّيها الأدبي عبر تقاسيمها الفنيّة والجمالية، أليست جديرة بمُسمَّى النّصّ: كالرّسائل الأدبيّة، القصائد في بعض أغراضها.. أوتلك التي تكتسبُ قيمتها من وضوح دلالتها في سياقٍ معيّن من بلاغة القول التي تقتضي مراعاة مُقتضى الحال ومراعاة أحوال المُخاطَبِ، سنكون والحالة هذه في كثير من المواقف

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص22.

(2) رولان بارث، نظرية النّصّ، ص71.

(3) حسين خمري، نظريّة النّصّ، ص42./ نقلا عن: A.J. Greimas: Maupassant: La sémiotique du texte. P.09.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص18.

أمام مساواةٍ غير منطقية بين النّصّ واللّانصّ.. فيما يُجانف هذا الاعتبار صواب الرّأي ولا يعبّر إلا عن جزءٍ من الصُّورة لا عن الصّورة كلّها.

النصّ المكتوب وثقافة المؤلّف:

في كلّ الدّراسات التي طالعتها فيما يتعلّق بمفهوم النّصّ واللاّنصّ عند **كيليطو** لم أُصادف من تحدّث عن السّؤال الذي طرحهُ ناقدُنا في هذه القضيّة: كيف يتحوّل مُتكلِّمٌ إلى مُؤلِّفٍ حُجَّة؟ وهو من وراء هذا التساؤل يريدُ أن يعزّز طرحه السّابق عن دور الثقافة فاصلا بين النّصّ ونقيضه. فهو يُشير في سابقةٍ لطيفةٍ إلى كتاب **وفيات الأعيان لابن خلّكان** حيثُ يُلاحظ ناقدُنا بتصفُّحه لهذا الكتاب "أنّ المؤلّف الحجّة ليس له طفولة" حيث يبدأ التّأريخ للمؤلّف الحجّة عند **ابن خلّكان** بلحظة التقائه بشيوخه "أي بحُفّاظ وخزنة نصوص، (حيث العصاميّ شيءٌ لم يكن يُتصوّر) يقول **كيليطو**. فاختلاط المؤلّف بسدنة العلم، وتعلّمه على يدهم، وتثقيفهم له، واجازتهم لمسيرته، هي لحظة الولادة الحقيقيّة الفاعلة في حياته وهي التي تصنعُ منه الحُجّة. ليصبحَ "أحد الأعمدة التي ترتكزُ عليها الثّقافة، يعني أنّه يفوه بنصوصٍ تنضافُ إلى النّصوص الأخرى المكوّنة للثّقافة". حيث "يتحوّل الكاتبُ من فردٍ عاديّ إلى نموذج ثقافيّ يتّسم بصفاتٍ وجوديّة وصور ذهنيّة وهيئات تخييليّة تتجدّد فيه وتتولّدُ له مع تقلّب حيوات النّصّ"[1] مُشيرًا إلى أنّ هذا التّحوّل في سيرة المؤلّف قبل [الثّقافة] يرافقه تغييرٌ حتى في الاسم[2] [يعدها]، بحيث يمحو اسم الشُّهرة سابقه ويبدّل باسمٍ آخر "من هو أبو محمّد القاسم بن عليّ بن محمّد بن عثمان؟ إنّه الحريريّ، من هو أبو القاسم محمود بن عمر؟ إنّه

(1) عبد الله الغذاميّ، الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط01، 1991، ص07.

(2) وقد نجد تغيير الاسم عند كيليطو علامة على الولادة الجديدة للشّخص نفسه بعد تحوّل مساره الحياتيّ؛ وهذا نفسه ما حدث لأبي العبر الذي تحدّث عنه في كتاب الحكاية والتّأويل؛ حيث لا يكاد يعرفه اسمه أحدٌ ، فبعدما عجز هذا الرّجل على منافسة أبي تمام والبحتريّ قرّر ترك الجدّ وعدل إلى الحمق والشّهرة، وكمؤشّرٍ على حياته الجديدة، قام بتغيير كنيته: كانت أبا العبّاس فصيّرها أبا العبر [...] فكأنّه تقمّص شخصيّة أخرى أو لنقُل إنّه وُلِد من جديد بعد أن دفن شخصيّته القديمة. [يُنظر : عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص46].

الزّمخشريّ" فيما يشبه الولادة الجديدة والحياة الجديدة. "أن تحيا معناه أن يمنحك الآخرون عبر السّنين تسميةً مُتغيّرة"[1].

ويُمكننا تلخيص هذا على هذا النّحو:

المؤلِّف الحُجّة = طفولة (لانصّ) + ثقافة (تكوين، لقاء شيوخ، إجازات).
المؤلّف الحجّة (النّصّ) = نصّ (سابق) + نصوص(شخصيّة) [تتضاف إلى الأخرى من محصّلة الثقافة]

وفضلا عن تعزيز موقفه مما طُرح سابقًا، يستدعي **ناقدنا** المؤلّف الحجة لأنّ النّصّ لصيق بمؤلّفه، ولعلّ أحد العوامل التي لم تجعل الثقافة الكلاسيكيّة تحفل **بألف ليلة وليلة** هو افتقادُها لأحد العوامل المُحدّدة للنّصّ "وهي نسبةُ القول إلى مؤلّف مُعترفٍ بقيمته"[2]. وعلى الرّغم من احتمال نسبة النّصّ الواحد في الثقافة العربية الكلاسيكيّة إلى مجموعة مؤلّفين إلا أنّ هذه النسبة تضلّ قائمة. ثمّ إنّ المؤلّف الحجّة في أحايين كثيرة هو من يمنح النّصّ قيمته فبمجرّد ذكر الاسم يرتسم انطباع القبول لدى المُتلقّي، ومن أمثلة ذلك: اشتهار بعض الأبيات لا لجمالها بل لشهرة قائليها.

مفهوم الأدب والنّصّ الأدبيّ:

ينبغي التّذكير إلى أنّ ما يسعى **كيليطو** إلى تقديمه في قسمه النّظري من الكتاب لا يعدو توضيحات بشأن بعض المفاهيم دون أن يعني ذلك عرض تعريفاتٍ لها، أو التّطرّق إلى ما يشوب هذه الأخيرة من التّعارض والتّضارب بنسبتها إلى أصولها المتمخّضة عنها نتيجة اختلاف مرجعيّاتها.

يعود **كيليطو** بعد عرضٍ لوجهة نظره فيما يتعلّق بالنّصّ إلى ما وعد به من تعريفٍ لكلمة الأدب كمثال على واحدة من المفاهيم الكثيرة "التي شاع فيها التّسليم بدل التّنقيب،

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص22.

(2) رولان بارث، نظرية النّصّ، ص19.

والاكتفاء بالجاهز والمتداول، عوض الكشف عن المُورَّى والكامن"[1] بحيثُ صرفتنا كثرة استخدامها عن وقوفنا بشكل جِدِيٍّ للكشف عن ماهيّتها، وضبط تعريف محدّد لها. ولأنّ دراسته في كتاب الأدب والغرابة بنيويّة فمن الطبيعيّ أن تحمل مخاييل هذا المنهج ومفاهيمه العميقة، في نظرها إلى الأدب وإلى النّصّ الأدبيّ، بما يُشكّل امتدادا لمنظوره فيما يتعلّق بالنّصّ وصلته بالثقافة وبالفرادة في التعبير والغموض، مُتأثِّرًا فيما يبدو –بين الخفاء والتّجلّي– بطروحات **بارث** الذي يرى أنّ "الأدب من منظورٍ أخلاقي يُتابعُ من خلالِ المعبر اللُّغويِّ وحدهُ، زلزال التَّصوُّرات الأساسيّة لثقافتِنا"[2]. و"لأنَّ كلمة«أدبيّ» [عند بارث أيضًا] هي في الوقت نفسه مرجعٌ ثقافيٌّ ونموذجٌ بلاغيٌّ، وغموضٌ تعبيريٌّ إرادِيٌّ، ووِحدةٌ بسيطةٌ للدّلالة الذّاتيّة. فإنَّها تكون عميقةً بوصفها حيِّزًا، وإنَّ هذا الحيِّزَ ليكون هو حقل التّحليل البُنيويِّ نفسه"[3].

يحاول **كيليطو** في هذه الجزئيّة مناقشة **مفهوم الأدب** في إطار المعادل التّرجمي الرّاهن (الأدب) في مقابل (Littérature)، منبّهًا إلى أنّ هذه التّرجمة تختلف مع دلالة الكلمة في الثّقافة العربية الكلاسيكيّة، ويظهر ذلك جليًّا في رأيه "إذا حاولنا ترجمة عنوان الأدب الكبير أو الأدب الصّغير لابن المُقفّع إلى الفرنسيّة"[4] مُشيرًا بذلك إلى إحدى الإشكالات الكبرى التي يجدر بنا مراجعتها؛ وهي أنّ دراسة تاريخ الأدب العربي إنطلاقًا من مدلولها الحديث (Littérature) يسلبُ الأدب العربي الكثير من الخصوصيّة التي تحملها الكلمة في معناها القديم ومراحل التّطوّر التي مرّت بها. وهي قضيّة سبق له الإشارة إليها في خاتمة كتاب **المقامات** عندما يطرح سؤال: ماذا بقي من الأدب؟ أنقول: إنّه قد افتقر واستُفرغ تدريجيًّا من مادّته؟ حيث يرى أن الإجابة مرتهنة بما آل إليه مفهوم ذلك الأدب [العربي القديم] بانتقاله إلى فضاء الدّلالة الجديدة (Littérature) ذاهبًا إلى أنّ "الأدب بمعناه الحديثُ هو الذي بانسلاله

(1) سعيد يقطين، السّرد العربي: مفاهيم وتجلّيات، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2006، ص14.

(2) رولان بارث، هسهسةُ اللّغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1999، ص15.

(3) المرجع نفسه، ص17،18.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص20.

شيئًا فشيئًا إلى الثّقافة العربيّة، قد طرد الأدب بمعناه القديم؛ لا الكلمة، بل ما تدُلُّ عليه الكلمة. ظلّت كلمة الأدب حيّةً، لكنّها صارت تعني (Littérature)"[1].

وفي الوقت الذي يتجاوز فيه ناقدُنا البحث عن الأصول اللّغويّة لهذه الكلمة في المعاجم العربيّة، هذه الكلمة التي بدأ ظهورها في العصر الأمويّ والتي لا يُعرفُ نصٌّ عربيٌّ جاهليٌّ صحيحٌ ورد فيه لفظُ (الأدب)[2]، فضلا عن غيابها في القرآن والحديث[3] كذلك. يحاول **كيليطو** –بما لا يخلو من مجازفة– إيجاد الصّلة مُعتبِرًا الأدب بالمفهوم القديم "نمطًا خِطابيًّا ينبغي التّنقيب عن مكوّناته البُنيويّة" ويأتي هذا الاعتبار من معنى الكلمة عند **ابن المُقفّع** التي تدُلّ عندهُ " على ما يجبُ التّحلّي به من الأخلاق والفضائل، وعلى النّسق الذي يجبُ مراعاته مع الغير"[4]، **وكيليطو** على هذا النّحو يتوافق مع ما ذهب إليه **الجابريُّ** في معرض حديثه عن ماهيّة الأدب، وبالتّحديد عند حديثه عن دلالة هذا المعنى عند ابن المُقفّع، حيث يقول: "وهكذا يجمع ابن المقفّع تحت لفظِ الأدب ثلاثَ معانٍ مُتكاملةٍ: 1/ **الأخلاق**، بمعنى الصّفات الحميدة والسّلوك المحمود الذي يُنبئ بكونِ صاحبه يصدرُ في أفعاله بعد إعمال العقل. 2/ ما به تُكتسَبُ هذه الأخلاقُ، وهي **النّصوص المرويّةُ أو المكتوبة** التي تورثُ المتعامل معها معرفةً بمكارم الأخلاق وبكيفيّة التّحلّي بها. 3/ **الفنُّ أو العلمُ** الذي هذه النّصوص ويعرضُها مُبوّبةً مُنظّمةً"[5]. ولعلّ هذه التّداخلات التي تشوب دراسة الأدب بما هو معنى نفسيٌّ أخلاقيٌّ

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص220.

(2) للتّوسّع ينظر: طه حسين، الأدب الجاهليّ، دار المعارف، القاهرة، ط12، 1977، ص23–28.

(3) أمّا ما رُوي عن النّبي (ص): «أدّبني ربّي فأحسن تأديبي»/ قال العجلونيّ في (كشف الخفاء) (70/1): "... وسندهُ ضعيفٌ جدًّا، وإن اقتصر على شيخُنا يعني –الحافظ بن حجر– على الحكم عليه بالغرابة في بعض فتاويه، ولكنّ معناهُ صحيح، وجزم به ابن الأثير في خطبة (النهاية)... وقال في اللآلىء: معناهُ صحيح، لكن لم يأتي من طريقٍ صحيح، وذكره ابن الجوزيّ في الأحاديث الواهية، فقال لا يصحُّ، ففي إسناده ضُعفاء لا مجاهيل.."/ نقلا عن: المبرد أبو العبّاس محمّد بن يزيد، الكامل في اللّغة والأدب، تح: عبد الحميد هنداوي، مجلّد01، إصدارات وزارة الشّؤون الإسلاميّة والأوقاف، السّعوديّة، دط، دت، ص05.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص21.

(5) محمّد عابد الجابري، العقل الأخلاقيّ العربيّ: دراسة تحليليّة نقديّة لنظم القيم في الثّقافة العربيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/ لبنان، ط01، 2001، ص45.

وتربويٌّ، هو ما جعل كيليطو يعتبره "مفهوما أقرب إلى السّديميّة، يُحيل على مُتطلّبات القول والفعل"[1].

وعلى هذا الأساس يعتبرُ الأدب عند **كيليطو** خطابًا نوعيًّا مُشتملا على صبغةٍ تعليميّة تغلب على نصوصها صيغ الأمر والنهي، كما هو الحال في سائر الأنواع الأخرى: الحكمة، الموعظة، المثل، الخطبة.. مُعتبِرًا حِكَمَ زهيرٍ في **مُعلّقته** أقرب إلى الموعظة منها إلى الشّعر، "فالأدب في هذا المجال له مدلولٌ واحدٌ رغم الأنواع العديدة التي تندرِجُ تحتهُ والتي لها مميّزاتُها الخاصّة"[2]. والحقيقة أنَّ هذا المعنى هو عينه ما ذكرهُ المُبرِّدُ قديمًا في كتابه "**الكامل في اللّغة والأدب**" حين قال في مُقدّمته: "هذا كِتابٌ ألّفناهُ يجمع ضروبًا من **الآداب:** ما بين كلامٍ **منثورٍ وشعرٍ** مرصوفٍ، **ومثلٍ** سائرٍ، **وموعظةٍ** بالغةٍ، واختيارٍ من **خُطبةٍ** شريفةٍ ورِسالةٍ بليغةٍ"[3]، ليكون اسم الآداب نظام هذه الأنواع كلِّها على اختلافِ خصائصها الشّكليّة والبنيويَّة.

يبدو أنّ قصد **كيليطو** –فيما يبدو– لم يكن التّأريخ والتّأصيل لمفهوم الأدب في التّراث العربيّ، لأن الحديث كان ليطول حينها، لكنّه ومن منطلق عيبِهِ في البداية على الباحثين تجاوزهم هذا المفهوم دون محاولة شرحه، فإنّ ذلك لم يكن بمانعه في إطار ولعه بالثقافة العربيّة الكلاسيكيّة، من الإشارة لأبي عثمان الجاحظ، وإلى «أدب الكاتب» لابن قتيبة، وإلى الحصريّ صاحب كتاب «زهر الآداب، وثمر الألباب»، وإلى «العمدة في في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيق، وإلى تعريف الحسن بن سهل للأدب، وإلى أنّ أحد أنواع الأدب عند ابن هارون كان هو تعلُّمَ العربيّة والشّعر والأنساب[4].

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص16.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص21.

(3) المبرد أبو العبّاس محمّد بن يزيد، الكامل في اللّغة والأدب، ص32.

(4) للتوسّع والاستزادة ينظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة، نصّ، أدب: ثلاثة مفاهيم نقديّة بين التّراث والحداثة، ص280/ 284.

لينتقل **كيليطو** بعد ذلك إلى الزمن الآخر لدلالة كلمة الأدب بما تعنيه (Littérature) ذاهبًا إلى أنّ ولادة هذه الكلمة بمفهومها الحديث تمّت في القرن الثّامن عشر، "وقد تبلور داخل الرّومانسية الألمانيّة، وبكلّ تدقيقٍ داخل ما يُسمّى مجموعة ييننا التي كانت مُكوّنة من أسماء كنوفاليس وسيلينغ والأخوين شليغل"[1]. ولأنّ الأدب هو مجموع ما يتضمنه من أنواع ونصوص فإنّ **كيليطو** يضع هذا التّصوّر بين فترتين:

1/ قبل الرومانسية الألمانية:

- كانت هناك أنواعٌ قارّة، ثابتةٌ، مُنفصلةٌ بعضها عن بعض.
- كانت الرّواية الفرد الفقير في عائلة النّوع.

2/ مع الرومانسيّة الألمانيّة وبعدها:

- ظهرت نزعةٌ نحو التّركيب والمزج بين الأنواع والمتضادّات.
- أصبحت الرّواية قمّة الأنواع: لاستيعابها الشّعر والرّسالة والمذكّرات والسّيرة الذاتيّة..

وعلى الرّغم من أنّ **كيليطو** لا يشيرُ إلى **باختين** في هذه الجزئيّة بالتّحديد إلا أنه يبدو متأثّرًا جدًّا بتعريف هذا الأخير ونظرته للرّواية حيث نجده يُعرّفُها بأنّها "نوعٌ أدبيٌّ هجينٌ مُختلطٌ ومتفاعلٌ مع كلِّ الأنواع الأدبيّة التّقليديّة الأخرى، وهذا ما اصطلح عليه علماءُ الأدب بـ **Synkretismos**، يعني أنّنا نلمسُ فيه سمات أو آثار كُلّ الأنواع الأدبيّة الأُخرى تقريبًا"[2]، وكذلك الحال بالنّسبة **لكيليطو** بشأن مقامات الحريريّ التي يقول عنها "إنّ من يقرأُ الحريريّ يُلاحظُ أنّ جميع الأنواع الأدبيّة لها مكانها في مقاماته"[3]. مُضيفا أنّه ليس من المبالغة

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص21.

(2) رشاد كمال مصطفى، أسلوبيّة السّرد العربيّ، دار الزمان، دمشق، ط01، 2015، ص103. / نقلا عن: ميخائيل باختين ودراسات أُخرى عن الرّواية، ص63/ ونجد سعيد يقطين يورد مثل هذا كاقتباس في بداية كتابه الرّواية والتّراث السّرديّ: «تُحاكي الرّوايةُ بسُخريةٍ كُلَّ الأنواع الأخرى (وبالضّبط لأنّها أنواع) وهي بذلك تكشِفُ عن أشكالها ولُغتها التّعاقُديّة. إنّها تُقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصّة، مُعيدة تأويلها، ومانحةً إيّاها رِئةً أُخرى..». سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السّرديّ (من أجل وعْيٍ جديدٍ بالتُّراث)، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، ط01، 1992، ص05.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص84.

اعتبار النَّظريّات اليوم امتدادًا للخطِّ الرُّومنتيكي وجهود مجموعة **بينا**، إلا أنّ هذا الحكم في الحقيقة فيه الكثير من المبالغة إذْ "على الرّغم من أنّ الحدود بين الأنواع ليست صارمة، وأنّ النّقاء النّوعي شيءٌ عسير.

إلا أنّ التَّمييز بين الأنواع الأدبيّة يظلُّ علامة تطوّرٍ، **وتزيفتان تودوروف** يُقرّرُ أنّه (لا يكون هناك أدبٌ دون أجناسٍ أدبيّة)"[1]. وهذا يستدركهُ **كيليطو** ويعرض إلى توضيحه لاحقا في كتاب «أتكلّم جميع اللّغات، لكن بالعربيّة» بالقول: "صحيحٌ أنّ الرومانسيين الألمان قد قبلوا برحابة صدرٍ أن تحُلَّ أبيات الشّعر ضيفًا على النّثر، مُعتبرين ذلك نوعا من التّجديد لفنِّ الرّواية [...] إلا أنّ ذلك لم يكن إلا مرحلةً عابرة سُرعان ما طُوِيت. منذئذ غدا القارئ يميلُ لفصلٍ مُطلَقٍ بين هذين النّوعين من الخِطاب"[2].

بعد هذا الشَّوط الوجيز من التَّأريخ والمسائل التي يطرحُها **كيليطو** يخلصُ في الأخير –من دون اقتراح صيغةٍ تصلح في اعتقاده أن تكون تعريفًا للنّصّ الأدبيّ– إلى "أنَّ التّعريف الذي نودُّ العثور عليه غير موجود"[3]، ويبدو من خلال هذه العبارة أنّ **كيليطو** يقف موقف الباحث لا المنظّر كون التّعريفات المقترحة تعجز عن استيعاب دلالاته الكُليّة في تمظهره نصًّا أدبيًّا "فإذا كان شأن الأدب مُقتصرًا على التّعبير عن ذوات وعن مواضيع ممتلئة سواء بسواء، وعبر «صور»، ما يكون نفع الأدب إذًا؟ وقد يكفي أيّ خِطابٍ مهما تدنّت قيمته هذه المؤونة"[4]. فلا إحالات النّصّ الأدبي حسب **كيليطو** "على عالم الأشياء والشّخصيات والأحداث الخياليّة" من جهة، ولا النّظر إليه من جهة وظيفته الشّعريّة فيما يتعلّق بمكوناته

(1) إيهاب النّجديّ، منازل النّصّ الأدبيّ، ص11/10.

(2) عبد الفتاح كيليطو، أتكلّم جميع اللّغات، لكن بالعربيّة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، ط01، 2013، ص55.

(3) ذكّرني هذا الجواب بمقدّمة فؤاد صفا والحسين سبحان في ترجمتهما كتاب «لذّة النّصّ»: "ماذا يقول بارث عن النّصّ؟ هذا السّؤال حول مدلول الخطاب البارثي، يمكن أن نجد جوابًا عنه عند بارث نفسه: لا شيء يمكن قوله" / رولان بارث، لذّة النّصّ، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنّشر، ط01، 1988، ص08.

(4) رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ص80.

والعلاقات الدّقيقة القائمة داخله كما طرحها **جاكبسون** كافيةً، لأنّها تعريفاتٌ تتّسعُ لتشمل ما ليس بأدبٍ خالصٍ كذلك ممثِّلا للأوّل؛ بتخييلات الأستاذ لتلامذته، وهذيان المحمومين، وللثَّاني؛ بالتَّنظيمات التي تخضع لها ميادين بعيدة عن الأدب كالإعلان التّجاريّ... ليخلُص في الختام بخصوص الأدب إلى ما انتهى إليه مصيره في العثور على مفهومٍ للنّص الأدبيّ والقول كذلك أنّ "تعريف الأدب يفشلُ في بناء موضوعه Objet والإحاطة بهذا الموضوع بصفةٍ مقنَّعة"[1]. داعيًا إلى عدم تمييز الخطاب الأدبي بالدّرس، لعدم وجود مبرّر واضحٍ يمنحنا أولويّة الانصراف إليه مقارنة بسائر أنواع الخطابات الأخرى.

وفيما يُفهم من تحليلات **كيليطو** أنّ محاولة إيجاد تعريف بنيويٍّ جامعٍ للأدب والنّصّ الأدبي مُرتهِنٌ عندهُ بالانتقال من طَوْر الصّورة التجزيئية لهما، إلى طَوْرالنّظرة الشّمولية؛ وذلك بعدم التّفرقة بين صنوف الخطاب عامّة، وعدم النّظر إلى الأنواع على حدة وإنّما إلى النّصّ الأدبي كيفما كان نوعه.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص24.

تصنيف الأنواع الأدبيّة:

بعد أن ألمح **كيليطو** إلى مسألة ذوبان الأنواع الأدبيّة وانتفاء الفوارق بينها كإحدى ملامح تطوّر مفهوم (Littérature) في معرضِ حديثه عن مخرجات مجموعة بينا، حين يرى موريس بلانشو بأنّ "الأدب لا يقبل التّفرقة بين الأنواع ويرمي إلى تحطيم الحدود"، يعود **كيليطو** ليناقشَ في هذا الكتاب السّبعينيّ الموسومة دراسته بالبنيويّة قضيّة تقع في التّرتيب الموالي لمفهومي الأدب والنّص الذي سبق طرحهما، وهي إفراد فصلٍ معنونٍ بـ «**تصنيف الأنواع**» وهو بذلك يحترم معالم الدّرس البنيويّ ويسير على نهجه في هذه المسألة بالذّات "فالبُنيويّة بفضل منهجها تُركّزُ انتباهًا خاصًّا على **التّصنيفات** وعلى الأنظمة وعلى التّرتيب، وإنَّ التّصنيفَ ليكون هو هدفها الجوهرِيّ، أو نموذجها التّوزيعيُّ. والسّبب لأنّه لا توجدُ ثقافةٌ من غير تصنيف"[1]. ويأخذ **التّصنيف** مصداقيته في عالم الدّراسات الأدبيّة كون "الأدب ليس رُكاما من النّصوص المُفردة، بل هو مجموع ما بينها من علاقات، فليس بالإمكان أن نتصوّر نصّا أدبيًّا من خارج أفق أجناسيّ يحيط به، ويُقدّم له مجموعةً من الأعراف والتّقاليد الأدبيّة قد يتقيّد بها إن كثيرا أو قليلا، ولكنّه لا بُدّ في كلتا الحالتين أن يعقد معها صلةً ما. فلم يوجد أدبٌ ما دون أجناس"[2]

ضرورة التَّصنيف ووظيفيّة النّوع:

تظهر أهميّة النّوع الأدبيّ في كونه يُعبّر عن هويّة النّصّ لأنّ تمظهر الأدب في شكل نصوصيّ يفرض عليه ضمنيًّا الوظيفة التي سيعمل على تأديتها من خلال هذا الشّكل من الحضور أو ذاك، أي الصيغة التي يتجلّى فيها والتي يسهُل معها موضعة النّصّ الأدبيّ في إطار أجناسيّ معيّن يفرضه قانون الخصوصيّة التي تشكّلها مجموعة العناصر الدّاخلة في تكوينه من جهة، وكذا علاقته بالنُّصوص المجاورة. لأنّ تحديد النّوع "يقتضي منك أن تعتبر

(1) رولان بارث، هسهسةُ اللّغة، ص17.

(2) عبد الملك أشبهون، تطريز الحكاية في المقامات: بحث في البنيات السرديّة، نادي تراث الإمارات، ط01، 2013، ص40.

التّرادُف في مجموعةٍ من النّصوص والتّعارض بين النّوع وأنواع أخرى. لهذا فإنّ دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسةً للأنواع المجاورة"[1]. ومن هنا تأتي أهميّة دراسة النَّوع الأدبيّ، إذ "لا خِلاف تقريبًا على المكانة المحوريّة التي تحتلّها مقولة النّوع في كُلِّ دراسةٍ أدبيّة، مهما اختلفت المداخل، وتباينت النّظريّات. فمنذُ أفلاطون وأرسطو ونظريّتهما في المحاكاة وأنواعها، ومرورا بكُلِّ تاريخ النّظريّة الأدبيّة ونظريّة الأنواع، من **هوراس** إلى **هيجل** إلى **لوكاتش** إلى **باختين**، ووصولا إلى نقّاد ما بعد الحداثة وثورتهم وسخريّتهم من قانون النّوع، ظلّت مقولة النّوع موضوعًا دائما للحوار والجدل، للقبول والرّفض، لكنّها ظلّت كذلك أداةً من أدوات الفكر الإنساني التي لا غنى له عنها، في سعيه المحموم للإمساك بالعالم المتفلّت، وفهمه وإدراكه"[2].

يرى **كيليطو** أنّ **النّوع** يمنحُ مُتلقّي العمل الأدبي[3] القوّة لتلقّيه في حدود أفق انتظارٍ (توقّع) معيَّنٍ، من منطلق أنّ ما تُحيل إليه كلمة مأساة كنوعٍ أدبيّ، هو غير ما تحمل دلالات ملهاة على سبيل المثال، لأنّ المتلقّي سيكون من خلال –هذا التّحديد– على استعدادٍ فكريّ يُساعده على استشراف الجوّ العام لوقائع وأحداث العمل. نفس الشيء بالنّسبة للقارئ "الذي يسعى لمعرفة مؤلّف نصّ، يعمد إلى تحديد الخصائص الأسلوبيّة التي ينطوي عليها النّصّ فتقوده إلى اسم هذا المُؤلِّف أو ذاك"[4]. إنّ هذا التّأهيل إنّما هو محصّلة اطّلاع متكرّر على مجموعة أعمال تنتمي إلى نفس النّوع، أو ما يُعبّر عنه **تودوروف** بقوله: "إنَّهُ نموذجٌ ما من

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص27.

(2) مجموعة مؤلّفين، القصّة الرّواية المؤلّف: دراسة في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة، تر وتق: خيري دومة، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع، ط01، 1997، [مقدّمة الكتاب: ص07].

(3) اخترت مصطلح العمل الأدبي هنا من منطلق ما "يُميّز به بارث بين (النصّ) و (العمل الأدبي) في أن العمل الأدبي هو ما يمكن أن نمسكه باليد. أو نجده على رفوف المكتبات. أما النصّ فتمسكه اللغة، و (دليل) العمل الأدبي متنه، بخلاف (دليل) النصّ، فهو مفتوح على آفاق عديدة" ينظر: محمّد عزّام، النّصّ الغائب: تجلّيات التّناص في الشّعر العربيّ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص18.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتّناسخ: مفهوم المؤلّف في الثقافة العربيّة، تر: عبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، ط02، 2008، ص08.

الكتابة نجدهُ عند المؤلّف، كما نجدهُ عند القارئ، يتعلّق الأمر بالنّسبة لهذا الأخير بـ«أفق انتظارٍ»، أي مجموعة قواعد موجودة سَلَفًا تُوجّهُ فهمه وتُوفِّرُ له تلقِّيًا تقديريًّا"[1]. كون المعايير الخاصّة بالنّوع تسمح للدّارس "بقراءة النّصّ قراءةً صحيحة، فليس له أن يُطالبَه بما ليس من خصائصه المكوّنة لماهيّته، فكُلّ نصّ يفتحُ أمام قارئه أُفقا جماليًّا يُصبحُ مِعْيَارًا مُوَجِّهًا للقراءة"[2]. وعطفًا على هذا كلّه نجد **كيليطو** يصف لفظة المقامة –بما هي نوعٌ– بـ "اللّفظة العنيدة التي تُكثِّف بِنية وتَضَعُ عبرَ تكرار المسار، طقوسًا لفعل القراءة"[3].

الخصائص البنيوية لتشكُّل النّوع:

يتكوّن النّوع عند **كيليطو** "عندما تشترِكُ مجموعة من النّصوص في إبراز العناصر نفسها"[4] وهو تعريف مُطابقٌ لأحد التعريفات الأخرى المُبكّرة **للنّوع** على أنّه "أيّة مجموعةٍ من الأعمال تُختارُ ويُجمعُ بينها على أساس بعض السّمات المُشتركة"[5]. وفي غير «الأدب والغرابة» بالضّبط في «الكتابة والتّناسخ» يعزّز **كيليطو** هذا الموقف قائلا: "يختصُّ كلّ نوعٍ **(Genre)** بأسلوبٍ في الكتابة، وأعني مجموعة من السِّمات التي تُلفيها في مؤلّفاتٍ عدّة. فمن اليسير تحديدُ النّوع الذي ينتمي إليه النّصّ، والانتقال، من ثمّة، من نصٍّ إلى نصوص أخرى مُجانسة"[6].

(1) تزيفتان تودوروف، نظريّة الأجناس الأدبيّة: دراسات في التّناص والكتابة والنّقد، تر: عبد الرّحمن بوعلي، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط01، 2016، ص13.

(2) محمّد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلّة عالم الفكر، المجلس الأعلى للفنون والآداب، الكويت، المجلد: 30، ع: 02، تا: يوليو/ سبتمبر 2001، ص60.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص23.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص26.

(5) مجموعة مؤلّفين، القصّة الرّواية المؤلّف، ص25./ نقلا عن: جون ريشيت: (أكثر من kin وأقل من نوع: ضوابط نظريّة النّوع) في نظريّات النّوع الأدبي)، تحرير: جوزيف ب. ستريلكا، جامعة بارك 1978، ص57.

(6) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتّناسخ، ص08. / [تجدر الإشارة أن هذا الكتاب في نسخته الأصلية بالفرنسية نشر عام: 1985، قريبًا جدّا من زمن صدور كتاب: الأدب والغرابة]

هذا الاشتراك [التّرادفُ[1]] داخل فئة النّوع الواحد ينضافُ إليه عند **كيليطو** شرطٌ آخر من أجل تعزيز ودعم خصوصيّة النّوع أكثر، فخصائص النّوع، فيما يرى لا تتحدَّد إلا من خلال تعارضها مع الخصائص المعتمدة في أنواع أخرى، "لأنّ القارئ لا يشعُرُ أنّه خرج من نوعٍ إلى آخر إلا في اللّحظة التي يُواجَهُ فيها بعناصرَ جديدة تُلقي به خارج حدود «التّقاليد» التي كرّستها سلسلة التّلقيات التي خضع لها هذا النّوع. وكذا الآفاقُ المُتعاقِبةُ عليه تاريخيًّا"[2].

يشبِّهُ **كيليطو** مبدأ التَّعارض الذي تقوم عليه الأنواع بالعلامة اللّغوية عند سوسير، ليستخلص أن "النَّوع يتحدّد قبل كلِّ شيء بما ليس واردًا في الأنواع الأخرى"[3]. إذ أنّ كلَّ نصٍّ يستقلُّ بكينونته الفردانيّة ومزاجه النّوعيّ وفضائه الخاصّ، ويُعبّر عن نفسه بقوَّةِ ما يملكه من صفاتٍ وخصائص وميزاتِ شكليّةٍ وأسلوبيّة قادرةٍ على صوغ هويّته، وفرضِ خطابه على المحيط النّصوصيّ بكفاءةٍ عالية[4]. وإذا كان الحال كذلك فإنَّ ما يحرمُ النّصّ من هويّة الانتساب إلى فئة نوعيّة معيّنة، هو ذاته ما يمنحه الامتياز كي يكون مقبولا في أُخرى، فاستبدال الملامح يقتضي تغيير الصّفة في العادة وكذلك الحال بالنّسبة لوجوه النّصّ، وهذا ما يُعبّرعنه **كيليطو** بقوله: "النّوعُ قِناعٌ، ونزعُ قِناعٍ يعني ببساطةٍ أنّك تحملُ قِنَاعًا آخر"[5].

ويُشيرُ **كيليطو** إلى وجود عناصر أساسيّة «**مُسيطرة**»[6] في النّصّ هي من يعود لها الفضل في إثبات انتمائه إلى نوع أدبي مُعيّن، عكس العناصر الثَّانوية التي لا يؤثّر غيابها على هذه النّسبة، حيث يرى **تودوروف** "أَنَّ مفهوم **الهيمنة** المُستعمل من قبل الشّكلانيين الرّوس، يجدُ هنا تطبيقه: للإعلان عن أنّ عملًا ما عمل تراجيدي، ينبغي ألّا تكون العناصر

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص27.

(2) مصطفى الغرافي، «الأدب والغرابة» لعبد الفتّاح كيليطو: النّصّ الأدبيّ وقواعد النّوع، القبس العربي، جانفي 2011، ع: 6721، ص10.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص26.

(4) محمّد صابر عبيد، تجلّي الخطاب النّقديّ من النّظريّة إلى الممارسة، ص140.

(5) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص178.

(6) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص26.

الموصوفة موجودة فحسب، ولكن **مُهيمنة** أيضًا"[1]. وهنا نجد **كيليطو** يُفيدُ من دراسة الشّكلانيّ **توماتشفسكي** فيما يتعلّق بالأنواع الأدبيّة الذي يؤكّد "أنّ النّوع الأدبيّ يُعرفُ من أنساقه، وهكذا تتحدّد ملامحُ الأنواع الأدبيّة من أنساقِها **المُهيمنة**، أي البارزة. والأنواع تنمو وتزداد غِنى، وتتفاعل فيما بينها"[2]. ومن الواضحِ أنّ العناصر الأساسيّة تمثّل العامل الأساس في ضمان انتماء النّصّ لنوع أدبيّ بعينه بحيثُ "إذا ما أخلّ [النّصّ] بالعناصر الأساسيّة المُهيمنة بعبارة **توماتشفسكي، وجاكبسون، وياوس**، فإنَّه كفيلٌ بإخراجهِ من مجال ذلك النّوع المنتمي إليه وإدراجه ضمن نوعٍ آخر، أو في أقصى الحالات مؤسّسا لنوعٍ جديد"[3] وكذلك يرى **كيليطو** أيضًا أنَّ غياب هذه العناصر **المسيطرة** قد يُؤدّي إلى خروج النّصّ من نوعٍ إلى نوعٍ آخر، وقد ينجمُ عنه في أقصى الحالات ميلادُ عناصرَ جديدة.

فالدّراسات الأدبيّة الحديثة لم تعد تنظر إلى قضيّة الأنواع بنفس النّظرة التي كانت سائدة من قبل، فلم يعد التّمييز بينها واضح المعالم، حيث صارت الأنواع "تخلطُ أو تُمزجُ، والقديم يُترك أو يحور، وتُخلقُ أنواع جديدة إلى حدٍّ صار معها المفهوم نفسه موضع شكّ"[4]. ولا بأس بالتّذكير إلى ما أشار إليه **كيليطو** سابِقًا في جزئيّة النّص الأدبي وما طرحته النّظريّات الحديثة بخصوص مسألة التّحرّر من الأنواع (أو توهم ذلك بتعبيره) ، مستدعيًا في هذا السّياق شخص **موريس بلانشو** "الذي قال أكثر من أيِّ أحدٍ ما لم يجسر آخرون على التّفكير به، أو لو يعرِفوا التّعبير عنه: ليس هناك اليوم أي وسطٍ بين العمل الأدبيّ الخاص والمتفرّد، وبين الأدب برمّته باعتباره جِنسًا نِهائيًّا"[5]. حيثُ يرى **كيليطو** أن نبوءة الوُصول إلى تعريف بنيويّ

(1) تزيفتان تودوروف، نظريّة الأجناس الأدبيّة، ص13.

(2) عبد الله ابراهيم، نظريّة المنهج الشّكلي، مجلّة أقلام، العراق، ع: 06، تا: 01 يونيو 1987، ص134.

(3) عبد العزيز شبيل، نظريّة الأدبيّة في التراث النّثري جدليّة الحضور والغياب، دار محمّد علي الحامي، تونس، ط01، 2001، ص79.

(4) رينيه ويليك، مفاهيم نقديّة، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: 110، 1978، ص311.

(5) تزيفتان تودوروف، نظريّة الأجناس الأدبيّة، ص22/ حيث يرى بلانشو أنّ: الكِتاب وحدهُ يهمّ، بما هو عليه، بعيدًا عن الأجناس، وخارج خانات: النّثر، الشّعر، الرّواية، الشّهادة... التي يُفترضُ أن ينتظمَ تحتها رافِضًا سُلطتها

للنّصّ واقعة شرطَ "وجوب عدمِ النّظر إلى الأنواع على حدة وإنّما إلى النّصّ الأدبيّ كيفما كان نوعه"[1].

إنّ هذا التّعدد النّوعيّ للنّصوص يقتضي وجود مسمّى لكلّ **نوع**، و"كل نوع (Genre) تحفّه أسماء عديدة، والخطاب الذي ينتمي لنوعٍ مُعيّن لا يجوز أن يُنسب إلا لأحد هذه الأسماء"[2] لذا يُنبّه **كيليطو** إلى الاحتراز من الاغترار بالتّسميات التي قد توهم بأنّ العمل الأدبي منتسبٌ إلى مسمّى نوعٍ مخصوص، فيما هو ليس بذلك، وعلى العكس من ذلك إخراجُ النّصِّ من دائرة النّوع الأدبيّ لمجرّد أنّه لا يتسمّى به. "صحيحٌ أنّنا أحيانا نعثر مصادفة على نصٍّ يظهرُ أنّه يمتلك بنية مشابهة لبنية المقامة، غير أنّه في لحظةٍ أو أُخرى، يتجلّة الاختلاف ونتخلّى عن محاولة المقارنة"[3]. وهذا ما أشار إليه **أبلاغ عبد الجليل** عند حديثه عمّا أسماه بالدّرس الأنواعيّ الذي لاحظ أنّه يشكّل ملمحا واضحا في أعمال كيليطو قائلا: "يعتبر هاجس تحديد النوعية حاضرا بشكل لافت للنّظر في بحث الأستاذ كيليطو، ذلك أن هذه النّوعيّة لا تتحدد لديه في البحث عن السّمات المشتركة بين نصوص ذات جذور ثقافية مختلفة فقط ، وإنما كذلك بعقد مقارنات تحليلية نصية بين نصوص تقترب شكليّا من المتن المقامي"[4].

المُقتصدة أن تُثبّته في موضع، وتُحدّد لها شكلا، إنّ الكتاب لم يعُد ينتمي إلى جِنسٍ أدبيّ، فكلّ كِتاب ينتسِبُ للأدب وحده، كما لو أنّ الأدب يمتلكُ مقدَّمًا وبكيفيّة عامّة، الأسرار والصيغ التي تسمح وحدها بأن تمنح لما يُكتب، حقيقة الكتاب. وإذًا فإنّ كلّ شيءٍ سيتمُّ كما لو أنَّ الأدب، بعد تبدُّد الأجناس الأدبيّة، يُؤكِّدُ نفسهُ وحده، ويتلألأ وحده وسط الوضوح الغامض الذي ينشره حوله، والذي يُعيد كل إبداع أدبيّ إرساله إليه مع تكثيره، كما لو كان هناك جوهرٌ للأدب"(الكتاب الذي سيأتي، 1959/ 1959 Le livre à venir)

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص23.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتّناسخ، ص58.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص97.

(4) أبلاغ عبد الجليل، شعرية النص النثري: مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة المدارس للنشر والتوزيع، ، المغرب، ط01، 2002، ص 147. / نقلا عن: مصطفى الغرافي، تأصيل الأنواع وتصنيفها في النقد العربي الحديث، نشر في بوابة القصر الكبير بتاريخ: 2015/03/06، وعلى موقع: ديوان العرب بتاريخ: الأربعاء 2015/03/11.

وكمثال على ذلك يرى كيليطو أنّ تسميّة «المقامة» لا تصلحُ أن تكون مسمّى للمقامة الفاسيّة لأبي سعيد الوهرانيّ، لعدم وجود **خصائص بنيويّة** تصلها بمُنجز الهمذاني والحريري، بخلاف أحاديث ابن شرف القيرواني التي لا يسمها صاحبُها بوسم **المقامة**، مع أنّنا نعثر على الكثير من ملامح هذه الأخيرة فيها. وذلك أنّ "المقامات تُشيرُ إلى أنّ الكينونة لا تتمظهرُ إلا في حدودِ نوعٍ من الأنواع"[1]. وعلى الرّغم من عدم الإحالة إلى **تودروف** هنا إلا أنّنا نجدها دعوة واضحة من **كيليطو** لاستنهاض عبارته التي يقول فيها: "إنّ بعض الأجناس لم تأخذ بعدُ اسمًا مُعيَّنًا. في حين تعرفُ أُخرى تطابُقًا في الاسم، على الرّغم من اختلاف خصائصها. ممّا يُحتّمُ على دراسة الأجناسِ الانطلاق من الخصائص البنيويّة، وليس من أسمائها"[2]. والملاحظ في دراسته لأعمال **كيليطو** يرى امتدادا للأفكار التي يطرحها على طول منجزه التّأليفي، وكثيرا ما يصطدم بذات المفاهيم في معرض نقود ودراسات أخرى له، على سبيل الذّكر ما عرض له خلال حديثه عن أشعار ابن الحجّاج التي يرى فيها **كيليطو** إحالة على **التّراث** الشّعري ولكن على نحوٍ "سالبٍ للقيمة ومزعج"[3] قائمٍ على مناقضة معاني هذا التّراث وتحريفها "ففي قصيدةٍ **يمدح** فيها عزّ الدّولة بختيار لا يتحدّث ابن الحجّاج، تبعًا للتّقليد الشّعريّ، عن شجاعة هذا الأمير وكرمه، بل يكتفي **(وذلك من النّادر في المديح)** بالتّغنّي بجماله"[4]. وانطلاقا من هذا التّحليل والمقايسة بين موجود التّراث ومخالفته، والمعهود في المدح والخروج عليه يخلصُ **كيليطو** إلى أنّ "تسمية الأنواع تصيرُ مع ابن الحجّاج غير ثابتة"[5]. أو ما يطلق عليه كذلك بتشويش الأنواع (La subversion des genres)[6].

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص178.

(2) تزيفتان تودوروف، الأجناس الأدبيّة، تر: سعيد بوعيطة، مجلة البيان الكويتيّة، ع: 326، تا: 01 سبتمبر 1997، ص27.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص26،27.

(4) المرجع نفسه، ص27.

(5) المرجع نفسه، ص27.

(6) Abdelfattah kilito, Les Séances, P39.

وقصد توضيح مسألة تعدّد الأنواع وتقسيمها، يستحضر **كيليطو** التّقسيمات التي كانت تخضع لها الصُّور البلاغيَّة كأحد أوجه المماثلة. "فإنَّ تسميات الأنواع، شأنها في ذلك شأن تسميات الصّور البلاغيّة، هي تسميات مُعلّلة"[1] وكلاهما كثيرٌ بحيث يُشكِلُ حصره، "فتصنيفات الأجناس المُقترحة سابقا، عددها لا نهائيٌ"[2]. كما "احتلّت المسألة البيانيّة أيضًا في مجال الثّقافة العربيّة مركزًا مرموقًا، وإن كانت أُدمجت ضمن إشكالٍ أعمّ وهو البلاغة، فأُلّفت فيها الكُتُبُ وشُرحت وحُشيت.. كما نُظمت فيها الأراجيز"[3]، إلا أنّ ما طال أصناف البلاغة من الاهتمام بشأن الحصر والتّبويب لم يكن ليُصيب قضيّة الأنواع، إذ نُلفي أنّ "الشّره الاستيعابي والتّقسيمي لم يتعرّض للأنواع كما تعرضّ للصور البلاغيّة"[4]، ويَرجع الأمر في اعتقاده إلى اكتفاء القدماء بالأنواع النبيلة دون السّوقيّة منها، أمّا ما يتعلق بالمُفاضلة بين الصّور والمُحسّنات فأمر غير وارِدٍ، والاعتقادُ أنّه إنما يقصد بها مُجرّدة خارج حدود التّوظيف والاستعمال، وإلا فمسألة التّفضيل واردة عند النّقاد القدماء.

النّظم/ النثر:

وما يلبث **كيليطو** مُفصّلا في **مسألة التّصنيف**، حتى يستميله ذكر البلاغة والكلام ونظرالأقدمين في تقسيم أنواعهما، إلى ما يراهُ مُفيدًا في رأيه من كلام القدماءِ أنفسهم عن النّظم والنّثر، وعن الجِدِّ والهزل. وهي **نمذجة**[5] كلاسيكيّة في حقيقة الأمر، لأنّ الحديث عن الأجناس والأنواع يقود أوّل الأمر إلى الحديث عن النّثر والشّعر. ويُضيف **كيليطو** زوج الجدّ

(1) عبد الفتاح كيليطو ، المقامات، ص83.

(2) تزيفتان تودوروف، نظريّة الأجناس الأدبيّة، ص15.

(3) محمّد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، 1990، ص07.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص26.

(5) هذا المصطلح يستخدمه تودوروف: نمذجات (Typologies) وفيها يعرضُ بعض التّصنيفات الجنسيّة المعروفة ويبدأها بـ: النثر (Prose) والشّعر(Poesie). ويبدو أنّ فكرة تقسيم الكلام إلى نثر ونظم، وجدّ وهزل؛ مأخوذة عن ترتيب تصنيفات تودورف في كتابه نظريّة الأجناس الأدبية، وعن مقاله الأصلي المنشور:

Todorov (Tzvetan), Docrot (Oswald), Genre Littéraires (IN) Dictionnaire Encyclopédique des Sciences Du Langage, 4 TR, ED, Seuil, Coll, Points, Paris, 1979, P: de 193 à 201.

والهزل فيما يشبه الكلام عن التراجيديا والكوميديا في النّقد المعاصر، ويُذكِّرُ بمنهجِ القرطاجني في الإبانة عن طُرُق الشّعر من حيثُ تنقسمُ إلى جِدٍّ وهزل*، وما يجبُ اعتمادها في طريقتها. وقد يبدو الأمر أكثر من العاديّ عندما يوضّح معنى النثر: التشتت، والنَّظم: التّرابط والتّماسك، مشيرًا إلى صلة النّظم بـ"الخيط الذي يُجمعُ فيه الدّرر ويحفظها من التّبدّد والضّياع"[1] إلا أنّه يُفضي بعد ذلك إلى ملمحٍ ليس بالمُختلف عن المأثور في دراسات هذا الزّوج اللّفظي؛ وهو أنَّ النَّثر والنّظم إنّما ينتظمان بالنّحو، فيما يفضُلُ الثاني بزيادة قواعد العروض، كون الإيقاع يمثّل السّمة المميّزة للشّعر عن مختلف الأنواع الأدبيّة، "لأنّ الشّاعر [...] يؤثّرُ في أُناسٍ لا يقلّون عنه جَهْلا، ولا يحكمون إلا بصورة التّعبير، **فيدفعهم السِّحرُ الكامنُ في الوزن والإيقاع** إلى الاعتقاد بأنه قد حدّثهم حديثًا خلّابًا (..) **فإذا ما نزعت عن الشّعر قالبه** الشِّعريّ، فلا شكّ أنّك تستطيعُ أن تراه على حقيقته عندما **يتحوّل إلى نثر**"[2]. **أمّا الفارابيّ** فيقول: "والجمهور وكثيرٌ من الشُّعراء إنّما يرَوْن أنّ **القول شِعرٌ متى كان موزونًا** مقسومًا بأجزاء ينطقُ بها في أزمنةٍ مُتساويةٍ (....) والقولُ إذا كان مؤلَّفًا ممّا يُحاكي الشيءَ، ولم يكن موزونًا بإيقاع فليسَ يُعدُّ شعرًا، ولكن يُقال هو قول شعريٌّ. **فإذا وُزِن** مع ذلك وقسّم أجزاءً **صار شعرا**"[3].

ويذهبُ **كيليطو** إلى اعتبار السَّجع للنَّثر بمثابة الوزن للشّعر، إذ به يزداد انتظام الكلام المنثور أكثر، قائلا:"السّجع يُجنّب [النثر] التّشتت بوسائل شبيهة بوسائل الشّعر"[4]. وهي ملاحظات لا ينفرد بها حيث أشار إليها كثير من الدّارسين، نذكر **زكي مبارك** الذي لاحظ أنّ السّجع (في الكتابة) كالقصيد، شوقي ضيف الذي أبان بعبارة أوضح أنّ السّجعةَ (الجملة

---

* القرطاجنيّ أبو الحسن حازم، منهاجُ البُلغاء وسِراجُ الأُدباء، تق وتح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، فيفري 2008، ص296...303.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص28.

(2) «يُعتبر الوزن حسب أفلاطون قوام الشّعر وجوهره المميّز، إذ لا تتحقّق الشّعريّةُ من دونه، ولذلك فإذا ما جرّدنا قصيدةً ما من قالبها الإيقاعيّ ستفقِدُ شعريّتها، وتتحوّل إلى مجرّد كلامٍ منثور، بيد أن قيمة الإيقاع الشّعريّ في نظره لا تتحقّق إلا بقدر ما يُحدثُه في النّفس من تأثير» أفلاطون: المأدبة: فلسفة الحبّ، تر: وليم الميري، ص93.

(3) الفارابي (أبو نصر محمّد)، كتاب الشّعر، تح: محسن مهدي، مجلّة شعر، بيروت، ع:12، 1959، ص92.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص28.

المسجوعة) أصبحت "هي الوحدة البلاغيّة في النثر، كما كان البيت هو الوحدة البلاغيّة في الشِّعر، وهي وِحدةٌ أضيقُ من وحدة البيت وأقصر؛ غذ قد تُصبح كلمةً أو كلمتين"[1].

يشير **كيليطو** بعد ذلك إلى حقبة بداية القرن الرابع الهجريّ التي عرفت سعي النّقد وقتها لتقريب الشّقة بين النّثر والشِّعر "ألا يحصل لنا في عاداتنا أثناء القراءة، أن نقفز على مقاطع الشّعر أثناء قراءة طوق الحمامة لابن حزم على سبيل المثال، أو مقامات الهمذانيّ، أوألف ليلةٍ وليلة؟"[2] حيث صار الشَّكلان يُعالجان الأغراض نفسها ويستعيران بالمُحسنات نفسها، وهي نظرةٌ إلى الكلام تتعدّى في بعض دلالتها الشّكل إلى المضمون، إذ لا يختصُّ النّثر دون الشِّعر بأغراض يستأثر بها، ولا الشّعر يختصُّ بأخرى لا ينبغي للنَّثر أنْ يعرِض لها، فمطلق القول بينهما مُشتركٌ، كاشتراكهما في إمكانية الاستعانة بصنوف المحسنات وضروب البلاغة. فالمقامة على سبيل المثال كشكلٍ سرديّ غنيٍّ بالبهرج اللّفظي البلاغيّ "إطارٌ للشِّعر وللنّثر في الآن ذاته"[3]. ويتأكّد ذلك أكثر لدى **كيليطو** عندما يرى "أنّ مقامات الهمذانيّ تُشكّل مجموعًا هجينًا، تتعاقب فيه الأبيات وفِقَرُ النّثر"[4] والحال نفسه يصدق على أغلب كتاب هذا النّوع.ولعلّ هذا الائتلاف –حسب رأيٍ شخصيٍّ– هو ما جعل القلقشنديّ يعزو رواية مقامته إلى «النّاثر بن نظّام». وما جعل "**بيريك** ينعتُ الحريريّ بأنّه «شاعرٌ عربيّ»"[5].

وبعيدًا عن الأدب والغرابة بما يزيد عن الثلاثة عقود في معرض حديثه عن الرّواية الحديثة، يضرب لنا **كيليطو** مثالا عن اندغام الشّعريّ في النثريّ قائلًا: "لا ينبغي أن ننسى أنّ بطلي مقامات الهمذانيّ والحريريّ شاعران. تقوم المقامة على توازُنٍ رهيفٍ بين النّثر والشّعر"[6]، مُجيبًا في هذا الكتاب المتأخّر على سؤال كان طرحه بنفسه؛ "ما حال الرّواية

(1) شوقي ضيف، البلاغة تطوُّرٌ وتاريخ، دار المعارف، مصر، ط04، 1977، ص74.

(2) عبد الفتاح كيليطو، أتكلّم جميع اللّغات، لكن بالعربيّة، ص55.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص73.

(4) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص74.

(5) عبد الفتاح كيليطو، من شُرفة ابن رشد، ص38.

(6) عبد الفتاح كيليطو، أتكلّم جميع اللّغات لكن بالعربيّة، ص55.

العربيّة الحديثة؟ يُمكنُنا أن نجزمَ من غير كثيرِ مُبالغةٍ أنّها عرفت النّور يوم نبذت الشّعر مُقتصرةً على النّثر: التّخلّص من الشّعر هو إحدى السّمات التي تُميّز السّرد الحديث عن نظيره التّقليديّ"[1].

تعقيبات:

من الواضح أن **كليطو** هنا إنّما يتحدَّث عن النَّثر الفنيّ [الأدبيّ] لأنّ "النّثر يدلُّ بالإضافة إلى النثر الأدبيّ، على كُلِّ ما ليسَ أدبيًّا"[2]. خُصوصًا أنّ الفترة الكلاسيكيّة التي اشتغل عليها كانت معروفة بهذا النّوع من النَّثر الذي يُقسّمه عبد الله ابراهيم إلى قسمَين: 01/ **النثر الوصفيّ المعرفيّ** الذي تجلَّى في نثر كبار الكُتّاب [الجاحظ، التّوحيديّ، ابن العميد..]، 02/ **النَّثر التّخييليّ** الذي **ينتظمُ بأشكال** سرديّة مُتعدّدة [المقامات، السّير، الحكايات الخُرافيّة..].

وما يؤكّد لنا هذا الظّن في مقصديّة كيليطو للنثر الفنّي هو أنّ هذا الأخير هو "الجنسُ الإبداعيّ الذي تواشجت فيه إمكانيّات (الشّعر) وإمكانيّات (النّثر)، لأوّل مرّة، في عدّة تجلّيات وأنساقٍ، شكّلت –في حالاتها النّاجزة الصّافية– الشّكل الأدبي المُعادل للقصيدة الشّعريّة، وذلك لاعتماد كل منهما على أساسين مُشتركين هما: سيادةُ الإيقاع، والحِرصُ على تشكيل خطابٍ إبداعيٍّ فارق"[3].

من جهةٍ ثانيةٍ نلاحظُ أنَّ **كيليطو** يتعامل مع النَّظم –في هذه الجزئيّة– تعامله مع الشِّعر دون بيان الفروق الجوهريَّة بينهما، لأنَّه بحُكم دراسته البنيويّة في الكتاب فإنّ ما يهمّه هي

(1) المرجع السّابق، ص55.

(2) تزيفتان تودوروف، الأجناس الأدبيّة، ص29.

(3) شريف رزق، الأشكال النّثرشعريّة في الأدب العربيّ ، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط01، 2017، ص43.

الخصائص الشّكليّة البنائيّة لهما؛ المتمثّلة في قيامهما على الوزن؛ أمّا بعيدًا عن البنيويّة فلا يصح اعتبارهما واحدًا "وذلك لأنّ ليس كلّ منظومٍ شعرًا من دونِ محاكاة أو تخييلٍ"[1].

تصنيف الكَلام حسب علاقة المُتكلّم بالخِطاب:

تقتضي صناعة الكلام/ الكتابة وجودَ متلقٍّ يُصنع من أجله تصريحًا أو إضمارًا، "الشيء الوحيد الذي نكتبهُ لأنفسنا [يقول **إيكو**] هو لائحة المُشتريات. إنّها تُساعدُنا على تذكُّر ما يجبُ أن نشتري، وعندما يتمّ ذلك يمكن التّخلّص منها لأنّها لا تصلحُ بعد ذلك لشيءٍ. إنّ كل **ما نكتُبُه** نقوم به لنقول شيئًا ما لشخْصٍ ما"[2]. ونظرًا لهذه الصّلة الكبرى بين هذين الطّرفين الذين يمثّلان قطبي العملية التّواصليّة، فإنّ الصّلة لن تكتمل إلا بوجود الرّسالة [ما يُقال]، ووعيًا بهذا الثالوث، فإنّ **كيليطو** –عطفًا على ما سبق من أشكال التّصنيفات التي قدّمها– أراد أن يقترح صيغة لتصنيف الكلام "تعتمدُ على تحليلٍ لعلاقة المُتكلّم بالخطاب ويُعنى على الخصوص بمسألةِ إسناد الخطابِ وما يترتّبُ عن الإسناد من أنماط خِطابيّة"[3]. وتتمّة لهذا المقترح فإنّه يعرض لتفصيل هذه العلاقة، ويرى أنّ هذه الأنماط الخطابيّة لا تخرج عن أربعة صورٍ:

1. **المتكلِّم يتحدَّث باسمه:** الرسائل، والخطب، والعديد من الأنواع الشعريَّة التّقليديَّة. **[شخصيّا]**

(1) «يُعتبر الوزن حسب أفلاطون قوام الشّعر وجوهره المميّز، إذ لا تتحقّق الشّعريّةُ من دونه، ولذلك فإذا ما جرّدنا قصيدةً ما من قالبها الإيقاعيّ ستفقِدُ شعريّتها، وتتحوّل إلى مجرّد كلامٍ منثور، بيد أن قيمة الإيقاع الشّعريّ في نظره لا تتحقّق إلا بقدر ما يُحدثُه في النّفس من تأثير». وتتمّة لقول الفارابي بعد عرضه لرأي الجمهور وكثير من الشّعراء عن مفهوم الشّعر [مما تقدّم الاستشهاد به في هذا العنصر] يقول: «وقوام الشّعر وجوهرهُ عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلّفًا ممّا يُحاكي الأمر وأن يكون مقسومًا بأجزاء ينطِقُ بها في أزمنةٍ مُتساويةٍ. ثمّ سائر ما فيه، فليس بضروريٍّ في قوام جوهره، وإنّما هي أشياءُ يصير بها الشّعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشّعر هو المحاكاةُ، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن».

(2) أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السّرديّة، تر وتق: سعيد بنكراد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط01، 2009، ص122.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص29.

2. **المتكلِّم يروي لغيره:** الحديث، وكتب الأخبار. **[راوِيًا]**

3. **المتكلِّم ينسب لنفسه خطابا لغيره. [سارِقًا]**

4. **المتكلِّم ينسب لغيره خطابا** يكون **هو منشئه. [مُنتحِلًا]**

هذا التّقسيم الرّباعي نجده ملامحه تتكرّر في كتاب آخر **لكيليطو** هو «الكتابة والتّناسخ» الذي يتقاطع تمهيده مع الكثير من مُتعلّقات النّوع في «الأدب والغرابة» خاصّة ما يرتبطُ بهذا العنصر تحديدًا. ومن الغريب ألا نجد الدّارسين يشيرون أو بالكاد يلمحون إلى هذا القرابة المعرفيّة، وسدًّا لهذا الثّلم سنسعى إلى التّنبيه ما أمكن إلى الجمع بينهما بقصد رسم الصورة الكاملة فيما يتعلّق بأنماط الخطاب المقترحة.

التّفصيل:

إنّ هذا التّقسيم الذي عزاه **كيليطو** إلى (علاقة المتكلّم بالخِطاب)، هو أكثر منه (علاقة المتكلّم بالمُخاطب) في حقيقة الأمر[1].

01/ **المتكلِّم يتحدَّث باسمه:** لا يبدو هناك أيّ إشكال عندما يكون الكلام شخصيًّا أي عندما يعبّر المتكلّم عن نفسه باسمه، فالضَّمير الذي سيتملّك الخطاب ويعلوه هو ضمير المتكلّم (أنا). وينبّه فيما يخصّ الخطابات المُندرجة تحت هذا الصّنف إلى مراعاة "حصّة الخطاب العامّ الذي ينبعُ من «الحقل الثّقافيّ»"[2]. وذلك لأنّه "عندما ينضمّ صوت القائل إلى صوتِ الثّقافة يكون من المُتعذّر ضبطُ مصدر الكلام[3].

(1) وقد تعزّز هذا الاستنتاج الشّخصيّ بالموقف ذاته لصاحب السّبق «مصطفى الغرافي» الذي نبّه إلى ذلك بقوله: «لعلَّ ما يثير انتباهنا في هذا التصنيف استناده إلى مرتكز أساسي هو 'علاقة المتكلم بالمخاطب' أكثر من استناده إلى علاقة المتكلم بالخطاب».

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص30.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتّناسخ، [هامش] ص10.

أمّا ما تبقّى من التّقسيمات الثلاثة فنلاحظ بالإضافة إلى ضمير المتكلّم (أنا)، ضمير الغائب (هو)، وفي هذا التّقسيم الذي يقترحه **كيليطو** يوضّح الأشكال التي يأخذها هذان الضميران مُضافان إلى بعضهما بطرقٍ مُختلفةٍ:

02/ **المتكلِّم يروي لغيره:** في الصّورة الثانيّة تُحافظ الأنا بأمانةٍ على إثبات القول لصاحبه (هو) داخلا بذلك في مسمّى **الرّاوي** [المتكلِّم **يروي**].

03/ **المتكلِّم ينسب لنفسه خطابا لغيره:** الصُّورة الثّالثة يعبّر عنها **كيليطو** في الكتابة والتّناسخ على هذه النّحو: "يُمكن للكلام أن يُؤخذ [...] أنْ ننتزعه من غيرنا [...] ونكون وقتها إزاءَ سرقةٍ عندما ينسبُ فلان (س) لنفسه كلام غيره (ص)"[1].

04/ **المتكلِّم ينسب لغيره خطابا** يكون **هو منشئه:** أمّا بخصوص الصّورة الأخيرة فهي تلك التي يُمكنُ أن يُعطى فيها الكلام للغير "تكونُ إزاء الانتحال عندما ينسبُ (س) لـ (ص) كلام (س)" [2]. غير أن كيليطو في الأدب والغرابة لا يصفه على أنّه انتحال بل يقترحُ له صورتين أخريين هما:

04-أ: يُفطن إلى النّسبة [أي أنّ كلام (س) الذي نسبه إلى (ص) هو في الحقيقة كلام (س)] وبهذا يدخل الخطاب ضمن النّمط الأوّل [أي أن (س) هو المتكلّم لا (ص)]

04-ب: لا يُفطن إلى النّسبة المُزيّفة فيدخل الخطاب ضمن النّمط الثاني [(س) يروي (ص)].

وعلى كلّ فإنّ الظّاهر أن التّقسيمين الأخيرين [04/03] متعاكسان وهو ما يوضّحه **كيليطو** في سياق آخر قائلا: "الانتحال عمليّة تعكسُ العلاقة التي تتمُّ في السَّرقة؛ فهمنا نُخفي الأخر خلف أنفسنا، وهنا نتستّرُ وراء الآخر"[3].

(1) المرجع السّابق، ص09.

(2) المرجع نفسه، ص09.

(3) المرجع نفسه، ص09.

من جهةٍ أُخرى يُلاحظ **كيليطو** إمكانية تداخل الأنماط في الخطاب الواحد ، "فيما يخصّ الصّيغة التي يعتمدها كل نمط خطابي فإنّنا نلحظ أن الصّيغ الأربع التي قرّرها **كيليطو** ليست خالصة تماما"[1]، وهو ما أشار إليه **كيليطو** نفسه عندما لاحظ إمكانيّة إرجاع الخطاب الواحد إلى نمطيْن [الخطاب= نمط+نمط]، مثلا لذلك ببيت في قول امرئ القيس:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة / فقالت لك الويلات إنك مرجلي

قد سجّل **كيليطو** أن "هذا البيت يتضمَّن نمطين من الخطاب: كلام الشاعر من الصنف الأول، أما كلام حبيبته فإنه من الصِّنف الثاني (إن كان الأمر يتعلق برواية) أو من الصنف الرابع (إن كان الأمر يتعلق بنسبة)"[2].

يُلاحظ **كيليطو** أيضًا "أنّ النَّمط يلمُّ عدّة أنواع" [النّمط= نوع+نوع+...]، وهو ما سبق أن أشار إليه في فصل النّصّ الأدبي قائلا: "نجد كثيرا من الأنواع تندرج تحت نمط خطابيّ.." [3]. ولنا أن نسأل على خلفيّة هذه الملاحظات ما يُشيعه هذا المُصطلحان مضافا إليهما مصطلح الجنس من الغموض والالتباس، عن الفروق الجوهريّة بينها "النّمط الذي يعدّه يجمع أنواعًا في حين يعتبِرُ الخطاب جامعًا لنمطيْن مختلفين، وهو ما يوحي بأنَّ الخطاب أشملُ وأوسعُ من النّمط لكن **كيليطو** باختياره للنّمط لا يبيّن إن كان النّمط سابقًا أو مُتأخِّرًا عن الجنس والنّوع؟ أو واقعًا بينهما"[4]. وعلى الرّغم ممّا يبدو عليه استعمال كيليطو للنّمط والجنس بمعنى واحدٍ، إلا أنّه من شأننا هنا أن ننبّه إلى **كيليطو** يتعامل مع النّمط من منطلق اشتماله على مجموعة أنواع من دون أن يشترط انتماءها إلى جنسٍ مُحدّد، وهنا يظهر الفرق المضمر بين النّمط

(1) مصطفى الغرافي، «الأدب والغرابة» لعبد الفتّاح كيليطو: النّصّ الأدبيّ وقواعد النّوع، ص10.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص21.

(4) عبد العزيز شبيل، نظريّة الأدبيّة في التراث النّثري جدليّة الحضور والغياب، ص81-82.

والجنس هذا الأخير الذي يطلق باعتباره "اسمًا جامِعًا لأنواع متعدّدة مشتركة من حيث انتماؤها إلى جنسٍ مُحدّد"[1]،

وفي محاولة تبسيطيّة تؤكّد انشغاله الواضح على استخلاص المبادئ والقوانين العامة، يختزل **كيليطو** الأنماط الأربعة السّالفة إلى نمطين اثنين هما[2]:

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

وهذا النمط من الخطاب يتفرع عنده إلى:

1.2. من دون نسبة.

2.2. بنسبة:

أ / صحيحة.

ب / زائفة.

ج/ خيالية.

بعد هذه التّقسيمات ينهي **كيليطو** فصله بتطبيق على شخصيَّات مقامات الهمذاني متمثّلة في المتكلّم (أبو الفتح السّكندريّ) والمستمع (عيسى بن هشام) وإلى سماتهما والأدوار التي يلعبونها في المقامة، الأول بصفته مغامرًا لسِنًا، والثَّاني بوصفه شخصيّة في الأحداث السّرديّة، ومن جهةٍ ثانيةٍ راويةً للحدث ولكلام أبي الفتح. ومهما يكن الأمر يشترك الرّاوي في مقامين للخطاب: يستمعُ إلى الأقوال، ثمّ ينقلها"[3] هذه الرّواية التي يتلقّفها مستمعٌ آخر يصير بدوره راويًا إذ يقول: **حدّثنا عيسى بن هشام..** إنّه السّارد **الغائب** الذي يُستبعدُ أن يكون

(1) سعيد يقطين، قال الرّاوي: البنيات الحكائيّة في السيرة الشّعبيّة، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط01، 1997، ص11.

(2) يترجمها عبد الكريم الشّرقاوي في هامش ص10 من الكتابة والتّناسخ:

أ/ الخطاب الذي يكون باسم المؤلّف.

ب/ الخطاب المنقول: دون نسبة. مع نسبة: صحيحة، خاطئة، مزيّفة، وهميّة.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص101.

الهمذاني باعتبار أنّ شخوص المقامة (عيسى بن هشام، أبو الفتح) شخوص ورقيّة[1] لا يُعقلُ أن تحدّث إنسانًا حقيقيًّا (من لحم ودم: الهمذاني). "والورق لا يُخاطبُ الدّم"[2]. مُعتمدًا في ذلك على ما ذهب إليه **بارث** في التّحليل البنيويّ للقصّة:: "إنّ المنشيء والشّخصيّات، أقلّه من وجهة نظرنا، هي في الضّرورة «كائناتٌ من ورق»؛ ولا يسعُ واضعُ سردٍ أن يختلط بشيءٍ مع مُنشئ هذا السَّرد"[3]. وبترجمة أُخرى "الشّخصيات في الأساس كائناتٌ ورقيّة إنّ المؤلّف الماديّ للقصّة، لا يُمكنُ أن يختلطَ مع راويها في أيّ شيءٍ من الأشياء"[4]. فـ "«من يتكلّم» (في السّرد) ليس هو «من يكتب» (في الحياة) و«من يكتب» ليس «من هو كائنٌ»"[5]. فالرّاوي الذي ضرب له **كيليطو** مثالا بإسحق الموصليّ في نَقله لحديث الأعرابيّة الوارد في زهر الآداب للحصريّ "خلافا لعيسى ابن هشام، ليس **خياليًّا**. اسحق الموصليّ اسمٌ يُحيل على

(1) ".. وعزا إلى أبي الفتح الإسكندريّ نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهولٌ لا يعرف، ونكرة لا تتعرّف" [الحريري، خطبة المقامات]

"ولعلّ ولع الثقافة العالمة في إحالة المرويّات السّرديّة المتخيّلة على مرجعيّة واقعيّة هو الذي جعل أبا شجاع شيرويه (509هـ) مؤلّف تاريخ همذان، يُشير إلى أنّ عيسى بن هشام كان شيخًا للبديع" ضياء الكعبي، السَّرد العربي القديم: الأنساق الثَّقافية وإشكاليَّات التّأويل، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر/ دار الفارس للنّشر والتّوزيع، بيروت/ الأردن، ط01، 2005، ص137./ نقلا عن: معجم البلدان، مادة (همذان).

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص31.

وننقل للقارئ هنا ليقارن بأمانة عبارتي كيليطو المتناقضتين من "الأدب والغرابة" مع ما ورد في ترجمة "المقامات" عندما يقول:

1/ «من السّذاجة أن نرى فيه الهمذانيّ. ذلك أنّ الهمذانيّ من لحمٍ ودم بينما عيسى بن هشامٍ «من ورق»، والورق لا يُخاطبُ الدّم». [كيليطو، الأدب والغرابة، ص31]

2/ "العبارة التّمهيديّة للمقامات (حدّثنا عيسى بن هشام) تعني أنّ عيسى يُخاطب الهمذاني وينقلُ إليه أقول أبي الفتح، والهمذاني بدوره ينقل أقوال عيسى بن هشام، ممّا يخلق مقاما ثالثا للخطاب، حيث يكون المخاطَبُ هو القارئ الضّمنيّ للمقامات". [كيليطو، المقامات، ص101]

(3) رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ص131.

(4) رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1993، ص73.

(5) رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ص132/ جاك لاكان: «الذي أتكلّم عليه حين أتكلّم، هل هو ذاته الذي يتكلّم؟».

«معرفة»، مع مُؤشّرٍ على حقيقته لا ينفصلُ عن شكٍّ مُزدوجٍ في دوره باعتباره راويا (ربّما كان الخطاب مصنوعا ومنحولا عليه)، وفي أمانته (ربّما أجرى على لسان الأعرابيّة خطابا كان هو مؤلّفه"[1].

ويرتبط هذا التّحليل في أكثر من بُعدٍ بالدّراسات الحديثة للرّاوي في الرّواية، التي ترى في الرّاوي قناعا أو خيالا يتستّر خلفه المؤلّف ليتحدّث ويرى عبر هذا القناع (الأنا الثانية للكاتب)، وبذلك يكون الحديث والرّؤية خاصّة بـ(أنا الرّاوي) وليست (أنا الكاتب)؛ **لأنَّ الرّوائيَّ عندما يقصُّ لا يتكلّم بصوته، ولكنّه يفرض راوِيًا تخييليًّا يأخذ على عاتقه القصّ، ويتوجّه إلى مُستمعٍ تخييليٍّ أيضًا يُقابله في هذا العالم.**

وينكر **كيليطو** نسبة المقامات إلى النّصوص المزيّفة كون التَّزييف متعلِّقا بنسبة القول لشخص غير معروف من شأنه إنتاج نصوص أصلا يُعمل على منوالها عند النِّسبة، في حين أن "أشخاص الهمذاني من ورق أي أنّهم خياليّون"[2].ليستنتج أنّ نمط الخطاب الذي يحكم المقامة هو "الخطابُ المرويُّ بنسبةٍ **خياليّة**"[3]. من دون أن يعني ذلك أنّ المقامات في حدّ ذاتها خرافيّة إذ "ليست المقامة حكايةً خُرافيّة [n'est pas un conte] فليس للحكاية الخُرافيّة مُؤلِّف، ومن العبث مُحاولة الوصول إلى نُسختها الأصليّة"[4].

وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا المقام هو ما سجّلناه في ترجمة كتاب «الكتابة والتّناسخ» عند استخدام كلمتي: «خيالي» و«خُرافي»، حيث يبدو التّعارض صريحًا حيث يقول: "لا تقبل الثّقافة العربيّة الكلاسيكيّة سرد المحاكاة، حيث يختفي المؤلّف ليُفسح المجال ويترك الكلام لكائناتٍ **خياليّة**. أو لنقل بعبارة أصحّ إنّها لا تقبله من غير تَحفُّظ"[5] الأمر الذي

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص101.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص34.

(3) المرجع نفسه، ص34.

(4) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص05.

(5) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتّناسخ، ص10.

يعتبره **كيليطو** مختلفًا "عندما يتعلّقُ الأمرُ بنسبة الكلام **لا إلى شخصيّة خياليّة**، وإنّما **لشخصيّة حقيقيّة**، لا مجال للشكّ في وجودها التّاريخي، **أو شخصيّة خُرافيّة** لا تقلُّ حضورًا فعليًّا، داخل نفس الثّقافة، عن الشّخصيّة التّاريخيّة"[1]، والعبارة الأخيرة تُفصح عن استعماله للخياليّ والخرافيّ بمعنى مختلف يُحمَدُ فيه للكلام أن يكون خُرافيًّا على أن يكون خياليًّا. وقد يكون هذا الالتباس خلطا ناتجا عن التَّرجمة.

تعقيبات:

يلاحظ القارئ في فصل النّوع وتصنيفه: الاغفال الصّريح عن الوقوف وقفة منهاجية صارمة لضبط مفهوم الخطاب مُكتفيا بتعريف ضمنيٍّ على أنّه تركيبٌ أوسع وأشمل من النّمط والنّوع، بالإضافة إلى الصمت عن مفاهيم: الجنس، النّوع، النّمط إلى درجة وقوع القارئ في الخلط حيث يتداخل عند **كيليطو** استعمال الجنس والنّمط والنوع في الصّفحة الواحدة بمعنى واحد مثلا: "نجد كثيرا من **الأنواع** تندرج تحت **نمط** خطابيّ [...] نذكر من بين هذه **الأنواع:** الحكمة والموعظة والمثل وخطبة الجمعة التي تدخل في **نمط خطابي** معيّن هو **الخطاب** التّعليميّ [...] وإذا انطلقنا من الاهتمام **بالنّمط** نجد أنّ حكم زهير في معلّقته أقرب إلى **الموعظة** منها إلى **الشّعر** وكتاب كليلة ودمنة كذلك أقرب إلى **الموعظة** منه إلى القصّة هل الشّعر والقصّة جنس أم نمط أم نوع عند **كيليطو** يا ترى؟ وبصيغة أخرى: هل الحكمة والموعظة والشّعر والقصَّة كلّها بمعنى واحدٍ. وبالعودة إلى ملاحظته أن النّمط يلمّ عدّة أنواع فإنّ الشّعر والقصَّة على هذا النّحو هي: أنواع أدبيّة. في الوقت الذي يرى فيه أنّ "القصيدة [الشّعر] على أيّ حالٍ، شكلٌ لا «نوعٌ»، ولم يمنعها ذلك من أن تتضمّن أنواعا مُختلفة"[2]. فكيف تغدو القصيدة نوعًا ونمطًا على نحوٍ واحد؟

وبالانتقال إلى كتاب **الحكاية والتّأويل** (ص37) يقول: "المثل يتألّف من عنصرين اثنين: العنصر الأول: عبارة عن سرد عن حكاية [جنس أم نوع؟] [...]، العنصر الثاني: هو

(1) المرجع السّابق، ص10.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص05.

الحكمة [عنصر أم نوع؟] [...] رأينا أنّ الغاية من المثل هي الحكمة" وهي صيغة تضيعُ فيها الفروق بين المثل والسّرد والحكمة، وبالقدر الذي تبسّط فيها المعنى المراد من العبارة تورث القارئ دهشة وحيرة. إذ كيف يغدو المثل (الذي يعتبره كيليطو نوعًا) لامّا جنسا ونوعا (الحكمة) في الوقت نفسه. فـ "الحكمة مثلا عند **كيليطو** نوع مستقل وقائم بذاته، وذلك أمر يحتاج تقريره إلى مراجعة وتمحيص لترسيم الحدود بين الحكمة في شعر زهير والحكمة في «كليلة ودمنة» مثلا، وقل الشيء نفسه عن الموعظة التي يعتبرها **كيليطو** نوعا، في حين نجدها تتحول إلى صفة موضوعية في العديد من الأنواع الأدبية الأخرى مثل الخطبة والخبر وكتب الحديث والمقامة والمقام"[1].

كلّ هذا يمثّل في الحقيقة إشكالات منهجيّة تستوجب رسم حدود قارّة فارقة تضبط مجال اشتغال هذه المصطلحات، على الرّغم ممّا قد تُمنى به من تداخل في الاستعمال بين الحين والحين.

السَّرد وقواعده:

يأتي **التفات كيليطو** إلى مناقشة عنصر قواعد السّرد كأحد المفاهيم المطروقة في القسم الأول من «الأدب والغرابة» لأنّ الكتاب في قسمه الثاني يتضمّن دراسة لنصوص سرديّة، فضلا عن اهتمامه الكبير بكلّ ما يتعلّق بالسّرد ولوازمه في ممارسته النّقديّة والإبداعية على حدّ سواء.
باحتراسٍ محسوب الخطى يهيّئ **كيليطو** قارئه الضّمني والفعليّ إلى استيعاب (قبول) هذا العنوان باعتباره لا يتعلّق بأجندة قوانين على السّارد أن يلتزم بها في كتابته السّرديّة على النحو الذي كان ممارسًا في مرحلة ثقافيّة قديمةٍ، حيث كان النّاقد ممثِّلا لسلطة تشرّع وتسنّ قواعد الكتابة وتفرض الامتثال بها، ضاربًا مثال: قدامة بن جعفر في كتاب «قواعد الشّعر»[2]. وخلاصه في ذلك قوله "لا أقصد هذا النّوع من التّوجيه عندما استعملُ كلمة «قواعد» ولا أعتبر القواعد مُكتسيةً صيغةً إلزاميّة من نوع: أُكتب حسب مشيئتي وإلا قطعتُ يدك. أريد فقط أن

(1) مصطفى الغرافي، «الأدب والغرابة» لعبد الفتّاح كيليطو: النّصّ الأدبيّ وقواعد النّوع، ص10.

(2) حين كان من الواجب الاستشهاد بأحد الصيّغ مثلا: لا ينبغي لمتأخرّ الشّعراء أن .....

أُشير إلى العلاقة التي تربط المتلقّي للسَّرد بالقواعد نفسها من جهةٍ أُخرى"[1]. مُشيرًا أن علاقة السَّارد مع هذه القواعد عكسيّة مقارنة بالمسرود له [المتلقّي]، فإذا كان **الأوّل** ينطلق في تأسيس عمله السّرديّ بناءً على تجاربه القرائيّة السّابقة، التزاما بها وخروجًا عنها، مع استحالة الخرق المُطلق، علمًا "بأنّك لن تجد أبدًا إذعانا صرفًا أو تمرُّدًا جذريًّا"[2]، فإن **الثّاني** [المتلقّي] ينطلقُ من العمل، مُستذكِرًا في حضرته تاريخ النَّماذج السَّرديَّة الأخرى: **فالسّارد** يستثمر مقروءه السَّرديّ السّابق لإنتاج نصٍّ على نحوٍ خاصٍّ، "فلا أحد بوسعه أن يؤلّف (أي ينتج) سردًا دون الإحالة على نسقٍ ضمنيٍّ من الوحدات والقواعد"[3]. **والثاني:** بوصفه قارئًا لهذا النّتاج[4] فإنّه في مرحلة مهمّة من القراءة يحتاج لاستهلاك مُحصّلة السّرد المقروء لديه سابقا. ولا بأس أن نضيف أنّ هذا يدخل ضمن ما يسمّى عموما بـ«**العلاقات النّصيّة**» "فالمبدع لكي ينتج نصًّا عليه أن يمتلئ بنصوص غيره بغضِّ النّظر عن جنسها ونوعها ونمطها، ويتزوّد بها"[5] لا يصدق هذا الأمر على المؤلّف فحسب، بل على القارئ كذلك، وعلى النّصّ في حدّ ذاته. إذ "لا شيءَ ينشأُ من لا شيء" على حدّ قول الفيلسوف الإغريقيّ ديموقريطس.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص35.

(2) المرجع نفسه، ص35.

(3) رولان بارث، التحليل البنيوي للسّرد، تر: حسن بحراوي/ بشير القمري/ عبد الحميد عقار، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرّباط، 1992، ص10. [ضمن مؤلّف: طرائق تحليل السّرد الأدبيّ: دراسات]،/ رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ص91.

(4) وكمثال على ذلك رؤية تودوروف في مدخله للأدب العجائبيّ: «إذا حدّد القارئ أن قوانين الواقع تظلّ سليمة وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة نكون أمام جنس الغريب، أمّا إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للواقع والطبيعة يمكن يمكن تفسير الظَّواهر بها فإنّنا نكون أمام جنس العجيب».

(5) سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السّرديّ، ص14.

المقصود بقواعد السَّرد عند كيليطو:

يشبّه **كيليطو** السَّرد باللُّعبة التي تشترط على لاعبيها الالتزام بقواعدها، إنّها «جديّة اللّعب» كما ينعتها محيلا إلى غادامير. إنّ استدعاء مفهوم اللّعب هنا يُضفي على القواعد – رغم إلزاميّتها في اللّعبة ذاتها– نوعًا من المرونة والسَّلاسة ويحمل ممارِسها [اللاعب والمتفرّج على حدّ سواء] على قبولها والامتثال لقانونها تحقيقًا للغرض المتمثّل في إحراز المتعة إن صحَّ التّعبير. ويضرب **كيليطو** مثالا تقريبيًّا على ذلك بالمباراة التي "تمتاز بتسلسُلٍ خاصٍّ لا تجده في غيرها، مما يجعلها فريدة من نوعها ويضمن عنصر التّشويق والمتابعة المتحمِّسة، فإنّ هذا الشّكل الدّائم التّجدّد لا يُغيِّرُ شيئًا من القواعد التي تبقى قارّة ولا يجوز مناقشتها"[1].

وبالتّسليم لهذا المعطى الاستدلالي قياسا بلعبة السّياسة على السَّرد لُعبةً فإنّ اقتران القاعدة باللّعبة، يفرض علينا البحث عن القواعد التي تحكمها، مع تسجيل الفرق في تجلّي هذه القواعد التي تبدو جليّة واضحةً للاعب والمتفرّج، في حين تستتر وتتخفّى لدى السّارد والمسرود له إذ "يكاد القائم بالسّرد والقارئ يجهلان قواعد السّرد أو لا يعرفانها إلا بصفةٍ ضمنيّة غامضة لا تتعدّى مرحلة الإحساس المُبهم"[2]. ما جعل المحاولات تتعدّد ملحّة من أجل إبراز هذه القواعد على اختلاف مرجعيّات أصحابها فلسفيا ودينيا ومدرسيا، بدءا من أفلاطون، هنري جيمس، ديدرو مرورا بالحريري...

ورجّحت **سليمة لوكام** من دون جزمٍ إلى أنَّ **كيليطو** إنّما كان يقصد بـ [قواعد السّرد] مصطلح [السّرديات] إنطلاقا من معطيين اثنين:

المعطى الأوّل: وجود عبارة "**التّناول العلمي لقواعد السّرد**" وإشارته إلى جهود بروب العلمية في دراسته التي اقتصر فيها على الحكاية الفولكلوريّة [الحكايات الشّعبيّة الرّوسيّة العجيبة] التي ما انفكّ الباحثون بعده يستلهمون منها ويعمّمونها لا على ذلك النّوع الواحد بل

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص35.

(2) المرجع نفسه، ص36.

على السّرد في تمظهراته كلّها، ليصبح "موضوع البحث هو السّرد بصفة عامّة، وليس هذا النّوع السّرديّ أو ذاك، أي أخذ الاهتمام ينصبّ على قواعد اللّعبة في حدّ ذاتها"[1]. ولقد مثّل لذلك بجهود أفراد المدرسة الفرنسية مع بارث وغريماس. لتخلص الدّارسة إلى القول أنّه: "إذا كان موضوع البحث هو السّرد بغضّ النّظر عن تجلّيه في نوع معيّن، وكان الباحثون فيه بارث وغريماس وتلامذتهما فلا شكّ أنَّ متعلّق **بالسّرديّات**"[2].

المعطى الثّاني: إشارة **كيليطو** إلى العلاقة التي تربط القائم بالسرد بمتلقّيه، حيث "تُعدُّ هذه العلاقة من ضمن ما قامت عليه **السّرديّات** بوصفها تبحث في جانب: من يروي أو من يسرد؟ (السّارد) ومن يُروى له أو من يُسرد له؟ (المسرود له)" [3]. هذه العلاقة تُدرس تحديدًا ضمن ما يُسمَّى **بالسّرديّة اللّسانيّة** التي تنصرف فضلا عن عنايتها بالمظاهر اللّغويّة للخطاب إلى العلاقات التي تربط الرّاوي بالمروي له وأبرز أعلامها (بارث، تودوروف، جينيت).

ولعلّ ما ذهبت إليه الباحثة أعلاه هو ما يجبُ أن تُحمل عليه دراسة **كيليطو** لما أسماه بقواعد السّرد، رغم غياب وتواري مصطلحات «السّرديّة، علم السّرد، السَّرديات» عن الاستعمال لديه. وتأكيدًا للمعطيات السّابقة وإضافة إليها نمعن في التّأكيد أنّ الكشف عن مجموعة القوانين التي تحكم السّرد هي من اختصاص السّرديّة (Naratology)[4] التي "تدرس نظام القواعد والمعايير المسؤولة عن إنتاج الحكايات الفرديّة وفهمها"[5]. **فالسّرديّة** "ضرب من القراءة، **ترتبط بتحليل الخطاب السّرديّ، واستنباط الدّلالات المتراكمة من تفاعل** المحاور الثلاثة: **الرّاوي، المرويّ، المروي له، وتُسهم في صياغة مُقترحٍ نظريٍّ وإجرائيٍّ يبحث في**

(1) المرجع السّابق، ص37.

(2) سليمة لوكام، تلقّي السَّرديات في النَّقد المغاربي، دار سحر للنّشر، تونس، 2009، ص160.

(3) المرجع نفسه، ص160.

(4) يُعزى اجتراحُ هذا المصطلح إلى تزيفيتان تودوروف الذي صاغه عام 1969.

(5) جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر: السيّد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط01، 2003، ص143.

مكوّنات السّرد وأنساقه، وشأنها في ذلك شأن الشعريّة **تسعى إلى وضع القوانين الدّاخليّة التي تُوجّه الخطاب السّرديّ**"[1].

يُسجّل **كيليطو** غياب هذا الاجتهاد في التّأصيل للقواعد السّرديّة عند الباحثين العرب نتيجة الظّرف الثّقافي الذي دفع إلى الاهتمام بالمضمون من منطلق اشتغالهم بعلاقة الرّواية بالمجمتع و"على الدّور الذي يجب أن تلعبه الرّواية في المجتمع"، على حساب الجانب الشّكلي في المسألة، لينحصر دور الناقد/ الباحث العربي في أداء الوظيفة التقليديّة للنّقد المتمثلة في تقييم النتاج السّردي [الرّواية] لا التأصيل له.

ويتبرّأ **كيليطو** في هذا الموقف من كونه مدافعا عن المذهب الشّكلانيّ إلا أنه في الوقت نفسه ينبّه إلى ضرورة مراعات المستويات المختلفة والعلاقات بينها في العملية النّقديّة. من جملتها الالتفات والعناية إلى دراسة الشّكل الذي يفرض المضمون من خلاله نفسه، ويصير متحكّما في اللُّعبة السَّرديّة.

الحكاية في منظور كيليطو:

يعرضُ **كيليطو** مقطعًا من «حكاية الخيّاط والأحدب واليّهوديّ والمباشر والنّصرانيّ» ليستدلّ به على الطّابع الضمني لقواعد السّرد التي يكتسبها القارئ من خلال "تعوّده على قراءة الحكايات والاستماع لها"، فعلى الرّغم من عدم معرفة القارئ معرفة دقيقة بمفهوم الحكاية إلا أنّها يستطيع أن يتنبّه إلى أنّ هذا المقطع "لا يُشكّل حكاية كاملة". نفس الانطباع الذي يخلّفه لديه سكوت شهرزاد عن الكلام المباح بأنّه إزاء حديث مبتور. حيث يغدو التّعوّد على قراءة السّرد مرجعا وعاملا على التماس مقوّمات الحكاية.

عطفًا على ما سبق مزجًا بين لعبة السّرد وتعريف الحكاية نلفت الاهتمام إلى ما ذهب إليه **كيليطو** من اعتباره "الحاكية يُمارسُ لعبةً ولا يُخفي مُطلقًا أنّها لُعبة يُؤدّيها في تلك

(1) ولاء فخري قدوري الدليمي، البنية السّرديّة في نشوار المُحاضرة وأخبار المُذاكرة للتّنوخي، رسالة دكتوراه، إشراف: إياد عبد الودود عثمان الحمدانيّ، كليّة التّربية للعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربيّة، جامعة ديالي، 2014، ص12.

اللّحظة؛ ولا يُخلط الحاضرون بينه وبين الدّور الذي يُنجِزه"[1]. مع مراعاة الفارق بين الحاكي (القاصّ)، والحاكيّة الذي يُحاكي الهيئات والصّفات والأصوات، لأنّ تداعيات استحضار هذا المفهوم إزاء الحكاية نابع من اعتبار هذه الأخيرة في أصلها محاكاةً بطريقة أو بأخرى لعالم واقعٍ أو آخر مُتوقّع، وإلا فهي في أقصى حدودها محاكاة لمتخيَّل أبدعت فيه ملكة التأمّل والتَّمثّل لصياغةِ مُبدَعٍ والاسهامِ في خَلْقٍ فنيٍّ جديد.

ومن دون أن يشعر **كيليطو** قارئه بضرورة معرفة مفهوم الحكاية يعرض تعريفًا لها على أنّها "مجموعةٌ من الأحداث (أو من الأفعال السّرديّة) تتوق إلى نهاية، أي أنّها موجّهة نحو غاية هذه الأفعال السَّرديّة تنتظمُ في إطار «سلاسل» تكثر أو تقلُّ حسب طول أو قصر الحكاية، كلّ سلسلةٍ «Séquence» يشدُّ أفعالها رباطٌ زمنيٌّ ومنطقيٌّ". وتحرز **سليمة لوكام** أنّه تعريف "يُعادلُ مفهوم القصّة لدى المشتغلين في هذا المجال حيث يكاد الإجماع بينهم في هذا الشّأن، ولا نخال **كيليطو** غافلا عن هذا، ومن ثمَّ يبدو أنّه قصد إلى استعمال مصطلح الحكاية في محاولة تأصيليّة بحكم انتماء هذا المصطلح إلى الذّاكرة السّرديّة العربيّة الرّسميّة"[2]. وما سجّلناه شخصيّا مما تجدر الإشارة إليه كذلك ملامح تأثر أو بالأحرى التزام **كيليطو** بالنّهج البنيوي في هذا التّعريف من خلال إغفاله للشّخصيات "فالتّحليل البنيوي منذ ظهوره استشعر نفورا كبيرًا من معاملة الشّخصيّة باعتبارها جوهرا حتّى ولو كان ذلك بهدف تصنيفها. وكما يذكر تودوروف فقد ذهب توماشيفسكي إلى حدّ نكران أن تكون للشَّخصيّة أيّة أهميّة سرديّة"[3].

يواصل **كيليطو** تحليله للتَّعريف معتبرا "الرّباط الزّمني الذي يشدّ الأفعال لا يشكّل صعوبة تُذكر"، فيما يرى الإشكال متعلّقا بالرَّابط المنطقي في السّلسلة. متسائلا "هل هناك منطق لتسلسل الأحداث السَّرديّة؟ إن أجبنا بنعم [يقول **كيليطو**] وجب علينا أن نحدّد بدقّة

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص44.

(2) سليمة لوكام، تلقّي السَّرديات في النَّقد المغاربي، ص163.

(3) رولان بارث، التحليل البنيوي للسّرد، ص23.

نوعيّة هذا المنطق"[1] وهو في الحقيقة إعادة تدوير لإحدى طروحات **بارث** في محاضرته بشأن التّحليل البنيوي للسَّرد التي أشار فيها "إلى أنّ السّرد عن طريق بنينته ذاتها، يقيم التباسا وخلطا بين التّتابع والتّلازم، وبين الزّمن والمنطق. وهذا هو الذي يُشكّل القضيّة المركزيّة للتّركيب السَّرديّ: هل هناك خَلْفَ زَمَنِ السَّرد، منطقٌ لازمني؟"[2]. وهي مسألة عرفت انقساما بين الباحثين كما يشير إلى ذلك **بارث** نفسه. إذ نجد كذلك ملامح الاعتناء بمضامين الأفعال السّرديّة في علاقتها بالمنطق الذي يحكم تعاقُبها، عند أتباع ما يُسمَّى **بالسّرديّة الدّلالية** مع (بروب، بريمون وغريماس). ومن هنا نستشفُّ أبعاد تأثير الشكلانية والبنيوية وتداخلاتهما في تكوين البعد النظريّ لدى **كيليطو** الذي أعاد تحويره مع ما يتوافق وغاياته في مُؤلَّفه هذا الذي أراد أن يقدّم فيه لقارئه على ما يبدو مدخلا بسيطًا ينأى ما أمكن عن عرض مواطن الخلاف، وشحن شذراته بتفريعات المدارس ومصطلحاتها.

القائم بالسَّرد وقواعد اللّعبة السرديّة:

يعتبر **كيليطو** الإمكانات السَّرديَّة اللانهائيَّة المتاحة للقائم بالسَّرد مفصلا في العمليّة السَّردية فبالقدر التي توفّر له حظا كبيرا من الاختيار الحرّ بنقل بعضها من موضع القوّة إلى الفعل وإهمال إمكانيات أخرى[3] بتعبير بريمون، إلا أنّها في ذات الوقت تمارس عليه ضغوطًا

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص39.

(2) رولان بارث، التحليل البنيوي للسّرد، ص19 / [وفي ترجمة أنطوان أبوزيد: التتالي والاسستتباع بدل: التّتابع والتلازم ، والنحو الإنشائي بدل: التّركيب السّردي] رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ص113.

(3) على سبيل المثال نستحضر رواية «جاك المؤمن بالقدر» أو «جاك القدريّ» لديدرو التي أبدع فيها صاحبها في عرض الاحتمالات الممكنة للقارئ وما ستؤول إليه كلّ احتمالية ليعود في الأخير إلى فرض إيقاع الاحتمال الذي يخدم استمرارية الرواية بما يخدم نهايتها ويحقّق المقصد السرديّ منها من وجهة نظر الراوي طبعًا [استسلاما للقدَر]، الذي يستلزم في الوقت نفست طرد باقي الاحتمالات الأخرى. يقول ديدرو موجّها الخطاب للقارئ [لقارئه] وهو في صميم الرواية: «أنت تلاحظ، أيّها القارئُ، أنّي على الطّريق السّليم، وأنّ الأمر متوقّف عليّ أنا في أن أجعلك تنتظر حكاية غراميات جاك عاما أو عامين أو ثلاثة أعوام، وذلك بفصله عن معلّمه وجعل كلّ منهما يسير بلا قصدٍ معيّن وفق ما يروقُني. فما يمنعني من تزويج المعلّم وجعله زوجًا خدوما؟ وجعل جاك يُبحر إلى الجزر الواقعة فيما وراء البحار؟ واقتياد المعلّم إلى هناك؟ ثمّ إعادة الإثنين إلى فرنسا على ظهر المركب نفسه؟ ألا ما أسهل تأليف الحكايات!

على مستوى الاختيار وتحدّ من حريّته التي تبدو مطلقة، لأنّ القائم بالسّرد في اختياره ضمن هذه الامكانيات "لا يتصرّف إلا ضمن ثلاث قيود (على الأقل) تشلّ حركته بحيث تكاد قدرته على الاختيار تنعدم"[1]. ليخلص **كيليطو** بذلك إلى تحديد ثلاثة قيود تشكّل «قواعد اللّعبة السرديّة» صاغها على هذا النَّحو:

ق01/ **تعلّق السّابق باللّاحق:**

حيث يرى **كيليطو** أنّ الحريّة الوحيدة التي يمتلكها القائم بالسّرد هي اختياره للنهاية التي ستكون عليها حكايته، وما سيأتي بعد هذا الاختيار مرهون ومتعلّقٌ به ومشدود إليه كون "النّهاية تتحكّم في كلّ ما يسبقها"[2].

وعلى هذا الأساس يقدّم **كيليطو** مقترحًا لنوعين من القراءة:

- **القراءة العاديّة:** التي "تتمّ من اليمين إلى اليسار أي من البداية إلى النِّهاية"[3] وهي القراءة التي تستلب وعي القارئ، وتستدرجه واهما متلهّفا إلى معرفة نهاية الحكاية "هذا التّأرجح الذي لا يسكن إلا عندما تظهر نقطة الختام"[4].

- **القراءة العالمة:** عكس سابقتها تتمّ "من اليسار إلى اليمين" وهي قراءة واعية "تحرّر القارئ من الوهم ومن المشاركة الوجدانيّة وترفعه إلى مرتبة تجعله يُشارك هذه المرّة لا الشّخصيّات بل القائم بالسّرد نفسه"[5]. وبتعبير آخرهي القراءة التي ينطلق فيها القارئ من ذات النّقطة التي شرع منها القائم بالسّرد، وتجعله يفكّر بالطريقة ذاتها.

لكنّهما [جاك ومعلّمه/ بطلا الرّواية] لن يعانيا سوى متاعب تلك اللّيلة، وأنت عانيت متاعب هذه المهلة» [ديدرو، جاك المؤمن بالقدر، تر: عبود كاسوحة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط01، 2000، ص12/11]

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص40.

(2) المرجع نفسه، ص40، نقلا عن: جينيت وبارث.

(3) االمرجع نفسه، ص41.

(4) المرجع نفسه، ص42.

(5) المرجع نفسه، ص42.

ق02/ **ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية:**

التي تفرضها خصوصيّة النّوع حيث يكون القائم بالسرد مُقيّدا حتى في ممارسة حريته الوحيدة باختيار النهاية ، مُلزما بالحفاظ على إيقاع تعاقب الأحداث حسب المتعارف عليه في طبيعة النوع الحكائيّ.. [المقامات، الحكايات الشّعبية..] "فالمعروف [مثلا] أنّ منشئي المقامات احترموا بصفة عامّة التّسلسل الثّابت للأفعال السّرديّة كما وضعها الهمذاني [...] انظر مثلا النهايات المتكرّرة لروايات رعاة البقر وللرّوايات البوليسيّة"[1].

يضيف **كيليطو** على المظاهر الثلاثة التي أبرزها الثّعالبي والحصري للمقامات: الأسلوب الرّفيع والأنيق، موضوعة الكدية، نسبة الخطاب، مظهرًا رابعًا لم يصِفاه "رغم كونه واضحًا في تكراره. تكفي قراءة المقامات الأولى [يقول] لإدراك أنّ الأفعال السَّرديّة تتّبع في كلّ واحدةٍ منها، تسلسُلا ثابتا"[2] في حين لا يمثّل هذا التّسلسل مجرّد ملمح وتقليدٍ نوعيّ فحسب إنّ له حضورا وظيفيّا في توجيه القارئ وتكوين أفق تلقٍ معيّن؛ بحيث "يوجّه قراءة المقامات الأخرى توقُّعٌ يخيب، أحيانا، بعودة هذا التّسلسل ذاته"[3].

ق03/ **العرف والعادة أو أفق الاحتمال والعرف:** يذكّر هذه القاعدة التي يقترحها **كيليطو** بقاعدة «العرف عقيدة ثانية»، بالإضافة إلى أن العرف أحد مصادر التّشريع، وليس ببعيد هذا الإسقاط على نظام السّرد بحكم أنّ القائم بالسّرد وقارئه يخضعان لنفس القوانين [ضمن نفس النّسق الثقافي] التي سينتظم في سلكها المجرى العام للحكاية. فالسّارد يخضع لتوقّعات القارئ المحتملة وتجعله يتحرّك في حدود أفق انتظار هذا الأخير "أي أنّ تسلسل الأفعال السّرديّة رهينٌ باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور. فالقائم بالسّرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حدّ أنّه يمكن أن يُقال: إنّ القائم بالسّرد الفعليّ هو القارئ [...] إنّ مسألة الاحتمال والعرف

(1) المرجع السّابق، ص42.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص97.

(3) المرجع نفسه، ص97.

هي الميدان الفسيح الذي تكمن فيه الإيديولوجيا التي قد يشترك فيها –إلى حدٍّ ما– القائم بالسّرد ومخاطبه، أي القارئ [المعاصر للمؤلّف]"[1].

ملاحظات منهجيّة عامّة على القسم الأوّل [النّظري] من كتاب الأدب والغرابة:

إنّ الفترة التي ظهر فيها كتاب الأدب والغرابة بعنوان فرعي بمسمّى الدّراسة البنيويّة كانت لتحتّم على **كيليطو** أن يُدلّل على المرجعيّات والأسس التي تعتمدُ عليها هذه المدرسة حتّى يتسنّى للقاريء أن يؤسّس مدخلا نظريًا على طريقة اشتغالها وعلى التَّداخل الذي قد يحصل فيها مع مناهج غير بنيوية، وليتسنَّى [للقارئ أيضًا] ما اعتمده **كيليطو** من مباديء حتى يقبل عن بيِّنة أو أن يرفض عن بيّنة، "لأنّ غياب الخلفيّات والنّظريّات والمناهج كثيرًا ما أدّى إلى مماحكات لفظيّة واهية الأسس عديمة الجدوى، أو إلى قبول متعصِّبٍ أعمى، ومن ثمّ نجد من يعتقد ان بين تلك النّظريات حدودا فاصلة لا يُمكن اجتيازها، وأنّ لها قداسة لا تُداسُ حُرمتها، وحصانة لا يُنتهك حماها، وشموليّة لا تُبقي باقية، ولا تذر لقائل ما يقول"[2].

غير خفيٍّ أثر المرجعيّة البنيوية في نسختها الفرنسيّة مع تأصيلاها من المدرسة الشكلانية الرّوسيّة على مفاهيم وطروحات **كيليطو** في القسم الأول من الأدب والغرابة إن بصفةٍ مستترة أو معلنٍ عنها ، فارضًا إيقاع البساطة على كلّ فصول الكتاب من خلال لغته النقديّة المحسوبة ضمن السّهل الممتنع، وحيث لا تخرج في العادة أمثلته التي يسوقها عن حدود الثقافة السّردية العربية ليكرّس عادته في استصحاب نصوص من المقامات وألف ليلة وليلة أينما ارتحل بتحليلاته وتأويلاته. لكنّ هذا لم يعنِ عند **كيليطو** من جهةٍ أخرى عدم تشرّبه لأفكار مناهجٍ أخرى وإعادة صياغتها واستحضارها في سياق الدراسة البنيوية مع ما يتلاءم مع متطلبات هذه الدّراسة المقترحة، حيث سيميوطيقا غريماس، ووظيفية بروب ، وتفكيكية دريدا، وفلسفة وتأويلية غادامير وريكور، ومنهج التّلقي مع ياوس حاضرة هي الأخرى. الأمر الذي جعل جميل حمداوي يقرأ منهجيّة **كيليطو** في الكتاب ضمن التّلفيق

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص43.

(2) محمّد مفتاح، ديناميّة النّصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، دت، دط، ص05.

المنهجي حيث لاحظ أنّه "جماع منهجيات ومقاربات متداخلة لا تنسجم مع تعيينه الجنسي «دراسات بنيوية في الأب العربي»، كما أنّ هناك اضطرابا في استعمال المصطلحات والمفاهيم النّقديّة". وهو الأمر الذي تعلّل له الباحثة سليمة لوكام بالقول: "لم يكن هاجسُ **كيليطو** أن يُحدّد أيّ المناهج يختار، وأيّها أكثر ملاءمة، ولم يكن همّه استعراض معرفة تمثّلها، ووعيها مفهوميا واصطلاحيًّا، وإنّما هو قلق مثقّف ناقدٍ ظلّ إحياء موروثه السّرديّ غايته، وقراءة متونه وتحليلها مسلكه، وتفكيك أنساقه ورصد خصوصيّتها مسعاه"[1].

وانطلاقا من هذا يمكن أن نخلص إلى الوعي الباكر **لكيليطو** في عدم إيمانه المطلق بالبنيويَّة كإجراء نقديّ، من دون أن نعدم في مرحلة من مراحل دراسته سعيه لاستكشاف استخدامات معيّنة للبنى السَّرديّة من خلال محاولات البحث عن الخصائص والسِّمات الشَّكلية العامّة التي تميّز الأنواع عن بعضها، ووضع قواعد عامّة تضبط العمليّة السّرديّة كلعبة لها جديّتها التي تؤطّرها قوانين مُعلنةً ومتضمّنة، بما يضمن للقائم بالسّرد، والقارئ معا بقاء المتعة وديمومتها. لكنه كغيره من هؤلاء "الدّارسين اليوم أقلّ ميلا للسّعيّ وراء مثل هذه البنى من خلال «تحليل الفقرات» الشّكليّ، وأكثر ميلا لفحصها من خلال التّحليلات الثقافيّة للأشكال والسّياقات التي تحكى فيها القصص"[2] وهذا بالضّبط ما تبنّاه **كيليطو** في المقامات من خلال دراستها في ظلّ الأنساق الثّقافية المتاخمة لظهور هذا الشّكل السّردي بما تمتّع به من خصوصيّات لم تكن مسبوقة على هذا النحو من الانتظام الذي عرفه هذا النّوع.

ما يسجّل كملاحظة منهجيّة أيضًا: هي أن **كيليطو** في إطار ثنائيَّة الكتاب: الدِّراسة البنيويَّة [الحديثة] للأدب العربي [القديم] –باعتبار القسم الأول منه يعرِضُ لتقديم توضيحات لمفاهيم ومصطلحات [الأدب، النّصَّ، النوع، السَّرد..]– لم يُفد من المعاجم القديمة (معاجم الموضوعات المُتخصّصة) مثل: كتاب إحصاء العلوم ومفاتيح العلوم والتّعريفات للجُرجانيّ،

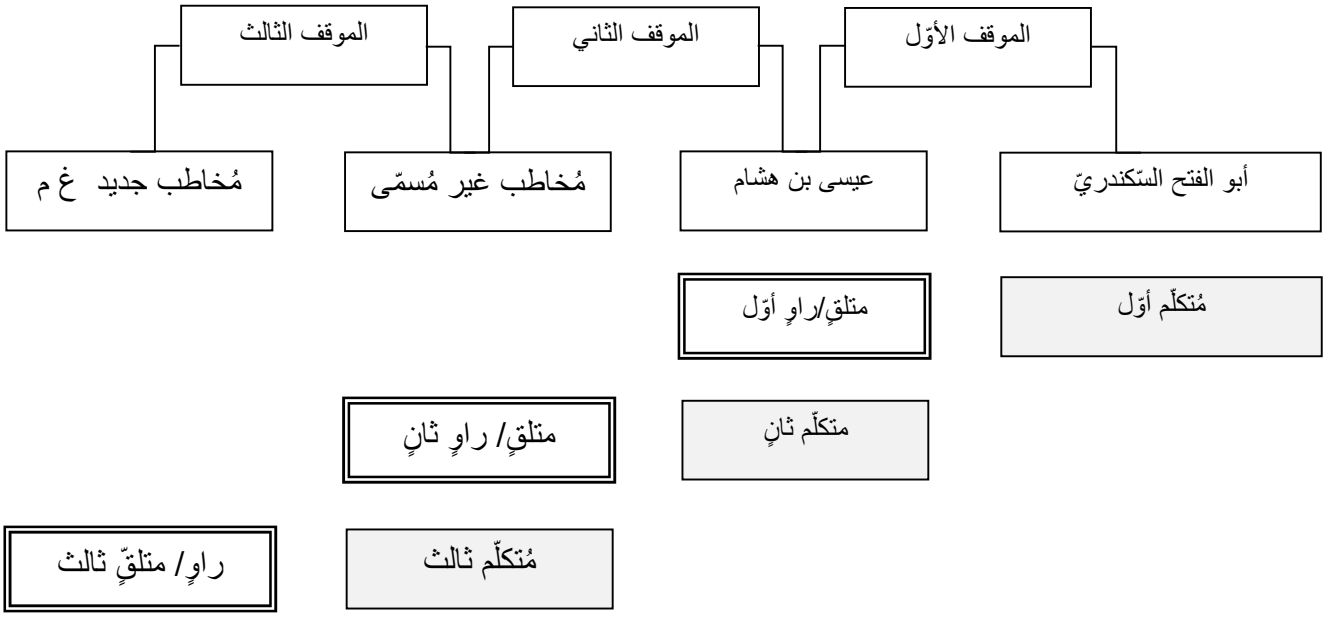
(1) سليمة لوكام، تلقّي السَّرديات في النَّقد المغاربي، ص163.

(2) جينز بروكمبير/ دونال كربو، السّرد والهويّة: دراسات في السّيرة الذّاتيّة والذّات والثّقافة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط01، 2015، ص16، 17.

والكُلّيّات للكفويّ، وكشاف اصطلاحات الفنون للتّهانويّ. وغيرها من المعاجم في التّراث. وعلى الضّفة المقابلة: المحاولات المعجميّة الحديثة. وهذا الأمر كان ممّا تكتمل به المادة وتزدان به الدّراسة، وتزداد ثقلا معرفيًّا يشدّها إلى أصولها، بما كانت ستتعزّز به من أقوال، وتستند عليه من آراء، وتَعرض له من وجهات نظرٍ.

ولا بأس أن نقدّم جملة من الملاحظات المنهجيّة على هذا الفصل الذي عني فيه كيليطو بتوضيح بعض المفاهيم بوسمٍ بنيويّ:

ويمكن تجسيد المواقف الخطابيّة الثلاث التي اقترحها **كيليطو** في المقامة على هذا النّحو:



المبحث الثاني:

مناصات عبد الفتّاح كيليطو بين السّيمياء والتّفكيك

تمهيد:

تسعى الدِّراسات النَّقديّة في ميدان الأدب إلى الاهتمام بالنّصّ سواءَ تعلّق جانب انصرافها إلى المؤلّف باعتباره صاحبه ولو آنيًا قبل غيابه/ موته في ما انتهى إليه بارث، لأنّ ما يهمُّ في الأخير هو نصّ الكاتب وليس الكاتب في حدّ ذاته، كما تذهبُ مدارس أُخرى وعلى رأسها كونستانس إلى الاعتناء بجانب التّلقي/ القارئ الموجود أساسا خدمةً للنّصّ في جميع مستوياته فهمًا وتفسيرًا وتأويلًا. والاشتغال في كلّ الحالات إنَّما يكون على اللّغة، فالنَّصُّ يُكتبُ بالكلمات لا بالأفكار وحدها. و"قد يُوازي النّصُّ جملةً واحدَةً، كما يُمكِنُهُ مُوازاةُ مؤلَّفٍ بكامله"[1]، ومثال الأوّل تعريف الكلام عند النحويين"أنه اللّفظ المركَّبُ المُفيد بالوضع العربيّ إفادةً يحسُنُ السُّكوت عليها"، كما يكونُ في إحدى تمظهراته كلمةً واحدَةً. دلالة على الغنى الدّلالي الكبير للّغة المُضمرِ في الجزئيات الصّغيرة. والنصّ في الأخير كمتنٍ بنيةٌ تحتاجُ إلى ما يُشيرُ إليها، إلى ما يُحيطُ بها وما يبقي إنطباعًا أوليًّا قبل الدّخول إلى صُلبِهَا، أو ما يسمَّى **بالموازي النّصيّ** أو **العتبة** أو **المُناص** الذي "يُمثِّلُ كلَّ ما يُحيطُ بالمتن أو النّصّ ويجعلَ منه متنًا أو نصًّا، **ويُقسِّمُهُ جينيت إلى قسمين:** الأوّل **النّصّ المُحيطُ**، والثّاني **النّصّ الفوقيّ**، ويعني الأوّل كلّ ما يُحيطُ بالمتن ويكونُ قريبًا منهُ كالعُنوان الرّئيسي، والفرعي، والعناوين الخارجيّة، والدّاخليّة، والمُقدّمات والإهداءات.. ويعني بالثاني: كلّ ما يُحيطُ بالمتنِ ويكون على مسافةٍ أبعد من سابقه، كالمُراسلات والحوارات الصّحفيّة وغيرها"[2]. ويأتي الاهتمام بهذه الجزئيّة بالتّحديد في إطار محاولة دراستنا **للممارسة النّقديّة عند عبد الفتّاح كيليطو** باعتبارها أحد الآليات التي من شأنها أن تكشف عن المرجعيات النظريّة والإجرائية من خلال إحالاتها المضمرة فيها رغم ما تبدو عليه في هامشيّتها، وكذا الوقوف على طريقة اشتغاله في أعماله، بصفتها إحدى الممارسات اللّافتة للنّظر، والتي يوليها **كيليطو** اهتماما بالغًا يظهر ذلك في كلّ

(1) تزيفتان تودوروف، النّصّ الأدبيّ: البنية والدّلالة، تر: سعيد بوعيطة، مجلّة البيان، الكويت، ع: 322، ت: 01 ماي 1997، ص26.

(2) عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري: دراسة سيميائيّة، دار التّنوير، الجزائر، ط01، 2013، ص87.

أعماله دون استثناء **كسِمَةٍ**[1] بارزة، حيث ينظر إلى العنوان في نظريات العلم المعرفيّ: بوصفِهِ **ميسومًا Séméme**. مُتحدّثًا عن المقامات يقول كيليطو: "في التماع المظاهر، ليس اسم العلم للشّخصيّة هو العلامة الوحيدة. فالعنوان الذي يتصدّر المقامة **علامةٌ** أخرى، **وسِمَةُ** تُحدّد حقل النّصّ وتوجّه التّأويل. ولو استعرضنا عناوين المقامات فلا بدّ أن يثير انتباهَنا ألقُ المدن والتيمات"[2].

يبدأ التّشويق عند **كيليطو** عادةً من العتبات، هذا المحيط النصّي المُشتمل على أبعادٍ دلاليّة وجماليّة تعكِسُ كتابته الأدبيّة، واعتناءه بالصّيغ الجمالية من جهةٍ، وبرصيده المعرفي والثّقافي، كون عناوينه –وحدها– كأحد عتباته النّصيّة تشتمل على الكثير من الانزياحات التي تحملها لغتها أصليّة أو مترجمة، "الغائب"، "بحبرٍ خفيّ" أو "الكتابة والتّناسخ" الذي يترجم أيضًا إلى "المؤلّف ومضاعفه"، كما تشي بالانفتاح على أكثر من لغة كاقتباسه وترجمته لعبارة **كافكا** مع بعض التّصرّف لتُصبح عنوانا لكتاب "أتكلّم جميع اللّغات، لكن بالعربيّة". ليست العناوين وحدها بل وحتى اختياراته لصور أغلفته في بعدها التاريخي، واقتباساته الدّقيقة، فضلا على العناوين الدّاخلية وغيرها من الملامح التي سنحاول تعقُّبها في هذا المبحث من الرّسالة. "ويندرِجُ الاهتمام بعتبات النّصّ ضمنَ سِياقٍ نظريٍّ وتحليليٍّ عامٍّ يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفةٍ في فهم خُصوصيّة النّصّ، وتحديد جانبٍ أساسيٍّ من مقاصده الدّلاليّة، وهو اهتمامٌ أضحى في الوقت الرّاهن، مصدرًا لصياغةِ أسئلةٍ دقيقةٍ تُعيدُ الاعتبار لهذه المحافل النّصّيّة المتنوّعة الأنساق، وقوفًا عند ما يُميّزُها ويعيّن طرائق اشتغالها"[3].

(1) إحدى وظائف العنوان عند بارث هي الوظيفة الإشاريّة: حيث يعتبر العنوان علامة من علامات وسم وتمييز النّصّ .

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص22.

(3) عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النّصّ: البنية والدّلالة، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، ط01، 1996، ص07.

العنوان عتبةً نصيّةً أولى في أعمال كيليطو:

سبقت الإشارة إلى وعي **كيليطو** بالعتبات كفعل يقترنُ بالممارسة ممثّلةً في إتقان صنعتها، وجودة صياغتها، لكن الأمر يتعدّى ذلك إلى الوعي بها كعلامةٍ نصيّة، لها دلالاتها العميقة في النّصّ، وأثرها الكبير عليه، بدءًا من الموقع الذي تحتلّه في النصّ كونها أوّل ما يُباشرك منه، فككُلّ مرَّةٍ يبدأ التّشويق في مؤلفاته من العتبة: عناوين كتاباته، ودراساته فيها، بالإضافة إلى اقتباساته في تصدير أغلب كتبه، التي تحمل من منظور تأويلي دلالات عميقة عن الخصوصيّة، والمنطلق المعرفيّ، والتّصوّر، ما يشكّل لنا أفق انتظار يساعدنا على الاستشراف والتّنبأ، بما نحن بصدد قراءته، والولوج إلى عالمه، مُنبِهًا إلى ضرورة اعتبارها متنًا جديرًا بالاستبصار لا النّظر فحسب"وما أكثر القرّاء الذين لا يُبصرون العتبة"[1].

يُمثّل العنوان نقطة الاتّصال الأولى مع متلقّي النّصّ الذي تُعتَبَرُ قراءَتُهُ مجازًا يُعبُر منه إلى المتن كونه مُعبِّرًا عنه، مع ما تتضمّنه كلمة مجاز في قطبي معنييها الأكبرين: المَعْبَرُ والاستعارة، اللتان يشتمل عليهما العنوان ويمثلان خاصيّة بنيويّة أساسيّة فيه، لأنّ قارئ كلَّ نصٍّ مرهونٌ بتخطّي هذه **العتبة Seuil** قراءة وفهمًا، **العتبة** التي كانت تعتبر في مناهج سابقةٍ خارجًا نصيًّا، "ليبدأ الاهتمام بمسألة **العنوان** –من حيث وظائفه وشعريّته– مع صعود فلسفة التّفكيك، التي حدّدت موضوعها في تحطيم سُلطة المركز، وإعادة الاعتبار لمجهول الهامش، الذي ظلَّ مقصيًّا ومُغيَّبًا من مجال التّفكير الفلسفي التّقليدي، أو من «ميتافيزيقا الحضور» بتعبير «**جاك ديريدا**»"[2]. **ديريدا** الذي أشار إليه **كيليطو** في مسألة **العنوان** بالذّات[3]. وهنا يأتي اهتمامنا **بالعنوان** عند **كيليطو** كعنصُرٍ بنائيٍّ مُتفرِّدٍ من ناحيّة الصّياغة لغةً ومعنى في مؤلّفاته التي أوْلَى لعنونتها عنايةً خاصّةً، ليكون **العنوان** سفيرًا يحسِنُ تقديم العمل ويترك انطباعًا جماليًا محفِّزًا على القراءة لدى قارئيه وعيًا بحساسيّته، إنّ العنوان "

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص12.

(2) محمّد بوعزة، من النّصّ إلى العنوان، مجلّة علامات ، ج: 53، م: 12، سبتمبر 2002، ص406.

(3) عبد الفتّاح كيليطو، الغائب، هامش ص30.

تمفصُلٌ حاسمٌ في التّفاعل مع النّصّ. فالعنوان قد يُشجِّعُ القارئ على تلقّي النّصّ، وقد يُنفِّرُهُ من قراءته [...] مُحفِّزٌ لعمليّة استهلاكه واقتنائه، إنّه باستعارة أفلاطونيّة نوعٌ من **الفارمكون**"[1]. ترياق للتَّرغيبِ في النّصّ والحمل على قراءته، وسمّ لقتلِ الرّغبة. ثُمَّ لأنَّ "تأويليّة **العنوان** لا تنفصلُ عن تأويليّة النّصّ الأدبيّ. **فالعنوان** لا يُختزلُ إلى وظيفة العتبة، لأنّه يُشكِّلُ نواةً إخباريّة، تُعطي نظرةً مُكثّفةً عن النّصّ الأدبيّ، وتجدُ تفسيراتها في بنية العمل الأدبيّ، ومثلما يستدعي النّصّ **العنوان**، فإنَّ هذا الأخير يستبق دلالات النَّصّ"[2].

العنوان الثُّريَّا /(المُشرِفُ والمُشرِقُ) :

«**العنوان والثّريَّا**» هو **عنوان** أوّل مقالٍ في كتاب «**الغائب**» لكيليطو، هذا الضّربُ من التَّركيب الذي يعتمده كثيراً في صياغة عناوينه؛ كما في «**الأدب والغرابة**»، «**الأدب والارتياب**»، «**الحكاية والتَّأويل**»... وغيرها من العناوين التي سنبسُط فيها القول لاحقًا. اسمان معرفان تتوسّطهما «واوٌ» الجمع، ليُخرج المفرد بذلك إلى التثنية والتعدّد، مُستبعِدًا بهذا الإلحاح المُبطّن مبدأ الواحديّة، رغم أن «**الغائب**» مُفردٌ وحاضر رغم دلالة المعنى النّقيض في العنوان. هذه الكثافة الرّمزيّة تحيل كُلّها إلى عوالم نصيّة أخرى داخلة في مرجعية قراءاته السّابقة، واحدة من الأسباب التي دعت إلى الاحتفال بقيمة العتبات النّصيّة عنده، باعتبارها أحد الأنماط الخمسة للتَّعاليات النّصيّة التي حدّدها «**جينيت**» : "وهي ما يجعلُ النّصّ في علاقةٍ ظاهرةٍ أو خفيّةٍ مع نصوصٍ أخرى". وما يَضَعُ هذا العُنوان تحدِيدًا في علاقَةٍ إشاريَّةٍ مع نَصٍّ آخر كون تشبيه العنوان بالثُّريَّا سابِقٌ عند **جاك دريدَا**[3].

(1) محمّد بوعزة، من النّصّ إلى العنوان، ص408.

(2) المرجع نفسه، ص410.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، هامش ص30.

يقرنُ **كيليطو العنوان** بالثُّريّا لأكثر من سببٍ:

أوّلا/ المكان والموضِع: موقع الأوّل في النصّ ومكانه منه، حيث يقع العنوان دائمًا في سماء المتن/ أعلاه؛ من السّمو بمعنى العلوّ في المرتبة، للشَّبه بينهما كون **الثُّريا** نجْمًا عُلويًّا محلّه السَّماءُ مُطلَقًا، يَجري به المثلُ في هذه الصّفة لقياس المسافة البعيدة إلى حدّ الاستحالة في مشهور قول العرب: «شتّان بين الثّرى والثُّريّا»، هذا النّجم الذي يستحضره كيليطو رمزًا للبعيد في الحكاية والتّأويل: "لا أجهل أنّ الثُّريّا بعيدةٌ عن كلّ البُعد عن سُهيل وأنّهما لا يلتقيانِ أبدًا"[1].

ثانيا/الصّفة: أما وجه الاقتران الثاني: فيرجع إلى كون هذا النّجم مُضيئًا وبادِيًا لأنّك مهما كنت ستُخطئ شيئًا في السّماء فلن تُخطئ الثُّريَّا أبدًا. وكذلك الحال في ألق النّصّ والتماع مظهره عبر سماته المحدَّدة والمُحدِّدة لحقل النَّص ووجه تأويله.

ثالثًا/ الشّكل والهيئة: لأنَّ العنوان من منطق الأولويّة في الاعتناء بتخريجه كونه الواجهة، لا بُدَّ أن يتركَ أثرًا جماليّا في نفسية القارئ، وانطبَاعًا مثاليًّا كونه إشهارًا للنّصّ وعلامة دالّة عليه، يدخُلُ هذا ضمن الوظيفة الإيديولوجيّة للعنوان عند **بارث:** لأنّه يُعلن عن النّصّ بوصفه منتوجًا أو سلعةً. وغير خفيٍّ أنَّ الثُّريَّا عنقودٌ نَجْمِيٌّ هو الأشهرُ في السَّمَاءِ.

ولقد تغنّى الشّعراء العربُ بأوصافِ الثُّريَّا في صورها المذكورة وحسبك من ذلك:

بيت أبي فراس في الفخر والرّفعة والسّموّ:

لَنَـا بَيْـتٌ عَلَـى عُنُـقِ الثُّرَيَّـا بَعِيـدُ مَـذَاهِبِ الأَطْنَـابِ سـامِ

وبيت الرّاعي النُّميْرِيّ:

تَـــلَأْلَأَتِ الثُّريّـــا فاســـتنارتْ تَلَأْلُـــؤَ لُؤْلُـــؤٍ فيـــه اضْـــمِرَارُ

(1) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص07،08.

وبيتا ابن المُعتزّ:

كـأَنَّ الثُّرَيَّـا هَـوْدَجٌ فَـوْقَ نَاقَـةٍ يَحُثُّ بِهَا حَادٍ إِلَى الغَرْبِ مُزْعِجُ
وَقَـدْ لَمَعَـتْ حَتَّـى كَـأَنَّ بَرِيقَهَـا قَـوَارِيرُ فيهَـا زِئْبَـقٌ يَتَرَجْـرَجُ

وإذا كان **العُنوان** قِيَاسَا **بالثُّريّا** قَدْ أَدْرك هذا الشبّه، فلنا أن نُردّد مع **خليل مطران** بيته:

أَيُّهَـا البَـالِغُ الثُّرَيَّـا مَقَامًـا هَلْ تَرَى فَوْقَ مَا بَلَغْتَ مَرَامَا

يندرجُ الشّرح ضمن دلالات العنوان عند **كيليطو**، بُرهانا على الوعي بقيمته الوظيفيّة عندهُ كوحدةٍ لسانيّة مستقلةٍ وملفوظٍ خارج نصيٍّ، يعلو ويُضيء الدَّاخل (نصيٍّ)، "العنوان المُشْرِفُ والمُشْرِقُ"[1] بتعبيره، "باعتبار النّصّ امتدادًا وتوسيعًا مُقابل نصوصٍ أوائل [العتبات] يُمكِنُ أن نعتبرها نُصُوصًا مُقلَّصةً ومُختزَلة، والتي لا ينبغي تجاوزها كمكوّن تحليليّ مع الاحتراز من بعضها [العنوان] باعتبارها مقاطع إيديولوجيّة بتعبيرٍ بارثيّ"[2] كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

بالإضافة إلى خاصيّة **العُنوان التَّعيينيّة** التي تضعُ القارئ بمُجرَّدِ قراءته، في حدودِ تَصوُّرٍ شكليّ محدود للنّصّ، يُحدّد النّوع ويفرضُ جملةً من التّصوّرات المسبقة التي تساعدُ على تلقّي النّصّ في إطار أفق انتظارٍ (توقّع) معيّن، انطلاقا من الدّلالات **الإشاريّة** المُتضمّنة فيه، فالعنوان "**سِمَةً** تُحدّد حقل النّصّ وتوجّه التّأويل"[3] كونه"يضيء الطّريقَ الذي ستسلُكُهُ القراءة والطّريق الذي سبق لها أن سلكتهُ"[4]. كما هو الحال في «المقامة الخامسة» الذي

(1) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص29.

(2) ينظر: د. جمال بوطيب، الانتباه المُزدوج، ص18، تقديم كتاب: يوسف الإدريسيّ، عتبات النّصّ في التّراث العربيّ والخطاب النّقديّ المُعاصر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط01، 2015.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص22.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص29.

يحرِصُ كيليطو على قراءة **عنوانها قراءة سيميائيّة تفكيكيّة** عميقة، مُركّزًا على الهامش، قبل الشّروع في تحليل المتن/ النّصّ، ويرى "أنّ كلمة «مقامة» [وحدها كعنوان] تفتحُ أفق انتظارٍ، أفق قراءةٍ، يختلف عن الأفق الذي تفتحُهُ كلمة «قصيدة» أو كلمة «رسالة»"[1]. أوما يُسمّى **بمعماريّة النّصّ** عند جينيت والتّي تعني العلاقة التي يربطها النّصّ بفئة الأجناسِ التي ينتمي إليها.

ويرى بأنّ هذا **العنوان** «المقامة الخامسة» للحريري: مليءٌ بالوُعُود مُثقلٌ بالذّكريات، **أوّلا/**وعدُ الالتزام بخصائص النّوع فمن خلال "هذه الملاحظة العاديّة يمكن القول أنّ كلّ نوع أدبيٍّ يفتحُ أُفُق انتظارٍ خاصٍّ به"[2]، **ثانيًا/**الذّكريات التي يحملها الرقم خمسة الذي يصلُ ماضيها –المقامات الأربعة الأولى– بحاضرها ومستقبلها فيما سيليها في المقامات اللاّحقة والتي لن تخلف وعودها كونها "سترسم الدّورة نفسها التي رسمتها أخواتها"[3]. مُشيرًا بذلك ومنبِّهًا إلى ما يُحقّقه العنوان من تعالُقٍ/ تعلُّقٍ نصيٍّ[4]، يتمثّل في علاقة الاشتقاق التي تربط بين نصّين سابق ولاحق، فالنّصّ السّابق ينبني وُجوده على اللّاحق حين يشتقُّ بنياته ودلالاته وفق طريقةٍ ما من سابقه. وبتعبير آخر؛ كلّ علاقةٍ تُلحِقُ نصًّا بآخر.

وهنا تظهر حقيقة **الممارسة النقديّة** لعبد الفتّاح **كيليطو** في استيعاب الدّرس **التَّفكيكي لديريدا** في اشتغاله الحريص على إعادة الاعتبار لقراءة مجهول الهامش من جهةٍ، وكذا الاحتواء الكبير لمفاهيم التَّعالي النّصّي عند جينيت بأنماطه: معمارًا، ميتانصّا، وتوازِيًا، وتناصًّا، وتعليقًا نصيًّا. كلّ هذا دون حاجة **كيليطو** إلى مدخلٍ للتّعريف بهذه المفاهيم ، "حتى عندما يُشيرُ إلى مرجعٍ، أثناء المقاربةِ، يقوم بذلك بتقشُّفٍ كبير"[5]، وهذه إحدى الخاصيّات المميّزة **لممارسته النّقديّة** التي يكتفي فيها بالتّطبيق والدّراسة المباشرة، والتّحليل العميق، في

(1) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص29.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص25.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص29.

(4) عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، ص87.

(5) ضمن سؤال لمحاوره في "تمجيد اللّبس"؛ ينظر: عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص95.

مساحة نصيّة تؤطّرها حدود الصَّفحات المحدودة، تارِكًا الفرصة لهامشها في تقديم بعض الشّروحات البسيطة، وأسماء بعض الأعلام في الإحالات القصيرة هي الأخرى، كل هذا في إشارة إلى ضرورة الاعتناء بالهوامش للبقاء ضمن الإطار العام للتّحليل.

العنوان الشُّرفة:

في إحدى **عتبات كيليطو** النّصيّة، ومتونه المحيطة، وبالضّبط النّصّ المثبت في ظهرِ غلاف كتيّب "من شُرفة ابن رشد"، يلحُّ على توظيف الهامش للتّعبير عن موقف نقديّ لا يوجد في متن الكتاب، مُضيئًا من خلاله بكلامٍ يسيرٍ معنى **الشّرفة** ، مُعتبِرًا "**عنوان أيّ كتابٍ أشبه بالشُّرفة** التي تُطلُّ منها على النّصّ، وتغري بالتّعرُّفِ عليه"[1]. ويستوقفنا هذا الشّبه لاستنطاق معاني الشرفة واستقصاء دلالاتها للوقوف على أهمية العنوان عنده، بدءًا من موقعه الاستراتيجي مَكانًا ومَكَانة.

ورد في لسان العرب وكتاب العين كأوفى مسردين لدلالات هذه اللّفظة ووفق سياقات مختلفة، ما يُمكِن ضبطهُ بما يلي: أوّلا: **الشّرف**، كلّ نشزٍ من الأرض قد أشرف على ما حوله. وقد قال الجوهريّ **الشّرف**: العلوّ والمكان العالي"[2] و"**المُشرَفُ** المكان الذي تُشرِفُ عليه وتعلوهُ. **والشُّرفة** أعلى الشّيءِ وهو الذي تُشرّف بها القُصور وجمعُها شُرَفٌ"[3].

استجماعا لما سبق نُفضي إلى القول **أنّ الشُّرفة** فضاء **بَيْنِيٌّ** يفصِل وَيَصِلُ في آن: بين **الدّاخل** ذي الحدود الضيّقة المتناهية، **والخارج** ذي الأفق الرّحب اللّامتناهي. ومن خلال هذا التّموقع المكاني الوسط ينفتح الأوّل ليُطلَّ على الثاني، متيحا مجال رؤيةٍ أوسع للتّأمل والاستشراف والتّأويل. "ومن يذكر الطاقة ، والنافذة ، والباب ، وهي تمثل رموزا للانفتاح على الأفق، وعلى الفضاء المطلق، لا بد أن يضيف إليها شيئا آخر، لا يقلُّ أهمية عنها، وهو

(1) عبد الفتاح كيليطو، من شرفة ابن رُشد، ظهر غلاف الكتاب.

(2) ابن منظور، لسان العرب، الدّار المتوسطيّة، أريانة/ تونس، ط01، 2005، ج02، مادة شرف"، ص2016.

(3) الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي/ ابراهيم السّامرّائي، مطابع الرّسالة، الكويت، ط01، 1980، ج06، مادة شرف"، ص252.

الشُّرفة، التي تمثِّل في الواقع مزيجًا من العالم الدَّاخلي للبيت والمحيط الذي يكتنفه من الخارج، وهي كغيرها ممّا ذُكر قناة تصل من في البيت بالعالم"[1]. ومجازًا يمكن اعتبارها مُطلَقًا نقطة وصلٍ بين عالمين برّانيّ وجوّاني.

والشُّرفةُ في المُعجم الوسيط تعني: أعلى الشّيء. **ومن البِناء:** ما يُوضعُ في أعلاهُ يُحلَّى به. وكذلك يوضعُ **العنوان** في أعلى البنية النَّصيّة تحليّةً للمتن، ليستدلُّ البعيد عَنه مضمونه عليه، ويستلطفَهُ قبل الولوجِ إليه، وكونه مظهرًا خارجيًّا هو ما يجعلُهُ محلّا للاشتغال تتمظهرُ فيه أمارات الصَّنعة والإتقان. ولعلّ هذا كُلَّهُ إنَّمَا يتعلّقّ بالجزء الماديّ المحسوس للمُفردة باعتبار **العنوان** أثرًا ماديًّا مجسّدًا في كلماتٍ محدودة.

أمَّا ما يتّصلُ بالجانب المعنويّ في دلالة **الشُّرفة** فإنّه لا يبرحُ معنى السمّو والعلوّ والرّفعة في المَقَام، حيث **الشّرفة** في **لسان العرب** أحد معادلات الشَّرَف وعلو النسب؛ جاء في مادة (ش.ر.ف) نقول: شرف : الشَّرف : الحسب بالآباء شَرف يشرُف شرَفا **وشُرفة** وشَرفة وشَرافة ، فهو شريف. وقياسًا على هذه المعاني وجبت العناية بالعنوان **الشُّرفة** لمَقَامِه في النّص ومحلّه منه.

هكذا نجد **كيليطو** يعيد –بعد ما يزيد عن عشر سنوات– توصيف العنوان بالمُشرِف[2] في كتاب **الغائب**. كون العنوان أعلى شيءٍ في المتن وأوّل ما نستشرفه منه، ومع أنّ: "من شُرفةِ ابن رشد" هي أوّل ملمحٍ فيه بصفتها عنوانا، إلا أنَّها على النّقيض عنوانٌ –كذلك– لآخر مقالة فيه، فما الدّاعي ليتأخّر المُقدَّم، أم أنّها حيلةٌ من حيل **كيليطو** في شدّ القارئ وربطه بالكتاب وهو يتصفّحه إلى آخر صفحة فيه لها علاقةٌ بإيديولوجيا العنوان البارثيّة فيما يسميها بالوظيفة المُشهيّة **Aperitive** "حيث يتعلّقُ الأمر بإثارة شهيّة القارئ"[3] "حيث يتكفّل العنوان

(1) إبراهيم خليل، حاضر الشّعر وتحوّلاتُ القصيدة: نحو قراءة جديدة للشّعر العربيّ الحديث، الآن ناشرون وموزّعون، ص50.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص29.

(3) محمّد بوعزة، من النّصّ إلى العنوان، ص413.

بمُهمّة كسب القارئ، ويُصبح حينئذٍ مُثيرًا لفضوله نحو النّصّ"[1]، مُستثمرا بذلك الوظيفة: الإشاريّة للعنوان **Déictique** عند **بارث**، والوظيفة **التنبيهيّة** بحسَب **جيرار جنيت**، العنوان الذي يقدّم إشهارًا لهذه المقالة كونها هي الأطول فيه مقارنة بمثيلاتها، وما دامت كذلك فلِم لا تتقدّمها؟، ليدفعنا إلى التَّساؤل مُجدَّدًا ما سِرُّ هذا الحضور والإرجاء؟ ربّما لأن **العنوان** مُرتبطٌ بالكتابة ولأنّنا لا نُعنون في المعتاد أقوالنا وخطاباتنا الشّفوية. والكتابة بدورها "تقتضي التَّأجيل، الإرجاء والغياب"[2]. مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ التأخير المكاني لا يعني التّأخير المقاميَّ، وعلى العكس فربّما تقدّم المتأخّر وَضْعًا لاعتبارات بلاغيّة يشترطها النّصّ، كتقديم السُّجود على الرّكوع في سياقٍ قُرآنيّ[3]. وهكذا يتأخر **العنوان الشّرفة** في الظّهور في نفسِ المؤلّف الذي يصف فيه كيليطو العنوان بالشُّرفة، ليدخل ضمن استراتيجيّات عدّة يُمارسها **كيليطو** في لعبة قراءاته، وكأنّه يريد أن يقول لنا عبر المضامين التي يُبطنُها هامشُهُ ما لا يجدُ له **كيليطو** فرصة للإفصاح به وبسط القول فيه من خلال المتن.

تدلُّ **الشّرفة** كذلك على معاني الاجتزاء كونها جزءًا مُقتطعًا من البيت نفسه غير منفصلٍ عنه، داخلٍ في تركيبته، كما هي الحالة هنا فالعنوان « من شرفة ابن رشد» لا يعدو عنوانا لشيء في السِّياق عينه، لأنه أحد النّوافذ التي "تفتتح الرّؤية على مؤلّفين يتجاورون ويتحاورون"[4]. في إشارة لطيفة للغاية إلى معنى الشّرفة الأول في سياق البيت التي نفتتحها لنطل منها على القريب المجاور، ونغلقها على ما هو شخصيّ، إنّها "موضوعة القُرب والبعد: تكشِفُ النّافذةُ وفي الوقت نفسه تحفظُ وتحمي، ومن هنا ارتباطُها بالسّرّ، بما هو خاصّ وحميميّ. تطرّقتُ إلى هذا الخصوص في «أنبئوني بالرُّؤيا»، وفي نصٍّ عُنوانُه «من شُرفةِ ابن

(1) غريماس، كورتيس وآخرون، المنهج السيميائي الخلفيات النّظرية وآليات التّطبيق، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط01، 2013، ص282.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص66. وكذا الإحالة في: ص70.

(3) قال تعالى: "يا مريم اقنتي لربّك واسجدي واركعي مع الرّاكعين" آل عمران 43

(4) عبد الفتاح كيليطو، من شرفة ابن رُشد، من شُرفة ابن رشد، دار توبقال للنّشر، ط01، 2009. غلاف الكتاب.

رُشد»"[1]. وتَعالُقًا مع منطلق تشبيهه العنوان بالشُرفة التي تُشيرُ بدورها إلى "منافذ ومجازات تُفضِي إلى شُرُفات أخرى"[2]، يُمكننا حَملا على هذه الرُّؤية اعتبار **العنوان**: أ/سِرًّا من الأسرار التي يعدُ بها النّصُّ، ب/أُحجيةً يسعى القارئ إلى حلّها واستكشافها عبر المتن؛ خاصّةً وهو يشير إلى هذا المُؤلّف بالذّات. وفي السّياق ذاته يرى **بارث** أنَّ **العنوان** هو إعلانٌ على أنّ قطعَةً أدبيَّةً ستليه، و"حسب بارث تفرضُ وظيفةُ الإعلانِ وجود لُغزٍ Enigme يجبُ الكشفُ عنه، ويشكِّلُ النَّصُّ المرجعَ Referent لخوضِ مُغامرةِ الكشف"[3].

ولعلَّ أحد الأسرار والألغاز التي يحمِلُها «من شرفة ابن رشد» كعنوان واحدٍ لشيئين اثنيْن – الكتاب والمقالة– هو استعصاء تصنيف هذا الفصل الذي يحمل هذا الاسم في خانة مُحدّدةٍ، وذلك لمستوى الالتباس الذي يشكّل فسيفساءه امتزاجُ الرّمزي بالواقعيّ، النّقديّ بالتّخييلي، الموضوعي بالذّاتي، ما يجعلُ "من الصّعبِ عند المهووسين بالتّصنيف الفصل بين المقالة، وبين البحث الأدبيّ، والتّخييل"[4]. وهذه خاصيّة تذكّر في تعاليها النّصّي بعوالم بورخيس السّرديّة ذات الجمل القصيرة المليئة بالأحلام والمتاهات، في نصّه «بحث ابن رُشد»[5].

عناوين عبد الفتّاح كيليطو المجاز والدّلالة:

لا يخلو عملٌ من تسمية تكون بمثابة هوية له في عالم الأعمال المكتوبة، "تسميّة العمل تعني مُباركته. فالعُنوان هو اسمُ العمل، تماما مثل أسماء العلم وأسماء المواضعِ في علاقتها بالأشخاص والمواضعِ التي تُعيّنُها، يهدِفُ إلى التَّعرُّفِ على العمل بكُلِّ دِقَّةٍ وبأقلَّ ما يُمكِنُ من احتمالات اللّبس"[6]. و قد يرقى العنوان عند **كيليطو** إلى درجة الإعجاب به يقول:

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص133.

(2) عبد الفتاح كيليطو، من شرفة ابن رُشد، ظهر غلاف الكتاب.

(3) محمّد بوعزة، من النّصّ إلى العنوان، ص412.

(4) عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، ص06.

(5) بورخيس خ.ل، المرايا والمتاهات: قصص، تر: ابراهيم الخطيب ، دار توبقال، ط01، 1987، ص21.

(6) غريماس، كورتيس وآخرون، المنهج السيميائي الخلفيات النّظرية وآليات التّطبيق، ص282.

"ولعلّ أجمل ما في الأدب والغرابة عنوانه، اكتشفتُهُ وحدي"[1]. وفي جملتها تتميّز عناوين **كيليطو** بالاشتغال الواضح، والتّأني في الإخراج، لدرجة أنّ بعضها تكون بعد "تواطأ مع عبد السّلام بنعبد العالي، وعبد الكريم الشّرقاوي، وعبد الجليل ناظم، نعثر عليها بعد مُفاوضات في **نقاشٍ مفتوح**"[2] يقول **كيليطو**. يظنّ البعض أن هذا الموقف قديم نوعًا ما، لكنه يتعزّز وبقوّة بالموقف الصّادر عن **كيليطو** ضمن فعاليات «معرض الدّار البيضاء للنّشر والكتاب» في فبراير 2019 الذي شهد تقديم الكتاب الأخير **له** «من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا» وهو يسأل الجمهور:"العنوان جميل، أليس كذلك؟"، ومُبتسما مُستطردا يُضيف وقد جاءه الرّد بالإيجاب بشأنه "لكنه ليس من إبداعي، فلقد التقطته من يوميات كافكا" ليستدرج قارئيه إلى استذكار عنوانه الآخر المُقتبس عن كافكا أيضًا «أتكلّمُ جميع اللّغات، لكن بالعربيّة» ليجعل من ذلك أرضية للحديث، أو بالأحرى التفكير، في العنونة كمسألة أساسية ضمن العملية الإبداعيّة.

لقد شكّل **كيليطو** من خلال عناوينه قالَبَهُ الخاصّ، لأنّها في مُحصّلتها ذات ملامحَ أسلوبيّة تلهج بانتمائها لنمط تفكير أدبيّ ونقديٍّ وفلسفيٍّ يسير على نفس الوتيرة ضمن **مساره** الذي ينتمي إلى هذه العوالم. بدءًا من **عتبة** سيرته (مساره) التي جمع حواراتها في كتابٍ وعنون لها بـ: **مسار**. لتكون إعلانا لمسيرته التي فضّلَ التّأريخ لها واختار لها أن تُقرأ. مع ما تحملُهُ هذه الكلمة من دلالات لا تتضّحُ إلّا كونها مركّبة تركيبًا إضافيًا، فهل أراد بها: أ/المسلكَ والطّريق (مسارٌ واضحٌ)، ب/ المسافة والمسيرة (مسارٌ طويلٌ). ج/خطّ السّير بمعنى المسار المُتّبعُ في سفرٍ. ليحمل المسمّى معه كلّ هذه المعاني ويكون بحقٍّ مُعبِّرًا عنها لأنَّ: الرّحلة على هذه الطّريق كانت بحقٍّ طويلةً.

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص93.

(2) المرجع نفسه، ص93.

من دون أن يتنبّه **كيليطو** نفسه ربّما إلى أنّ معنى **مسار** –استثناءً– في معجم الرّائد: الأسد[1]. وهنا يحضرني هذا العنوان الغريب والطّويل في فصول أحد الكتب[2]: ما لم يكُن للأسود مُؤرِّخوها فإنَّ تأريخ الصّيد سيُمجِّدُ الصّيّاد وحدهُ فحسب. وعلى هذا الأساس نجد **كيليطو** يُفضّل التّأريخ لنفسه، رغم ما يبديه من القلق والتّردد والتّواضع الكاذب إذ "ليس هناك ما هو أكثرُ عجرفةً وشُموخًا من الخشوع الذي يُظهرُه"[3] كما وصف هو بورخيس، لأنّه على الرّغم مما يقترحه على الكاتب من تجنّب الحوارات إلا أنه لا ينفكُّ جامعًا لها، بحجّة أنها لم تفتأ حوارا واحدًا يقيمه مع قارئه العزيز[4].

عناوين كتاباته النّقديّة/ (ذات المنحى النقديّ الصّريح):

امتلك **كيليطو** مع الوقت "موهبةَ السُّخرية والرِّيبة، والنّظر إلى ما وراء النّصوص، وما يوجدُ في طيّاتها من تأويلاتٍ غير مُكتشفة. جزءٌ من هذه الموهبة متوافرٌ كإشارات رمزيّة في عناوين كُتُبِه"[5] التي تُعبّر باختصار على دلالات الكتاب، وعن الغرض الذي يرمي إليه فيه، بالأخص عناوين كتبه النّقديّة والتي عادة ما تكون مشفوعةً بعناوين فرعيّة تحدّد الغاية أكثر، وتبين عن القصد، عنوانان متضافران للإبانة عن مادة المؤلَّفِ في انتظار ما تتكفّل به عناوين فصوله:

1. **المقامات:** السّرد والأنساق الثّقافيّة.
2. **الغائب:** دراسةٌ في مقامة للحريري.
3. **الأدب والغرابة:** دراسة بنيوية في الأدب العربي.

(1) ولم أجد هذا المعنى في غير هذا المعجم.

(2) لطفية الدليمي، فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة: حوارات مختارة مع روائيّات وروائيّين، المدى للإعلام والثّقافة والفنون، بغداد/ بيروت/ دمشق، ط01، ص87. [وهو في الأصل مثلٌ استشهد به ضيفها الروائي: شينوا أتشيبي في نصّ الحوار الذي أجرته معه، ص90].

(3) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص114.

(4) ينظر غلاف كتاب مسار.

(5) حسين بن حمزة، عبد الفتاح كيليطو: مديح القراءة، ص01.

4. **الحكاية والتّأويل:** دراسات في السّرد العربي.
5. **الكتابة والتّناسُخ:** مفهوم المؤلّف في الثّقافة العربيّة.
6. **العين والإبرة:** دراسة في ألف ليلة وليلة.

ويُستثنى من هذه الطّائفة كتاب: 7. الأدب والارتياب، العاري من التّفريع، والذي يطرح فيه فكرة القارئ المرتاب (العدوّ) بتعبير الجاحظ. والذي ستتكفّل عتبته التّالية (نموذج بدلا عن المقدّمة) بإيضاح مضمره.

والمتأمّل لهذه العناوين المذكورة يجدُها تتّصف بملمحين اثنين:

العنوانان (المقامات والغائب):

يتكوّنان من لفظ مفردٍ (واحدٍ)، وكلاهما يشتغلان ضمن درسٍ نقديٍّ في مجال تخصّص **واحد** هو السَّرد العربي القديم، يتضّح ذلك في العنوان الرَّئيسي والفرعيّ للكتاب الأول، وفي العنوان الفرعي للكتاب الثَّاني. فكلاهما يحدّدان لنا ضمن التّعاليات النّصية المرصودة فيهما **معمار النصّ** المقصود الذي قصده **كيليطو** بالدّراسة، ويضعنا في سياق ثقافيّ معيّن يعود إلى عصر انحطاط سياسيّ وازدهار أدبيّ (العباسيّ تحديدًا) ليجعلنا المؤلِّفُ في حدود تصوّر نظريّ مضبوط بالمادّة ونسقها، فالصِّيغة المفردة في عنواني الكتابين تدلّ على الشّبه في النّوع المُفردِ بالدّراسة، فيما يشتغل العنوانان الفرعيّان على توضيح الكيفيّة التي ستتمّ بها. [الأنساق الثقافيّة، الحريريّ]، لكن الالتباس يبقى مشروطًا في كلّ كتابات **كيليطو** النّقدية بفقدان التّدليل على المنهجيّة المعتمدة في التّحليل. الذي يتعمّده ويمارسه عن وعيٍ، والذي يبرّر له **كيليطو** في سياقات أخرى سبقت الإشارة إليها في مناسبات كثيرة من هذا البحث، على أنّ ما يقدّمه هو قراءات أدبيّة وليست نقديّة محضة، "أعتبرُ نفسي قارِئًا أدبيًّا"[1].

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص96.

- **ملاحظات على عنوان: المقامات (السّرد والأنساق الثقافيّة)**

- عند قراءة اسم المؤلِّف: **عبد الفتّاح كيليطو** على غلاف أي كتاب من كتبه، فإنّ القارئ سيُراهنُ أنّ سيكون أمام توقّعين: إمّا دراسة في أدبٍ سرديّ قديمٍ، أو نصٍّ إبداعيّ قصصيّ، ومن استراتيجيات كيليطو في العنونة هو الرجحان بأحد هذين الاحتمالين بدءًا من العنوان، فبإضافة "عتبة العنوان" هنا فإنّه يُشير إلى عتبة «**التّعيين الجنسيّ» désignation générique**، باستدعاء "كلمة **المقامات** في الواجهة، تغدو هذه العتبة بمثابةِ دالٍّ له ارتباطٌ بكلِّ ما يسبق النّصّ، أو يُمهّد له، أو يُحيطُ به"[1]. حيث يصف **كيليطو** لفظة **مقامة** بـ"اللّفظة العنيدة التي تُكثّف بنية وتضع، عبر تكرار المسار، طقوسا لفعل القراءة"[2]. وهذا بالذّات ما وعدَ به **كيليطو** قارئه في هذا المتن، وذلك في عتبته النّصيّة اللاحقة (افتتاحية الكتاب) التي نصّ فيها على أنّه: سيدرس **المقامات** بالموازاة مع نصوص أخرى في ظلّ الأنساق الثقافية المزامنة لظهور هذا النوع، وذلك بالبحث "في الأنساق التي كانت في الأصل من التلقّي الذي خصّ به مُعاصرو الهمذانيّ وأعقابه المباشرون مَقاماته... [وكذا رصد] الأنساق القديمة للقراءة بالقياس إلى الأعراف الحديثة"[3] فيما يتعلّق بالحريري.

- تجدُر الإشارة أن أصل هذا الكتاب هو رسالة دكتوراة قدّمت بالفرنسيّة، وترجمتها الحرفيّة:

المقامات السّرد والأنساق الثقافيّة	Les Séances Récits et codes culturels Chez Hamadhani et Harîrî

(1) عبد الملك أشبهون، تطريز الحكاية في المقامات، ص41. (بتصرّف)

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص06.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص06.

ونلاحظ أن مترجمها «عبد الكريم الشّرقاوي» اختار حذف: الهمذاني والحريري؛ وعلّة ذلك – حسب رأيي– مُبرّر لأسباب من بينهما: أنّ **كيليطو** لا يشتغل على مقاماتهما بالتّفصيل وعلى وجه الخصوص، كونه يشيرُ ويسلّط الضّوء والاشتغال على مقامات كثيرة: كمقامات ابن دريد، ابن ناقيا، السّيوطي، الزّمخشريّ وغيرهم.. ومن هذا المنظور ارتأى المترجمُ التّعبير عن حقيقة الصّيغة العلميّة الواردة في الرّسالة والمترجمة إلى كتاب. "ففي كتاب الأدب والغرابة يختارُ من بين مقامات الحريري الكثيرة، المقامة الثامنة عشرة، وفي الغائب يختار الخامسة عشرة، في حين يتشظّى العدد والعدُّ في كتابه المقامات"[1].

– يضع العنوان في نسخته العربيّة القاريءَ موضع التباسٍ وتحفّظ كونه "يوهمُ بأنّ المعالجة ستكون للمقامات قاطبة على اختلاف أزمنتها وتنوّع مناطق كتابتها بين مصر، والشّام، والعراق، والجزيرة، المغرب، والأندلس. وا يشي به هذا العنوان يُلزم الدّارس بتحقيقه ما دام أنّه رضي له أن يكون على غلاف كتابه، وهذا ما لم يحدث، فالعمل لا يعدو دراسة نتاج الهمذاني، وابن شرف القيروانيّ وابن بطلان، ابن ناقيا، والحريري فحسب"[2]، غير أنّ هذا الالتباس ما يلبث أن يزول إذا ما طالع هذا القارئ عنوان الكتاب في نسخته الأصلية بالفرنسيّة، لأنّ **كيليطو** لم يفته أن يحصر دائرة البحث في العنوان الفرعي عند الهمذاني والحريريّ.

- نلاحظ أن **كيليطو**: يضع العامّ تحت الخاصّ [الجنس/ السّرد، تحت: النوع/ المقامة] ، الأمر الذي يُهيِّء القارئ أن **كيليطو** سيدرُسُ هذا النَّوع في إطار السّرد عامة، لذا نتوقّع أنّه سيستحضر نماذج سرديّة أخرى، وبعد القراءة يجد أنّ الأمر كذلك إذ يستحضرُ حكايات الأغاني، ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، ابن بطلان وغيرها..
- أنّ هذا الملفوظ يُمكنُ أن يكون مرجعيًّا وإيحائيًّا في نفس الوقت، يُحيل بصفة مُباشرَةٍ إلى البديع الهمذاني والحريري –لجهة الاشتهار– كمرجعين مؤسّسين لهذا النّوع من

(1) عبد الرحمن بوعلي، القراءة العاشقة واستراتيجيّة قراءة النّصّ السّردي الكلاسيكي، ص330.

(2) خالد بن محمّد الجديع، الدّراسات السّرديّة الجديدة: قراءة المقامة أنموذجًا، ص24.

الكتابة النّصيّة الخاصّة، كما يمكن أن يُحيل كذلك إلى مقامات كثيرةٍ أُخرى ما يجعلُ الإشارة إليهما في العنوان الفرعيِّ ضرورة مطلوبةً أثبتها **كيليطو**، وأغفلها مترجمه.

- **ملاحظات على عنوان: الغائب (دراسةٌ في مقامة للحريريّ)**

إنَّ **العنوان** كما يبدو عائم وفضفاض، يدعو القارئ إلى التّساؤل عمّن هو **الغائب؟** في ظلّ غياب إحالات مرجعيّة من شأنها رفع اللّبس المُصاحب **للغياب**، هل **الغائب** هو معنى النّصّ؟ أم خلفيّاته التي تدعمه؟ وبالاتّكاء على عتبة أخرى وأقصد بها «مقدّمة» الكتاب كنصّ مُوازٍ آخر في «الغائب» نفسه ، نجدُ أنّ مرجعيّات هذه الفكرة **تفكيكيّة** تعود إلى **دريدا** حيث يعمد **كيليطو** إلى تفكيك بنية المقامة مُنطلقا في دراسة المقامة الحريريّة من خارجٍ نصّيٍّ بالتّحديد من أيقونتي الشَّمس والقمر في مقابل: التّجلي والخفاء، الحضور والغياب، النّهار والليل ، الضّوء والظّلام، اليقظة والحلم، الحقيقة والخرافة، الصِّدق والكذب... هذه الأزواج التي يَلزم وجود أحد طرفيها غياب الآخر، فالقمر في مقابل الشّمس إنما تقوم وضعيّته "وضعيّة النّائب الذي لا يُمارِسُ قدرًا من السُّلطة إلا عند **غياب** صاحبها الشّرعيّ والمُعترف به"[1]. وهو اقتباس من عالم **دريدا** التَّفكيكي في هامش مقدّمة كتاب الغائب.

هذا الحفر البعيد عن **الغائب** في نصّ الحريري هو محاولة لترهين معانيه "لأنّ التّعرف على النّصّ في كليّته بلذّة هو ترهين من أجل إدراك ما يفيضُ على بنية النّصّ؛ يتحسّس القارئ ذلك **الغائب** وهنا تبدأ فاعليّة الذّات وقدرتها على الإنتاج"[2].

من خارج مركز نصّ **المقامة الكوفيّة** للحريريّ كمحور دراسة في كتاب **الغائب**، نجد **كيليطو** يبدأ الحفر في مناطق بعيدة من مجموعة نصوصٍ أخرى [غائبة] الجرجاني، ابن المعتزّ، ألف ليلة وليلة، الميدانيّ "لإبراز جانبٍ من الخلفيّة التي تدعم المقامة الكوفيّة، وهي

(1) عبد الفتّاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة للحريري، ص09.

(نقلا: Derrida, La dissémination, Paris, Le seuil, p100)

(2) إبداعيّة الخطاب النّقديّ عند رولان بارث: خطاب الكتابة والتّجاوز من خلال لذّة النّصّ، مذكرة ماجستير، الطالبة: مديحة دبابي، إشراف: عقيلة محجوبي، جامعة فرحات عباس/ سطيف، 2011/2010، ص135.

خلفيّة يستحيلُ تأريخُها، مثلما يستحيلُ تأريخُ الخيال والحلم"[1]. حيث النّصوص **الغائبة** هي تناصّات يُضمرها تأكيدًا ونفيًا نصّ المقامة المقترح للدّراسة. وبقراءة **الغائب** لكيليطو نجده يعتمد على استراتيجيّة التّفكيك المؤسّسة على رفض علميّة النّقد، في كلّ الأنظمة والقوانين والتّقاليد، والتّحوّل إلى لا نهائيّة المعنى، مُستبدلا بالنّموذج ذاتيّة القراءة والتّمرّد على نهائيّة النّصّ وانغلاقه، مُعتمدًا على اللّعب الحرّ للعلامة والبينصيّة والانتشار وغياب المركز المرجعيّ، مُستبدِلا كالتّفكيكيين علميّة النّقد بأدبيّة اللّغة النّقديّة التي تتعمّد لفت النّظر إلى نفسها بعيدًا عن النّصّ.

ولعلّ **الغائب** بعد كلّ هذه الرّحلة من البحث هو أحد السَّاردين المتعدّدين في نصوص المقامات الحريريّة؛ وأقصد به السّارد غير المعروف الذي يظهر في اللّحظة الأولى من بداية المقامة، ويروي عن الحارث بن همّام بقوله: «حكى الحارث بن همّام...»، علمًا أنّ السَّارد/ الرّاوي **الغائب** هو أحد المصطلحات السّردية الذي يعرّفها **جيرالد برانس** في معجمه على أنّه: "راوٍ خفيٌّ تمامًا، يُقدّمُ المواقف والأحدث بأقلّ وساطة مُمكنة، ويتّسم السّرد السّلوكي بهذا النّوع من الرُّواة"[2]. وهذا ما يؤكّده الأستاذ عبد الله ابراهيم حيث يذهبُ إلى أنّ الرّواة المعروفين الذين يظهرون في مُستهلِّ المقامات مثل: عيسى بن هشام في مقامات الهمذاني، والحارث بن همّام في مقامات الحريريّ، وغيرهم من الرّواة في المقامات الأخرى "ماهم في حقيقة الأمر إلا رواةٌ من الدّرجة الثانية، يتقدّمهم في جميع المقامات العربيّة التي التزمت بنية المقامة رُواةٌ مجهولون، وإليهم يجبُ أن تُعزى روايةُ المقامات"[3]، ونجد **كيليطو** يشير إلى هذا في كتاب الأدب والغرابة حين يسأل لمن كان (عيسى بن هشام) يتوجّه بالخطاب؟ "لمُستمعٍ من الدّرجة الثّانية، وهذا المُستمع يصيرُ بدوره راوِيًا إذ هو الذي يقول: حدّثنا عيسى بن هشام قال... الفرقُ بين الرّاوي من الدّرجة الأولى (عيسى بن هشام) والرّاوي من الدّرجة الثّانية هو أنّ الأوّل

(1) عبد الفتّاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة للحريري، ص12.

(2) جيرالد برنس، قاموس السّرديات، ص07.

(3) عبد الله ابراهيم، النثر العربي القديم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتّراث، قطر، ط01، 2002، ص234.

يُشارك أبا الفتح في مُغامراته ويتلقّى بصفة مُباشرةٍ كلامه، بينما الثّاني راوٍ صرف: كلّ ما نعرف عنه أنّه ينقل بصفةٍ مباشرة كلام عيسى بن هشام وبصفة غير مباشرة كلام أبي الفتح"[1] وقد يعتقد القارئ أنه **الهمذانيّ**؛ لكنَّ **كيليطو** يرى أنه "من السّذاجة أن نرى فيه الهمذانيّ. ذلك أنّ الهمذانيّ من لحمٍ ودم بينما عيسى بن هشامٍ «من ورق»، والورق لا يُخاطبُ الدّم"[2]. ولعلّ هذا الرَّاوي المجهول هو ما أراد **كيليطو** التّعبير عنه **بالغائب**[3].

ويذهب عبد الله ابراهيم متحدّثا عن جملة الاستهلال القصيرة في المقامات "أنّها لا تُعطي تصوُّرا عن هذا **الرّاوي المجهول** الذي يتخفّى في ثناياها، كما لا تكشفُ أبدًا عن رؤيته للعالم الفنّي الذي يُدشِّنُ لظهوره، وهو يتجنّب أيّ تعليقٍ أو ملاحظةٍ بشأن الرّاوي الذي سيتكفّل بمهمّة الرّواية بعده، ولا شأن له بالبطل وأفعاله، هذا ما يُمكن قوله حول **غياب** رؤية هذا الرّاوي"[4].

إنّ هذه المطاردة اللّغوية لدوال المقامة من جهة، ومقاربتها بمثيلاتها في نصوص أخرى، تؤكّد ذاتيّة القراءة تتبّعا ورصدًا لأماكن المتعة في النّصوص، والشّغف باستنطاق الكامن فيها من خلال الحفر في الدّلالة لتعرية وتفجير المعاني الجديدة، وكذا الإقامة الطّويلة في التّفصيل الصّغير، من غير أن تعوّل الإقامة على استنفاذ المعنى.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص31.

(3) بسطًا للقول نذكر ما قاله بارث في بدايات كتاب نقد وحقيقة في فصل موت المؤلف : «حين كان بالزاك يتكلّم في قصته سارازين عن مخصيٍّ تزيًّا بزيّ امرأة، كتب هذه الجملة: "كان المرأة بكلّ مخاوفها المفاجئة، وكلّ نزواتها الطّائشة، واضطراباتها الغريزيّة، واجتراحاتها من غير سبب، وتبجّحاتها، ورقّة مشاعرها" فمن يتكلّم هكذا؟ [يقول بارث] هل هو بطل القصّة، ليستفيد بتجاهل المخصيّ الذي يختبئ وراء ستار المرأة؟ أم تراه يكون بالزاك الفرد مُزوّدا بفلسفة عن المرأة من خلال تجربته الشّخصيّة؟ أم هو «المؤلّف» بالزاك يُبشِّرُ بأفكار أدبيّة عن الأنوثة؟ هل هي الحكمة الكونيّة؟ أم تراها: تكون علم النّفس الرّومانسي» رولان بارث، نقد وحقيقة، 1994، ص15 .

(4) عبد الله ابراهيم، السّرديّة العربية: بحث في البنية السّرديّة للموروث الحكائي العربي، المركز الثّقافي العربيّ، ط01، 1992، ص194.

وعطفًا على ما سبق نذكّر أنّ **الغائب** هو الكتاب الذي استحضر فيه صورة العنوان الثُّريا في تأثّر ديريدي واضحٍ، أتقن **كيليطو** اللّعب على إيقاعات مفاهيمه **التفكيكيّة** لإعادة بناءِ النّصّ واستحضار معانيه الغائبة.

العناوين (3، 4، 5، 7):

الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي / **الحكاية والتّأويل:** دراسات في السّرد العربي.
الكتابة والتّناسُخ: مفهوم المؤلّف في الثّقافة العربيّة / **العين والإبرة:** دراسة في ألف ليلة وليلة.

تتكوّن من مفردتين مُعرَّفتين، والعلاقة بينهما هي علاقة عطفٍ لا تحتمل البدليّة للواو الفاصلة بينهما، فالأدب وإن كان مُتحقِّقًا في بعض تجلّياته بالغرابة، مُحرِزًا خصوصيّته بها، إلّا أنهما ليسا متساويين، الأمر نفسه مع الارتياب الحاصل بالأدب، والحكاية التي تحتاج تأويلًا، والكتابة التي يذهبُ بعض منظّريها إلى أنّه لا توجد كتاباتً من عدم فكلّها استنساخٌ بطريقة أو بأخرى مع بارث، كريستيفا، إيكو الذي يقول: "إنّنا لا نكتب كتبًا إلا انطلاقا من كُتُبٍ أُخرى وحولها"[1]، والفضل إنّما يُحرزُ في الحرص على إضمار هذا التّناسخ، صناعةً للأسلوب الشخصيّ الرّجل والإنسان كما يقول فاليري. هذه العلاقات بين هذه الثنائيّات هي التي تشترط علاقةُ التبعيَّة والاشتراكٍ والانشراط.

يُردفُ إلى ذلك أنّ من معاني: الواو العاطفة الجمع، فنحن بذلك أمام شيئين اثنين لا شيء واحد، وهو ما تخفيه رمزيّة عناوين: «الأدب والارتياب»، «الحكاية والتّأويل»، «الكتابة والتّناسُخ»، "حيثُ مفاهيم مثل: الارتياب والتّأويل والتّناسُخ تستبعِدُ الواحديّة في القراءة، بل إنّ **كيليطو** ذهب أبعد من ذلك بإبعاد المؤلّفين عن صورتهم الدّارجة كي يتسنّى الكتابة عن أعمالهم"[2].

مُلاحظةٌ أخرى تضاف استقصاءً لدلالات هذه العناوين وهي أنّ كيليطو تفادى التّكرار فيها، **فالحكاية والكتابة** شكلان من أشكال **الأدب**، وأنه يتعامل مع الثّلاثة في سياقٍ تحليليّ

(1) أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السّرديّة، ص51.

(2) حسين بن حمزة، عبد الفتاح كيليطو: مديح القراءة، ملحق كلمات، ص01.

واحدٍ عامٍّ في العادة هو **السّرد**، فهو في (الحكاية والتّأويل) يدرسُ نصًّا أدبيًّا بلاغيًا على أنّه قصّة، وفي الأدب (الغرابة والارتياب) يدرسُ نصوصًا سرديّة للحريري والزَّمخشري والسِّندباد على أنها أدب بالمفهوم العامّ، في إطار وحدة الثقافة العربية، كما أنّ الكتابة هي الأخرى شكلٌ من أشكال الأدب العالم[1]. كلّ هذه المفاهيم التي تحملها **عناوينه** هي **تناصّات وإحالات** لتصوّره وعقليّته الفكريّة التي انبنى عليها مشروعه في نقد التراث السّرديّ القديم لأنّ: "دراسة الصّور [الأشكال] تقتضي رفع الحواجز الموضوعة بين الأنواع وافتراضِ وِحدةٍ في الثَّقافة العربيّة الكلاسيكيّة كيفما كانت الأنواع، نثريةً أو شعرية. رفيعة الشّأن أو ساقطة. واقعيّة أو أسطوريّة. بهذا المعنى يُمكنُ القِيامُ بدراسة مُوازيةٍ لأسرار البلاغة وكليلة ودمنة وألف ليلةٍ وليلة. إنّني طبعًا لا أجهل الفروق بين الأنواع، لا أجهل أنّ الثُّريّا بعيدةٌ عن كلّ البُعد عن سُهيل وأنّهما لا يلتقيانِ أبدًا. بيد أنّني عند قراءة أسرار الجرجانيّ ألمح فيه عناصر قصّة أصليّة"[2].

أما ما يتعلّقُ بالعناوين الفرعيّة المُصاحبة لها، فتتواطأ مع العنوان الأساسيّ لصناعة الكلّ الدّلالي لمتن الكتاب إمّا:

أ/**توضيحًا له** كما في الأدب والغرابة الغامضُ نوعا ما في إيجاد نسبةٍ بين هذا الزوج اللّفظي، الذي لا نستبينُ قصديّته إلا بتاليه لنخلُصَ أنّها دراسة **بنيوية** تعزّز مفهوم **الغرابة** باعتبار **الغرابة** مفهومًا شكلانيًّا في لغة الأدب التي تُغرّب لغة الكلام العاديّة تحقيقًا لخاصيّتها ووظيفتها الشّعرية.

العنوان الفرعي «دراسة في ألف ليلة وليلة» الملحق بعنوان «العين والإبرة» أيضًا يضع القارئ العارف بالكتاب المدروس، أمام العبارة التي تتكرّر كاللازمة في قصص الليالي فيما يتعلّق بكتابة الحكاية على بؤبؤ العين: «حكايتُك حكايةٌ عجيبةٌ لو كُتبت بالإبر على مآقي البصر لكانت عبرةً لمن اعتبر».

(1) «تعملُ الإجازة في حقل الأدب العالم، أي المكتوب» عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، ص06.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص07،08.

ب/**شرحًا وبسطًا** لدلالة العنوان الأكبر كما **في الكتابة والتناسخُ** فكونُ الكتابة عملا مرتبطا أساسا بالمؤلّف، يَرِدِف **كيليطو** لبيان مقصديّته من هذا التركيب العطفيّ والعلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه، بإضافة تفريع: **مفهوم المؤلّف في الثقافة العربيّة** وسنجده يعرض باستطراد مُعتادٍ قضايا النّصّ والأدب العالم المرادف للكتابة، وما يوجبه النّصّ المكتوب من تحقيق في باب الإجازة والتّصديق صونًا للقول من قضايا السّرقة والانتحال والتّزييف والنسبة المغلوطة، إمَّا بضمّ ما ليس لك إليك، أو نسبة ما لك لغيرك، كلّ هذه في حدود الثَّقافة العربية مستحضرًا رمزًا نقديًّا بلاغيًّا إليه مردّ الكثير من تأثيل الدّرس اللّغوي العربي ممثّلا في الجاحظ.

ج/**الشّموليّة والعموم:** فـ«**دراسات** في السّرد العربي» كعنوان فرعي تحت آخر أساسيّ «الحكاية والتّأويل»، لا يقدّم إفادةً حقيقيّة تنضاف لتسند وتدعم وُجهة تأويل الحكاية بل على العكس قد نُفيد من الثنائية وحدها إعمال التّأويل على سردٍ حكائيّ. باعتبار السّرد أحد آليات الحكاية كملمح شكلّي يتمظهر فيها. لكن تفريعه على هذا النحو ينتمي إلى خصوصيته النَّقديّة المتمثِّلة في **رفض الافتراض** المسبق **للمنهج**، ومقاطعة الآلية في التّطبيق، كلّ هذه الدّلالات والاحتمالات التي نطرحها على **المستوى الخارج نصّي Hors-Textuel** نجدها على المستوى المشترك النّصّي **Co-Textuel** (أي إيحاء العنوان مباشرة على النّصّ) في أول فصلٍ في الكتاب المذكور الذي يعلنُ فيه بصراحة منقطعة النّظير أنّه "عندما **ندرسُ [دراسات]** نصًّا على ضوء هذا **المنهج** أو ذاك، فإنّنا نعتقدُ –أو **نفترض**– أنّ النّصّ غامِضٌ، مُبهم، يكتنفهُ ليلٌ كثيفٌ دامس، وإلا فما الحاجة إلى ضوء؟ [...] هكذا يتحوّل الدّارس إلى مخلوق عجيب، إلى مشّاءٍ يقتحمُ اللّيل وفي يده سراجٌ يستنيرُ به"[1]. وكبديل على آلية النّظريّة والمنهج يبقى التأويل البديل النّقدي، والاختيار الأنسب **للممارسة عند كيليطو**.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل (دراسات في السّرد العربي)،دار توبقال للنّشر، ط02، 1999، ص07.

الرّمزية في عنوان «العين والإبرة» دراسة في ألف ليلة وليلة:

«**العين والإبرة**» أحدُ العناوين الرّمزية في كتب أعمال **كيليطو** ذات السَّمت النَّقدي، والتي لا تُعبّر مباشرة عن مضمونها، ولا تفصح دلالاتها القريبة ولا البعيدة عن صلتها بمحتوى الدّراسة التي يشتمل عليها الكتاب الذي يحمل تسميتها. كأنه عنوان لعمل روائيّ إلا أنه بقدر ما يشدُّنا كعنوان جميل بقدر، ما يوهمنا كعنوان رمزي في محموله المعرفي. ما هي الأسباب يا ترى لممارسة هذه المماطلة في الإفصاح والرَّوغان في الإبانة؟ كعادته يشدُّنا **كيليطو** منذ الغلاف إلى لعبة القراءة والاحتمالات غير المحدودة في «رحلة البحث عن المعنى الضّائع». لكنّ هذا **العنوان** بإضافته إلى عنوانه الفرعيّ المُكمّل يفترض نوعيّة القارئ لأنّ تركيبه مستوحى من جملة مجازيّة كثيرًا ما يتردّد صداها في حكاية الألف ليلة وليلة. و اقتباسٌ يعودُ بنا إلى أحد خصائص العنوان باعتبار هذا الأخير نصا أصغر يحيل على الدلالة الكبرى للنّصّ الأكبر، العين والإبرة إذا إحالة على عبارةٍ شهيرةٍ حَفِيَ بها الحكيُ الشَّهرزداي، وهي: "حكايتُك حكايةٌ عجيبةٌ لو كُتبت بالإبر على مآقي البصر لكانت عبرةً لمن اعتبر". وهو أوّل ما سيطالع القارئ في الكتاب في نصّه الموازي ممثّلا في تقديم **أندري ميكال** للعمل، مُنبّها بدءًا من الكلمة الأولى في السّطر الأول من خلال السّؤال التالي: "هل خطر ببالكم أن تكتبوا على آماق بصركم بواسطةِ إبرةٍ جدّ حادّة، حكاية برُمّتها تحمل عبرةً أخلاقيّة؟"[1] باسطًا القول إلى أنّها "الاستعارة التي يستخدمُها في غير ما مكانٍ، راوي ألف ليلة وليلة كي يبرز في النهاية الطّابع الوعظي للحكاية"[2].

إنّنا والحال كذلك أمام ناقدٍ وراوٍ جديد للّيالي استطاع تلخيص عِبَرها، وتخليص حكاياتِها من قيد النِّهاية بضمان لذّة نصيّة وليدة القراءة العميقة، "بواسطة ما لا يدري من شبكة تأويلية"[3] من منطلق أنّ سلطة الكلام التي فرضتها **شهرزاد** لم تكن تعبيرًا مجّانيًّا لكسر

(1) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، ص07. (تقديم الكتاب: أندري ميكال)

(2) المرجع السّابق، ص07.

(3) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، ص08.

الوقت، وتزجية للفراغ القاتل، بقدر ما كانت سِلاحا فطريًّا لاحتواء الزّمن. يتمظهر هذا الفهم للّيالي عند **كيليطو** من خلال عنوانين اثنين هما: عنوان الكتاب وعنوان آخر فصل منه الذي أسماه: «الخيط والإبرة» وبينهما يكون قد حاك المعنى الأكبر لليالي وهو أنّ للحكايات حكمًا كبيرة، ودورًا بالغا في الحياة، لكن الإنسان يحتاج إلى وقت وجهدٍ طويلين من أجل استيعاب حكمها وتجاربها، فهي كالثّوب الذي يُغزلُ بدقَّة كبيرةٍ مرورا بمراحل مُتأنيةٍ في حياكته. مُستلهما فكرته هذه عبر خطفِه البعيد إلى الخلف[1] مُستحضرا قصة النّبي إدريس في عبارثه التي يمهِّدُ بها فصله الأخير: "وكان إدريس أوّل من خطّ بالقلم، وأوّل من خاط الثياب ولبس المخيط"[2].

إنّ هذه الرُّؤية الكونيّة للحكاية تتبدّى في قدرة **كيليطو** على العودة والنّظر بعيدًا إلى الوراء والنَّفاذ عميقًا في النّصّ بنظرة تخترق حدود الدّلالات المُتاحة، عبر استدراج كلّ المعاني التي لا تبدو لها علاقة وشيجة فيما بينها بدءًا من العين المُبصرة وعلاقتها بالإبرة هذه الأداة الصّغيرة التي قد تسبِّب ألمًا كبيرًا وربما موتا (الكتاب قاتل عنوان الفصل الرّابع)، وصولا إلى علاقتها بالخيط من أجل حياكة دروس حياتيّة خالدة تُستفاد مما يبدو مُسلِيًا وخياليًا.

العنوان رمزًا ثَقافيًّا/حصان نيتشه وعناوين أُخرى:

حصان نيتشه:

من العسير الإحاطة بالدّلالات الثَّقافية لعناوين كتب ودراسات **عبد الفتّاح كيليطو** مجملةً، وحرصًا على الاستفادة والإفادة أكثر، جاء انتقاء المناسب في هذا المقام من واقع القراءة المتأنيّة لمحصّلة هذه العناوين، حيث وقع الاختيار بدءًا على بعضِ العلامات البارزة المسجّلة على عناوينه والإشكاليات التي تطرحها، كتلك التي تُلامس مسائل اللّغة العربيَّة و التّرجمة مثل: أتكلّم جميع اللّغات لكن بالعربيّة، لن تتكلّم لغتي، لسان آدم.. لكننا نجد ما يتّصل بهذه الإشكالية موزَّعًا في فصول كتبٍ أخرى. إلا أن هناك ما يمكن أن نسميها بالظاهرة

(1) الخطف خلفا: أحد التقنيات المستخدمة في الرّواية وهي أن يعود السّارد إلى زمن ماضٍ يستذكر أحداثه.

(2) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، ص145.

في صياغة العناوين لديه، ألا وهي اشتمال العديد منها على أسماء أعلامٍ، هذه السّمة التي تتكّرر وبشكل لافتٍ للنّظر، تشي هذه الخصيصة بحسب أسماء الشخصيات إلى مرجعياته النّقديّة وروافده الأدبيّة، الأمر الذي يستدعي تأمّلا خاصًّا لهذه العنصر ومُختلف علائقه ووظائفه الدّلاليّة والجماليّة في أعمال كيليطو بصفةٍ عامّة.

أَنْ يحمل عنوان الكتاب اسم شخصيّةٍ عَلَمٍ فهذا ليس بالأمرِ الصّعب ولا الغريب إنه على العكس تكريسٌ وسمةٌ تنبيهيّة غالبةٌ عليه، ولا يجبُ أن يعني ذلك عنده الاشتغال على مسمّاه في الكتاب أو إفراده بالدّرس، فقد تكون مجرّد الإشارة العابرة له في رواية بأكملها كافية لأنْ يحمل الكتاب اسمه؛ كما فعل ذلك في «**حصان نيتشه**» الذي تحمل تسميات فصوله أسماء أربعة أعلامٍ آخرين بين نبيٍّ [موسى]، وشاعرٍ [قيس]، وشخصية قصصيّة [دونكيخوت]، وروائي [دانتي] هذا الاستحضار الذي يوحي –وإن حاول كيليطو إخفاء ذلك– بتعدّد قرائيّ في مجالات تنطلق من الدين حيث قراءات النّصوص المقدّسة، إلى الرّوايات حيث الخيالات والإيحاءات هي الفيصل في الكوميديا الإلهيّة. إنّ هذا المزيج لا بدّ أنه يحمل إشارات توهم بأنّ **كيليطو** قرأ كلّ شيءٍ وهو الانطباع الذي يتركه بورخيس لدى قارئه كما يصفه **كيليطو**: "الانطباعُ الذي يتركُهُ [بورخيس] (وإن أنكر ذلك) بأنّه قرأ كُلّ شيءٍ"[1]. على الرّغم من نحافة مقالاته في طابع الشّذرة الذي يثير فيها **كيليطو** الفكرة ويطرح فيها الأسئلة دون أن يكلّف نفسه عناء الإجابات عنها تاركا للقارئ فرصة الشّراكة في المعنى.

فالذي يبدو من خلال كتابٍ يحمل عنوانهُ اسم فيلسوف مُعاصر استطاع قلب موازين فلسفة القرن وخلخلة مفاهيمها، ممثّلا في **نيتشه**، هو الحديث الكثير الذي سيصادفه متلقّي العمل في الكتاب عنه ، لكنه وبخلاف ذلك –للأسف– سيُصدم القارئ المشدود إلى هذا الاحتمال لدرجة الارتباك الأقرب للخيبة حين لا يُصادف غير جملةٍ صغيرةٍ وعرضيّة عن صلة الرِّواية بعنوانها، ضمن حديث السّارد عن أمّه، يقول: "كانتْ لحُسن الحظّ تجهل التّاريخ الأدبيّ، وإلاّ

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص114.

كانت ستضرب لي المَثل بنيتْشه، يرتمي نائحاً ليحْتضن حصَاناً يعذّبُه حُوذيٌّ متهيِّج"[1]، الأمرُ الذي يبَرّر السّؤال عن وظيفة هذا العُنوان وعَلاقته بالنّص؟.

مع الإشارة أنّ كتاب «**حصان نيتشه**» في ترجمته العربيّة لعبد الكريم الشّرقاويّ، يضمُّ إلى جانب هذه الرّواية، رواية «خصومة الصّور» ومجموعة قصّصيّة، ونصوصًا سرديّةً وقصصا متفرِّقة، بين دفّتي الغلاف. بل على العكس يمكن عزْوُ اختيار **العنوان** في هذه الحالة لغرضٍ تسويقيٍّ **وإيديولوجيا إشهاريّة** محضة؛ لتسليط الضَّوء وتحقيق الوظيفة التَّنبيهيّة على رواية «حصان نيتشه» المترجمة إلى العربيّة كونها هي العمل الجديد في ذلك الإصدار الذي لم يسبق نشره بلغته الأصليَّة. لأنّ عَمَلًا يضمُّ مجموعة من النّصوص السّرديّة الأخرى ربّما كان لـ«صحيفةِ الغُفران» فيه فرصةٌ أقرب وأكبر لأن تكون عنوانه، باعتبارها مسمّى قصّة الورقة الأولى في الكتاب، ثمّ لدلالتها العميقة جدًّا فيما يتعلّق بمفاهيم الكتابة والقراءة والنِّسيان، وعلاقاتها بالتُّراث الثّقافي والدينيّ في محمول **كيليطو** المعرفيّ والنَّقديّ، باعتبارها مضامينه الكُبرى في مشروعه القرائيّ. إلّا أنّ هذا لا يمنعُ من أصالة هذا **العنوان** في الكتاب لأنّه يناقش في الرّواية الأحدث مقارنة مع المجموعة السرديّة التي تضمَّنها الإصدار، قصّة لا تخلو من **فلسفة نقديّة** تطرح إشكالية إزدواجيّة اللّغة وهاجس الاختيار، وتتجاذبُ فيها ذاتٌ عاشقة الميل إلى الأدب ثم الهروب إلى الفلسفة "تداركًا لعبث وجودها"[2] إنّها كمثيلاتها تمثِّل صراع مناقشة قضايا الأدب ممزوجًا بالإبداع، وحنينًا **للحبيب الأوّل**[3]. في الوقت التي توحي عبر تعاليها النّصّي بشكلٍ خفيّ إلى سيرة **بروست** الذي أحبّ فتاةً صغيرةً وكاتبها، وتأثر بمدرّس الفلسفة لصفه ألفونس دارلو.

(1) عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، ص182.

(2) المرجع نفسه، ص191.

(3) يقول عبد الفتاح كيليطو مُتحدّثا عن بيتي أبي تمام «نقّل فؤادك...» الذي منهما هذا : "كثيرا ما ذكرتُ هذين البيتين في كتاباتي، جعلتُ منهما في بعض المناسبات رمزا للتّرجمة، لتنقّل النّصّ من لغةٍ إلى لغة، وشِعارًا لحنينه للّغة الأصليّة...". يُنظر: بحبرٍ خفيّ، ص14.

عناوين أُخرى:

ليس نيتشه وحده هو الحاضر في عناوين **كيليطو**، إنّه لا يعدو واحدًا من شخصياتٍ أخرى كثيرة حملتْ أسماؤها عناوين كُتُبٍ، ومقالات عنده، نبدأ بالكتب:

«لسانُ آدم»، «أبو العلاء المعري أو متاهات القول»، «من شُرفة ابن رُشد».

أمّا قائمة عناوين المقالات فيها فقد تطول نوعًا ما:

«**حصان نيتشه**» ويضمّ:

عَصَا مُوسَى(ص:12) مَجْنُونُ لَيْلَى (ص: 15)، بِنْتُ أَخ دُونْ كيخُوطي(ص: 54)، دَانْتي (ص: 116).

«**من شُرفة ابن رُشد**»:

پيريك والحريري (ص: 37)، بارث والرّواية (ص: 45)، من شُرفة ابن رُشد (ص: 57).

«**الأدب والغرابة**»: بين أرسطو والجرجاني (ص: 62)، الحريري والكتابة الكلاسيكيّة (ص: 76)، الزّمخشري والأدب (ص: 88).

«**الكتابة والتّناسخ**»: الجاحظُ ومسألة التّزييف (ص: 61).

«**الأدب والارتياب**»: يوم في حياة ابن رشد (ص: 65)، المُتطفّل حيّ بن يقظان (ص: 71).

«**لسانُ آدم**»: ترحيل ابن رشد (ص: 63).

«**بحِبرٍ خفيّ**»: الحبيب الأوّل (ص: 13) [إشارة إلى أبي تمّام/ حبيب بن أوس]، الجاحظ الأخير (ص: 23)، بورخيس «العربي» (ص: 71)، دانتي الجديد (ص: 75)، طه حسين وأوروبا (ص: 79).

«**من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا**»:

شهرزاد الأولى (ص: 09)، أوجيني والحالمان (ص: 23)، لا أحد، هذا هو اسمي: من أوديسيوس إلى السِّندباد (ص: 37).

«**أتكلّم جميع اللّغات، لكن بالعربيّة**»:

بوارو ضدّ نوطومب (ص:32) [هركول بوارو: المخبر الشهير في روايات أغاتا كريستي/ أميلي نوطومب: روائيّة صاحبة رواية رعب وخفقان] ، المعري ودانتي (لن تترجمني/ص:

62)، ضون كيخوطي، هل هو نسيج خيوطٍ عربيّة (لن تترجمني/ص: 65)، في صفحةٍ للعروي (اللّغة–مع/ ص: 107).

العناوين المقتبسة:

بالإضافة إلى السّمات المذكورة تضاف واحدة كذلك تتعلّق بتلك العناوين التي اقتبسها كيليطو بتعديل عن أعمال لمؤلّفين عالميين آخرين:

صورة المثقّف حمّالا:

متحدّثا عن إدوارد سعيد، وهو عنوان مستوحى من رواية جيمس جُويس المشهورة «صورة الفنان شابًّا». وهي متوفّرة بصوته ألقاها كمحاضرة حرفيًّا كما هي مطبوعة في الكتاب.

أتكلّم جميع اللّغات، لكن بالعربيّة :

الذي يتحدّث فيه عن تجذّر اللّغة الأصليّة –العربيّة في حالته– في مقابل اللّغات الأخرى التي يكتسبُها الإنسان عن طريق المدرسة والتّعلّم. ذلك أنّ "كُلَّ متكلِّمٍ يعبّر باللُّغات الأجنبية انطلاقا من لغته التي يمكن التعرّف عليها عن طريق نبرة شاذة أو لفظ أو تركيب، وأيضا عن طريق النظرة وسمات الوجه (أجل، لِلُغة وجه). مهما كانت الكلمات الأجنبية التي أتلفَّظها، تظل العربية مسموعة من خلالها كعلامة لا تَمّحي. أتكلم اللُّغات جميعها، لكن بالعربية. بكل أسف، لست أنا صاحب هذه القَوْلة الجميلة، لست صاحبها بالتمام. فهي اقتباس معدل لمقطع من يوميات **كافكا** الذي يورد هو بدوره قول فنانة من براغ: «أترون، إنني أتكلم اللغات جميعها، لكن باليديش"[1].

«**من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا**»: أحدث منشورٍ له 2019، بترجمة «إسماعيل أزيات» هو الآخر مُقتبسٌ عن عبارة **لكافكا** في يومياته 1917، يوردها **كيليطو** في تصدير العمل: "في معظم الأوقات، مَن نبحث عنه بعيدًا، يقطن قربنا. يعود ذلك لكوننا لا نعرف شيئًا عن هذا الجار المبحوث عنه. وبالفعل، فإننا لا نعلم أننا نبحث عنه، ولا كونه يقطن قربنا، وفي هذه الحالة، يمكننا أن نكون على أتمّ اليقين أنه يقطن قربنا". وعنوان الكتاب في الحقيقة يُحيل

(1) عبد الفتاح كيليطو، أتكلّم جميع اللّغات لكن بالعربيّة، (الغلاف)

إحالةً واضحة على قصة حلم الرَّجل البغداديّ في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وهو توقُّعٌ تحقّق معي شخصيًّا لأنّ الكتاب لا يخلو من عرض هذه القصّة وتقديم قراءة لها يجمعُ فيها كعادته ما يتناصّ في هذه من المواقف مع قصص لدونكيخوت وقصّة نبي الله يوسف.

ومن منطلق ولع كيليطو بالأدب الفرنسي، لا تفوتني الإشارة بأنّ هذا العنوان كثيرا ما يحيلني على الجملة التي قالها جاك شيراك خلال قمة الأرض الرّابعة عام 2002، والتي طلّت محفورة في التّاريخ: "منزلنا يحترق ونحن نبحث في مكان آخر"[1].

(1) «Notre maison brûle et nous regardons ailleurs» تجدر الإشارة حسب أحد المحققين بأنّ الصيغة ليست له، وإنما تعود لصاحبها: جان بول ديلياج، مؤرخ العلوم البيئية.

مقدّمات كتب كيليطو نصّا موازِيًا/ التَّسميات والمضامين: [المقامات أنموذجا]

يولي **كيليطو** لمقدّمات **كتاباته النّقديّة** أولويّة خاصّة، فهي لا تعني عنده تلك المساحة التَّقليديّة التي يستغلها الكاتب للكلام العامّ –في الوضع الافتراضيّ– الذي يخدُم الكتاب محلّ التّقديم والذي يصلح أن يكون مقدّمات لأعمال أخرى، وتأتي العناية إلى دراسة المقدّمات كنصوصٍ موازيَّة في المؤلّفات لاعتباراتٍ أجملها **عبد الفَتَّاح الحجمريّ** في المركبات القاعديّة التّالية[1]:

1) الاعتبار التّصديريّ والافتتاحي الذي تمتلكه المقدّمة، وهو اعتبار يمنحها سلطة توجيه القراءة.
2) احتواؤها على تصوّر المؤلّف للكتابة، وغايته من التّأليف.
3) عرضها لمنهج المؤلّف في الدّراسة وتحديد أدواته الإجرائيّة في تمظهراتٍ اصطلاحيّة.
4) العلاقة الجدليّة التي تربطُ المقدّمة بالعمل.
5) الأسئلة الظاهرة والضّمنيّة التي تطرحها المقدّمة، التي تمثِّل المصدر المنهجيّ الكامن وراء الهدف من التّأليف.

توفّر مقدّمات **كيليطو** مادة بحثيّة ثريّة تعدل و تزيدُ في مرَّاتٍ كثيرةٍ فصول الكتاب نفسه، لما تشتمل عليه من مُدخلاتٍ نظريّة ومُنطلقاتٍ منهجيّة، تشيرُ بِقوَّةٍ إلى مراكز اشتغالاته النّصوصيّة، ومناطق اهتماماته التّحليليّة، فمقدّماته في العادة تشتملُ على مفاهيم ومُصطلحات هي من الأهميّة بمكان لرصدِ توجهّه النّقديّ ومرجعه المعرفيّ. ولعلّ إدراكه لثقل هذا الموازي النَّصيّ وظيفيّا وغَائيًّا، من خلال تعالقاته المفرداتيّة التي يطرحها في البداية قصد التّوسّع بها لاحقًا، أو محاولة رسم إطارٍ للعمل تدورفي فلكه فصول الكتاب بعد ذلك، هو ما جعله يحرصُ على شكل ومضمون البداية وجعلها قضيّة من أهمّ قضايا مؤلّفاته. أولى السّمات التي تُلمح خلال التّعامل مع ما أفضّل تسميته ببدايات **كيليطو** هو اختلاف مسميّتها فهي لا تحمل اسم: المقدّمة دائِمًا، وعيًا منه بأحد المواقف التي تصدّقها التجربة القرائية لدينا ألا وهي أنّ مقدّمات الكتب لا تُقرأ في العادة اعتقادًا منّا بأنها غير ضروريّة وأنّها حشوٌ يجوز الاستغناءُ عنه، في

(1) عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النّصّ: البنية والدّلالة، ص40،41.

حين أنّ تجاوز المقدّمة قراءةً، يعتبر أحدَ الأسباب التي تفضي إلى عدم فهم النّصّ، يطرح كيليطو هذه الفكرة في نهاية مقالته «من شرفة ابن رُشد» عائبًا على معبّري رؤياه تأويلهم المتعجّل الخاطئ، بخصوص حلمه المتعلّق باللّغة وذلك: "أنّ لا أحد يقرأ عموما مُقدّمة المعاجم، فندرة هم من يعرفون النّصّ الذي لخّصته"[1] مع أنّ المقدّمة التي قصدها لابن منظور مؤلّف المعجم الشّهير لسان العرب، مُقدّمة تحكي عن المآل الذي صارت إليه العربيّة وكأنّه يصف الحالة الرّاهنة بتشخيصٍ بالغٍ في الدّقة.

وهو بهذا الشّكل من المعالجة المبدئية يسعى إلى مصالحة البدايات مع قرائها بمنحها تسمياتٍ مُختلفة، لتغدو بذلك فرصةً للتّعرف على النّص الأكبر بفتح فضاء للتّحاور معها ابتداءًا، وهذا ما يسعى البحث هنا للكشف عمّا أمكن من الاستراتيجيّات التي اعتمدها **كيليطو** في هذه العتبة النّصيّة التي تُعتبر –بحكم الموقع– الأولى لفرض الانطباع المبدئي، ومن هنا يجدر بها أن تكون ثريّة وسلسة من حيث تقديم المفاهيم والتّعريف بها، ليستلم القارئ بعد ذلك مهمّة المواصلة في التوجه نحو خاتمة المؤلّف قارئًا من دون مللٍ.

وفي محاولة منهجيّة لرصد بعض الميكانيزمات المنهجيّة التي يتبنّاها **كيليطو** في مقدّماته، ولأنّ الأعمال الابداعية لا تحتوي على مقدّمات كما نعلم. فسيكون اشتغالنا منصرفا إلى مؤلّفاته النّقديّة على هذا النّحو من التّرتيب:

المقامات: افتتاحيّة.

الأدب والغرابة: افتتاحيّة.

الكتابة والتّناسخ: تمهيد.

الغائب: مقدّمة.

الحكاية والتّأويل: تقديم.

الأدب والارتياب: نموذج.

(1) عبد الفتاح كيليطو، من شرفة ابن رُشد، ص72.

مركّزين في هذه الأعمال على ما يميّز مُقدّماتها من جهة الشّكل والمضمون، أو ما يسمّى في الاصطلاح السّردي: المتن والمبنى. وبمعنى آخر ماذا قيل وبأيّة طريقة؟ ولقد سبق **الحجمريّ** إلى تسجيل ملاحظة أولى علها بقوله: "يتّضحُ من هذا اعتمادُ المتن على تعدُّد اصطلاحيّ في صوغه لمقدّمات المؤلّفات، ويبدو أنّ هذا التّعدّد يمتلكُ وظيفةً خاصّة تُبرِز اختيار هذه التّسمية وإقصاء الأُخرى، وإن كانت حدود التّسمية، في هذه المؤلّفات تُراهِنُ على الفتح والتّقديم والبسطِ والتّمهيد"[1]. إنّ هذه التّسميات من دون شكّ لها تأثيرها الخفيّ على القارئ –على الأقلّ– لتجريب قراءتها، لأنّ الانطباع الذي يتركه مسمّى **الافتتاحيّة** ينبغي أن يكون أقلّ تكلفة ممّا تخلّفه المقدّمة كمسمّى عتبةٍ في أيّ كتاب.

<u>افتتاحيّة المقامات</u>[2]:

يشير العنوان كما سبقت الإشارة بصفةٍ مُباشرةٍ إلى لون كتابيّ عرف في العصر الوسيط، وتتّضح الدّلالة بعنوانه الفرعيّ في إشارته إلى عنصريّ **السّرد والنّسق الثّقافي**، وكذا إلى سبّاق الغايات في ابتكار هذا النوع وخلقه وتسميته: **الهمذاني**، وإمامها: **الحريري** الذي إليه ينسب فضل استوائها على نظام بنية سرديّة مخصوصة.

افتتاحية هذا الكتاب [مُقدّمته] ترزح إلى **التّقليديّة**، وهذا راجعٌ إلى كونها رسالة تخرّج أكاديميّة تخضعُ لضوابط البحث العلميّ المنهجيّة، لذا نجدها تحافظ على الأعراف المتواضع عليها كأبجديّات لا ينبغي تجاوُزها. يضعُ **كيليطو** قارئه من أولّ ثلاثة أسطرٍ من افتتاحيّته في صلب الموضوع، من دون تمويه أو تقديم نظريّ طويل، وعيًا منه بحدود المنطقة التي يتحدّث منها، وحساسيّتها لدى القارئ الذي يُفترضُ أن يكون على وعيٍ بحدود التّسمية كأقلّ شيء ممكن، مثيرًا جملة ن القضايا التي يُمكِن حصرُها في العناصر الآتية:

(1) عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النّصّ: البنية والدّلالة، ص45.

(2) سنكتفي في عنصر المقامات هنا بعرض المحطّات الكُبرى في المقدّمة دونَ بسطٍ، لأننا سنفردُ مبحثًا في الفصل الثالث لتحليل المقامة بإسهابٍ. ضمن مشروع كيليطو في قراءة التراث السّرديّ.

التوطئة:

وفيها يُلمِحُ **كيليطو** من دون إطنابٍ إلى دور التَّاريخ الثقافي في صناعة الدّلالة المميّزة للمفهوم: ضاربا مثالا على ذلك **بالمقامة** التي خرجت من "حيّز الجمود ولا تميّز المعجم"[1]، إلى رتبة المصطلح، مع **الهمذاني** (أواخر القرن الرابع الهجريّ) لتُصبح اسمًا لنوعٍ أدبيٍّ دالٍ على تآليف نثريّة وشعريّة مخصوصة. مُحدّدا بذلك المرجعيّة الاسمية والزمانيّة **للمقامة**. مُجمِلا خصائصها: **أنّها** ليست خياليّة بدليل إمكانية التّأريخ لها، **نسبتُها** مؤلّف مُشتهرٌ، **طابعها:** كتابيّ، **جمهورها:** لا علاقة له بجمهور الحكاية الشفويّة. وبخلاف القصيدة ذات السّمات التعبيريّة القارّة عموما، ينبّه إلى إشكالية تخصيص **المقامة** بسماتٍ ثابتة (خصائص بنيوية محدّدة).

الفرضُ والمقترحُ:

يقترح **كيليطو** اعتبار **المقامة** شكلًا تنضوي تحته أنواع أُخرى ككتابات **السّيوطي**. صوّنا للباحث من التّيه الحاصل من التّقسيمات الفرعيّة التي خلّفها مقلّدو المقامات وأصحاب التّراجم عند نسبتهم مسمّى **المقامة** إلى نصوص لا تحمل ذات الطَّابع الكتابي.

الصُّعوبات: ويمكننا تلخيصها حسب تصوّره في إشكالات تطرحُها صلة المقامة بالشّعر من جهة وبالحكايات العربيّة في جملة صيغها الأخرى:

المقامة في مقابل الشّعر:

أ- ليس بالإمكان اعتماد مقاربة الأنواع الشّعريّة لمقاربة المقامة؛ بسبب توافر الخطاب المرجعيّ القديم (العربيّ) في دراسة الشّعر، وانعدامه في المقامة.

ب-غياب المرجع الأجناسيّ للمقامة "التي تُعتبر في بادئ الرّأي عربيّة خالصة"[2]، والتي تبدو "كزهرة بريّة لا يُدرى كيف تفتّحت"[3] بخلاف وجود المعادل الفنّي للشّعر في الثقافات الأخرى.

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص05.

(2) المرجع السّابق، ص06.

(3) المرجع نفسه، ص06.

ج- الانزلاق النَّغمي للمقامة مُمثَّلًا في التّنويع الإيقاعي المتعدّد في عرض المحتوى [غياب الشّكل] الذي ترافقه النّبرة الأحاديّة [معالجة المواضيع المختلفة بمستوى شعور ثابت]. في مُقابلِ رتابة إيقاع النّوع الشّعري الذي يمكن حدُّهُ بإيقاعٍ خارجيّ، يحشوهُ شكلٌ داخلي يمثّل المضمون الموضوعاتي الملائم للغرض الشّعري (مديح، هجاء...) الذي يضبطُهُ مستوى الشّعور المصاحب لكلّ نوعٍ.

المقامة في مقابل الحكاية في الثَّقافة العربية:

أ- صعوبة موقعة المقامة كحكاية إزاء الأنماط الحكائية الأخرى في الثقافة العربيّة.

ب- صعوبة تحديد العناصر السّرديّة المُكوّنة لها، وعدم خضوع هذه العناصر لنظام ثابت، أو يكاد يكون ثابتًا.

ج- أن المقامة تتألّف من نظام دلاليّ مزدوجٍ: أدبي وسوسيولوجي، ومن ثَمَّ صعوبة تحديد دور النّسق الثقافي الذي منحها خاصيّة التّمظهر في هذا النوع السّردي الخاص المسمّى بالمقامة دون غيره من المظاهر.

الدَّوافع والأسباب:

لأنّ الشّعر على هذه الدّرجة من العناية والوضوح، يطرح تعقيد **المقامات** نفسه مشكلا جديرًا للبحث في إشكالية ضبط هذا النّوع. وللتّبسيط أرجع **كيليطو** عِلّة تعقيد دراسة المقامات إلى مايلي: إسقاط السّمات الخاصّة على الشّكل العام لكتابة المقامات، ثمّ التّشظّي في تحديد الضّابط الذي يوجّه سيرورة الكتابة في هذا النّوع السّردي المحدث، الذي يطرحُهُ "تشظّي جوهر البحث في تتبّع المصادر"[1]، بتحديد مرجعية الهمذاني كخالقٍ أوّل لهذا الشّكل، في غياب برهان على الأصالة، وانعدام الدّقة في تبيّن التّأثيرات التّفصيليّة الفاعلة في تحديد سمات النّوع عامّة.

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص07.

المتن أو تحديد عينة الدّراسة:

يتميّز المتن الذي اختاره **كيليطو** لدراسته بالتّنوّع الزّمانيّ والمكانيّ لمؤلّفي المقامات، لتشكيل صورة شمولية تتيحُ الإحاطة بمسار هذا النوع من الظّهور إلى التَّطوّر، وما رافقه من تحوّلاتٍ وخصوصيّات كلّ مؤلّف أو ما يسمّيه بالمزاج الفرديّ، وكذا لتحقيق كليّة الرّؤية ووضوح التّصوّر، ومنه إلى صياغة قاعدة تصلح بذلك أن تكون عامّة. ولأجل ذلك **حدَّ عيّنته** البحثية:

بأسماءِ خمسة مؤلّفين هم: الهمذاني، ابن شرف القيرواني، ابن بُطلان، ابن ناقيا، والحريريّ.

وبمجالٍ زمانيّ هو: القرن الرابع والخامس الهجريّ.

والجامع بينهم على الرّغم من صعوبة اعتبار ما كتبوه مندرِجًا تحت مسمّى المقامات، هو كتابتهم لحكايات وامتثالهم للأنساق الثّقافيّة ذاتها. فرضُهُ في ذلك يقين انطباع الاستمراريّة لا الانقطاع، استمراريّة "يحكمُها الرّغبة في المحاكاةِ والاهتمام بالأمانة للأصل"[1].

منهج البحث:

باعتبار البحث محكومًا بضابط دراسة المقامة كتمظهُرٍ سرديٍّ في ضوء الأنساق الثقافيّة، يضيء **كيليطو** بإيجازٍ لا يخلو من كثافةٍ ومرجعيَّة مُحيلا إلى **بارث ولوتمان** في تعريف للنّسق الثقافي: "باعتباره مُواضعةً (اجتماعيّة، دينيّة، أخلاقيّة، استيتيقيّة...) تفرضُها في لحظةٍ مُعيّنةٍ من تَطوُّرها، الوضعيّة الاجتماعيّة، والتي يقبلُها ضمنيًّا المؤلِّفُ وجمهوره"[2]، مُشيرًا بذلك إلى قدرة **النّسق الثّقافيّ** على خلقِ إنجازات فرديّة ونصوص نابعةٍ من أفق "النّصّ الثقافيّ" عند **لوتمان**، وكذا انفتاحه على قبول نصوصٍ مختلفةٍ لا تساير مطالبهُ بل وتخالفُها ربّما، لا من قبيل خلخلته بل من أجل تثبيتٍ متزايدٍ له.

(1) المرجع السابق، ص07.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص08.

أقسام البحث الكبرى: وقسّم **كيليطو** منجزه هذا إلى ثلاث أقسامٍ:

قسمٌ عام: متمثّل في دراسة المقامات بالموازاة مع نصوصٍ من القرن الرابع الهجريّ، رصدًا لمختلف الأنساق الثقافية المُتمظهرة فيها.

قسم ثانٍ خاصّ بالهمذاني: البحث في الأنساق التي حفّت تلقّي مقاماته.

قسمٌ ثالث خاص بالحريريّ: تناول فيه قضيّة القراءة في الأنساق القديمة بالقياس إلى الأعراف الحديثة.

مُشيرًا في الأخير إلى السّؤال الأكبر الذي يُطرحُ عادةً بشأن قراءة التّراث ومساءلته: ماذا سنستفيدُ من دراسة النّصوص الكلاسيكيّة؟، لينبّه **كيليطو** إلى أنّها أحد رهانات فهم الحاضر. لأنّنا كما يقول أدونيس "لن نعرف من نحن،ولا ما سنكون، إذا لم نعرف من كُنّا".

الفصل الثالث:

مشروع عبد الفتاح كيليطو في قراءة التّراث السّردي
سحر التأويل و سلطة القراءة البديلة

المبحث الأوّل:

واقعيّة المقامة ومخاتلة الشّكل السّردي

المبحث الثاني:

نقد التَّخييل وتخييل النّقد: قراءات في ألف ليلة وليلة

المبحث الأوّل:

واقعيّة المقامة ومخاتلة الشّكل السّردي

سوسيولوجيا المقامة؛ النّوع في ظلّ النّقد الثقافي:

ضرورة النَّسق: [التَّعريف، النّقد الثقافيّ]

لقد ظلّت المقامة عند الكثيرين –مع النّصيب الكبير من البحث فيها– مُجرّد عبثٍ بهلوانيّ باللّغة، مُتغاضين عن قصدٍ أو جهالةٍ عن الطّاقة السّرديّة الكامنة في تضاعيفها "والتي لم يُعوّل عليها القدماء، ولا حتّى بعضُ المُحدَثين الذين كان شُغلُهم الشّاغل هو مُقاربةُ المقامةِ بأدواتِ النّقد الشّعريّ عامّة، أو من منظورٍ بلاغيّ ضيّقٍ بصفةٍ خاصّة"[1]. وكأن الشّكل الحكائيّ الجديد متمثّلا في النّصّ المقامي بمواصفاته النّصيّة منقصةٌ ومعرّة، وليس وليد ظرفٍ، أو نتيجة دافعٍ، أو أسلوبًا مستحدثًا في التّعبير عن مخيالٍ ثقافي أنتجه وضع اجتماعي واقتصادي محدّد، كان صاحب هذا الأسلوب يراه الطريقة المثلى للعبور إلى أفئدة النّاس، وتمرير المقاصد الخفيّة عبر مجازات اللّغة ومسارب السّرد. "لأنّ دوافعَ الكِتابة، وأهدافها، وغاياتها، وظُروفها، لا تنفصِلُ عن الكتابةِ نفسِهَا؛ أي أنّها مُكوِّنٌ رئيسيٌّ من مُكوِّنات النّصّ التي تمنحُهُ أبعادهُ التّداوليّة"[2].

يؤكّد **كيليطو** منذ البداية في افتتاحيّة كتابه المقامات على مفهوم النّصّ الثقافي، من خلال مقترح دراسة المقامة في ضوء الأنساق الثقافيّة، وغير بعيد ما فصّلنا فيه، فيما يتعلّق بمفهوم النصّ لديه في أحد فصول المذكرة، حيث الفارق بين النّصّ واللاّنصّ لا يتعلّق –عنده– بمجرّد اللّغة والتّركيب وحسب، بل يرى في الثّقافة فيصلا في تحديد ما هو نصّ عمّا هو ليس بذلك. مع ضرورة التّأكيد على أنَّ "النّسق الثّقافي مفهوم مركزيّ من مفاهيم النّقد الثّقافي"[3]. زد على ذلك حجم الإضافات التي يقدّمها هذا النسق من ثراء قيميّ مُستذكر

(1) عبد المالك أشهبون؛ تطريز الحكاية في المقامات، ص13.

(2) هيثم سرحان؛ الذاكرة والخطاب: مقاربات في النثر العربيّ الكلاسيكيّ، النّاشر جامعة الكوفة، بيروت، ط01، 2020، ص114.

(3) أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرّواية النسائيّة السّعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيرقت/ لبنان، ط01، 2014، ص19.

ومكتوب، حيثُ "إن لتموقع الأنساق الثقافيّة في إطار الشّعريّة وظيفة قيمية لاكتشاف الجماليّ واللاجمالي في فراغات النّصّ من قبل المؤوّل"[1].

تكشفُ دراسة النوع الأدبي في ظلّ النسق الثقافي السّائد عن طبيعة العمل الأدبي نفسه، وحقيقة الدّور الذي لعبه في كنف السياقات –مجتمعة ثقافية اجتماعيَّة واقتصادية وسياسيّة– المشكّلة لتصوّراته إيجابًا ورفْضًا، بالإضافة إلى رصد الصورة التي كرسها والنموذج الإنساني والأدبي الذي طرحه. فجماليات النّصّ تتعدّى كونها مجرّد ملمح خارجي، وذلك بما تضمره من دلالات عميقة لها كبير الأثر في ترسيخ معتقد، أو طرح فكرة، أو محاولة تغيير.

يفرّق **كيليطو** بين "التَّحليل الدّاخلي الذي يكشف عن البنيات، والتَّحليل التَّاريخي الذي يُلقي الضّوء على الوظائف الثقافيّة لتلك البنيات ذاتها"[2]. ويمثّل هذان التَّحليلان العقدتين اللّتين يُشدّ بهما الحبل الذي مشى عليه طول مسار دراسته للمقامات. فبقدر ما يُلاحظُ مشتغلا بالبنى الحقيقيّة المشكّلة للمقامة، يُرى بموازاةِ ذلك حريصًا على ربط البنى بسياقاتها الثَّقافيّة والزَّمانيّة حضورا وغيابا في أشكال نصيّة أُخرى، مُميِّزًا الأدوار التي لعبتها البنيات في تشكل الأنواع، وتطوّرها، وهو ما يتجلّى في تحليله العميق للبنية السّردية للمقامة باستدعاء النّموذج الشعريّ كشكلٍ قارٍّ له تاريخه النّقديّ، والأشكال النَّثريّة التي تربطها قرابة الزَّمن بظهور الهمذاني وصنيعه الفنيّ. ومن هنا تتولّد الحاجة إلى ضرورة استنطاق هذه البُنى في النّصّ المقاميّ من جانبيها على حدٍّ سواء؛ إذ لا يُمكِنُنا دراسة أحدهما بمعزل وإغفال للآخر، ذلك أنّ "استبعاد **القيمة الجماليّة** في النصّ واتّخاذها مُجرّد حليةٍ شكليّةٍ لإضمار القبيح والسّالب لا يُمكنُ أن يستقيمَ. فالنّصُّ يتضمّنُ أنساقًا ناجزةً للمعاني ومولّدة للموضوعات؛ لذا

(1) أميرة بنت سليمان القفاري؛ قراءة النّقد الثقافي للتّراث الأدبي آفاق التّلقي والتّأويل، ضمن بحوث الندوة الدولية الثانية، قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، جامعة الملك سعود، كليّة الآداب/ قسم اللغة العربية وآدابها، 2014، ص22.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص74.

فإنَّ تضاد هذه الأنساق جماليا وقبحيا، هو الذي يُحفّزُ المتلقّي على اكتشاف الأبعاد الوظيفيّة لهذه الأنساق"[1].

فكما استطاع الشِّعر عبر أدبيّة لغته، وجماليّة آلياته، وفنيَّة صوره أن يكرّس لنمطِ متلقٍ شغوفٍ بالإيقاع، متحمِّسٍ للتّصوير، مفتون بالخيال، فإنه بالمقابل كرَّس كذلك نموذجًا لقارئٍ لا يتلمّس القبيح بحثا عن المضمر في النّصّ، بالقدر الذي يتطلّب البلاغي والفنيّ والجماليّ فيه، وها هو ذا عبد الله الغذّاميّ يرى "أنّ في الشّعر جمالا لا يُنكره أحد، لكنّه ينطوي على عيوبٍ نسقيّةٍ خطيرةٍ جدًّا، يزعم أنّها وراء عيوب الشخصيّة العربيّة ذاتها، فشخصيّة الشّحاذ، والمنافق، والكذّاب، والطّمّاع، وشخصيّة الفرد المتوحّد فحل الفحول ذي الأنا المُتضخّمة النّافية للآخر، هي من السّمات المُترسِّخة في الخطاب الشِّعريّ، ومنه تسربّت إلى الخطابات الأخرى، ثمّ صارت نموذجًا سلوكيًّا ثقافيا يُعادُ إنتاجه بما أنه نسقٌ مُنغرسٌ في الوجدان الثّقافيّ"[2]. نُضيف إلى السّلوكيات المذكورة : ظاهرة الكُدية التي يمكن حملُها على أنّها مهنةٌ (قصيدة=بضاعة في مقابل عطيّة=ثمن)، أو تأويلُها على أنّها نوع من الشّحاذة والتّسول باعتبار ما يرافقها من تذلّل على أبواب الملوك والإمارات، وما يكابدونه من أشكال الحجب والطّرد. "يقول: إذا افتقرت وبلي ثوبُك، فلا تبذُل وجهك لأحدٍ، ولا تُهنهُ بالسُّؤال، وهذا من قول حبيب:

ذُلّ السُّؤال شجا في حلق مُعترض ... من دونه شرقٌ من خلفه حَرَضُ
ما ماء كفّك إن جادتْ وإن بخِلتْ ... من ماءِ وجهيَ إن أفنيتُهُ عِوَضُ[3]

وهو ما يتمثّل حرفيًّا فيما تُضمره **المقامات** من سلوكٍ فرديٍّ ممثلا في شخصيّة السّروجي المكديّ المحتال الكاذب والمخادعِ، الذي يستطيع دائما في جولاته أن يُواري سوآت أفعاله، بما يخسف عليه من جمال لغته وأفانين أقواله، وهو نسقٌ تمظهر بشكل جليّ في هذا النوع المقاميّ تحديدا مُستلهما من الشّعر عن وعيٍ أو من دونه، آلية هذا الاستتار فيما يمكن

(1) أميرة بنت سليمان القفاري؛ قراءة النّقد الثقافي للتّراث الأدبي آفاق التّلقي والتّأويل، ص22

(2) عبد الله الغذاميّ؛ النّقد الثقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، ص93، 94.

(3) الشريشي، شرح مقامات الحريريّ، المقامة السّابعة والثّلاثون: الصّعديّة ، ج03، ص89.

دراسته بعمق تحت عنوان جماليات القبيح، أو القبح الجميل. "إنَّ **النَّسق الثقافيّ** خطِرٌ، وخطورته هي في كونه مُضمَرًا وكامِنا، حيث يُمارسُ تأثيره دون رقيب، وحينما يأتي النّقد لكشف هذه الأنساق فإنه بذلك يُحرِّكُ سكونا ذهنيًّا وبشريًّا كان مُطمئِنًا، ومن ثمَّ راضيًا عن نفسه"(1).

وعلى هذا الأساس فإنَّ الأدوات التي يعتمدها النّقد الثقافي، تختلف عن تلك التي يشتغل بها ويقوم عليها النقد الأدبي الذي يكتفي بالبحث في بنية النّصّ وفي ما هو بلاغيٌّ وجماليٌّ، فيما يتجاوز النّقد الثقافي حدود الظّاهر في الخطاب ليبحث عن الأنساق المضمرة فيه، ويتعامل مع النّصّ الأدبي بوصفه حادثةً ثقافية كغيرها من الحوادث الثقافيّة التي تستأثر باهتمام الدّراسات الثّقافيّة التي تُحاوِلُ الكشف عن أدوات التّمركُز والهيمنة، ومن ثمَّ التّعامل مع الهامش الشّعبيّ وما كان يُعدُّ متنا(2).

وعلى الرّغم ممّا يتغيّاه النّاقدُ أيُّ ناقدٍ في اتّكائه أثناء دراسته على النّسق الثّقافي كمقوّم يتأسّس عليه النّقد الثّقافي، لتجريد النّص من جماليّاته بحثًا عن المتواري خلفها، والمضمر فيها، إذْ "لم يعد النّقدُ مع ظهور النقد الثقافيّ بحثا في الجميل البلاغي، بل تحوّل إلى البحث فيما تحت القناع الجماليِّ، وكشف عن الورم فيما صورته الشّحمُ"(3)، إلا أنّ ذلك لا يعني على الإطلاق نفيَ أدبيّة النّصّ وتجريده من وظيفته الأدبيّة، فهو بنية لها وظيفتها التي تُعزّز النّسق الثّقافيّ، وهكذا "تحوّل النّصّ من منظور النقد الثّقافيّ إلى وثيقةٍ تعكس القيم الأيديولوجيّة والسياسيّة السائدة من ناحية، وتتخذ نقطة انطلاق لإعادة تصوُّر تلك القيم، وإعادة بنائها في ظلّ صراعٍ طبقيٍّ ثقافيٍّ لا يتوقّف من ناحيةٍ ثانية، وفي اليوم الذي حمل فيه النّص كلّ هذه السّلطات ضربت سلطته الإبداعيّة في توجّه النّقد الثّقافيّ، وصمدت إلى جانب الثّقافيّ في توجّه الجماليات الثقافية"(4).

(1) نادر كاظم؛ تمثيلات الآخر صورة السّود في المتخيّل العربي الوسيط، ص10.

(2) سمير خليل؛ فضاءات النّقد الثقافي: من النّصّ إلى الخطاب، دار الجواهريّ، بغداد، ط01، 2012، ص07.

(3) نادر كاظم؛ تمثيلات الآخر صورة السّود في المتخيّل العربي الوسيط، ص09.

(4) أميرة بنت سليمان القفاري؛ قراءة النّقد الثقافي للتّراث الأدبي آفاق التّلقي والتّأويل، ص26.

المقامات في ظلّ الأنساق الثّقافية:

ليس الأدب مطالبًا بتصوير الواقع على نحوٍ فاضِحٍ، كما أنّ الأديب غير مسؤول عمّا يختلجه من هواجس ووساوس ساعة الكتابة، يختلف الحال ومعه المقال، لكنه في جميع تقلّباته ابن هذا العالم، ومن شأنّه كونه صاحب لغةٍ وفكر وخصوبة وعيٍ، أن يلهجَ ولو خارج وعيه بما يترجِمُ عن مَعِيشِه في سياق هذا الواقع الذي تضبطه أطرٌ، وتحكمُهُ أنساقٌ، قد لا تظهرُ بنودُها غير أنّها تتوارى وتستتِرُ مُؤسِّسة **مُؤسَّسَةَ ثقافتها**، بل لعلّ خفاءها هذا هو ما يزيدُ من يقين التّمسّك بها بوصفها نمطًا، ويُخفّف من وطأة اعتبارها عرفا لا قانونا يستلزم من الذّات المبدعة الخروج عنه كما هو الحال في مألوف العادة. وهو الأمر الذي يفسّره تعامل الأديب مع واقعه على نحوٍ يتعالى عن السّطحيّة إلى طورٍ من التأمل والاستغراق، والتعبير عنه بعمقٍ يتجاوز القِيم المبتذلَة السَّالبة إلى نموذج سامٍ ورفيع، وذلك من منطلق أنّ " **العمل الأدبي** معرفة للواقع، وليس ظهورا سطحِيًّا للأشياء، وليس تطابُقًا مع العالم الخارجي، ولكي يظهر الواقع في الأدب لا بدّ من المرور عبر ذات الكاتب التي تصوغ الشّكل، وهذا يُؤدِّي إلى أن يُظهر شكل العمل الأدبيّ العالم الحقيقي"[1].

لم يختلف **كيليطو** عن غيره من منظّري ومطبِّقي النّقد الثقافيّ في قراءاتهم، ليقع في نفس الإشكاليات الكبرى التي وقعوا فيها؛ وهي إشكاليّات تتّصلُ بمفهوم النّسق الذي راهن عليه **كيليطو** بدءًا من العنوان دون أن يرى حاجةً في العناية بتوضيحه وكيفية التعامل به خلال دراسته للمقامات على وجه التّحديد، النّسق الذي لم يزد عند **كيليطو** عن كونه "مواضعةً (اجتماعيّة، دينيّة، أخلاقيّة، إستيتيقيّة..) تفرضها في لحظةٍ مُعيّنةٍ من تطوّرها الوضعيّة الاجتماعيّة، والتي يقبلها ضمنيًّا المؤلِّفُ وجمهوره"[2]. إن تعويل **ناقدنا** على النّقد الثقافيّ – الذي تبدو آثار تطبيقه، وتدرُسُ معالم التنظير له والإشارة إليه اللهم لماما في المقدمة القصيرة

(1) سيف محمد سعيد المحروقي، نماذج إنسانية في السرد العربي القديم، هيئة أبو ظبي للثقافة والتّراث، دار الكتب الوطنيّة، ط01، 2010، ص11/ ينظر: جرفسون آن/ وروبي ديفيد، النّظريّة الأدبيّة الحديثة، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص252،251.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص8.

للمقامات– يطرحُ الإشكال الثّاني المُتعلّق بقضيّة الأسس النّظريّة للبنية المعرفيّة الحاضنة لهذا المنهج. غير أنّ هذا السبيل المنهجي الذي اختاره **كيليطو** أتاح له فرصة التّوغل إلى أبعد مما يُفضي به الدّال بحثًا عن المُضمر، كما مكّنه من طرح سؤال النّسق بديلا عن سُؤال النّصّ، وهي كلّها وظائف النقد الثقافي كما يحدّدها عبد الله الغذاميّ. وهو في كلّ أطوار قراءته وتحليله **يستعين بالتّأويل** كآلية تمنح صاحبها فسحة لحركة القراءة، باعتبار التأويل فَهْمًا للوجود من خلال النّصّ، فتعاطي **كيليطو** مع المقامة يبتعد –على عكس الكثير من الدّارسين– عن مجرّد الوقوف أمام القيمة الجمالية للغتها، والشّحنة البلاغية المتمظهرة فيها، متجاوزًا ذلك إلى محاولة استنطاق وفهم واقعها من خلال تجربة اللغة وخصوصيّتها، والإمكان الدّلالي المنفتح على التّعدد من خلال الأنساق المتعدّدة البانية للنّصّ المقامي ثقافيا سياسيا اجتماعيًا وأدبيًّا، وإن لم يكن هو الأوّل في تقدير إمكانات التأويل إلا أنّه يجسّدُ عبر هذه الممارسة النّقديّة فهمه العميق لعبارة **بول ريكور Paul Ricœur** التي يحدِّدُ فيها "التأويلية ليس بوصفها بحثًا في النّوايا النّفسيّة المتخفية تحت سطح النّصّ، بل بالأحرى بوصفها تفسيرا للوجود في العالم معروضًا في النّصّ. وما يجب تأويله في النّصّ هو العالم المُقترح الذي يُمكن أن أسكنه وفيه يُمكنُني أن أشترعَ إمكاناتي الخاصّة"[1].

لقد تجاوزت مطامح **كيليطو** النّظر إلى المقامة على أنّها لونٌ يتغذّى على البلاغة ويعتاشُ منها، سالبًا قيمتها كمقراب للواقع الاجتماعي، لهذا السّبب نجده يُذيِّلُ بحثه حول المقامات باعتبارها نوعا سرديًّا بعنوان فرعيٍّ (السّرد والأنساق الثقافيّة)، وهذا مدخل أساس في فهم مقاربته واستشراف أبعاد اشتغالها باعتباره موزايًا نصيًّا، وعتبة لا ينبغي تجاوزُها من أجل ضمانِ فهم أقوى للمتن، فأخبار الدّار على باب الدّار كما يقول المثل، فـ"الحريريّ ابن مجتمعه على كلّ حالٍ، وصورة مجتمعه ظاهرةٌ بيّنة في مقاماته سواء أراد أن يُظهرها أم لم يُرد [...] والصّور الاجتماعيّة ظاهرةٌ في المقامات رغم ما يُغلّف أسلوبها من تصنّع وتكلُّفٍ، فالقضاءُ والقضاة وتخالف الأزواج إليهم، والمناقشات في النّدوات وفي دور الكتب، والمصلّون في

(1) محمد ولد سالم الأمين؛ حجاجيّة التأويل في البلاغة المعاصرة، ص07.

المساجد، والمسافرون في عرض البحر، وما إلى ذلك، كلّ هذه الصّور اجتماعيّة تنبض بالحياة"[1].

ولهذا السبب بالذّات نُلفي **كيليطو** يرتفع إلى وضع المقامة بإزاء المسرح والرّواية، موافقا في ذلك نقادا آخرين مثل عبد الرحمن ياغي، ومصطفى الشّعكة، معتبرًا أنّ "الهمذانيّ أثرى الثّقافة العربيّة بنوعٍ يستطيعُ الصّمود للمقارنة مع النّوعين اللّذين يفخرُ بهما الغرب، أي المسرح الرّواية. [مُتسائلا بلهجة المقرّ لا المتشكّك مع من سبقه] ألا تتضمّن المقامةُ عُنصُرا دراميًّا أو مسرحيًّا؟ ماذا ينقُصُها عن الرّواية الواقعيّة، وهي التي تطرحُ «نقدا عنيفا» وكذا لوحاتٍ حيّةً تُصوّر مُختلف طبقات المجتمع؟"[2].

إنّ **كيليطو** في كتابه المقامات باعتباره رسالة جامعيّة أوّل الأمر لم يتفرّغ لتقديم قراءة صريحة لنصوصها، لأنّ إشكاله المعرفيّ فيما يبدو كان مُوجَّهًا إلى رصد النّسق المتحكّم في المقامة والذي من خلاله نتمكّن من التّعرّف على المنحى العامّ والبنى المكوّنة المتحكّمة في تشكّل النّصّ المقاميّ، عبر رصد التيمات الكبرى له . دون أن يفوّت –وهو الحريص– تعقّب ظهوره ، متتبّعا بدايات تشكّله وما سامها من خلاف بين الدّارسين. وإذا تمّ التّسليم بأنّ المقامة (حِكايَةٌ) وأنّ أسماء أصحاب المُدوّنة (الخماسيّة) التي اختارها **كيليطو** يتّفقون في كون خمستهم كتبوا حِكاياتٍ وامتثلوا **للأنساق الثّقافيّة** ذاتها. إلا أنّ هذا التّصوّر وحدهُ ليس كفيلا بتسهيل مهمّة البحث من منطلق منطق هذه الفرضيّة. لأنّ مسلّمة المقامة حكاية تخلقُ إشكالات عديدة يُحدّدها **كيليطو** فيما يلي:

– صعوبة موقعة المقامة إزاء الأنماط الأخرى للحكاية التي عرفتها الثقافة العربيّة.

– العناصر السّرديّة المُكوّنة للمقامة، وعلّة تتالي هذه العناصر تبعًا لنظامٍ ثابتٍ، أو يكادُ يكون ثابِتًا.

– إشكال مساءلة دلالة هذا النِظام في بعدها السّوسيولوجي لا الأدبي فحسب.

(1) عبد الهادي محمد خير حرب، موسوعة أدب المحتالين، دار التّكوين، دمشق، 2008، ص556، 557،558.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص175.

– وحين يتعلّق الأمر –إجمالا–بالكشف عن الأنساق الثّقافيّة التي تقع في الأساس من هذه الدّلالة، والتي منحت المقامة مظهرها الذي ظهرت به دون غيره من المظاهر.

إنّ هذا الاحتراز في ملامسة هذا النوع القديم وتعيينه بمعادل مصلحيّ بأبعاده وضوابطه وخصوصيّاته في الفهم المعاصر، تجعلنا نُكبر الحساسيّة التي تعامل بها **كيليطو** مع المقامة كنوعٍ يمتلك من الخصوصيّة في بواكيره ما يجعله شكلا سرديًّا قائما بذاته، له كلّ مقومات النّوع في إطار زمنيته وجغرافيته ونسقه الثقافي المتخلّق فيه. هذا بالعودة والقياس مع الكثير من الدراسات التي سبق وتلت دراسة **كيليطو**، التي تعتبر المقامة مولودا عربيّا صرفا، بيّن الهويّة، واضح الملامح والقسمات، ولد ودرج وشبّ في كنفِ نسقٍ ثقافيّ زمنيّ مخصوص، مُثبت في سجل قيد الثقافة العربيّة للقرن الرّابع الهجريّ، حيث الخصام بين النثر والشّعر على إحراز المكان والمكانة كان على أشدّه بين الكتّاب والشّعراء، حيثُ يرجعُ "السّرُّ في إقبال كتّاب القرن الرّابع على السّجع إلى حرصهم على انتهاب طرائق الشّعراء في المعاني والأساليب"[1]. مع يقين أنّ "المقامات نوع أدبيٌّ مراوغ، إذ تنتمي في شكلها إلى الأدب الرّسمي الفصيح في حين أنّ مضمونها تشكّله شخصيّات مهمّشة من الفئات الدّنيا في المجتمع، إلى جانب النّقد السّياسي والاجتماعي الذي قامت به منذ نشأتها الأولى عند بديع الزّمان الهمذاني"[2]. وكل هذا يحتاج مع متابعتها درسا وبحثًا إلى استصحاب النموذج الثقافي المصاحب لها لفهمها من خلال نسقه، وهو ما أحاط به **كيليطو** وحاول عن طريقه استنطاق محمول المقامة كفنٍّ أدبي وكلوحةٍ مُشبعةٍ بتفاصيل الزمان والمكان على حدّ سواء.

(1) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، ج01، ط01، 1934، ص100. ومستعيذا ينبّه القارئ كي لا يتوهّم أنه قد كتب فصل أطوار السّجع في خضمّ حديثه عن تطوّر النّثر الفنّيّ للدّعوة إلى إيثار السّجع، لأنّه يراه قيدًا يُعطّل الفكر والعقل في كثيرٍ من الأحيان.

(2) ضياء الكعبي، السَّرد العربي القديم: الأنساق الثَّقافية وإشكاليَّات التَّأويل، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر/ دار الفارس للنّشر والتّوزيع، بيروت/ الأردن، ط01، 2005، ص12،11.

إيديولوجيا البلاغة وغواية السَّرد (المُضمّر الدّلالي: بروز اللّفظ واستتار المعنى):

إنّ المهمّة التي رامها **كيليطو** أكبر من وُسع القراءة وطاقتها، فبالقدر الذي تبدو عليه في ظاهرها بسيطة وممكنة، تنقلب لتلوح عليها مخايل الفطنة والتّعقيد، بما اسطاع تحصيله من وشائج بين المفردات مفترقة وهي منتظمة في جمل وتراكيب مُستفيدا من قيمتها القاموسيّة البعيدة عن سياقها المتوفّرة فيه، وذلك بما يتيحه لقارئه من مقاربات هي من القُرب والبعد في الآن نفسه؛ وإذا «الذي نبحث عنه بعيدا يسكن قُربنا»[1]، ليقدّم في الأخير ما يُشبه النّظام الكلّيّ للنصّ، أو القانون العام الذي تخضع له معانيه. يكفي أن تقرأ المقامة الكوفية لتندهش أمام جمال العبارة مسحورًا بها، في الوقت الذي يوظّف فيه **كيليطو** هذا السّحر لصالحه ليبصر به علاقة الليل بالسّمر والسّمر بالخرافة والخرافة بالكذب، ويلمس معاني الاستدارة في القمر والتَّميمة والحيَّة. وعلى هذا النّحو يستثمرُ **كيليطو** قدرة السّرد في المقامات على بلوغ مقاصدها الحكائيّة، ليبسط للقارئ حديثه عنها، "وإذا كان الهمذانيّ قد لجأ إلى الشّكل السّرديّ، وإذا اختار أديبًا شحّاذا بطلا له، فما ذلك إلا لكي يجعلَ خِطابه جذّابًا"[2]. مستثمرا بما في ذلك الحجاج الذي تنضح به المقامات، والذي كان يقضي به أبو زيدٍ مآربه، وينال به أوطاره، إذ لا يخفى " أنّ استثمار أساليب الحجاج في بناء مقامات الحريري منح خطاب الكُديةِ تماسُكًا منطقيًّا وبلاغيًّا ولُغويًّا"[3].

تكمُنُ خطورة السّرد كما هو الحال في الشِّعر في قدرتهما على تأجيل القول وإرجاء الإفصاح عن المقاصد الغائية لمتونهما قصصا وقصائد، عبر تستّرهما بالجماليّ والبلاغيّ القائم أساسا على أبواب المجاز والاستعارة والكناية والتّورية من جهةٍ، يُضاف إلي ذلك من جهةٍ أُخرى "تظاهرهما بالكذب، واعتمادها على الإيهام والتّخييل، وتصوير الحقّ بصورة الباطل والباطل بصورة الحقّ.." [4]، يدعم هذا الحكم النّصّ المأثور (إنّ من البيان لسحرا، وإنّ من

(1) عنوان لأحد كتب كيليطو المُقتبسة عن كافكا.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص176.

(3) هيثم سرحان؛ الذّاكرة والخطاب، ص219.

(4) نادر كاظم؛ تمثيلات الآخر: صورة السّرد في المتخيّل العربي الوسيط، ص431-432-433.

الشّعر لحكمة)، **والمقامة كنوعٍ نثريٍّ سرديٍّ خاصٍّ للغاية** هي فائضٌ من البيانِ والشّعر في الآن نفسه، لما تتضمّنه متونها من بلاغة هي أسّ تكوين هذا النّوع، والفلك الذي حول مداره تتوالد النّصوص وتتكاثر، محرزة فارقَ التّكوين والصّفة مع غيرها من الأنواع النثريّة التي يخبو فيها وهَج الاشتغال بالصّنعة. ولم يُخطِئ التّأويليّون البتّة حين اعتبروا السّرد تجلِيًّا لفظِيًّا للوعيِ بالوقت، "وإذا اعتقد المُؤرّخون التّقليديون أنّ العناصر البلاغيّة هي مُجرَّدُ تزيينات، فإنَّ واحدًا مثل **هايدن وايت** يرى عكس ذلك، فإنّ حذف العنصر البلاغي من تحليل السّرد لا يُؤدّي إلى خسارة خاصيّته كاستعارة فحسب، بل أيضًا إلى خسارة الأداء اللّغويّ الذي يتمّ من خلاله تحويل سجل الوقائع إلى سرد"[1] من هنا تظهر قيمة السَّردِ كشكلٍ أدبيّ وأداء لغويّ في تمثّل الواقع انطلاقا من خصائص هذا الأداء ومن محتوى هذا الشّكل. خصوصًا إذا استقصينا مطالب ذلك العصر ووجدناها توعز للكاتب اجتراح هذا الأداء، وهو بُعدٌ لم يُغفلْهُ **كيليطو** في رصدِهِ لإيقاع الكتابة المقاميّة، حيث اعتبر من قبيل حدسه القرائيّ أنّ هذا المنحى (السّجع تحديدًا) مثيرا للإنزعاج عند جملة من اهتموا بالمقامات، لولا أنهم يُدارون ولا يعترفون بذلك صراحةً، "إذ لو اعترفوا فإنَّ قُرونا من الأدب العربيّ ستكون عُرضةً للإدانة"[2].

يعتبر هذا التّأسيس منطلقنا من أجل الحديث عن الرُّؤية التي يخصّ بها **كيليطو** المقامة عند حديثه عن **بنيتها اللّغوية**، وهو طرحٌ يمكن اعتباره جديدًا من طرفه "يجعله يقف في الطّرف النّقيض من الدّراسات السّابقة المتبرِّمة من تكلّف الصّنعة اللّفظيّة، المشحونة في متن النّصّ المقامي المحكي"[3]، مُعتبرا البلاغة قيمةً تعطي فائضًا للدّلالة، بما تمنحه الصّور البيانية للتّعابير، والتّشاكل اللّفظي والإيقاع الهادر للجمل، من أبعادٍ رمزيّة تتجاوز بساطة التّعامل معها على أنّها حشوٌ، وإضافات بالامكان الاستغناء عنها، حيث يرى أن المعنى

(1) هايدن وايت، محتوى الشّكل الخطاب السّردي والتمثيل التاريخي، تر: نايف الياسين، مرا: فتحي المسكيني، هيئة البحرين للثقافة والآثار/ المنامة، ط01، 2017، ص13.

(2) عبد الفتاح كيليطو، جذور السّرد، الأعمال الكاملة، ج3، ار توبقال للنّشر، ط01، 2015، ص72.

(3) قراءة التّراث السّرديّ العربيّ/ تجربة عبد الفتاح كيليطو، ابن النّديم للنّشر والتّوزيع/ الجزائر، دار الرّوافد الثّقافيّة ناشرون/ بيروت/ لبنان، ط01، 2012. ص128.

"يتوارى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات. الكتابة المرموزة مبنيّة بشكلٍ يحفر مسافة بين الدّال والمدلول: لذا فهي بحاجة إلى عمليّة شاقّة لفكّ الرموز"[1].

بالإضافة إلى اعتباره أنّ هذا الافتنان في القول في نثر الهمذاني على سبيل المثال يُقدّم نفسه بديلا وتعويضًا عن غيابِ التّنوّعُ في بناء الجُملِ، والاستخدام المحموم للصُّور البلاغيّة، "فإنَّ فقْرًا في التّركيب ونقصًا يكون قد حاول التَّخَفِّي وراءَ ثراءٍ دلاليٍّ وافرٍ. إنَّ الصُّور البلاغيّة قد تكون إذًا إضافَةً مرصودةً لتعويضِ الرّتابة و«النّقص»"[2].

خصائص النصّ المقاميّ / حوار الأنواع وإشكالية التَّسمية:

لعلّ من بين الدّوافع التي جعلت **كيليطو** يحفل بالبحث عن أصل تسمية المقامات بهذا الاسم هو ما عبر عنه في الباب الأوّل من أطروحته عن المقامات بـ «حوار الأنواع»[3]. وما يشوب هذا الحوار من تداخل وخلط بينها، ما يُؤدِّي إلى إشكالية وتعقيد في ضبط الاسم، كون التّسمية متضمّنة للحدود الضابطة للأجناسية والنوعيّة وفق مبدأ العناصر المسيطرة أو المهيمنة على النّصوص، ونحن إذ نتحدث هنا فعن الفترة التي سبقت وتزامنت مع ظهور هذا النّوع السَّردي تحت هذا المسمّى المجمع عليه الآن «**المقامات**». تتضاعف جديّة البحث في هذه الجزئية بخاصّة ونحن نلفي **كيليطو** يصف المقامة بالنّوع الجامع، وبالإطار الذي يستوعب أنواعا عديدة، هذا النّوع الذي نال استحقاق الظهور عبر هذه الامتيازات، مُعبّرا على ذلك بما نصّه "المقامات التي تستوعبُ كُلَّ تشكيلة الأنواع المعروفة كان **لا بُدَّ** لها أن ترى النّور"[4] وعبر مواقف خِطاب شخصيتي المقامات الرّئيسيتين "تتفتّح الأنواع و تنصهر في تعدُّديّتها"[5]. وعن هذا الاستيعاب والانصهار مفرغا في تجربتي شخوص المقامات في تخريج **كيليطو**،

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص75.

(2) عبد الفتاح كيليطو، جذور السّرد، الأعمال الكاملة، ج3، ار توبقال للنّشر، ط01، 2015، ص73.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص09.

(4) المرجع نفسه، ص73.

(5) المرجع نفسه، ص73.

نشير في ذات السّياق إلى ما عبّر به عبد الله ابراهيم عن المقامة بقوله "بزغت المقامة نوعًا جديدًا، ذوّبت فيها كثيرًا من كُشوفات العصر في مجال السّرد. وفي مُقدّمة ذلك، اعتمادها على الرّاوية الجوّال الذي يُلازم بطلا رحّالة، وبوساطة المناقلة الشّفاهيّة بينهما، للوقائع التي عاشاها يتكوّن متن المقامة"(1).

لقد أدّى التّفاعل بين الأنواع الأدبيّة إلى جعل النّظريّة الأدبيّة كلّها موضع شكّ؛ فهذه الحدود الموضوعة بينها "تُعبرُ باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، والقديم منها يُترك، أو يُحوّرُ وتُخلقُ أنواعٌ جديدةٌ أُخرى"(2). إنّ هذا التّفاعل والتّداخل بين النّثريّ والشّعريّ الذي استثمر فيه مؤلّفو المقامات لصياغة هذا النّوع على هذا النّحو تحديدًا، هو الذي جعله يرتفع إلى مُسمّى «النّوع الجامع» عند **كيليطو**، بما هو نصٌّ جامعٌ لخصائص الأنواع الشّعريّة والنّثريّة معًا، في أشكالٍ تكتسبُ خُصوصيّتها النّوعيّة، من درجات التّفاعل بين خصائص النّوعين الأساسيين: الشّعر والنثر، من جهة، ومن مجموعة الخصائص والإجراءات التّقنيّة التي تعهّدها ورسّخها مبدعو هذه الفنّ النّثري، أو النّثر الفنيّ على نحوٍ خاصّ. ولهذا السبب لا يخلو حديث **كيليطو** عن المقامات من حديث عن الشّعر لما يستأثر به هذا الأخير من مرجعية نقديّة عربيّة قارّة بخلاف المقامة كنوع وليد. مُشيرًا إلى مرور الشّعر من طوباويّة الشّيطان الملهم إلى مرحلة الصّناعة. لأنّ "المجال المخصّص له [الشّعر] محكومٌ بقواعد مُقنّنة في مؤلّفات متخصّصة تنتقي من بين الإنتاج السّابق ما تلزم مُحاكاته، وتقدّم وصفات لصناعةٍ صائبة"(3).

وهكذا جاءت المقامة كما عبّرت عن ذلك الباحث شريف رزق "تجسيدًا لمشروع النّصّ الجامع في فضاء النّثر الفنّي؛ حيث تجاوزت –في فضاءاتها– الشّعريّة الموزونة والمنثورة، مُحقّقةً حُضورًا مُزدوجًا للشّعر منظومًا ومحلولا [...] ولهذا اعتُبرت المقامة «النوع الجامع»

(1) عبد الله ابراهيم، النثر العربي القديم، ص218.

(2) رينيه ويليك، مفاهيم نقديّة، ص376.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص73.

[في إشارة إلى كيليطو تحديدًا]، كما اعتُبرت «الجنس الأدبيّ المُعادل، في ميزان تاريخ الأدب العربيّ، لجنس الشّعر»، واعتبرها ناصيف اليازجيّ «مجمع البحريْن»"[1].

ومن صور هذا التّداخل ما نجده عند **الحصريّ** في كتاب الزّهر حين يعرض لأحاديث ابن دريد متحدّثا عن سبب وضع الهمذاني لمقاماته، قائلا: " أن الذي سبّب للبديع رحمه الله تأليف مقاماته، وهو أنه رأى أبا بكر بن الحسين بن دريد قد أغرب بأربعين **حديثا** [...] فعارضه البديع بأربعمائة **مقامة** لطيفة الأغراض والمقاصد"[2]، ولنا أن نتساءل عن السّبب الذي جعل **الحصري** يقرن أحاديث بن دريد بهذا الأسلوب الذي اختار له "خالق نوعه" الهمذاني تسميته بالمقامات؟. وإذا كان مناط الربط بينهما راجعًا إلى كون هذه الأحاديث ملهمةً للهمذاني؛ "فقد رأينا في غير هذا الموضع أنّ كلمة مقامة معناها حديث، وفي هذا ما يربط أدقّ الرّبط بين العلمين، ويستطيع القارئ أن يرى ذلك بوضوح إذا رجع إلى كتاب الأمالي لأبي عليّ القالي، وهو الكتاب الذي يحتفظ بأحاديث ابن دريد الأربعين"[3].

نفس الإشكال يُطالعنا بقوّة عند الشّريشيّ شارح مقامات الحريريّ الذي يستحضر الأسماء الثّلاثة في معرض المقارنة قائلا: "والذي جاء بها [أحاديث بن دريد] فيه قلّة الإمتاع للسّامع من حديثها، وفيها **مقامات** لا تبلغ عشرة أسطار فجاءت مقامات **الحريريّ** أحفل، وأجزل وأكمل؛ فلذلك فُضّلت البديعيّة"[4]. وإذا صحّ الاعتقاد بجواز المفاضلة بين النّوع ومثيله، فما هو السّبب الذي يدعو لوضع الأحاديث في معرض المقارنة مع المقامة؟ مع ما يتّضح في العبارة من اشتمال الأحاديث على بعض المقامات. وإذا كانت مطلق المقارنة مُشتملة على نوعٍ من التّجاوز، إلا أنّها مبرّرة في أكثر من جانبٍ كون المقامة تنطوي على جانبٍ لا بأس به من الخطاب التّعليمي والوعظيّ شأن الأحاديث. فـ "المُكدي على طريقته [يقول كيليطو] واعظٌ

(1) شريف رزق، الأشكال النّثرشعريّة في الأدب العربيّ، ص89-90.

(2) الشُّريشيّ أبو العبّاس أحمد، شرح مقامات الحريريّ، تح: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط01، 1998، ج01، ص19.

(3) شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط03، 1973، ص17.

(4) المرجع نفسه، ص20

ناجِحٌ: تقوم الموعظة بتشكيل خطابه. ومن هذه النّاحية، فإنّ أحد معاني كلمة مقامة: «الخطاب الوعظي» يتغلغل إلى نصّ الهمذاني"[1]. وعطفًا على ما اختصّه **كيليطو** لمعنى المقامة، نجمل ما انتهى إليه البحث في تعريف المقامة انطلاقا من المدلول اللّغوي العامّ للكلمة، أنّها "تمثّلت في حديث يلقى على جماعة من النّاس إمّا بغرض النّصح والإرشاد، وإمّا بغرض الثّقافة العامّة أو التّسوّل. ومع كلّ فإنّها لم تلتزم شكلا فنيًّا محدّدا، وكلّ ما يميّزها هو أنّها حديثٌ ذو نزعة وعظيّة أو ثقافيّة يلقى على جماعةٍ من النّاس"[2].

عقد **كيليطو** في دراسته للمقامات فصلا بعنوان: **التّرابط**، حاول أن يضع فيها المقامات كنوعٍ مخصوص بإزاء نصوص أخرى بحكم القرابة الشّكليّة بينهما، منتخبًا بعض ما ذهب إليه الحصريّ في مختاراته، حيث ينطلق **كيليطو** من نصوص لم يتحدّد نوعها، ليدرس تركيبها، ويلاحظ ما إذا كانت ستتنتجُ التسميّة التي هي موضوع بحثه (المقامة)[3]. ليعرف الحدود التي خرج بها النّصّ المقاميّ عن أشباهه والتي على أساسها استطاع أن ينفرد بهذه التّسميّة. ونظرا لهذا التّداخل أعلن **كيليطو** أنّه "ليس ما هو أكثر مشروعيّة من البحث عن إجراء **التّرابط بين المقامات ونصوص أُخرى**؛ بل يُمكن القول إنّ مؤلِّف الهمذاني يبدو وكأنّه يتطلّب أكثر من غيره، أن نوازنه بمؤلّفاتٍ أُخرى"[4].

من خلال هذه التَّساؤلات يتأكّد تعقيد المقامات كـ"نقطة هامةٍ جديرة بالدّراسة"[5]، لهذه الأسباب وغيرها يرى **كيليطو** أنّه "من اللّازم إذا محاولة تعليل سبب لجوء الهمذانيّ لكلمة **مقامة** لتسمية تأليفاته. تتعقّد الهوّة بسبب إدراكنا الرّاهن وإدراك **الهمذاني** ومعاصريه"[6]. ومن هنا يلحّ المنهج على ضرورة عرض معاني المقامة لمعرفة أسباب اختيار البديع لها كتسمية

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص100.

(2) يوسف نور عوض، فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت–لبنان، ط01، 1979، ص08.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص98.

(4) المرجع نفسه، ص96.

(5) المرجع نفسه، ص06.

(6) المرجع نفسه، ص83.

لهذا النّوع المخصوص الذي ابتدعه. وكذا لمعرفة المناسبة التي على أساسها تمّ الجمع بينها وبين غيرها من الأنواع في سياق واحد. وهنا نلفي **كيليطو** مُشيرًا متنبِّهًا إلى التعقيد الذي قد يطال الدّراسة التّأصيليّة لهذا الفنّ بسبب حجم الهُوّة التي أحدثها **الفاصل الزمنيّ** البعيد **بين زمن** محاولة فهمنا لأصل النّوع ومسمّاه، **والعصر** الذي تولّد فيه هذا النّوع مع واضعه الهمذانيّ، وما صدّقه عليه مُعارضوه [مُقلّدوه] من المعاصرين له والقريبي العهد به. ولهذا السّبب جاءت مقاربته في دراسته للمقامات في ضوء الأنساق الثقافيّة التي تخلّق فيها هذا النّوع السرديّ، لأنّ المقامات دون غيرها من الأشكال لها طابعها الخاصّ المميَّز والمُميِّزُ، لذا وصفت بأنّها "أوضح الأنواع وأكثرها تحديدًا وتمييزًا بين كافة أنواع الكتابة النثريّة العربيّة في العصر الوسيط"[1]، ومن المؤكّد يضيف عبد الله ابراهيم "أنّ هذا الوصف، إنّما اشتق ممّا تميّزت به المقامات، من جدّة في الصّياغة، وابتكارٍ في البنية، الأمر الذي يُحيل على ظهور نوعٍ سرديّ، لم يكن معروفًا من قبل"[2]. إلى درجة اعتباره "بدعة أدبيّة، تكادُ من فرط تميُّزها عن أنماط الكتابة المعهودة، تكون ناجمة عن غير أصلٍ [...] وأنَّ صاحبها سوّاها على غير مثالٍ، ونسجها على غير مِنوالٍ"[3].

(1) فدوى مالطي دوجلاس، بناء النّصّ التّراثي:دراسات في الأدب والتّراجم، الهيئة العامّة للكتاب، مصر، 1985، ص95.

(2) عبد الله ابراهيم، النثر العربي القديم، ص222.

(3) المرجع نفسه، ص222، نقلا عن: حمّادي صمّود، الوجه والقفا في تلازم التّراث والحداثة، ثونس 12/11.

السِّمات الشَّكليَّة والجوهريَّة للمقامة:

يرى **كيليطو** أنّه من الصَّعب الحديث عمّا يصنع خصوصيّة الأدب العربيّ، ومع ذلك يُغامر بالقول "أنّه ما يَفقِده النّصّ حين يُترجم"[1]، يأتي هذا في سياق إجابته عن السّؤال الذي وجّه له عن المقامات –بما هي عُصارة مكثّفة للأدب العربيّ– وفيه يُشير إلى غناها الكبير، وأنّها استطاعت أن تصنع مكانتها في محضنها العربيّ الخالص كونها "تُعتبر في بادئ الرّأي عربيّة خالصة"[2]، حيث يطرح **كيليطو** إشكاليّة التّرجمة كواحدة من جملة الخصائص التي تميّز السَّرد المقاميّ، ويرى بعدم قابلية المقامة للتّرجمة كما هو الحال بالنّسبة لترجمة روني خوام التي يترتّب عنها "انطباعٌ بالسّطحيّة. بخلاف ألف ليلة التي تخرج سليمةً، إجمالا، من الانتقال المُخيف إلى لُغاتٍ أُخرى"[3].

إنّ الإحاطة بالسِّمات التي تميّز المقامة عن غيرها من الأنواع المجاورة لها، مُرتهنٌ بدراسة وتحليل بنية النّصوص القريبة منها، وهو ما تنبّه له كيليطو عندما "فتح باب البحث في البنية السّرديّة للمقامات، غير أنّه كان أكبر من أن يقع فريسةً لتثبيت قراءته على هذا المظهر"[4]. وبدلا من اكتفائه بمقارنه المقامات فيما بينها من أجل جلاء البنية المشتركة فيما بينها "قاد قراءته نحو جِهَةٍ أُخرى، وآثر أن يقود بحثه في اتّجاهٍ آخرَ، فاختار مُقارَبَةً غير مُباشِرَةٍ، وراحَ يُحلِّلُ نُصوصًا قريبة من المقامات، ومن خال ذلك يستطيع أن يُحيطَ بسِماتِ هذه المقامات الذّاتيّة والمشتركة"[5].

هكذا يعتقد **كيليطو** مُردِفًا وجود سمات مُشتركة بين جملة من النّصوص بما فيها المقامة، "حيث رأى أنّه يستلزم في هذا السّياق عدم التّسرُّع والتّحمّس لسمة من السّمات،

(1) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص114.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص06.

(3) عبد الفتاح كيليطو، مسار، ص114–115.

(4) نادر كاظم؛ المقامات والتّلقيّ، ص403.

(5) المرجع نفسه، ص403.

والجزم بأنّها الأصل المُكوِّن لبنائها النَّصِّي، وبذلك تميُّزها النَّوعيّ"[1]. ومن ثمّ وجب التّنبّه إلى السّمات الثابتة والصّفات الجوهريّة الخاصّة التي تميّز النّصّ المقامي وتخرجه عن غيره من الأشكال عند تصنيف الأنواع. السَّجع على سبيل المثال "ليس قاصِرًا على المقامة، لا يُمكن اعتباره معيارا حاسمًا يتحكّم في منح تسمية «مقامة» إلى نصّ من النّصوص"[2]. خطاب الكدية بدروه يبتعد أن يكون خالصًا في المقامة فهو يندمج في خطاب الموعظة[3]. وإذا كان **الثَّعالبي والحصريّ** يريان في: الأسلوب الرّفيع والأنيق، موضوعة الكدية، نسبة الخطاب ثلاث مظاهر في المقامات، فإنَّ **كيليطو** يرى أنّ الجميع سيتّفق معه "أنّ لا واحد من هذه العناصر، إذا اعتبرناه على حدة، خاصّ بالمقامة"[4]. ومن هنا يتمخّض لنا الوعي بالحساسيّة التي اختارها النّاقد للتّعامُل مع المقامة كنوعٍ امتلك من الخصوصيّة ما جعله يغدو أوضح الأنواع وأكثرها تحديدًا وتمييزًا بين كافة أنواع الكتابة النثريّة العربيّة في العصر الوسيط كما سلف الذّكر. ولأنّ **كيليطو** معنيٌّ بدراسة المقامات من وجهة نظر السّرد والأنساق الثقافيّة، فإنّه حاول أن يتلقّف الأشكال النّصيّة الحكائيّة المُحاذية لظهور هذا النّوع بعينه، ذلك أنّه لم يكن يعتزم في مسعاه إلى تجريد النّصّ المقامي بدراسته في معزل عن النّصوص الأخرى التي تنتمي لذات المحضن الثقافيّ، ومن أجل هذا نجده يستدعي متنًا ينماز بالتّنوّع من أجل تكوين صورة شاملة تتيح الإحاطة بمسار هذا النوع (المقامة) من الظّهور إلى التَّطوّر ، إنّنا نجده –على نحوٍ ما– انطلاقا من هذه الاعتبارات المذكورة قريبا إلى اللّقاء مع ما ذهب إليه **شميدت** الذي يرى أنّه "من وجهة نظرٍ ابستيمولوجيّة، يجب الاعتراف أنّ تحليل الحكي بمعزل عن منهجٍ مُحدّد لا معنى له، وأنّ الانطلاق يجبُ أن يتمَّ منْ نظريّة منَ السّرديّات في نطاق نحو النّصّ

(1) عبد القادر نويوة، قراءة التّراث السّرديّ العربيّ: تجربة عبد الفتاح كيليطو، ابن النّديم للنّشر والتّوزيع/ الجزائر، دار الرّوافد الثّقافيّة ناشرون/ بيروت–لبنان، ط01، 2012، ص117.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص98.

(3) المرجع نفسه، ص100.

(4) المرجع نفسه، ص97.

من جهة، ومن المتون النّصيّة، كموضوعات للتّحليل من جهة ثانيةٍ.." [1]، لأنّ وضع النّصّ المقاميّ جنبًا إلى جنبٍ مع متون نصيّة مجاورة، وحده الذي يمكّن من ضبط موقع المقامة الصّحيح والمميّز إزاء الأنماط الحكائيّة الأخرى في الثّقافة العربيّة، ومن ثَمَّ تحديد العناصر السّرديّة الخاصّة المكوّنة لها. ولأنّ بعض هذه الأنماط مشابهة ومتاخمة لحدود المقامة نجده يفكّر من جهةٍ أخرى –على نحو عكسيٍّ كذلك– في العناصر التي بإضافتها إلى هذه النّصوص تتحوّل بدورها إلى مقامة. ولا بأس بعرض إحدى صوره في التّعامل مع هذه الإشكاليّة، حيث يستدعي نصًّا قصيرًا من مختارات **الحصري**:«قال اسحق بن ابراهيم الموصليّ: وقفت علينا أعرابيّة فقالت: يا قوم، تعثّر بنا الدّهر، إذ قلّ منّا الشُّكر، وفارقنا الغنى، وحالفنا الفقر، فرحم الله امرأ فهم بعقل، وأعطى من فضل، وواسى من كفاف، وأعان على عفاف»، وإذ لا يهمّنا تحليله الذي يتشظّى على امتداد ورقاتٍ، فإنّ تعليقه المباشر بعد هذا الاختيار كافٍ لشرح مقاربته التي يتغيّاها حيث يقول: "هل نحنُ هنا أمام مقامة؟ الجواب بالإيجاب أو بالنّفي لا يُغيّر شيئا من المهمّة الملقاة على عاتقنا والتي تبقى في الحالين معًا مُتشابهة: ينبغي أن نقول ما يجعل من هذا النّصّ مقامة، أو ما يُبعده عنها. فلو اعتبرنا مثلا أنّ هذا النّصّ ليس مقامة، فلا بُدَّ انطلاقا من المعرفة الحدسيّة لدينا عن هذا الشّكل، أن نُعيِّن التّعديلات التي ينبغي إدخالها على محكي إسحق الموصليّ ليصير مقامة"[2].

(1) سعيد يقطين، قال الرّاويّ، ص10 / نقلا عن:

S.J. Schmidt, Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire. In sémiotique narrative et textuelle. Chabrol et autres. Larousse. 1973, P.P. 149-153.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص98–99.

بنية النَّوع وتقاليده:

بنية المقامة:

نلمح في **المقامات** هيمنة عُنصرين اثنين هما حاصل ما ذهب إليه كلٌّ من «وات» و«غولدمان» في الرِّواية، يمكن صياغتهما على هذا النَّحو التَّالي:

أ/ واقعيّتها الشّكليّة، ب/ **بطلها الإشكاليُّ**.

ونحن إذ نختار هذا النَّموذج فلتوفير منهجٍ يسمح لنا بتكوين رؤيا شموليّة تتغيّا الإحاطة والوقوف عند الأنساق الثَّقافيّة للمقامة التي يلعب تاريخ المجتمع وجغرافيته دورًا كبيرا فيها، وهو ما يتواءم مع ما سجّله **كيليطو** من صعوبات خلال دراسته لتشكّل المقامة التي يراها "تتألّف من نظام دلاليّ مزدوجٍ: أدبي وسوسيولوجي، يزيدُ صعوبة تحديد دور **النّسق الثقافي** الذي منحها خاصيّة التّمظهر في هذا النوع السّردي الخاص المسمّى بالمقامة دون غيره من المظاهر"[1]، ولأنّ هذا النموذج كذلك يعبّر عن مُنتهى ما آلت إليه دراسات هذا النّوع –على اختلافها– مع بعض الزّيادات والفوارق في التّوصيف والتَّحليل، حيث يذهب عبد الله ابراهيم أنّ "بنية **المقامة** كما وضع أسسها **الهمذاني**، اتّصفت بأنَّها استندت إلى رُكنين مهمّين، أوّلهما: راوٍ ينهضُ بمهمّة إخباريّة محدّدة، وثانيهما: بطلٌ يُنجزُ مهمّةً واضحة، ومن خلاصة تفاعل الرّاوي والبطل، يتكوّن متنٌ حكائي قوامه **الرّواية** والحكاية". ولمن يتعلّل بأنّ هذه العناصر لها صلة بمسمّى معاصر هو الرّواية نضيف فضلا عمّا تضمّنته العبارة السابقة أنّ المقامات لم تخرج عن جملة النّصوص المحكيّة العربيّة التي "اكتست طابع مكوّنات الخطاب الرّوائيّ العربيّ في مراحل مختلفةٍ من تاريخه"[2].

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص07، 08.

(2) شكري عيّاد وآخرون، الأدب العربيّ تعبيره عن الوحدة والتّنوّع: بحوث تمهيديّة، مركز دراست الوحدة العربيّة، بيروت، ط01، 1987، ص199.

أ/ واقعيّتها الشّكليّة (المتخيّلة) [1]:

يذهب كلّ من **جرفسون وروبي** إلى أنّ "**العمل الأدبي** معرفةٌ للواقع، وليس ظهورا سطحِيًّا للأشياء، وليس تطابُقًا مع العالم الخارجي، ولكيْ يظهر الواقع في الأدب لا بدّ من المرور عبر ذات الكاتب التي تصوغ الشّكل، وهذا يُؤدِّي إلى أن يُظهر شكل العمل الأدبيّ العالم الحقيقي[2]. والمقامات كعمل أدبيٍّ فضلا عن بنيتها الشّكليّة لها واقعها الشّكليّ انطلاقا من خصوصيّاتها الثقافيّة والزمانيّة والاجتماعيّة، ولعلّ هذا ما حدا بأحد دارسي المقامات أن يصدّر تمهيد مؤلّفه بقوله: "من المقامات ما هو ثورةٌ عارمة على المجتمع"[3].

وهذا ما تسعى إليه المقامات من خلال أنموذجها السّرديّ، على تكريسه ممثلا في انزياح لغتها الشّعريّة، عبر ما تجسّده شخصوها في حكاياتها، وبصرف النّظر عن المتكلّم فيها كإشكال سبق الحديث عنه في فصل الغائب وحواشيه، هل هو مؤلّفها [الهمذانيّ، الحريري] أو راويها [عيسى بن هشام، الحارث بن همّام] أم بطلّها [أبو الفتح، أبو زيد] أم راويها الغائب في ضمير [حدثنا، أخبر..] وأيًّا كان؛ فإنّ ما يهمّ هنا على العموم هو نسبة القول فيها إلى **الخياليّ** فيما يخلص إليه ناقدنا، فمؤلّف المقامات "غير مُتكلِّمٍ بنفسه إنّما فوّض فعل الكلام إلى شخصيّة مُتخيّلة، وقد أمكن **لكيليطو** من خلال هذا الطّرح تمييز فنّ المقامة، وإعطاءها موقعها الخاصّ في إطار انتظام الأشكال الأدبيّة الأُخرى"[4]. هذا **الخيالي** الذي يتكلّم من خلاله (الهمذاني، والحريري) بأكثر راحة، تعبيرًا عن الواقع ونقده، على لسان هذه الشّخوص الورقيّة، وعبرها يتكلّم الواضع (المؤلِّفُ) ويكتب على النّحو يريد: معبّرا عمَّا يراه، أو بناءً على سابقٍ رؤيةٍ أو سالف موقف، ينقل بدقّة المشاهد عبر المقامات (المواقف المختلفة) نتيجة اختلاف الأمكنة مثلا كتسميات المقامات عند **الحريريّ**، وما يرافقه من اختلاف في طبيعة

(1) "النَّظرة الفرديّة الخاصّة، المفصّلة للحياة".

(2) سيف محمّد سعيد المحروقيّ، نماذج إنسانيّة في السّرد العربيّ القديم، ص252،251.

(3) يوسف نور عوض، فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، ص13.

(4) عبد القادر نويوة، النّسق الثقافي وأنماط تلقّي المقامات، ضمن مؤلّفٍ جماعيّ بعنوان: فلسفة السّرد، منشورات الاختلاف، ط01، 2014، ص232.

الأفراد فيه. فارضًا إيقاع نظرته الخاصّ من زاوية رؤيته [التّبئيرفي الرّواية المعاصرة] ، واصفًا تارة، ناقمًا في أخرى، ومُخادِعًا في كلّ الأطوار، إنّها عملة ولعبة السَّرد الوحيدة الصّالحة لاقتناء واستمالة رغبة المستمع داخل المقامة وخارجها؛ "ليغدو الخطاب موضوع مُبادلةٍ مقابل المال"[1]. يرتفع صوت الأنا المعبّرة عن مضمرات الذّات لدى شخصيات المقامة مع ما يتوافق والطّبائع التي أفرزها النّسق الثقافي السّائد في المجتمع فـ"كلّ حيلة من حيل المُكدين، تكشفُ محكيًّا يعرضُ الشّارح أنويته السّردية المتتالية"[2] ومع إدراك **كيليطو** المتنامي في فهمه لطبيعة الأدوار التي اختارها الهمذاني لأبي الفتح يرى ناقدنا "أنّه كان بإمكان الهمذاني أن يجعل من أبي الفتح لِصًّا دون أن يُخلَّ خللا كبيرًا **ببنية مؤلَّفه**، ذلك لأنَّ اللّصّ، شأنه في ذلك شأن أحد بني ساسان، **يظهر بغير حقيقته، ويلعبُ على اللاتطابُق بين الكينونة والظّهور**"[3]. والأمثلة من التراث كثيرة، لعلّ الأجدر بالذكر هنا تساوقا مع المقامات على وجه التّحديد بحكم معاصرة هذا النّوع، والتأثير فيه أعمال الجاحظ "الذي أدرك بنفاذٍ لا حدَّ له الكيفيّة التي يتفاعل بها الفنان مع الواقع الملموس حين يُريد أن يُصوّر ظاهرة من الظواهر الاجتماعيّة من خلال نموذج إنساني"[4].

وغير بعيد عن بديع الزّمان ومؤلّفه فالمقامات عند **الحريريّ** على ما وصفت به من حسن السَّبك وإشراق الدّيباجة وجمال الأسلوب وروعة اللّغة، لا تعرى من صياغة "مجالس متنوّعة تختلف موضوعاتها باختلاف البلاد التي **تخيّل** أنّه زارها، ورحل إليها [...] يتخلّلها وصف للمجتمع وأحوال النّاس"[5]. غير أنّ المقاميّ كالشّاعر –بالعودة إلى الأدوار التي لعبها هذا الأخير في القبيلة والبلاط– لا يُمكننا أن نحمّله دورًا أكبر من وُسع لغته فهو بدفاع من

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص99.

(2) المرجع نفسه، ص56.

(3) المرجع نفسه، ص56.

(4) يوسف نور عوض، فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، ص14.

(5) الشُّريشيّ، شرح مقامات الحريريّ، ص06.

كيليطو "لا يُشارك مُباشرةً في أمور «المدينة»، فهو لا يمتلكُ أيّة سُلطةٍ، وبالتّالي لا يتحمّل أيّة مسؤوليّةٍ، إن لم تكن مسؤوليّة فنّه"[1].

إنَّ أسلوب المقامة كالمرآة التي تعكسُ صورة الواقف أمامها، حيث لا يمثّل هذا الانعكاس أكثر من مجرّد وهم. فلغة المقامة تعكس في ملامحها الخاصّة أو المميّزة إن صحّ التّعبير، شحنة عالية من البلاغة وطاقة استعارية لا تتوفّر بهذه الكثافة في غير هذا النّوع السّردي العربيّ، الذي يعكس في زخرفه بهرج الواقع الذي لا يعدو مظهرًا عظيما لمخفيٍّ أعظم [الوضع السِّياسي]، تحاول لغة المقامة من خلال استعاراتها الإحالة والتَّدليل عليه، عبر ما تُعوّل عليه من الرّمز والإيحاء، وما تحمله تأويلاتها من إمكانات دلالية متعددة ما يعبّر عنه **كيليطو** بـ«المعنى المتنكّر»[2] و«المقصد المزدوج»، حيث يترك المبدع "نموذجه دون اقتراح مُعتمدا في ذلك على الملكة النّقديّة الفطريّة المزوّد بها ذهن القارئ الذّكي"[3]. متأرجحا بين حقيقة المعنى، و معنى الحقيقة؛ حيث يراد باللّفظ غير معناه الظَّاهر مع جواز إيراد هذا المعنى وخلافه بحسب ما يقتضيه السِّياق وما يفرضه النّسق في إطار انفتاح قراءة هذا الشَّكل السَّرديّ النّوعيّ في التّعبير [المقامة] على امتدادات الجغرافيا والتّاريخ والمجتمع. ما يطرح مشروعية أسئلة من هذا القبيل: "ما المعاني المميّزة المرتبطة بهذه الأشكال الثّقافيّة للتّعبير؟ ما المنطق الثقافي الذي يتخلّل هذه المقولات والمقولات المماثلة، ويجعلها مفهومة؟"[4].

وتجدر الإشارة أنّ المقامة ظهرت في غمار موقف التراث العربيّ من السّرد عموما "إلى حدِّ معاداة القصّاص والتَّعامل بدرجة لافتةٍ من التَّحقير مع الإنتاج السّرديّ الذي يحكي وقائع مُتخيّلة Fictional، بوصفها أحد أشكال الكذب بالمعنى الأخلاقيّ"[5] كإحدى مخرجات

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص69.

(2) المرجع نفسه، ص181.

(3) يوسف نور عوض، فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، ص15.

(4) جينز بروكمبير/ دونال كربو، السّرد والهويّة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط01، 2015، ص176.

(5) أيمن بكر، السّرد في مقامات الهمذانيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص07.

حساسيّة الثّقافة العربيّة الإسلاميّة حتى روي أنّ الإمام عليّ قد طرد القصّاص من المساجد ولم يستثن منهم غير الحسن البصريّ لتحرّيه الصّدق في قوله. في مثل هذه الظُّروف وتداعياتها، استطاعت مقامات البديع "أن تختطّ لنفسها مكانا واضِحًا في جسد الثّقافة، بما يشي أنّ المقامة –كشكلٍ سرديٍّ يحكي وقائع مُتخيّلة– استطاعت أن تتجاوز نسبيًّا القيود التي فرضتها الثّقافة حول القصص والقُصّاص"[1].

إنّ هذه النَّظرة الفرديّة التي يطرحها واضعو المقامات، والبداية حتما مع الهمذانيّ تسلّلت عبر الخاصيّة الأبرز في مقاماته –بل في المقامات كلّها– وهي الكُديّة، وهذا ما استقصاه **كيليطو** عند البديع وعبّر عنه بكثير من البلاغة قائلا: "**وإذ يُميّز الهمذانيُّ موضوعة الكُدية**، ويُكرِّسُ لها كنوز بلاغته، **فلكونها تُتيحُ له وصف الوضع الجديد** المُخصّص لمُنتج النّصوص **من زاويةِ نظرٍ غير مُعتادة**"[2].

ب/ **البطل الإشكاليُّ** [3]:

ينوء بالأفعال التي تتضمّنها الأشكال السّرديّة على اختلاف أنواعها شخصيّات يُخضعها مؤلّف العمل لسلطةٍ المقصد والغاية من التأليف، من خلال الأدوار التي يسندها إليها، والمهام التي يوكلها لها، والوظائف المناطة بها، نفس الأمر فيما يتعلّق بالمقامات التي فرض فيها واضعها عبر سلسلة اختياراته خصوصيّة هذا النوع السّردي القديم وفرادته، عبر لغة النّص وشكله وأسلوبه، من خلال ما تؤدّيه شخصيتان اثنتان من أدوار يستأثر فيها البطل بسرقة الأضواء في نهاية كلّ مقامة. حيث يلاحظ **كيليطو** "أنّ اختيار الأسلوب يتوقّف على صورة الشّخصيّة التي نريد أن نسند إليها الكلام. ينبغي أن نضيف إلى هذا أنّ مسألة الملاءمة تهمّ كذلك اختيار الشّخصيّة"[4]. هذا الاختيار الذي لم يكن بالمرّة اعتباطيًّا أو "نزوةً عابرة"[5].

(1) المرجع السّابق، ص08.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص61.

(3) "الذي يبحث عن قيمٍ أصيلةٍ، في عالمٍ يبدو أنّه لا يُساندُ هذه القيم ولا يدعمها".

(4) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتّناسخ، ص56.

(5) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص57.

إنّه اختيارٌ فرضته على ما يبدو الطّبيعة والمؤهّلات الفرديّة (الشّخصيّة) لبطلي مقامات الهمذاني والحريري على هذين الأخيرين، إنه باختصار ما تؤديه شخصيّة البطل في المقامات في أبهى صوره وأرقى معانيه.

أبطال المقامة نماذج لغويّة تمثّل مرجعيّة معرفيّة، ومستندا ثقافيًّا على قَدر بالغٍ من الأهميّة، ولا يتعلّق الأمر حقيقة إلا بمؤلّفيها كما هو الحال عند **الحريري** الناطق عبر بطليه المقترحين، الذي يرى **كيليطو** أنه "لا ينبغي أن ننسى أبدًا أنّ ثقافته تنطوي على معرفةٍ تفصيليّةٍ بالأبحاث العربيّة في اللُّغة"[1]. لكن عالم هؤلاء الأشخاص لم يكن يقدّر مثل هذه النَّماذج الإنسانيّة [غياب القيمة، تغييب المرجع] ما جعل هؤلاء الأبطال يتوجّهون إلى استثمار هذه المعارف في شكل حيلٍ، وشراك يصطادون بها القرَّاء البُله، السُّخفاء كما الحال في قصّة كليلة ودمنة؛ نفس الأمر حتى مع مقامات اليازجيّ المتأخّرة التي سلك فيها بطلها ميمون بن حزام "مسالك أبي زيدٍ في المكايد وطرق التّنكّر، والتّعلّق بفصيح الكلام"[2]. **المقامة الفراتيّة للحريريّ** أحد الأمثلة الكبرى التي تُفصح عن الصُّورة التي قد يُمنى بها المثقّف نتيجة الحكم القيميّ على الصُّورة المخادعة، حيث يصف راكبو السّفينة **السّروجيّ** [البطل] وقد رأوه بقولهم على لسان **الغائب:** "..ألفيْنا بها شيخًا عليه سَحْقُ سربال، وسِبٌّ بالٍ، فعافت الجماعة محضره، وعنّفت من أحضره، وهمّت بإبرازه من السَّفينة، لولا ما ثاب إليها من السّكينة. فلمّا لمح منّا استثقال ظلّه، واستبراد طلّه، تعرّض للمنافثة (الحديث) فصُمِّت، وحمدل بعد أن عطس فما شُمّت. فأخرد (سكت من ذل لا حياء) ينظر فيما آلت حاله إليه، وينتظر نُصرة المبغيِّ عليه"[3].

وطالما شغلت ثنائيّة الجدّ والهزل "هذا الاتّجاه المزدوج"[4] مجالا واسعا من ثقافتنا الكلاسيكيّة، أبو العبر وابن الحجّاج[1] وغيرهم.. "وكثيرة هي الفقرات [من المقامات] التي تحطّ

(1) عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، ص162.

(2) الشريشي، شرح مقامات الحريريّ، المكتبة العصريّة، ج01، ص10.

(3) الحريري، مقامات الحريري، نسختي الخاصة، ص215.

(4) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص37.

من العقل وتتغنّى بمنافع السُّخف والحُمق والجُنون"[2] ليغدو الحمق على هذا النّحو حسب النّسق الثّقافي الذي كان محضنا للمقامة عملة في سوق العامّة عند هذا البطل الإشكاليّ "الذي جهر بأنّ الزّمان أصبح حرْبا لكلِّ ذي أدَبٍ... فليس أدبّ الكُتَّاب لابن قتيبة، ولا أشعار الشّماخ والكُميتِ والعجاج عُملةً رائجة"[3]، وهو ملمحٌ رصده **كيليطو** في المقامات وصرف له كثيرا من الانشغال تحليلا وتَدقيقًا وتمثيلا، لدرجة تصيّده جملة من مثل هذا التّركيب القليل لفظًا، الثريِّ معنًى "سَخُفَ الزّمان" فهو لا يُساعدُ إلا من يتبرّأ من العقل يعلّق **كيليطو**[4]. زمانٌ أضرّ ببطل «**المقامة القرديّة**» أبو زيدٍ فتداوى منه بالحيلة له والانصراف عن التّعقل فيه، متغنيًّا:

الذّنـــب للأيّـــام لا لـــي فاعتبْ على صرْف اللَّيالي
بـــالحُمقِ أدركـــتُ المُنـــى ورَفَلْتُ في حُلَل الجمالِ[5]

عالم الخداع/ الألوان إذًا لا بُدَّ أن يواجه –في هذه الحالة– بفردٍ مُتلوِّنٍ "مُكدٍّ ومُضحِكٌ ومُتَملِّقٌ"[6]. يعمل على نفس سنن هذا العالم وقوانينه، بحثًا عن المكانة الاجتماعيّة، وحجزًا لموقع فيها. "فعيسى بن هشام مرة تاجرٌ، ومرة حاكمٌ، أو هاوٍ للأدب، أو غنيٌّ أو فقير، أو مُحاربٌ، أو شخصٌ مطارَدٌ.. وأبو الفتح أكثرُ تلوُّنًا وتنوُّعًا، فهو أحيانا واعِظٌ، وأُخرى مادحٌ، أو ماجِنٌ أو قرّادٌ، أو صانع مُعجزاتٍ، أو نصرانيٌّ اهتدى إلى الإسلامِ، أو مُكَدٍّ أو إمامٌ، أو مُتّجِرٌ في التّعاويذ.. كلُّ مقامةٍ هي مسرحٌ لتحوُّل، ولدورٍ ثيماتيٍّ"[7]. هذا الملمح الذي يوجب "إجرائيًّا

(1) عبد الفتاح كيليطو، [الحكاية والتّأيل، ص45 / المقامات، ص25] على الترتيب.
(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص38.
(3) المرجع نفسه، ص60.
(4) المرجع نفسه، ص38.
(5) الهمذانيّ، مقامات الهمذانيّ، موفم للنّشر، الجزائر، ص148.
(6) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص69.
(7) المرجع نفسه، ص19،20.

أن نقرأ النّصوص والأنساق التي تلك صفتها، قراءة من وجهة نظر النّقد الثّقافي، أي أنها حالة ثقافيّة، النّصّ هنا ليس فحسب نصّا أدبيًّا وجماليًّا، ولكنّه أيضًا حادثة ثقافيّة"[1].

مظهر البطل المتلوّن الذي سنفصّل له أكثر في موضوعة الكديّة في دراستنا لاحقًا، مظهرٌ يُمسرِحُ مشهد المقامات كلّها من خلال ما أسماه كيليطو بالدّور التيماتي، الذي يرافق تجارب ومواقف شخوص المقامة وبطلها المكدّي أكثر شيءٍ "الذي يختارُ التّخفّي الصّفيق الذي لا يُمكِنُ اختراقُه، ويحتاطُ أن يشعرَ أَحدٌ أنّهُ غيرُ مُندمِجٍ كُليًّا في المظهر الذي يتظاهر به"[2]. وإذا كان التّسوّل مظهرًا معيبًا في مألوف العادة فإنّه يغدو بإلحاحٍ وتمرُّسٍ أدبيّ، عبر تكراره –غير المُشعر بالرّتابة المقيتة المؤسّسة على فراغٍ سرديٍّ– مظهرًا معتادًا يفرضُ نفسهُ من خلال عمليّة التّرقّب التي تقود القارئ للمقامات من خلال لعبة السّرد التي يُمارسها راوي المقامات والتي ترافق هذه الصّيغة السّردية للنّصّ المقاميّ، إلى حدّ اعتبار **كيليطو** "أَنّ القائم بالسّرد الفعليّ هو القارئ [...] إنّ مسألة الاحتمال والعرف هي الميدان الفسيح الذي تكمن فيه الإيديولوجيا التي قد يشترك فيها –إلى حدٍّ ما– القائم بالسّرد ومخاطبه، أي القارئ [المعاصر للمؤلّف]"[3]. إنَّ هذا الانتقال من الغريبِ المعيب كعادة (التّسوّل)، إلى المقبول إلى درجة الألفة هو الذي يصنع الفُرجة "يتسوَّلُ أبو الفتح مُتظاهِرًا بأنّه أعمًى مكفوف، لا أحد يكتشف هذه الحيلة، وتغرورِقُ عينا عيسى بن هشام بالدّموع رقّةً له، ولا يُكشف للرّاوي المُندهِشِ أنَه ليسَ بأعمى إلا بعيدًا عن النّاس"[4].

(1) عبد اللّه الغذّامي، النّقد الثّقافيّ: قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، ص78.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص45.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص43.

(4) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص45.

2. تقاليد الكتابة:

كرّست الكتابة ونقصد بها فنّ التّأليف النّصّي، عبر رحلتها صيغًا وقوالب أصبحت بمثابة النّماذج الكبرى، والسُّلطة المعياريّة التي بها يقاسُ اللاحق ويقدّر، بقدر قربه من الأصل وابتعاده عنه، وإذ لا يتعلّق الأمر هنا بنسخٍ ومسخٍ؛ أي بتقليد سافرٍ وسرقةٍ لا يخضعان لمتطلبات الفنّ ولوازمه وقواعده بتعبير أدقّ، فإنّ المقصود هنا هو ما فرضته تلك النّصوص الأوائل من أعراف وتقاليد شكليّة ومضمونية في عملية الكتابة الأدبيّة، والذي تجسّد في الكثير من مدونات تراثنا العربي «كقواعد لثعلب» و«عياره لابن طباطبا» و«صبح الأعشى للقلقشنديّ» وغيرها من المصنّفات التي حاولت تقديم وصفات لطالبي الفنّ كي يصبحوا رائديه. وقد يخرج الأمر أن يغدو مجرّد وسيلة للتّعبير عن الطّاعة للمرجع والولاء له، إلى أن يصبح من قبيل الغاية بغرض معارضته والافتنان فيه، وهو ما يظهر في الوعي بحجم الفارق بين التّقليد والتّقاليد. "فقد يُنشئ فنٌّ من الفنون الأدبيّة سُنَّة [تقاليدا] في الكتابة تبقى قائمةً عند مُتعاطي ذلك الفنِّ من المُتأخّرين، فتُصبح المسألةُ غرضًا من أغراضه، وموضوعًا من المواضيع الأدبيَّة التي ليس لها بأصلها صلةٌ إلا الذّاكرة البعيدة الباهتة، ذلك شأن الموضوع في **المقامات** مثلا فقد تحوّل عند بعضِ كُتّابها إلى مُناظرةٍ تامّة الشُّروط يتوسّلون في إخراجها بوسائل الفُرجة نذكُرُ من بينهم **الحريريّ والسّرقسطيّ**"[1]. وليس الأمر برمّته على هذا النّحو فقد استجدّت عند الحريريّ طرائق عمّق بها ممارسته للكتابة المقاميّة جعلته نِدًّا للهمذانيِّ، غير أنّ محاولاته في إيداع هذا السّرد المقاميّ بصمته الخاصّة –التي وُفّق فيها من دون شكّ– كانت نابعة من تشرّبه لقواعد هذا النّوع أوّلا، ثم من وعيه بما يُمكن أن يُضاف ويُعتبر تجديدًا في الآن ذاته، حيث "لم يقتصر صنعه على الاصطفاء الدّقيق للمفرادات ولا على هندسات السّجع الدّقيقة، ولا على طاقات الزُّخرف البديعيّ فكلّ هذه الآليّات موجودة منذ الهمذانيّ وأقرانه

(1) حمّادي صمّود، المفاضلة بين الشّعر والنثر، قراءة جديدة لتراثنا النّقديّ، كتاب النادي الأدبي الثّقافيّ بجدّة، السّعوديّة، ج01، 1990، ص624./ السّرقسطيّ: هو أبو الطاهر محمّد التميميّ السّرقسطيّ الأشتراكوتي المتوفّى بقرطبة سنة 538هـ، أنشأ كتاب «الخمسين مقامة اللّزوميّة» عارض بها مقامات الحريريّ، ولزم في نثرها ما لا يلزم. [الشريشي، شرح مقامات الحريريّ، المكتبة العصريّة، ج01، ص09/08]

في القرن الرّابع الهجريّ، **وإنّما تخطّى ذلك نظمًا وسجعًا** إلى آفاق المُغامرة الإبداعيّة في عوالم اللّغة، في اثنتيْ عشرة مقامةً من مقاماته، مُحقّقا ممارساتٍ خلّاقة للّعب اللّغوي المُبتكر، بما يكشف عن افتتان الحريريّ بالتّحليق اللّغويّ الحداثيّ"[1].

وعلى الرّغم من فوارق الزّمن المتراوح بين الرّابع والخامس الهجريّ، واتّساع رقعة الدّولة الإسلاميّة، وما يترتّب عن ذلك من اختلاف في الطّباع والأمزجة. فإنّ **كيليطو** قد حاول تقريب هذا البعيد، وتوحيد هذا المتعدّد بدراسة تخلّق المقامة كاسمٍ لشكل سرديٍّ، وكتمظهرٍ نوعيّ في ظلّ الامتثال للأنساق الثقافيّة ذاتها، حيث تكوَّن لديه "انطباعٌ بالاستمراريّة لا الانقطاع، استمراريّة تُعبّر عن ذاتها بالرّغبة في المحاكاة والاهتمام بالأمانة للأصل"[2].

ليست **المقامة** وحدها –فيما يبدو– باستقصاء تاريخ الأدب العربيّ تحديدًا هي الأنموذج الذي نال استحقاق التّقليد، قبله الشّعر الذي شنّ ناقدوه القدامى في مرحلة متقدّمة منه حربًا على الشّعراء المحدثين الخارجين عن سلطة النّصّ الشّعريّ الجاهلي، أو يقين الشّكل الجاهليّ كما عبّر عنه أدونيس[3]، عبر ما اقترحوه من سنَنٍ وجب على متأخر الشّعراء عدم الحيد عنها[4]. ليغدو الأدب عموما بتوصيف طريف **لكيليطو**: "برمجةً للمُستقبل تبعًا لنموذج الماضي"[5].

---

(1) شريف رزق، الأشكال النّثرشعريّة في الأدب العربيّ، ص92.

(2) عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، ص07.

(3) حيث يرى أدونيس أنّ الثّقافة الاسلاميّة العربيّة نهضت على يقينين: يقين المعنى الإسلاميّ، ويقين الشّكل الجاهليّ. [أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهويّة، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط01، 2002، ص22].

(4) من أمثلة ذلك ما أوصى به ابن قتيبة بقوله: «وليس لمتأخّر الشّعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامرٍ، أو يبكي عند مُشيَّدِ البُنيانِ، لأنّ المتقدّمين وقفوا على المنزل الدّاثر، والرّسم العافي. أو يرحل على حمارٍ أو بغلٍ ويصِفَهُما، لأنّ المتقدّمين رحلوا على النّاقة والبعير. أو يرد على المياه العِذاب الجواري، لأنَّ المتقدِّمين وَرَدوا على الأواجِنِ الطَّوامي. أو يقطع إلى الممدوح منابت النّرجس والآس والورد، لأنّ المتقدِّمين جَرَوْا على قطع منابِتِ الشّيح والحَنوة والعرارة» [ابن قتيبة، الشّعر والشُّعراء، تح وشر: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج01، ص76، 77]

(5) عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، ص61.

المطلب المزدوج[1]: التَّقليد بين الحَرْفِيّة والحِرَفِيّة [الالتزام والمفارقة]:

المعروف والمشتهر أنّ بديع الزّمان الهمذانيّ هو أوّل من أنشأ فنّ المقامات، لكنّ زكي مُبارك يعتبر ذلك خطأً ويرى "أنّ الحريري هو الذي أذاع هذا الغلط ثمَّ آمن النّاسُ بقوله"[2]. وسواءٌ انطلقنا من رأي **زكي مبارك** –المُبالغ فيه[3]– من أنّه توصّل "إلى أنّ بديع الزّمان ليس مُبتكر فنّ المقامات وإنّما ابتكره ابن دُريد"[4]. أو سلّمنا بتأثّر **الهمذاني** بآثار سابقيه – وهو الأقرب إلى المنطق– فيما ذهب إليه **شوقي ضيف** أنَّ "ابن دريد وجّه الهمذانيّ ليكتب أحاديث تعليميّة أي أنّه أثّر فيه من جهة الشّكل، أمّا الجاحظُ فأثّر فيه من جهة الموضوع، إذ جعله يُدير أحاديثه أو مقاماته على الكُديّة"[5] مُضافًا إلى ذلك تأثّره بالسّاسانيين[6]، فضلا عمّا كان الهمذانيّ مُلزما بتقفّيه اتباعا لقوانين عصره إذ كان مُلزما "باستخدام البلاغة التي صارت شائعة تحت اسم البديع [...] مدفوعا باضطرار أكبر إلى استخدام التّشبيهات والاستعارات والكنايات والصّور التي أنشأها بنفسه، **أو استعارها مما هو مشهورٌ مُتداول**"[7].

(1) العنصر هذا مستوحى عن فكرة لكيليطو؛ ينظر: المقامات، ص163.

(2) زكي مُبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، ط01، 1934، ج01، ص198.

(3) "إنّ المضاهاة بين الأحاديث والمقامات، لا تُدلّل على ما ذهب إليه مُبارك، من أنّ ابن دُريد هو مُبتكر فنّ المقامة، وأنّ البديع قد جاراه في ذلك، إنّما تقرّر أنّ كلّا منهما كان يعمل في حقلٍ من حقول التّعبير، يختلف عن الآخر . وفيما كان الأوّل [ابن دريد] يهدف إلى إقرار حقائق لُغويّة كي تندرج في سياق الوقائع التّاريخيّة للمرويّات اللّغويّة، كان الثاني [الهمذانيّ] يُبدعُ نوعًا سرديًّا جديدا، قُيِّض له أن يستأثر بعناية اللاحقين، وأن يتّصف بثبات في مكونات بنيته السّرديّة زمنًا طويلا". (عبد الله ابراهيم، النثر العربي القديم، ص222).

(4) زكي مُبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص198.

(5) شوقي ضيف، المقامة، ص20.

(6) وهي طائفة من أصحاب الكدية في عصر البديع، اشتهر منها شاعران هما: الأحنف العُكبُريّ، وأبو دلف الخزرجيّ. ولعلّ تأثّره بها واضح في مسمّى إحدى مقاماته بـ«المقامة السّاسانيّة». ولقد أشار كيليطو إلى بعض ملامح هذا التّأثّر في المقامات ص55، 56.

(7) عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، ص77. نقلا عن:

R. Blachère, P. Masnou: Al-Hâmadanî, choix de maqamât, paris: Klincksieck, 1957, p.37.

إلا أنّ هذا كُلّه لا ينفي أنّ الهمذاني قد وُفّق على نحوٍ غير مسبوق في تجاوز كتابات سابقيه مُؤسّسا لنوع من الكتابة كرّس عبر ثبات بنيته نموذجًا من الكتابة أصبح على مرّ الزّمان خالقه غير مُدافَع ولا مُنازَع. وهنا تجدر الإشارة إلى مسألة الرّيادة التي صاغها عبد الله ابراهيم في أتون دراسته للمقامات مُتحدّثا عن ريادة الهمذاني قائلا "إنّ الرّيادة الإبداعيّة لا تقترن مُباشرة بالرّيادة الزّمنيّة، ففيما تُحيل الثّانية على مُحاولات تتدرجُ في سِياق التاريخ، **تُحيل الأولى على الموهبة الخلّاقة التي تفترعُ نمطًا جديدًا للتّعبير، يكتسب قوّته وديمومته من قدرته على تأسيس قواعد مُحدّدة في البناء،** وفيما ترتبطُ الرّيادة الزّمنية بالمحاولات غير المتميّزة فنيًّا لنمط من أنماط القول، **تقترن الرّيادة الإبداعيّة بالمثال الذي اكتسب قوّته المعرفيّة، ليكون نسيجًا يُحتذى، ومُوجّهًا أساسيًّا للجهود اللّاحقة**"[1]. وقد بلغ الهمذانيّ بنموذجه/ مقاماته فيما ذكره في رسائله إلى أنّه قد تحدّى منتقديه بتأليف مثلها. وهو تحدٍّ يؤشّر فيما يرى **كيليطو** إلى أنّ الهمذانيّ "كان واعيًا بالطّابع الجديد لمشروعه: إنّنا نستشفُّ منه ذكرى آياتٍ قُرآنيّة معروفة تتحدَّى مُعارضي مُحمّد أن يُجاروا القرآن"[2]. فالنثر الذي يدعو إليه الهمذاني كما وصفه **كيليطو** هو نثر "صادرٌ عن روحٍ مُخالفةٍ ويجعلُ في المُقدّمة، بدل بلاغة الإقناع، شعريّة الكتابة المرموزة"[3]. ومن هنا شعّ اسم الهمذاني ومؤلّفه ليغدُوَا منارة أمّها النّاس دارسين ومُعارضين ومقلّدين على مرّ العصور.

يذكر **كيليطو** مُقتبسًا عن **غرنباوم** أنّ "التّقليد هو في المركز من الكلاسيكيّة"[4]. حيث التّقليد هو أحد صيغ التّأليف في تكريسها لنمطٍ معيّن من الكتابة، واستمرارا للمؤلّفات النّماذج، مع ما يعتور هذا الطالب المقلّد من صعوباتٍ في محاكاة العمل السّابق الذي يمثل المرجع والمثال، على صعيد اختلاق نصٍّ لاحقٍ يحاول التّموقع في سياق ظروف النّصّ المُقلَّدِ [السّابق] ذاتها، بالأدوات ذاتها. إنّ هذا المسعى في تكريس شكلٍ من الكتابة لا يخرج في الآن

(1) عبد الله ابراهيم، النثر العربي القديم، ص219.

(2) عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، ص84.

(3) المرجع نفسه، ص74، 75.

(4) المرجع نفسه، ص162.

نفسه عن محاولة للخروج عنها، ما يُعبّر عنهُ **كيليطو** بالمطلب المزدوج، وذلك بما يصبغه المؤلِّف الجديد على نصّه من خصوصيّات لغويّة وأسلوبيّة، تمنحهُ الامتياز على قدرته في المراوحة بين التَّأليف في حدود الالتزام بالنّموذج ومفارقته في آن. فـ"أن تقلِّد، معناه أن تُظهر تواضُعًا وكبرياءً في آنٍ واحد"[1]. وهو ما استطاع **الحريري** في مقاماته إحرازه –فيما يرى **كيليطو**– إزاء مقامات الهمذانيّ، حيث وصلت براعة الحريريّ في نصّه التّابع [مقاماته] بإضافته إلى الهمذانيّ سبّاق الغايات و"خالق نوع المقامات"[2] إلى إزاحة هذا الأخير "إلى مركزٍ ثانويّ"[3]. يتكرّر هذا الموقف مع **كيليطو** بعيدا عن المقامات بالتَّحديد في كتابه «من شرفة ابن رشد» ليتأكّد بوضوح أكبر بما نصَّه " لنذكِّر بأنّ الحريريّ ليس أوّل من كتب المقامات؛ فمؤسّس هذا النّوع من السّرد هو الهمذاني، في القرن العاشر للميلاد، **لكنّ الحريريّ المُقلّد قد فاقَ نموذجه**"[4]. وعليه فإنّ الحريري تجاوز مطلب مقاسمة الهمذاني الرّيادة التّأسيسيّة، إلى مطلب المنافسة عليها واستطاع أن ينتزع اعتراف مؤسّسة الكتابة العربيّة بريادته الفذّة من خلال تجاوزه نموذج مقامات الهمذانيّ، وارتياده آفاقا قصيّة في كتابة المقامات وبُلوغه مرتبة سلَفٍ أُسطوريٍّ مَجيدٍ وراسِخٍ"[5]. لقد "حقّق النثر الفنيّ عند الحريريّ أقصى تحقُّقاته الإبداعيّة؛ إذ **ظلّت** مُغامرات الحريريّ **وآليّاته التي ارتادها، تقاليد أساسيّة لصناعة الكتابة الفنيّة عبر القرون التّالية،** ولم تظهر قمّةٌ أُخرى بعد الحريريّ قادرةً على الإدهاش بالجديد دائمًا [...] ففي الأندلس تكرّرت الآليّات نفسها التي بدأت منذ القرن الرّابع الهجريّ، ووصلت إلى أقصاها عند الحريريّ "[6].

(1) المرجع السّابق، ص162.

(2) المرجع نفسه، ص07.

(3) المرجع نفسه، ص163.

(4) عبد الفتّاح كيليطو، من شرفة ابن رشد، ص38.

(5) عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، ص145. وينظر كذلك: هيثم سرحان؛ الذاكرة والخطاب: مقاربات في النثر العربيّ الكلاسيكيّ، النّاشر جامعة الكوفة، بيروت، ط01، 2020، ص113.

(6) شريف رزق، الأشكال النّثرشعريّة في الأدب العربيّ، ص103.

وهو استنتاج مستخلصٌ من متوارث القول عن فضل هذا المتأخّر، "ومن أدلّ دليلٍ على ذلك أنّه منذ ظهرت مقامات الحريريّ لم تُستعمل مقامات البديع"[1]. وهو ما صرّح به الحريريّ في المقامة السَّابعة والأربعين بتفضيل نفسه على البديع:

إنْ يَكُنِ الإسكندريّ قَبْلي * فالطَّلُّ قد يبدو أمام الوبل

والفضل للوابل لا للطّلِّ

ليتفرّد الحريريّ على مرّ العصور بمشيخة هذا الفنّ، "فعلى الرّغم من دقّة المحاكاة [التّقليد] في بعض المحاولات، فإنّ الحريريّ يبقى مُنفردا بفنِّه، واحدا في أسلوبه، لا يُدانيه أحدٌ منهم في نثره أو نظمه؛ بذَّ من قبله، وأتعبَ من بعده"[2]. إبداع جعل الزمخشريّ أحد المقاميين الكبار المعاصرين له يقول عنه ممتدحًا "أُقسم بالله وآياته، ومشعر الحجّ وميقاته، أنّ الحريريّ حرِيٌّ بأن نكتب بالتِّبر مقاماته".

ولنا أن نتساءل عن السّرّ وراء هذه الحظوة التي نالها المتأخّرُ، خصوصًا ونحن نعلم أنّ الأمر كلّه لم يعدُ تقليدًا للهمذاني، مضافا إليه مزاجٌ فرديّ خاصّ حيث "حافظ الحريري على نمط العلاقة التي أوجدها الهمذانيّ بين الرّاوي والبطل، وجاراه في ذلك، مع عنايةٍ خاصّةٍ بالصِّياغات اللّفظيّة التي استجدّت في عصره"[3]. وطالما أثنى العرب قديمًا على استحسان التّصرف في المأخوذ بقولهم: من سرق شيئا واسترقّهُ فقد استحقّه[4].

يبدو أنّ **الحريري** إنّما نال هذا الشّرف من المجاراة والتّقليد، أكثر ممّا ناله من العناية والاشتغال، لأنّ انصرافه إلى التّصنُّع والزّخرفةِ ما لبث أن صار مأخذًا عليه "فقد وصف **بروكلمان** مقاماته، بأنّها شيءٌ يُبهرُ العيون، ويسحرُ القلوب لحظةً كالألعاب النّاريّة الجميلة،

(1) الشُّريشيّ، شرح مقامات الحريريّ، ج01، ص27.

(2) المرجع نفسه، ص10.

(3) عبد الله ابراهيم، النّثر العربي القديم، ص223.

(4) الأبشيهيّ، المستطرَف في كلّ فنٍّ مستظرَف، ص69.

غير أنّها عقيمة كتلك الألعاب، سواءً بسواء"[1] وقد جاراهُ آخرون في تأكيد ذلك. وهكذا يغدو **التّقليد** فرصة لإثبات الوجود وفرض الذّات، بالانتقال من منطق الوجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل.

ولا يبلغ الشّيء أن يصبح «مقلَّدًا» حتى يعلو إلى درجةٍ من الفضل، ويرتفع إلى مرتبة من القيمة ومقدار من الحسن غير يسير، يجعله مثالا يُحتذى، وفِعلا يُجارى. وهو على ما يبدو أحد مُضمرات الدّلالة اللّغويّة لكلمة (المقلّد) فـ"المقلَّدُ من الخيل: السّابقُ يُقلَّدُ شيئًا ليُعرف أنّه قد سبق.. ولا يُقلَّد من الخيل إلا سابقٌ كريم"[2]. حيث يصير التّقليد في ذاته مطلبًا صعْبًا لا يسعى إلى تكريس السّابق بله تجاوزه وإظهار الفضل عليه، وهو والحال كذلك مطلب مضاعفٌ/ مُزدوجٌ يتجاوز مضارعة النّصّ إلى مُضاهاته، ومن هنا برز فضل الحريريّ في فرض مقاماته كنموذجٍ موازٍ أصبح سبَّاقًا بعد أن كان مسبوقًا. الأمر الذي يجعلنا نردّد مع أدونيس سؤاله الذي طرحه على هذا النّحو: "أفلا ينبغي أن نضيف كذلك، أنّ جميع الكتابات الكُبرى في التّاريخ لم تكُن «بداياتٍ»، وإنّما كانت استئنافًا ومُتابعة [...] فالقيمة فنيًّا، لا تتحدّد بالسّبق الزّمنيّ، أو بالزّمنيّة"[3].

الشّاعر والمُكَدِّي في المقامات:

يسهُلُ على القارئ دراسةَ **كيليطو** للمقامات انتباهه للازمة (الكدية) التي ما ينفكّ يكرّرها فيما يتعلّق بالبطل المُكدِي، والتي يراها بنية جوهريّة ضمن البنى التي يتأسس ويقوم عليها النّصّ المقامي، حيث نجدها تتشظّى –ومن دون مزايدةٍ– في كلّ فصل من فصول بحثه، يكاد يغصُّ بها متن الدّراسة؛ البطل المكدي الذي يصفه كيليطو بالـ"الفاعل الغريب جدًّا [..] ينبوع العجب للمشاهد"[4].

(1) عبد الله ابراهيم، النّثر العربي القديم، ص223. / كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربيّ، تر: رمضان عبد التّواب/ مر: يعقوب بكر، ج05، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1983، ص144.

(2) لسان العرب: مادّة «قلد».

(3) أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهويّة، الكتابة، العنف)، ص15/14.

(4) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص42.

ثمّ إنّ الجمع والرّبط والاشتراك بين هتين الصّفتين أو الوظيفتين أو التيمتين على النّحو الذي يتمّ تصنيفهما من خلاله عند دارسي المقامات، كما الحال عند **كيليطو** أمرٌ طبيعيٌّ وعطفٌ مُبرّر، فشخصيّة البطل الإشكاليّة في المقامات هي دائمًا أيقونة المُكدي الأديب المتمرّس في النّثر والشّعر، وقلّما تخلو مقامة واحدة على مرّ العصور من الهمذاني إلى اليازجيّ، لا تحضر فيها هاتان الصّناعتان كما وصفهما أبو هلال العسكريّ.

يرتبط هذا في أبعاده التّاريخيّة وأعرافه الأدبيّة بما ظلّ شائعًا إلى زمنٍ متأخر متمثّلا في الصّلة الوثيقة التي ظلّت تلازم مسعى الشُّعراء والأدباء في نيل رضى السَّادة، وبتعبير أوضح العلاقة الحميمة التي ظلّت تصحب الشّعر والمال، إلى حدّ اعتبارها ظاهرة كما هو الحال عند أحمد أمين الذي لم يستنكف قائلا "ظاهرة أُخرى نراها في الفنون وهي أنّها كانت لا تنمو إلا في بلاط الخلفاء والأمراء، فلم يكن الشَّاعر يشعر لنفسه إلا قليلا، ولم يكن الفنان يتفنّن لنفسه إلا نادرا، فكلُّهم يقصدُ خليفةً أو أميرًا يعرض عليه سلعته من شعرٍ أو فنٍّ، ولذلك تلوّن الشّعر والنّثر بلون الاستجداء كثيرًا لأنّ العصر لم يكن عصْرًا ديمقراطيًّا .." [1]. وفي المقامة تجتمع هذه الكُليّة لتحافظَ وتُكرّس النّمط السّوسيولوجيّ السّائد، وتدعمَ موقف المقاميّين من اختيار هذا النّموذج الإنسانيّ وتوظيفه مثل هذا التّوظيف البارع.

يسأل **كيليطو** بخصوص الكدية كتيمة محوريّة في المقامات سؤالا مُضاعَفًا يصوغُه على هذا الشّكل: "ما الذي دفع الهمذانيّ ليجعل من بطله مُكدِيًا؟ كيف حدث أنّه في مُؤلَّفٍ مكتوبٍ في مُعظمه بأُسلوبٍ رفيع، ومُوجّهٍ لهذا السّبب نفسه، إلى جُمهورِ المُتأدّبين النَّبيهين، أنْ كانت التيمة ذات الدّور الأوّل هي الكُدية؟"[2]. ومن واجبنا [يقول] أن نتتبّع **المعطيات الثقافيّة** التي أملتْ هذا الاختيار.

ولنا أن نتساءل نحن كذلك: لماذا المُكدي وليس غيره من الأشكال التي كان بالإمكان لمؤلفي المقامات وضعها إزاء هذه التيمة أو المناوبة بينها وبين تيمة أخرى من مقامةٍ لغيرها، على الأقل بدافع التّجديد وقتل الرّتابة والتّنويع وعرض ما أمكن من الصِّيغ الإنسانية. يرى

(1) فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، ص23.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص57.

كيليطو أن تركيب المقامة لم يكن ليتغيّر مطلقًا لو "حلَّ اللّصّ محلَّ المُكدي" على سبيل المثال. لكنّه يذهب في تخريجه لسبب الوقوف على هذا الاختيار إلى أبعد من اعتباره مجرّد نزوةٍ عارضة لا تتأسّس على مرجعيّة أملتها مُعطياتٌ ثقافيّة؛ لذا فإن اعتقاده يذهبُ إلى أنّ المقامات كانت لتفقد كلّ حافزٍ تاريخيّ بتلاشي معنى المُؤلّف[1]. ولأجل ذلك يعلّل اختيار المؤلِّف للمكدي كنموذج إنسانيٍّ بخلاف اللّصّ، من منطلق المماثلة (الشّبه) القائمة تاريخيًّا بين الأديب عموما والمكديّ. إذ لا ننكر أن الشّعر (الأدب) طالما كان صنعة تدرّ على أصحابها عطايا الملوك وصِلاتِهم. ولا صلة للّصّ –كصفة مقيتة ونموذج مسلوب القيمة– هاهنا لا بطبيعة الأدب ولا بذاتية الأديب. "وإذا كان اختيار الهمذاني قد وقع على المُكدي [يقول كيليطو] لا على اللّصّ، فلأنَّ هذا الأخير لا يمتلك أيّة مُماثلةٍ بالشّاعر (وعموما مع الأديب)، في حين أنّ المُكدي يكشف عن هذه المُماثلة"[2].

ولهذا السَّبب لا ينبغي النَّظر إلى الكُدية على أنّها نموذج وقح، لا يعكس أكثر من صور التّسوّل والشّحاذة والاستعطاء بل ينبغي النَّظر إليها من خلال ما كرّسته وما كُرست له في أبعادها المبثوثة على نحوٍ مؤسّس وموجّهٍ لخدمة مُعطى ثقافيّ اجتماعيّ أدبيّ معيّن في المقامات كلّها. هذا النّموذج الذي استطاع أن يثبت فاعليّته وأن يظلّ في المركز في كثير من الأعمال وبخلاء الجاحظ –كعمل أدبيّ له قيمته– لأكبر دليل على ذلك، "فبخيلُ الجاحظ يختلف عن غيره من نماذج البخلاء في أنّه ينتمي إلى مجتمعٍ بخيلٍ، يُجسّد مذهبه في البُخل، فهو ليس نموذجًا معزولا عن محيطه وحتّى عن عائلته، بل ينتمي إلى مُجتمعٍ يرتبطُ بأفراده، ويأنسُ إليهم، ويشعر ويشعرون بانتماء إلى بعضهم بعض، ويؤيّد ذلك أننا وجدنا البخيل يُجسّد كثيرا من الرّوابط الاجتماعية، فقد وجدناه أمًّا وأبًا وزوجًا وزوجة وابنًا"[3].

(1) المرجع السّابق، ص57.

(2) المرجع السّابق، ص57.

(3) علي عمرو، بنية النّص الحكائيّ في كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد05، ع02، 2010، ص177.

كذلك الحال بالنسبة لمُكدي الحريري الذي يعكس في تلوّناته وتمثّلاته أكثر من مخيال لصورة الفرد الاجتماعية السّائدة آنذاك، حيث الحاجة كانت رديفة الأديب؛ وحيث جمال القول ممثّلا في بهرج الأدب وزخرفه شعرا ونثرا كان يقع بالموازاة من حاجة قائليه، عند وقوفهم على أعتاب قصور الملوك والأمراء يستجدون عطيّة أو مقرُبة، مستنزلين رضى السّادة، بما يفيضونه عليهم من حلى الشّعر مقابل رُزم المال.

وبدلا من الاكتفاء ببسط اليد كان بطل المقامات يبسط لسانه بالقول البديع المدهش والمغري، ليس فقط على مستوى اللّغة الجميلة وموسيقى الفقَر، بل وعبر غنى هذه اللّغة في جملها القصيرة وما تكتنزه من أحاجٍ وألغازٍ وفكرٍ ينمّ عن مخرجات تجربة حياتيّة قاسيّة جسّدتها مواقف الشّخصيّات في خطابها الذي تتفتّح فيه الأنواع وتنصهر في تعدّديّتها[1].

لقد وفَّرت الحكاية المقاميّة لمبدعيها إن صحّ التّعبير في هذا القالب اللّغوي الفريد الذي يصوغه المؤلّف على لسان المُكدي فرصة للمفارقة من خلال حرصها على انتهاب طرائق الشّعراء في المعاني والأساليب من جهة[2]، وتجاوز الغرض التّقليدي الغالب (المديح والغزل) إلى ملامسة واقع الحياة، والكشف عن الحقيقة، **عبر صورة المُكدي** من خلال مفارقة: المظهَر (الرّجل البسيط الفقير) والمخبَر (اللّغوي الأريب الأديب) **الذي يحتالُ لإصلاح حاله، بإعمال مقاله.** "إنّ الشّخصيتين الرّئيسيّتين [في المقامات] معالجتان للعلامات: **أبو الفتح** يُنتِجها ويكسو بها عُريه، و**عيسى بن هشام** يُزيحها ليصل إلى وضوح الوجه المألوف"[3]. ومنها إلى حقيقة الشَّخص الواحد (المتنكّر) الذي يتكرّر مُتعدِّدا في مشاهد حكائيّة مختلفة، في حين تُلازم الشَّخصية الواحدة الأسلوب الواحد (أبو زيد المُكدي). في متلازمة شكَّلت عصبًا حيويًّا في سيرورة النَّوع المقاميّ. ليصبح المكدي على هذا الأساس جديرًا بنيل الجائزة في خاتمة كلّ حلقة من سلسة المقامات؛ حيث يغدو الأدب على لسانه في حضرة طالبيه بضاعة مُزجاةً

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص73.

(2) «وقد استعمل المتأخّرون أساليب الشّعر وموازينه في المنثور، من كثرة الأسجاع والتزام التّقفية وتقديم النّسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأمّلته من باب الشِّعر وفنِّه، لم يفترِقًا إلا في الوزن» ابن خلدون، المقدّمة.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص74.

حريّة للاتّجار بها والمساومة عليها، وليغدو أيضا أسلوبه في العرض دليلا على الوعي بقيمة منتَجه، وقيمة تنضافُ إلى مضمون هذه البضاعة من خلال الشّكل البديع الذي ظلّت تُعرض به على نحوٍ يبدو عليه أثر العناية والاشتغال. هكذا يُراوِغُ المُكدِي مُتأخِّرًا في الإفصاح عن مكنونه والكشف عن حقيقته، فتمظهراته وإن كانت قشورًا فهي من الإحكام بحيث تعسر على الاختراق، بخِلاف الحاكية والقاصّ فإن كان هؤلاء "يخلقون شكلا من الإيهام [إلا أنّ] الحاكية يكشف عن لعبته، وأنّ المُشاهد ما أن ينتهي العرض، بل وحتّى أثناء العرض، يخترِقُ بسُهولةٍ المظهر الزّائف. لا ينكشفُ أمر المُكدي إلا في الكواليس"[1].

شخصيّتا المقامات بين الحقيقة والخيال:

سبقت الإشارة في فصل الحديث عن **تصنيف الأنواع** استنتاج **كيليطو** لنمط الخطاب الذي يحكم المقامة وهو "الخطابُ المرويُّ بنسبةٍ **خياليّة**"[2]. باعتبار شخوص المقامات شخصيّاتٍ ورقيّة. مكتفيًا بالتّمثيل من مقامات الهمذانيّ فقط. إلا أنّ المسألة حول هذه النّسبة في سياق مُغايرٍ لما أراده **كيليطو** في كتيّبه الأدب و الغرابة الذي كان يُملي عليه الإيجاز والاختزال في إيضاح المفاهيم والتّمثيل لها، تقتضي في مقامٍ آخر من مسار اختصاصه وبحثه في النّصّ المقامي التّفصيل والتّفسير أكثر، وهذا ما نجده في كتاب المقامات باعتباره ذا طابع أكاديميّ يقتضي الإلمام في عرض المعلومة وتحليلها. وفي هذا الموقع البحثيّ نجد **كيليطو** يعرض لبعض المرويّات حول ثبوت شخصيّة أبي زيد السّروجيّ كإنسان حقيقيّ وشخصيّة واقعيّة، آخذا رواية ياقوت الحمويّ بإسناد مرفوعٍ إلى الحريريّ نفسه: "أبو زيد السَّروجيّ كان شيخًا شحّاذا بليغًا ومُكديا فصيحا، **ورد علينا البصرة** فوقف يوما في مسجد بني حرام فسلّم ثمّ سأل النّاس، وكان بعض الولاة حاضِرًا والمسجدُ غاص بالفُضلاء، فأعجبتهم فصاحته، وحسن صياغة كلامه وملاحته. وذكر أسر الروم ولده[3] كما ذكرناه في المقامة الحراميّة وهي الثامنة

(1) المرجع السّابق، ص46.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص34.

(3) وفي : شرح المقامات للشريشي، تح: ابراهيم شمس الدّين، ص22. (بحكاية الفجنهيدي شارح المقامات: وذكر أسر الرّوم ابنته).

والأربعون. قال: واجتمع عندي عشيّة ذلك اليوم جماعةٌ من فضلاء البصرة وعلمائها فحكيتُ لهم ما شاهدتُ، وأنّه سمع منه في معنى آخر فصلا أحسن ممّا سمعتُ، وكان يُغيّر في كلِّ مسجدٍ زيّه وشكله، ويظهر في فنون الحيلة فضله، فتعجّبوا من جريانه في ميدانه، وتصرُّفه في تلوُّنه وإحسانه، فأنشأت المقامة الحراميّة التي بنيتُ عليها سائر المقامات، وكانت أوّل شيءٍ صنعته"[1]. وربما غالى **كيليطو** في تسجيل ملاحظة حول «نسبة الحريريّ إلى سروج في المقامات، وما أُشير إليه هنا أنه من البصرة»؛ لأنّ الورود لا يدلّ على مطلق النّسبة، كونه قد يدلّ كذلك على مجرّد السَّفر إليها لا أكثر. والحقيقة أنّ المرويّات بخصوص حقيقة شخص أبي زيدٍ كثيرة تُعادل أو ربّما تزيدُ عن كونه غير حقيقيٍّ[2].

غير أنّ **كيليطو** فيما يبدو مُحترسٌ من الوقوع في هذه المظنّة، غير مسلّمٍ بهذا **المقترح الحريريِّ**؛ يظهر ذلك على خلفيّة تعليقه على هذا النّصّ قائلا: "تنفلت شخصيّة من عالم **التّخييل**، وتكتسي مظهرا جسديًّا، وتشرع في العالم الواقعيِّ، يتكرّر الدّور الذي كانت تلعبه في **وادي الأشباح**، ويوما من الأيّام تُصادفُ مؤلّفها.."[3]. وفي هذه العبارة ما لا يخفى من التّعابير الدّالة على تشكيكه في مرويّ الحريريّ بله تكذيبها، من دون أن يعني ذلك الطّعن

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص215،216. [مع مسردٍ في هامش الصّفحة لهذه الرواية وما شابهها من روايات في مصادر أخرى: ياقوت الحمويّ، معجم الأدباء /ابن خلكان، وفيات الأعيان / القفطيّ، إنباه الرّواة على أنباه النّحاة].

(2) يذهب عزّت زينهم أحد محققي مقامات الحريريّ المعاصرين إلى القول: "على غرار مقامات بديع الزّمان، جعل الحريريّ بطلها الحارث بن همّام البصريّ، وهو اسمٌ بلا مُسمّى، وراويها أبا زيدٍ السّروجيّ وهو شخصيّة حقيقيّة..". (مقامات الحريري المسمّى بالمقامات الأدبيّة، تح: عزّت زينهم، دار الغد الجديد، القاهرة، ط01، 2016، ص04).

ومن المرويّات ما ذكره الشريشيّ فيما يشبه الرّواية السّابقة على نحوٍ أدقّ يتلاءم وطبيعة أبي زيد المكدي في مقامات الحريريّ يقول:

وقد حدّثني بنحوه من يوثق به من الطّلبة، بسندٍ يتّصل بأبي محمّد الحريريّ، وإنّ الحريريّ وفد مع أهل البصرة بغداد، فوجدوا بواسط ابا زيد السّروجيّ فقال: يا أهل البصرة أنتم تزعمون أنكم لا تُكادون ولا تُخدعون، وقد والله مشيتُ على مساجدكم ومحاضركم، فما تعذّر عليّ فيها موضعٌ لم أجلب منافع أهله بضروبٍ من المكر، فلمّا بلغوا بغداد أخبروا بالقصّة وزير السُّلطان، فأمر الحريريّ بجمع المقامات" (شرح المقامات للشريشي، تح: ابراهيم شمس الدّين، ص22) وتلتمس المرويات التي تدعم هذا الرأي في هذه الصفحة من المصدر وما يليها.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص216.

المباشر في صدقيّة الرّاوي والرّواية. فالانفلات والتّخييل، ووادي الأشباح.. لا تدلُّ عموما وفيما وظّفت فيه هنا خصوصا على مقاصد أو بالأحرى نوايا حسنة، لأنّها لا تعبّر عن أكثر من الوهم والخيال والبُعد عن عوالم الواقع والحقيقة.

وإيغالا منه في هذه الفطنة في التّحليل، يجتهدُ **كيليطو** من أجل تقديم الصّورة الكاملة لهذه المقاربة، تفنيدًا فيما يبدو لحقيقة هذا **الزّعم الحريريّ**. فبمزيدٍ من النّباهة التّحليليّة [السّاخرة]، يواصل **كيليطو** قراءته بنسبة الكلام إلى مجهول قائلا: "ولإتمام اللّوحةِ **يُقالُ** إنّ المؤلّف قد مثّل نفسه في شخص الرّاوي، أي أنّ الحارث يحيلُ إلى **الحريريِّ**. ولإعطاءِ وزنٍ أكبر لهذا القول، يُشار إلى الحديث القائل «كُلُّكم حارثٌ وكلّكم همّام»"[1]. فالحارث الكاسبُ والهمّام الكثير الاهتمام؛ لأنَّ كُلَّ أحدٍ كاسِبٌ ومُهتمٌّ بأُموره.

ولأهميّة هذه القضيّة فيما يبدو عند **كيليطو** لم يسلم هامشهُ هو الآخر من أن يكون له نصيبٌ فيها، إذ نجده يُسجّل فيه ملاحظة هي من القوّة بحيث تصلح اعتبارها حُجّة إلى ما ذهب إليه في المتن حول تشكيكه في واقعية أبي زيد، ومخرج كينونة الحارث في شخص الحريري نفسه يقول: "من الغريب أنّ القدماء لم يُحاولوا إرجاء الشّخصيتين الرّئيسيّتين للهمذاني إلى نماذج واقعيّة"[2]. مُستغربا تحاشي المؤرّخين إبداء رأيهم بصراحة ووضوح حول هذه المسألة، مُسترقًا بحساسيّته النّظر إلى نصِّ صاحب التّفسير وزعيم طبقات كتاب السّير والأخبار **ابن كثير** في البداية والنهاية: "وقد قيل: إنّ أبا زيدٍ والحارث بن همّام لا وجود لهما، وإنّما جعل هذه المقامات من باب الأمثال، ومنهم من يقول: أبو زيد بن سلام السّروجيّ كان له وجودٌ، وكان فاضِلا، وله علمٌ ومعرفة باللّغة. فاللّه أعلم"[3]. وبالعودة إلى نسبة الكلام إلى غير قائلٍ معلوم **[قيل]** في بداية نصّ **ابن كثير**، وبإرجاعه إلى آخرين بضمير جمع الغائب [هم] دون تحديدِ [هم]، نفهم حجم اللّبس والمسؤوليّة حول اتخاذِ رأي بخصوص حقيقة وجود

(1) المرجع السّابق، ص216.

(2) المرجع نفسه، ص216.

(3) المرجع نفسه، ص216، 217.

هتين الشَّخصيتين من عدمه. حيث نجد ابن كثير يتخلّص من تبعات الفصل في القضيّة بمهارة هادئة، مثبتا في الآن ذاته تحلّيه بالأمانة في نقل الرّواية.

وعلى غرار شخصيتي الحريريّ اللّتين تتنازعان إشكاليتي الحضور والغياب، والحقيقة والوهم عند **كيليطو**، فإنّ شخصيتي البديع لم تسلما من مطاردته التّحليلة، وهو ما رصده في الحكاية الباعثة على الدّوار[1] –بحسب تعبيره– التي يذكر فيها أبو شجاع شيرويه، مؤلّف تاريخ همذان، أنّ الهمذانيّ قد درس على شيخين: ابن فارس وعيسى بن هشام الأخباريّ. وفي الوقت الذي يعثر فيه **كيليطو** على بعض آثار ابن فارس على الهمذاني استنادًا إلى ما ذكرته كتب التاريخ والتّراجم[2]، وما ذكره **الهمذانيّ** نفسه في رسائله، يخلص إلى أن شيرويه وحده من انفرد بالإشارة إلى سميٍّ عيسى بن هشام. أمام هذا المفترق بين الوجود وعدمه يجد **ناقدنا** نفسه أمام وضع "تكتسبُ فيه شخصيّة (عيسى بن هشام) تجسيدًا خارجَ نصيٍّ وتُصبحُ أُستاذًا لمؤلِّف ذلك **التّخييل**، وللتّخفيف من الدّوار، لنقرّر اعتبار هذا الأستاذ **(المزعوم؟)** تشخيصًا للثّقافة العربيّة"[3]. كون الثّقافة العربيّة الكلاسيكيّة لا تقرُّ بالنّصوصيّة الأدبيّة للملفوظ "حتى يصدُرَ عن سندٍ مُعترفٍ به"[4] صحيحًا كان أو منتحلا. ومرّة أُخرى يتأكّد **التّخييل** والزّعم، فارضين مقاصدهما الدّلاليّة الواضحة على التّصوّر العام الذي يحكم **كيليطو** في نظرته لشخصيَّات المقامات، بنسبة سندها إلى المرويّ بنسبة خياليّة. "ولعلّ ولع الثقافة العالمة في إحالة المرويّات السّرديّة المتخيّلة على مرجعيّة واقعيّة [تقول ضياء الكعبيّ] هو الذي جعل أبا شجاع شيرويه (509هـ) مؤلّف تاريخ همذان، يُشير إلى أنّ **عيسى بن هشام** كان شيخًا للبديع"[5]. ونفس الأمر بالنّسبة لأبي الفتح الذي لا يُعقل أن يكون موجودًا على سبيل الحقيقة

(1) المرجع نفسه، ص18.

(2) ومن جملة ما ذكره أبو منصور الثعالبيّ في يتيمته عن البديع بعد خروجه من همذان: "... وقد درس على أبي الحسين بن فارس، وأخذ عنه جميع ما عنده، واستنفذ علمه..". للاستزادة ينظر: الشُّريشيّ، شرح مقامات الحريريّ، تح: إبراهيم شمس الدّين، ج01، ص20 / شوقي ضيف، المقامة، ص13.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص19.

(4) المرجع نفسه، ص60. وهي فكرة صرّح باقتباسها بإحالته على أستاذه: محمّد أركون.

(5) ضياء الكعبي، السَّرد العربي القديم: الأنساق الثَّقافية وإشكاليَّات التَّأويل، ص137.

مادام الرّاوي عنه غير موجودٍ، وهذا ما تتبطّنه دلالة العبارة التالية **لكيليطو** "رواة الحديث عديدون بينما لا يروي كلام أبي الفتح إلا عيسى بن هشام الذي يُصاحبُهُ ويُشيد بفضله وينشُرُ أقواله"[1] وهو ما نفس ما ذهب إليه **شوقي ضيف** باستدلال عكسيّ قائلا: "وكما أنّ شخصية أبي الفتح بطل المقامات خياليّة فكذلك شخصيّة الرّاوي، فهما جميعا من صُنع البديع واقتراحه"[2]. في حين نجد الحريريّ لم يستنكف عن الإعلان بلهجةٍ لا تحتمل التّأويل في خطبة مقاماته، أنّ الرّاوي [عيسى بن هشام] في مقامات الهمذانيّ، ومنشأها [أبوالفتح] "مجهولٌ لا يُعرفُ، ونكرةٌ لا تتعرّفُ"[3]. نفس الأمر بالنّسبة لمقاماته التي أبان أنّها –باستثناء أربعة أبياتٍ أجنبية– سليلة فكره وقلمه، عند قوله "وما عدا ذلك فخاطري أبو عُذره، ومقتضب حلوه ومُرّه"[4]. ولقد استمرّ هذا التقليد في ابتكار شخصيات المقامات عند كلّ اللاحقين المحدثين "الذّين يُقرّون أنّ رواة مقاماتهم وأبطالها، ينتمون إلى **عمل المُخيّلة، وليس الواقع**، شأن اليازجي، الذي يصف راوية مقاماته وبطلها بأنّهما كلاهما «هيّ بن بيّ، مجهول النّسبة والبلاد»"[5].

وكاستنتاجٍ أخير فيما يتعلّق بهذه الجزئيّة من المقامات ودراساتها، على اختلاف العلماء والدّارسين لها، لا نبرح القول أن **كيليطو** فيما يبدو مقتنعٌ ككثير من الدّارسين أنّ شخوص المقامات رواة وأبطالا هي شخصيات **خياليّة**، وأنّه دافع بكلّ ما أوتي من تحليلٍ لتأكيد ذلك، من خلال تقديم ما يمكن أن يقوم مقام البرهان في هذه القضيّة.

وعلى الرّغم من بسط القول بعض الشيء فيما يتعلّق بشخوص المقامات إلا أننا ننتهي إلى ما انتهى إليه الأستاذ عبد الله ابراهيم "أنّ تصوّرًا مثل هذا يجب أن يُقصيه التّحليل الفنيّ الذي يُعنى بسرديّة المقامة، ويتجاوزه إلى اعتبار أولئك الرّواة، وسائل فنيّة تنهض بمهمّة نسج

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص32.

(2) شوقي ضيف، المقامة، ص24.

(3) الشُّريشيّ أبو العبّاس أحمد، شرح مقامات الحريريّ، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط01، 1998، ص19.

(4) المرجع نفسه، ص26.

(5) عبد الله ابراهيم، السّرديّة العربية: بحث في البنية السّرديّة للموروث الحكائي العربي، ص197.

الحكاية، **وتمدّنا المقامات العربيّة نفسها، بشواهد كافية تؤكّد أنّ الرّواة، كانوا من اصطناع مخيّلة مؤلّفي المقامات**. وأنَّهم وُجدوا لأسباب تتعلّق بفنّ المقامة"[1].

تيمة السّفر:

"السَّرد يبتدئ عادةً بوصفِ سفرٍ أو انصرافٍ أو ذهاب"[2]. هكذا يتلمّسُ **كيليطو** علاقة السَّرد بالسَّفر من منطلق ما رصده من العلاقة الوثيقة بينهما، فحتّى وإن لم يكن هذا الأوّل قائما على الثاني في ظاهره فهو بطريقة أو بالأخرى يتبطّنه مُتمظهرا في إحدى صيغه. خصوصًا وأنّ النّوع السّردي الذي كان عليه مدار اشتغال **كيليطو** في مساره له صلة وطيدة سواء بالسّفر إلى عوالم حقيقيّة أو إلى عالم من الغرابة بالمعنى الاستعاري، كما في رحلات السّندباد البريّة والبحريّة، والعوالم العجائبيّة في قصص اللّيالي، أو في سفرات أبطال المقامة وهلمّ جرّا إلى كلّ ما له شأن بالتَّجوّل وما يُسفر عنه من انتقالٍ وتحوُّل. وقراءة **كيليطو** هي الأخرى نوع من أنواع السّفر إلى عالم النّصّ، تماما كالرّحلة التي تمثّل "**محاورة** للعالم الخارجيّ من خلال الانتقال إليه، والتّعرّف عليه، والتّواصل مع بعض مكوّناته"[3]. يضاف إلى هذا ما للسّفر من علاقة مع السّرد الذي يعتبر في شكل من أشكاله سفرا في خيال اللّغة من جهة، واقتناصا للحظة لا تؤرّخ لبقائها إلا عبر السّرد في لوحة ذكرى محكيّة. فمن خلال "الحكيِ يضمن السِّندبادُ إقامته في ذكرى السّفر، وبه يُؤمِّنُ الانتقال إلى خيال السّفر الذي تُتيحُهُ اللّغة، بعد أنْ توقَّفَ التَّرحالُ وكفَّ عن أنْ يكون تجربةً حياتيّة ملموسةً"[4]. ومن هذا تتجلَّى الصّلة الوجوديّة العميقة بين الحكي والسَّفر "الحكيُ هو المُولِّدُ لرغبة السّفر، والسّفر هو ما يُمكّنُ من الحكيِ، فالعلاقة بين الحكي والسّفر دائريّة"[5].

(1) المرجع السّابق، ص197.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص11.

(3) سعيد يقطين، السّرد العربي: مفاهيم وتجلّيات، ص14.

(4) خالد بلقاسم، حكاية السّندباد، وزارة الثّقافة والرّياضة، قطر، سبتمبر 2019، ص25.

(5) المرجع نفسه، ص20.

يعتبر السّفر عند **كيليطو** أحد العناصر الرَّاكزة، والخصائص الجوهريّة المميّزة للنَّوع المقاميّ عنده؛ إلى درجة أنّنا نجده لا يتوارى كعادته عن الإفصاح والتّصريح بما يكفي من المباشرة في إثبات هذه التِّيمة ميزة فارقة نستعين بها على يقينيّة كوننا نقرأ مقامة لا مجرّد حكاية، ومن بعد السّند تأتي خاصيّة السّفر في المركز الثانيّ "السّفر: المقامات جولة واسِعةٌ في مملكة الإسلام. ليس من الصُّدفة أن يظهر ها النّوع في وقتٍ شهد طواف ابن حوقل والاصطخريّ والمقدسيّ في العالم قصد ضبط المسالك والممالك"[1].

يطالعنا **كيليطو** من أوّل فصل من المقامات برغبته في السَّفر إلى هذا العالم الخاصّ من الكتابة السّرديّة الأصيلة كون المقامة فيما يراه "على الأقلّ في بادئ الرّأي «عربيّة» خالصة"[2]، مقارنة بالشعر كشكل موجودٍ في ثقافات أخرى كثيرة. هذه المقامات التي تقوم أساسا على دالٍّ السّفر بما هو ترحالٌ تكرّس "بكلِّ أشكاله في مؤلّف الهمذانيّ [...] الغنيّ بالتّجوالات وأسماء المكان"، والحريريّ كذلك عبر مسميَّات مقاماته التي لا تخلو منها واحدة، من اسم محلّة أو موضع. حتى مقامات القرن التّاسع عشر التي تنقّل فيها الشّيخ ناصيف اليازجي براويها سهيل بن عبّاد في البلدان ليلقى بطلها ميمون بن حزام على ديدن أسفار شخصيات المقامات الأولى.

تمثِّلُ الرّحلة في فنّ المقامات عند الهمذانيّ عصبًا دلاليًّا مُهِمًّا، لذلك لم يكن من قبيل المصادفات أن يكون مُفتتح الكلام عنها لدى كيليطو التفاتا مُركّزًا لظاهرة الرّحلة. يقول **كيليطو** في أوّل فصول كتابه، وعنوانه "السّفر" "السّفر حاضرٌ بكلّ أشكاله في مقامات الهمذّانيّ. طوال الصّفحات تُنشر الخرائط، وتُبسط رقاق، وتُكشف جموعة من النّشاطات. ومثل قرّاء جيّدين، لنهتبل الفرصة ونُسافر"[3]. وبالفعل يمضي **كيليطو** في رحلته داخل مقامات الهمذانيّ مُستكشفا دلالاته، مُعبِّرًا عن استبصاراتٍ نقديّة رصينة.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص90.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص06.

(3) المرجع السّابق، ص11.

تنفتح تيمة السَّفر عند **كيليطو** على المطلق واللّامحدود واللّانهائيّ، حيث لا يكون للمسافر معالم طريق واضحة، أو خارطة تحدّد مسار الرّحلة، مُستلهما البعد الوجوديّ والكونيّ لهذه التّيمة من عراقة أسماء مدنٍ وشخصيات تاريخيّة؛ الإسكندريّة، ومنشئُها الإسكندر المقدونيّ «المُسافر العظيم» الذي يحتمل أن يكون قد منح هذا الاسم لثلاث عشرة مدينة. مُعرِّجا على شخصيّات المقامات الخياليّة: **أبو الفتح الإسكندريّ** الذي تذوب نسبته في إسكندريات المقدونيّ، ليغدو بذلك ابنا "لأيّ مكانٍ ولا مكان"، يسافر ليلتقي **بعيسى بن هشام** الرّجل الورقيّ الذي لم يحرص –فيما ذهب إليه **كيليطو** من خلال تحليله– لا على تعيين وطنه ولا على العودة إليه، نفس الأمر بالنّسبه إلى "الهمذاني الذي لم يعد إلى همذان مسقط رأسه، التي غادرها في سنّ الثانية والعشرين"[1]. والقارئ لسيرة البديع يعجبُ لسفراته فالهمذانيّ بتعبير كيليطو "لم ينفلت من هذا المصير المشترك. فسيرته متتالية من الأسفار تنقّطُها توقّفات، سيرة أغلب أدباء عصره"[2] فهو ما يلبث مقيما في موضع حتى يرحل إلى سواه؛ فمن الرّيّ إلى جرجان، ونيسابور التي لم يمكث فيها أكثر من عامٍ واحد متنقلا من بلدٍ إلى بلد في خراسان، ومنها إلى سجستان وأفغانستان، ليلبّي في الأخير نداء ربّه وهو لا يزال في الأربعين من عمره سنة 398هـ. فلا عجب إذا أن يكون السَّفر عنده ملهمًا لا كغايةٍ حياتيّة بل وكفكرةٍ استطاع أن ينطلق منها في مقاماته كلّها.

يؤسّس **كيليطو** إذا معمار قراءته **للمقامات الهمذانيّة** على السَّفر المفتوح لشخصيتيها الرّئيسيّتين غير المحدّد؛ لا بنقطة انطلاق ولا نهاية، حيث "لا يكون الوصول سوى نقطةِ استراحةٍ، وتوقُّفًا مؤقّتا، ونوعًا من استرداد الأنفاس وتأكيدًا لعبورٍ... وحيث لا يكون الوصول إلا للانطلاق من جديدٍ، ومواصلة الجري وراء هدفٍ يتراجع باستمرار"[3] مؤكّدا بذلك انتفاء طابع الاستقرار والثَّبات في المقامة. لكن سرعان ما يُبطل **كيليطو** عبر مفارقته سحر هذا

(1) المرجع السّابق، ص12.

(2) المرجع نفسه، ص66.

(3) المرجع نفسه، ص66.

السّفر، ويُطفئ جذوة غوايته، فيما يُشبه تعليق الرّحلة، ليُعلن أنّ أبا الفتح وعيسى بن هشام "أينما عبرا فهما في بيتهما، ومهما كانت الأرض التي يطآنها يظلّان مواطنين من مواطني مملكة الإسلام"[1].

وإذا كان الرّحيل حسب **تيتز رووكي** "بدايةً، ووعدًا بالتّطوّر، والتقدّم والنّموّ، وهو يوحي بالكشف.. والمقصد قد يكون قارة جديدة أو بلدًا جديدا"[2] فهذا ما لم يحدث معهما لأنّهما لم يخرجا عن وحدةِ نسق ثقافيّ واجتماعي لطالما ظلّ معهودا لهما، حيث الفوارق ليست بالقدر الذي يحصل معه انبهارٌ أو اكتِشافٌ مُستجدّ "إنّهما لا يحطّان رحالهما في مملكة الآخريّة" يقول **كيليطو** ورحلتهما لا تُشبه رحلة السِّندباد لأنّ سفرهما خالٍ من الحنين[3].

يقودنا شجون الحديث في على ذكر السّندباد تعزيزا لموقف كيليطو من معاني أسفاره إلى ما يصفه به أحد قارئي كيليطو البارعين الأوفياء خالد بلقاسم أنّ "السّندباد البحريّ مِسفارٌ، إنّه منجذبٌ في كيانه العميق إلى التّرحال. إنّ التّساؤل عمّا يُسفر عنهُ السّفر لدى هذه الشّخصيّة المسكونة به يفتحُ مُحاولة الجواب عن هذا التَّساؤل على دروب تأويليّة عديدة"[4].

وفي الأخير يمكننا القول دون مبالغة أن بحثنا في هذا العنصر نابع من أنّ كل القراءات المقدّمة من طرف **كيليطو** كانت حول نصوص سرديّة مبنيّة على السّفر أساسا: أبو العلاء المعري في رسالة الغفران حيث يرحل راويها ابن القارح الحلبي إلى عالم غير عالمه، نفس الشيء في المقامات المبنيّة في جوهرها على سفر عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري، وعلى عنصري الإدهاش والإغراب الموجودين في السّفر، المطلوبين في السّرد حيث يبهر كل واحد من هؤلاء الرواة سامعيه/ المسافَر إليهم سَماعًا، وقارئيه/ المسافرين إليه قراءةً عبر الزّمن بتخريجاتهم واقتدارهم ومُكنتهم، على الرّغم أنّهم أناسٌ من زمن وعالم آخريْن،

(1) المرجع السّابق، ص13.

(2) تيتز رووكي، في طفولتي، تر: طلعت الشّايب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2002، ص215.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص14.

(4) خالد بلقاسم، حكاية السّندباد، ص25.

نفس الأمر يسافر بنا **كيليطو** في جملة كتاباته النّقديّة في رحلة قرائيّة ممتعة، يتقمّص فيها الدّور الرئيسي/ البطل راويًا (كما في المقامات) ليتحوّل هنا البطل قارئا في صورة **كيليطو** وممارسته التّأويلية، التّأويل هو الآخر سفر من معنى ظاهر إلى عالم معنى متستّر خفيّ، مرهون الوُصولُ إليه/ بلوغه ببراعة وكفاءة الرّحّالة.

خاصيّة التّعرّف:

"كان أوّل لقاءٍ وقع بين الحارث بن همّام وأبي زيدٍ السّروجيّ في صنعاء، وكانا في رُواء الشّباب وربيع العمر، حيث لقي الحارث أبا زيدر خطيبًا واعِظًا، ثمّ **عرفه** بعد ذلك مُخادِعًا مُخاتلا، وعليه بنى الحريريّ المقامة الأولى وأسماها الصّنعانيّة"[1].

"إذا اعتبرنا مجموع المقامات سنلحظ تنظيما مماثلا. نعلم أنّ الرّاوي يتعرّف على أبي الفتح رغم كلّ أشكال تنكّر هذا الأخير، وما التعرّف إلا إحدى العلامات المُتكرّرة بصورة حتميّة تقريبًا"[2]. وهذه المنطقة من الحديث تؤكّد على مذهب **كيليطو** في اعتبار التّعرف عنصرًا ثابتا وسمة من السّمات الفارقة في تحديد النّوع المقامي وتشكّله يُضاف إليها تصريحه المباشر في باكورة أعماله الأدب والغرابة عندما يشير في فصل (الزمخشريّ والأدب) إلى اختلاف بنية مقامات هذا الأخير بالمقارنة ما نعرفه عند الهمذانيّ والحريريّ، وإذ يعدّد خصائص هذا النّوع عند هذين المؤلّفين، يذكر في العنصر الرّابع منها أنها "حكايةٌ: مبنيّة على ما يُسمِّيهِ أرسطو بـ"التّعرّف": المُكدي يستتر وراء قناع ولا يكشف عن هويّته إلا في نهاية المقامة"[3].

"يقرِّرُ **كيليطو** بعد طول صحبةٍ لفنّ المقامة أنّ البنية السّرديّة المميّزة للجنس المقاميّ تكمن في كونه يقوم على عنصر التّعرّف، والحقّ أنّ هذه النتيجة غير صحيحة، أو على

(1) الشريشي، شرح مقامات الحريريّ، المكتبة العصريّة، ج01، ص06.

(2) عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، ص55.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص90.

الأقلّ هي محلُّ نظرٍ –على حدّ تعبير الأسلاف– فهناك مقامات كثيرةٌ لبديع الزّمان ومن جاء بعدهُ لا تعرُّف فيها، بل قد لا تحوي حكايةً أصلا، ولم يستطع **كيليطو** حتّى على الرّغم من الجهد الذي بذله عند الحديث عن المقامة الوحشيّة أن يقنعنا بوجهة نظره"[1].

فيما يمكننا تبيّن بنية التّعرف من زاوية مُغايرةٍ لدى **كيليطو** تحت ما يُعرف بـ"شعريّة السّتار"، خاصّة عندما نجده يلاحظ أن الاستتار والخفاء "سمةٌ تطبعُ أسلوب المقامات وفضاءها التّخييليّ، فتتكُّر الشّخصيّة خلف قناعٍ لا تتِمُّ إزاحتُه إلا في نهاية المقامة وهو من الأمور المتكرّرة بشكل لافتٍ في مُعظم المقامات"[2].

ومثال ذلك أنّ بديع الزّمان كان يدعو إلى نثرٍ صادرٍ "عن روحٍ مُخالفةٍ، ويجعل في المقدّمة، بدل بلاغة القِناع، شعريّة الكتابة المرموزة"[3]. على اعتبار هذا التّخفي "البُؤرة المركزيّة التي تتأسّس عليها بنية المقامة، فبين جدليّة الواضح والمستور، والمألوف والعجائبيّ، ياسّس البحث الدّائم في كشف الكينونة المتخفيّة للمعنى ولصورة المعنى في النّصّ المقامي"[4]. وعليه "فإنّ الاستتار والتّخفيّ إذًا سمةٌ من سمات الشّعريّة الجديدة التي يصدر عنها بديع الزّمان، والتي تميّز مقاماته. فكما أنَّ أسلوب هذه الأخيرة يعدّ ستارا يُختفي وراء ثراءٍ دلاليّ وافرٍ، فكذلك كانت شخصياتها التي تتشكّلُ بأفعالها فضاء المقامات التّخييلي"[5]. هذه الشّخصيات التي تتغيّر أطوارها وأسماؤها "تبعًا للدّور الثيماتي الذي تُؤدّيه الشّخصيّة"[6].

وفي حين يرى بعض الدّارسين أن التّعرّف ليس بنية جوهريّة نستطيه بها تمييز النّوع المقامي عن غيره، إلا أنّه ومن "دون بنية التّعرفّ لا توجد صورة متحوَّلةٌ ولا أقنعةٌ، قد يوجد

(1) خالد بن محمّد الجديع، الدّراسات السّرديّة الجديدة: قراءة المقامة أنموذجًا، ص 26–27.

(2) نادر كاظم؛ المقامات والتّلقيّ، ص402.

(3) عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، ص74، 75.

(4) عبد القادر نويوة، النّسق الثقافي وأنماط تلقّي المقامات، ص235.

(5) نادر كاظم؛ المقامات والتّلقي، ص402.

(6) عبد الفتّاح كيليطو، المقامات، ص22.

لقاء، ولكنّه لا يحمل مفاجأة، لأنّه يُنبئ عن ماهيّته وما يدور فيه من خلال السَّرد وحده.. وبذلك نفقد المفاجأة المستمرّة مع كلّ لقاءٍ، ممّا يبرز تكرار السّفر وتكرار اللّقاء وتكرار التّعارف، وتكرار الأقنعة والتّحوّلات وتنوّع الخطاب، وتنوّع الرّسائل التي يقدِّمُها البطل"[1].

(1) عبد القادر نويوة، فلسفة السّرد، ص236.

المبحث الثاني:

نقد التَّخييل وتخييل النّقد:

قراءات في ألف ليلة وليلة

كيليطو وسرّ الولع باللّيالي:

لا يكاد كيليطو يؤمن بوجود حدود في عوالم السّرد، نتلمّس ذلك من خلال تجربتنا القرائية المتواضعة في دراساته العديدة في هذا الاختصاص، تتعزّز الرؤية بالمتون التي كان يختارها موضع الفحص، وهي نصوص لا تكاد تنتهي متنا ولا تحصى قراءة، البعض منها أخرجها إلى النّور بنوع من الحسّ الفريد ليبهر بها الغربي ويقوّي بها يقين كون العربيّة لغةَ كل الأزمنة ، وثقافتها عنوانا فارقا في دنيا الفنّ والإبداع، بدءًا من المقامات كما سلف الذكر في الفصل السّابق التي زاحم بها في ميادين القراءة وأبهر بها الغرب باعتبارها لونًا سرديًّا أدبيًّا مُغْفَلًا مجهولا لدَى الآخر الغربيّ، وجوهرًا مكنونَ المعنى لدى العربيّ الذي اعتاد التّعاطي مع المقامات فنًّا مثّل أحد عناوين الإفلاس في العصر الذّهبي من منظور البهرجة والزّخرف اللّفظيّ الزّائديْنِ عن حاجة المعنى. لينبّه كذلك إلى قصص ألف ليلة وليلة على أنّه نصّ كونيّ لا تحكمه ضوابط الزّمن ولا حدود الأمكنة، نصًّا يترفّع عن أخذه في ظلّ النسيج المتشابك الذي يصنعه التّداخل القائم بين حكاياته التي لا تفضي إلى ليلةٍ حتّى تلجَ أخرى جديدة وتَعِدَ بأُخَرَ غيرها. فألف ليلة وليلة باعتباره عددًا لا يشير إلى مقاس اللّيالي وتعيين عددها أكثر من دلالاته على التّعدّد والتّجدّد واللّانهائيَّة.

ينبع اهتمام كيليطو بقصص ألف ليلة وليلة من مدى إدراكه لقيمتها الثقافية في قدرتها على الاستمرار في صناعة المعنى المعاصر للحياة، فهو يجاوز اعتبارها مجرّد قصص للتّسلية، ووسيلة للتّرفيه، وتزجية الفراغ، وقتل الوقت، إنّها على العكس من ذلك فضاء للتّأمل يتجاوز المتخيّل إلى الموجود، والماضي إلى الحاضر، إنّها نصٌّ عالميٌّ منفتِحٌ على القراءة من خلال الإمكانات التي يمنحها السّرد داخل نسيج الحكايات المتداخلة في الليالي، إنّها أيضًا دليل على قدرة الأدب على مصارعة الزمن واختراقه مُحافِظةً على قوّة تأثيرها عبر الأجيال؛ كونها تحمل في طياتها معاني متعدِّدة تتحوَّلُ مع كل قراءة وتفسير جديد، وهو سبب بقائها خالدة ومُلهمةً عبر العصور. وهي فرصة فيما يراه **كيليطو** لخلقِ نوعٍ من الوعي النّقديّ الذي

يضع الحقيقة والخيال موضع اعتبار واختبار، ما يجعل الحكايات تحمل قوّة رمزيّة دائمة. لذا نجد أنّ قراءته لها تتجاوز حدود السرد التقليدي، لتفتح أمام القارئ أبوابًا للتّأمل في المعاني الإنسانية العميقة والرّمزيّة الثقافيّة التي تتضمَّنها.

ولأنّ الزّمن غير محدّد في اللّيالي حين تتلاشى قوانين الزّمان والمكان فيها، فإنّ كيليطو ينطلق من هذا المبدأ مستثمرا إيّاه في تأويله لحكاياتها، ليخلص إلى قراءة مؤسّسة على التّداخل بين عناصر الزمان والمكان والأحداث والشخصيات كما في الحلم، وهو ما يتيح لها أن تحمل أكثر من معنى في الوقت نفسه، ويبدو ذلك في استلهامه الصّريح للفكرة ممثلا في مؤلّفه "أنبئوني بالرّؤيا" حيث تتداخل شخوصه ويصعب تبيّن الخيط الرّفيع الفاصل بين الواقع والمتخيّل –لا الخيالي– فيها، بين كملو المستفسر وكيليطو المُفسّر الذي يُطالب نفسه بإنبائه بالرّؤيا.

أنبئوني بالرُّؤيا/ كيليطو وتأويل الليالي:

يأتي استشرافُ المعاني البَعيدة، وحتَّى المستحيلة في نطاق الرُّؤية التأويليَّة التي أحرزها **كيليطو** مع الزَّمن عبر ممارسته النَّقدية التي كرسها لصياغة مشروعه النقدي الخاص المتّسم بالكثير من الخصوصية المبنية على استكشاف أكبر قدر ممكن ومتاح من الكنوز التي يضمرها النص في طياته، لِيُتيحَ له كما سبق ووصف، التّوغل أكثر وأعمق في أحراش النص وخباياه. واحدة من الفضاءات النّصيّة التي تكرّست فيها خصوصيّة الممارسة في قراءته للحكايات هي قصص ألف ليلة وليلة التي أغرته بوصفها مثالا سرديًّا كلاسيكيًّا لما تتوفر عليه من غنى دلالي وجد فيه **كيليطو** مُشتهاه البحثيّ. سواء عبر مقالات متفرِّقة في فصول كتبه "الصّيّاد والعفريت" وغيرها في "الحكاية والتأويل"، أو من خلال استدعاء الجهد في كتاب بعينه للتفرغ له بنظرة أوسع وأشمل، كما فعل في "العين والإبرة" الذي وفّر فيه لنفسه المساحة التي رآها مناسبة للتّدقيق والتّأويل أكثر في عوالم قصص الليالي ، مستعينا بالإبستيمولوجيا تارة والتأويل آليةً إجرائيةً تتيح الكثير من فضاءات اللّعب الحرّ بالدّلالات. تلك الممارسة الذي يهواها **كيليطو** إلى حد وصف قراءاته بالعاشقة. أو من خلال مزج النقد بالسَّرد في دراسته

لليالي كما في روايته الممتعة "أنبئوني بالرُّؤيا" التي عزف فيها **كيليطو** بوليفونيا عبّر من خلالها عن رأيه وموقفه النقدي والشّخصي من خلال تمثيليّة الأستاذ والطالب كملو.

يلتلطَّفُ **كيليطو** في قوّة قراءةٍ ناعمةٍ وهو يضمرُ في وضوحٍ تامٍّ القول بأنّ كلَّ قارئٍ للّيالي هو شهريار، من منطلق تشخيص حالة الملك بأنّها مَرَضيَّةً، "بعيدًا عن أن تكونَ وحيدةً، تندرجُ ضمن حالاتٍ مُماثلة [...] والحال أنّ ثمّة مريضًا آخر في حاجةٍ هو أيضًا إلى الحكايات: إنَّهُ قارئُ ألفِ ليلةٍ وليلةٍ"(1). فكلّنَا معنيون إذًا بالاستشفاء والعُبور من العِبرة التي تقدّمها اللَّيالي، وتجاوزُ اعتبارها مُجرّد "حكاياتٍ عجيبةٍ صالِحَةٍ للتَّسلية والتَّعجُّب"(2).

تُعتبر القراءة التي حاول **كيليطو** تقديمها لنصوص اللّيالي مسكونة بهاجِسِ البحثِ عن المُخْتَلِف، وعن تقديم مقترحٍ تأويلي غير مُعتاد لمحبّيها ولقرّائه الذي ألفوا منه نمطًا مُغايِرًا يقِفُ دون أُلفة القراءات الذي تعتمد على تخريجات لا تتجاوز حدود المعاني التي تتّفِقُ أو تُوافِق بتعبير أدقّ خاطر جمهور القراء العاديّين، وتنفق الكثير من الوقت دون خلق مُنتجٍ قرائيٍّ يُعاصر وعي الإنسان الجديد.

(السّعيدُ مَنْ وُعظَ بغيره) مثلٌ حفظته صغيرًا، ولعلّه ما أُقدِّرُ أن يكون مُختصر ما يؤسِّسُ عليه **كيليطو** قراءته لألف ليلة وليلة، باعتبار حكايات الليالي "نماذج توجِّهُ الاختيارات وتُنيرُ الفِعل"(3). حيث يرى ضمن الاشتراطات التي يضعها خلال تصنيفه للقارئ الجيّد للّيالي أنّه ليس القارئ الذي يرى فيها مجرّد حكايات صالحة للتّسلية والتّعجّب بل ذلك الذي "يقتدي بالعِبرة، أي أنْ يُفكِّرَ في مصيره حينما يعلمُ بما حصل للآخرين"(4).

(1) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، تق وتع: مصطفى النّحال، فصول، ع: 04، تا: 01 أكتوبر 1993، ص71.

(2) المرجع نفسه، ص72.

(3) المرجع نفسه، ص72.

(4) عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة/ حمّالو الحكاية، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، ج 04، 2015، ص86.

وحتى لا يكون المِهادُ طويلا تعريفا بممارسة **كيليطو** النّقدية تأويلا وتفكيكا للحكايات التي طبقت الآفاق شهرةً، يجب أن نعرف بدءًا أنّها أخذت نصيبا وافِرًا من مشروعه النّقدي وكانت ميسَمًا واضح الأثر في مسار قراءته التي ظلّت تُثبتُ فاعليّتها من خلال ما تقترحه من تأويل خفيّ، لمعانٍ تبدو في ظاهرها بسيطة، وهو ما نذر له نفسه أن يكون مغايِرًا، وأن يظلّ مختلِفًا. ولأنَّ الكتابَ مجهول المؤّلف، ومن منطلق تفرقة كيليطو بين الأدب العالم والأدب الشَّعبي، فهو يَعُدُّ ألف ليلة وليلة من النّوع الثّاني، لأسباب يوضِّحها في نموذج الأدب والارتياب[1] نُعدّد منها: أنّه خالٍ من الأسماء ولا يخضعُ لرقابةٍ، كذا غياب مصدرٍ معيّنٍ للكلام (غير مسمَّى وجماعي) وذلك مرأى يتقاطع مع ما ذهب إليه بورخيس الذي يرى أن حكايات الكتاب نشأت بطريقةٍ غامِضَةٍ؛ فَقَد شارك في صياغتها آلافُ المؤلِّفين، من دون أنْ يعلم أيٌّ منهم أنّه كانَ يُساهِمُ في إبداعِ واحِدٍ من أعظَمِ الكُتُب[2]. وكلّها دوافِعٌ ودَواعٍ تجعل انفتاح الحكايات على التَّأويل اللّانهائي مُغريًا ومُمْكنا ومُتَاحا.

يُعنونُ **كيليطو** آخر فصول كتاب "الأدب والارتياب" بسؤال صارخ: اللّيالي، كِتابٌ مُمِلٌّ؟[3] مُعترفا في مطلعه بأنّه أوّل كتابٍ قرأهُ، الأمر الذي لا يمكن أن يدلّل مطلقا على القيمة الباكرة للكتاب في حياته، لأنّ قراءات الصّبا بقدر ما تُسهم في صناعة العقل الباطن، وتؤسّس لأحواز معرفيّة ترتهن حصرًا لهندسة المستقبل. إلا أنّها تبقى في البداية مجرّد قراءات بسيطة عابرة وغير واعية. "فأن تتعلّم أن تنسى ما تعلّمتَ، أن تستعيضَ عن الحلم بالعِلم، أن تُفسِّرَ أحداثَ الطّبيعة بما وراءها من عِلَلٍ لا بما أمامها من غايات، بما يدفعُها من الخلف لا

(1) لا يختار كيليطو مُسمَّى مقدمة لكتابه الأدب والارتياب بل يستعمل بدلها نموذج.

(2) Jorge Luis Borges, Œuvres completes, II, Traduit par Jean Pierre Bernès, Roger Callois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Françoise Rosset, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 2010, p. 673.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة/ حمّالو الحكاية، ص211.

بما يشدُّها من الأمام، أن تُزمع النَّظر إلى (ميدوسا) في وجهها، أن تجرؤ على أن تخرُج من كهفك الدّافئ.. ذاك قَرارٌ مُتقدِّمٌ غير ميسورٍ للإنسان في مراحل طفولته العقليّة"[1].

تبدأ المُخاتلة من عنوان الكتاب حين يطلب على غير تعيينٍ إنباءه بالرّؤيا، في حين نجدهُ مُستعِدًّا لإنبائنا بها، وهو إذْ يُقدّم عنوانا/ عتبةً بصيغة الجمع (أنبئوني/ الرُّؤيا) فللدّلالة على سعةِ المعنى الذي تكتنزه اللّيالي واحتمالات القراءة التي تنفتح أمامَ مُعبِّرِي رُؤاها الألف ليلة وليلة، مع الكُلفةِ التي ستقعُ على المُؤوِّل والقارئ على حدّ سواء؛ وهو مطلب يستدعي- من منطلق وعي كيليطو بوصفه قارئا يعتزم تقديم قراءة مختلفة للكتاب- استدراج القارئ لتقبّل هذا النوع من القراءة التي تمتح من نسغ القراءات السّابقة متجاوزة إياها من أجل تأسيس عالم جديد من الفهم يكسر نمط التوقّع السّائد؛ فترياق الليالي على اعتباره كتابًا مملًّا هو طلب قراءته بشكل جديد، في محاولة أخرى لتأليف للكتاب.

(1) عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظريّة التّأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط01، 2007، ص41.

أنبئوني بالرّؤيا عمل نقديّ أم تمرينات على النّثر السّرديّ؟:

يعتبر مؤلّف **كيليطو** أنبئوني بالرّؤياّ واحدًا من المنجزات المفصليَّة في مسار كتابته الفارقة والمختلفة عن غيرها من المؤلّفات التي كان انصرافها إلى قصص ألف ليلة وليلة ، حيث أراد لها أن تكون مغايرة من ناحية البنية بوصفها عملًا يتأبّى على التّصنيف، وطَرْحًا يمتزج فيه النّقديّ بالسّرديّ، والغائب بالماثل، والماضي بالحاضر، والمُتخيَّل بالواقعيّ. فبينما نحن أمام عمل فنيّ روائي، إذْ نجد أنفسنا أمام مقاربة نقديّة، وتمثُّلٍ غير مسبوق لمُعطى نقديّ في صيغة حكائيّة. يقول كملو –**كيليطو**– في أحد فصول "أنبؤوني بالرُّؤيا" أنّه "ليس جديرا بتأويل عملٍ أدبيٍّ.. إلا القادر على كتابته"[1]. فهو والحال كذلك يعبّر على لسان بطل العمل أنه أهلٌ لقراءة اللّيالي وتأويلها، مادام يملك من الكفاءة قدرة مزاحمتها تأليفا وكتابةً. وذلك في الحقيقة تصريح ضمنيّ يمكن اعتباره حافزا لقراءة العمل ومفتاحا لفهمه وإجابة عن الكثير من التّساؤلات التي تُطرح حول ماهيّته المستعصيّة على الإثبات، المتأبيّة على التّحديد هل "هذا الشيء الأدبيّ غير المحدّد الهوية تماما مجموعة قصصيّة؟ رواية؟ مقالات مصوغةٌ تخييليًّا؟ تنويعات على ألف ليلة وليلة؟ أو تنويعات على حيوات خياليّة أو حقيقيّة؟ تمرينات على النّثر السّرديّ"[2]. وهو إشكال يعزّز قولنا بالأثر البالغ والتأثير البليغ لأسلوب الليالي على كتابة **كيليطو**، ويؤكد أنّها ممارسة ليست وليدة المصادفة، لأنّها فيما يبدو صادرةٌ عن وعي تامٍّ بشكل الكتابة ومآلاتها.

"أنبئوني بالرّويا" عملٌ يصعب فيه تحديد الفوارق الحقيقيّة بين ك. المؤلِّف وك. البطل، لذا نجد من ينبّه "أيّها القرّاء الذين تُصغون للأصوات المتعدّدة المُتقاطعة لأنبئوني بالرّؤيا، لا تتيهوا في متاهة السّبل المتشعّبة: **ك** قد يُخفي غيره أو كثيرين غيره، من **ك. كيليطو** إلى **ك.** كافكا أو دينو بوزّاتي أو أيضًا كملو"[3].

(1) عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني بالرّؤيا، ص63.

(2) مجموعة من المؤلّفين، متاهات الكتابة، ص51.

(3) المرجع نفسه، ص54.

تستدعي لعبة السّرد كما يصفها **كيليطو** عنصر المتعة، وهو ما يجده وبغزارة في **ك.** كتاب ألف ليلة وليلة بوصفه نموذجًا للكتابة أسلوبا، وللقراءة نصًّا "غير قابلٍ للاستنفاذ تأويلا، كما لو أنّ مصير قراءاته أن يظلَّ كُلُّ سَعْيٍ إلى تأوُّله شاهدًا على المتاهات التي لا تنفكُّ تتولَّدُ من حكاياته التي تبدو منتظمة وفق بنية المتاهة"[1] المُفضية إلى لا نهائيّة الفعل القرائي، حيث يمثّل مؤلّف **كيليطو** أحد عينات هذا الفعل في شكل ممارسةٍ مُختلفة تُفصح عن عمق التأثّر بالليالي بنية، ومحاولة تفكيكها من أجل صياغة خاتمة للانهائي[2]، فالليالي تتوافق في المقابل مع الرّؤيا، وطلب الإنباء بها يحيلنا إلى التّأويل، يعود **كيليطو** من جديد ليستملي شهرزاده تكريسا لفكرة الحكاية بل الحكايات المتجدّدة المانحة للحياة، المصاحبة للمعاني المتعدّدة غيرِ القابلة للنّفاد والموت. يَدلُّ استهلاك **كيليطو** للكتاب بالطّريقة التي أُنتج بها على معانٍ كثيرةٍ من جملتها: هوسه وافتتانه إلى درجة الحلم الصّادق به، والاستعانة بمعبّرين لتأويل تلك الرّؤيا في إشارة واضحة إلى ما يحمله من دلالات لا تقبل الحمل على الأحاديّة ولا تؤمن بالقراءة اليتيمة.

يتنازع **كيليطو** في مؤلّفه دورَ الطَّالبِ الباحث والأستاذ الموجّه، إلى درجة اعتبارها رواية بوليفونيّة تتعدّد فيها الأصوات وتختلف لتأتلف في الأخير منتجة الشّكل الكتابي الأقرب إلى الرواية السّيرذاتيّة، كونها تسيرُ وفق نظام مُعدٍّ مسبقا يرمي إلى ما يريده كيليطو نفسه، عبر متوالية يصعب فيها تحديد الفوارق الدَّقيقة الفاصلة بين ما هو إبداعيّ وماهو نقديٌّ. ومن الواضح التأثّر الكبير **لكيليطو** ببروست في الزّمن الضائع، وبقراءات النّقاد لهذا العمل الرّهيب التي تتداخل فيها السّيرة والسّرد في الرِّواية، وكيف يفرض النّقد إيقاعه في خضم الفعل السّردي.

(1) خالد بلقاسم، حكاية السّندباد، ص05.

(2) "عدّ بورخيس عنوان ألف ليلة وليلة من أجمل العناوين في عالم الكتب. ورأى في كلمة (ألف) مرادفا لكلمة (اللانهائيّ) وأنّ صيغة ألف ليلة تعني ليالٍ لا نهائيّة، ليالٍ غير قابلة للعدّ والحصر. ورأى تبعا لذلك أن صيغة (ألف ليلة وليلة) تعني إضافة ليلة غلى ليالٍ لا نهائيّة". المرجع نفسه، ص07. نقلا عن:

Jorge Luis Borges, Œuvres completes, II, Traduit par Jean Pierre Bernès, Roger Callois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Françoise Rosset, Bibliothèque de la Pléiade ‹Ed. Gallimard, 2010, p. 673.

ويمكِن تلخيص ما يمارسه **كيليطو** بأنّه لا قراءة خارج التأويل فيما يراه **تودوروف** الذي يستنتجُ أنّ التّاويل "هو إدخال العمل الأدبي في علاقة مع القراءة".

تحويل الذّات المُرتابة إلى شخصيّة روائيّة:

يُعدُّ السَّردُ الذي يستعينُ به **كيليطو** ويتمثّله واحدًا من جملة أدواته التَّحليليَّة، السّردَ "الذي يفتح المجال واسعا أمام الكاتب، وهو في مفترق طرق خيارات القراءة أو نوعية التّعامل مع النّصّ ليكون المُثبت من خلال المثار نصيًّا تسميةً للخيار الأكثر إمتاعا له، وما على القارئ إلا أن ينساق وراء رغبته في تتبّع الأثر"[1]. ولتكون الاستراتيجيّة الأكثر نجاعة يستثمر كيليطو في هذا المعطى إلى أبعد الحدود، لدرجة أنّه لا يتوانى في الدخول إلى عالم النصّ لا قارئا فحسب بل منتجًا لنصٍّ مُوازٍ لذلك المقروء، من خلال فهم النصّ واحترام قواعد لعبته السّرديّة لضمان مُخرجٍ قرائيٍّ يُزاحم النّصّ الأصل امتدادا له وإضافة إليه على نحوٍ يجعل من القراءة مكسبًا وفعلا منتجا، لا مجرّد استهلاكٍ وتدويرٍ وإعادة صياغة.

يفرضُ **كيليطو** ذاته في الفعل المُنتَج ويتماهى إلى درجة لا تكاد تبين معها ملامحه راوِيًا أو مرويًّا له، أو مرويًّا عنه، يتجاذب شخصيتي الرّائي والمؤوّل في آنٍ، وهو على صعيد الفكرة يسير على مضمار النّقد التّخييلي أو التّخييل النّظري La fiction théorique ويمكن القولُ أنّ الرّوائيّ الفرنسيّ الشّهير مارسيل بروست يعتبر أوّل من دشّن منحى التخييل في الكتابة الرّوائيّة في "البحث عن الزّمن الضّائع"، وإذا كان عمل بروست الذي خلخل بعض المعتقدات النقدية، وأثار في قرائه "نوعًا من الشك والارتياب في بحثه عن الزمن الضائع، وسبّب للقارئ حيرة كبيرة– على حد تعبير أنطوان كمبانيون– إذ يجد نفسه متموقعًا في مجال الرواية والنقد بين الأدب والفلسفة"، قد دشّن هذا الاتجاه. فإن الفضل في تبلوره واستوائه يرجع إلى الناقد النفساني الفرنسي بيار بيار في مجموعة من كتاباته أهمها: من من قتل روجير أكرويد؟؛ حين حلّل رواية أغاثا كريستي المعنونة بـ "مقتل روجير أكرويد"، في كتابة شبه

(1) ابراهيم محمود، أسئلة التّأويل، دار الحوار، ط01، 2015، ص48–49.

إبداعية تجمع بين التَّخييل والتَّنظير، بعيدة عن اللغة النقدية الصارمة، وكأنه أعاد كتابة الرواية. وعلى المنوال ذاته صنع **كيليطو** في قراءته لقصص اللّيالي مستدعيًا تلك النّماذج الكتابيّة ومستثمرا في النّصّ الولود الذي لم يرد لياليه أن تنتهي بالقصّة الواحدة بعد الآلف وآثر على شاكلة هينز كروتزفلد بموضوع عنونه بـ"الخواتيم المهملة لليالي العربية"، يتَّفق فيه الأستاذ مع الطالب أن يُلحق بالعنوان الذي اختاره عنوانا فرعيًّا هو "خاتمة لليالي لم يسبق نشرها"؛ يسرد كيليطو/السارد في الفصل الثاني حكاية إشراف أستاذ على بحث لأحد طلبته اسمه إسماعيل كملو.

يتنازع **كيليطو** مع شخصيته المفترضة في الرِّواية دور الأستاذ والطّالب، حيث تتبدّى ملامح الارتياب داخل العمل في كونِه مُوجِّهًا ومُوجَّهًا، عالِمًا ومتعلِّمًا، مُوافِقًا ومُعترِضًا، ولعلّه الهاجس الذي ظلّ يصاحبه إلى درجةٍ انعكس معها ذلك ليتبدّى في إشكاليّة موضعة العمل ضمن نطاقٍ أجناسيٍّ محدّد من جهة، وعنونته على نحوٍ مثير للتَّساؤل والغرابة التي يعشقها كيليطو أنبئوني بالرّؤيا وهو تناصٌ يمثِّلُ مدخلا بحثيًّا رحبًا لمن أراد دراسته على نحوٍ أعمق، لعلّه يتوصّل إلى تعبيرٍ صائبٍ للرُّؤيا، وتأويلٍ حقيقيّ لها، لا مُجرّد أضغاث قراءة.

لقد وجد كيليطو في السّرد مناخا مناسبا لممارسة التّأويل على نحوٍ مُختلف، لكنّها ممارسة تتطلّب احترافيّة ووعيًا خاصًّا مؤسَّسًا على تصوّر مُسبقٍ وخُطّة عمل موضوعة يتغيّى الوصول من خلالها إلى مآلات النّصّ وطُرُقِهِ المُفضِيَةِ إلى ما يمكِنُ أن يكون جزءًا من حقيقة المعنى على اعتبار النّقص الملازم لحدود العقل في بلوغ الحقيقة المطلقة. وعليه فإننا نُلفي عملا كـ" أنبئوني بالرّؤيا" يستثمر فيما يمكن للسّرد أنْ يمنحهُ من "فُرصٍ لا متناهيةٍ لتنشيط التّمثّل وتحفيز التّأويل... كما يُشكّلُ السّرد أرضًا للفهمِ والتَّمثُّل، تتعتَّقُ على تُربتها نصوص الحياة المختلفة والمتجدّدة"[1].

(1) عبد القادر نويوة، فلسفة السّرد، ص109.

الصّيّاد والعفريت نموذجا تأويليّا:

ينطلق **كيليطو** في كلّ قراءاته للنّصوص من يقين مفاده أنّ الحكاية دائما تقولُ ما لم يُقل بعدُ، متّكئا على قناعة ذاتيّة ووعيٍ اجتهاديّ تأويليّ، عزّ أن نجد شبيها لهما في المقارنة، يحوم حول المفهوم دون أن يقع في ضرورة ضبطه وتعريفه مانحا نفسه فرصةَ ممارسةِ طابعه القرائيّ بعيدًا عن حدود المنهج، مؤمنا أنّ القراءة كفعل منتجٍ حرّ هي وحدها القادرة على صناعة المعنى، وأنّه لا يوجدُ في التّحليل البنيويّ منهجٌ مقنّن، كما يرى بارث.

وفي ضوء ما قاله شتراوس: "يُمكن إيجاد أية علاقة تخطُرُ على البال، ومع الأسطورة يُصبحُ كلُّ شيءٍ مُمكنا"[1]، ذلك أنَّ الأساطيرَ "لا تموتُ، إنَّها تتحوّل"، فإنّ كيليطو يَجِدُ بسخاء في حكايات ألف ليلة وليلة، ما لا يجده في غيرها من القصص الواقعية، كونها حكايات لا تخضع لضابط الزّمن ولا لحدود المكان، ولا لحقيقة الشّخوص، وهي فوق ذلك كلِّه مجهولة المؤلِّف وتاريخ الإنشاء الأمر الذي يُحيلُ إلى "استحالة وضعها في سياقها التّاريخيّ، فلا يسع الباحث إلا أن يدرسها في سياق النُّصوص الكلاسيكيّة بصفٍ عامّة"[2]، تتعزّز ثقتنا بهذا الطرح خاصّة عندما نجده ينعت تلك الحكايات "بكونها عجيبةً وغريبةً. هذا النّعت يُبرِّر السّرد لأنَّهُ إذا لم تكن الحكاية عجيبةً أو غريبةً فإنّها لا تستحقُّ أن تُروى"[3]، وبالتّبعيّة لا تستحقّ أن تُقرأ أيضًا، لأنها لا تستفزُّ ولا تحوي من الغرابة ما يكفي لتكون مدعاةً للدّهشة وللغواية.

ومن أجل الدُّخول إلى عالمٍ تفاصيلُه بتلك الدقّة ، لا بدّ من الولوج بحذرٍ وشجاعةٍ في آن واحدٍ. وإذا صحّ الرَّأي فإنّه لا شيءَ سيتغيَّر بقراءة مُجانبة للصّواب، إلا أنّ قراءة أقرب إلى المنطق العقلي والعلميّة المطلوبة قد تمنح الحكاية مزيدًا من المتعة وفائضًا من الجمال، وهو ما أعتقد أن **كيليطو** ظلّ يطارده ويطالب به في كلّ قراءاته على اختلاف غاياتها وأهدافها.

(1) ترنس هوكز، البنيويّة وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلّاوي، دار الشؤون الثّقافيّة، ط01، 1987، ص37.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص23.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص52.

مركّزًا على المقاربة التي تروم إظهار ما خفي من النّصّ واحتجب؛ أي ما لم يُعلن عنه النّصّ ويصرّح به، وذلك عن طريق تأويل ما يستبطِنُهُ من معانٍ ومُداراتٍ بعيدة، عبر شبكته التأويليّة القائمة على إيجاد الوشائج بين العناصر المكوّنة للنّصّ في كليّته.

تمثِّل حكاية الصّيّاد والعفريت إحدى الحكايات التي تعرّض لها كيليطو بأقصى ما يمكنه من طاقة تأويليّة، مستجيبًا لدعوة جوناثان كيللر النُّقاد إلى أن يُمارسوا "ضغطًا تأويليًّا لا هوادة فيه، وأن يُطلِقوا العنان لأفكارهم لتجوب كُلَّ الآفاق"[1]، وكأنّنا **بكيليطو** مولعٌ بالتّأويلاتُ القُصوى أو ما يُسمّيه أمبرتو إيكو (التّأويل المُضاعف) الذي ستكون له القُدرة على "الكشف عن العلاقات والتّرابطات التي لم يُكشف عنها من قبلُ، أو التي لم يُفكّر فيها من قبلُ. إنّها علاقاتٌ وترابُطاتٌ ما كان من الممكن الحصول عليها لو بقي التّأويل في حدوده الدُّنيا أو المعتدلة"[2].

كيف سأتناول هذه الحكاية بالتَّحليل؟

يأتي سؤال **كيليطو** بهذه الصّيغة في مستهلّ تأويله لحكاية الصّيّاد والعفريت، مُعبِّرًا عن الحيرة التي تُداخل القارئ عند الشّروع في الفعل القرائيّ والالتباسات التي تعترضُه، مُقِرًّا منذ البداية "أنَّ الحديث عمّا قصد إليه (مؤلّفها المجهول) لا يتعدّى مستوى الافتراض"[3]، وهو بإقراره يرفع كلفة القول وشططه بيقينيّة التّأويل، والقطع بصحّة القراءة. وليَحْمِل كيليطو قارئه على فهم مقصديّته، يعرض ثلاثَة افتراضات تنمُّ عن وعيٍ ثاقبٍ، واستباقٍ عجيبٍ لمآلات الحكاية.

يتتبّع عبد السّتار جبر الخطوات التي اتّخذها **كيليطو** من أجل الإجابة عن السُّؤال المطروح، ويعرضها كالآتي:

(1) إيكو، التّأويل بين السيميائيّات والتّفكيكيّة، ص170.

(2) المرجع نفسه، ص171.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص23.

1. **الانتباه إلى قضيّة الارتباط:** بالبحث عن الصلات التي تربط الحكاية بحكايات أخرى "نظرًا للعلاقة الوثيقة والخفيّة التي يفرضها الحِوار"[1].

2. تجنُّبُ اللّجوء إلى التّقطيع مع الحكايات المُرتبطة بالحكاية المركزيّة، وتجنّب التّلخيص لها، لما فيه من تشتيت لذهن القارئ، كونه يندرج تحت ما يُسمّيه كيليطو بالقراءة غير البريئة. أو القراءة المغرضة، أو التّأويل المغرِض.

3. تجنُّب التّذكير بمحتوى الحكاية المعروفة أو الشّهيرة.

4. **الشُّروع بالتّحليل** الذي يُركِّزُ على **التّفاصيل والجزئيّات الدّقيقة.**

5. **افتراضُ قصديّة المؤلّف:** من خلال البحث عن **الثّيمة المركزيّة، واختبار** عدد من **الافتراضات،** ثمّ مقارنتها من خلال أنموذج لحكايةٍ أُخرى سابقة.

6. فكُّ الإبهام والغموض: عن طريق **طرح أسئلةٍ** عن تفسير المبهم في الحكاية.

7. تفحُّصُ صورة البطل ومقارنتها مع عدد من الحكايات الأُخرى.

8. استعمال **التّحليل المُعجمي.**

9. مُساءلة **المنطق السّببيّ** للحكاية: فعندما يسعى كيليطو إلى فهم لماذا أراد العفريت قتل الصيادِ، يقوم بتأويل عدد من الافتراضات التي يُحاول اختبارها.

ولا يجد **كيليطو** طريقًا سوى اللّجوء إلى التّأويل في التّعامل مع نصّ الحكاية ككلّ، فهو يرى أنّه حتّى القارئ السّاذجُ الذي يطّلعُ على الحكاية لغرض التّسلية فقط، سيتحوّل "رغم أنفه إلى مُؤوِّلٍ"[2]، من هنا يبدو التّأويل حتميَّة قرائيَّةً. لأنَّهُ الممكن الوحيد لبسط القول وبثِّ الرّأي واقتراح أقصى ما يكون من الدّلالات الممكنة للحكاية بعيدًا عن القراءات السّيئة والمغرضة على حدّ وصفه.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص22.

(2) المرجع نفسه، ص24.

يبرع **كيليطو** في إيجاد الصِّلات والرَّوابط بين العناصر والوحدات التي يقدّمُها مُقترحا لتحليل النّصوص وتأويلها، تمثّلُ حكاية "الصّيّاد والعفريت" إحدى نماذج اشتغاله على الموضوع ، وتتجلّى فيها واحدة من الخصائص التي تتأسّس عليها قراءاته ألا وهي اعتمادهُ على المعجم في تعقّب دلالة الوحدات ومُطاردة معانيها المركزيّة والقواسم المشتركة الخفيّة الخبيئة داخل حقلها الدّلالي الرّحب. حتى بين الكلمات التي يبدو الارتباط والقرب بينها مستحيلا؛ ومحاولة إيجاد الوشائج بينها واستدعاء ما له علاقة وشبه بها في نصوص أخرى، مثلما فعل مع الجرجانيّ والقصّة الأصليّة وهو يستدعي نصوصا من كليلة ودمنة وأخرى من الحريري في أوّل الحكاية والتّأويل "فتعدّد الدّلالة لا ينبع من الكلمة في حدّ ذاتها.. وإنّما من ارتباط الكلمة بكلمات قريبة أو بعيدة، كلمات تكون في النّصّ المدروس، أو في نصوصٍ أخرى"[1]، ويُضيف مبيّنا أنّ "تعدّد الدّلالات ينتج من تعدّد العلاقات، فالنّصّ يصيرُ غنيًّا بالمعاني عندما يُفلح القارئ في تركيبِ علاقات خفيّة بين عناصره، وعناصر نصوص أُخرى"[2]. ونجد أنّ تودوروف في مقاله يُمثل النّهج نفسه من التَّحليل عندما يدعو "إلى الانطلاق من شكلٍ ما لمسار الحكاية، وذلك عندما تخضعُ هذه الحكاية لبنية سببيّة"[3]، إنّ إقامة الرّابط هنا من شأنه فهمها من خلال إيجاد الصّلات والقوانين الضابطة لسيرورتها، فحينئذٍ "باستطاعتنا أن نُمثّل كل لحظةٍ من لحظات الحكاية بشكل جملة بسيطةٍ، تدخل في علاقة تتابُعٍ Consécution، أو تدخل في علاقةِ نتيجةٍ Conséquence مع الجملة السّابقة أو اللّاحقة"[4]. لكن الأمر في حقيقته يتطلب مسعى قرائيًّا ونظرا ثاقبا للوصول إلى الكيفيّة التي ينبغي النظر بها للقصّة مع مراعاة عناصر الجذب فيها، والبنى الكبرى التي يتأسّس عليها الإطار العام الضّابط لمضمون الحكاية وشكلها من جهة، وكذا علاقتها بحكايات أخرى داخل ألف ليلة وليلة أو خارجها.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص56.

(2) المرجع نفسه، ص57.

(3) تزفيتان تودوروف، النّاس_الحكايات: ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التّحليل البنيويّ، تر: موريس أبو ناضر، مواقف، لبنان، العدد 16، 01 يوليو 1971، ص139.

(4) المرجع نفسه، ص139.

تعتبرُ المراهنة على إمكانية وجود صلات بين (الشبكة، القمقم، الدّخان، العقل، الحلّ والعقد، العهد، اللّغز) غير مفضيةٍ إلى سبيل كون الأمر يبدو صعبا إن لم يكن مستحيلا، لكنّ الحال يختلف عند **كيليطو** حينما يحدس بما يمكن اعتباره رابطا بينها "ليس في الحكاية حبلٌ، والصّيادُ لا يقوم بالضّبط بربط الجِنيّ. هذا صحيح، ولكنّ الحكاية تعرض عدّة عناصر يُمكن إرجاعُها إلى موضوعة الحبل، موضوعة الرّبط"[1]. ليعدّد بعد ذلك العناصر السَّبعة المذكورة سابقا دالًّا عمّا يستتر فيها من معنى مُشترك مصاحب لكل عنصر منها. واقتفاء لأثر كيليطو في تجنّبه للتّلخيص ومن تجنّب التّذكير بمحتوى الحكاية الشّهيرة لم نجد بدًّا من عرض رؤيته في توليد المعنى وصناعته لئلا نقع في محظور الاجتزاء والاقتطاع ومن خطأ التّصرّف في حال محاولة إعادة الصّياغة.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، ص24.

كيليطو وشهرزاد من لُغز الرُّؤيا إلى يقين الحكاية:

لا تكاد تنتهي دورة الكتابة عند **كيليطو**، حتّى تشرع في انطلاقة جديدة لتلتفّ حول نفسها من جديد، في نوع من التَّراتب والتّراكم الجانح إلى العودة المتكرّرة والمتجدّدة إلى منطلقاته الكتابيَّة واهتماماته الرّاكزة ممثلة في تأويل السّرد الذي لا يكاد يخرج في الغالب عن المقامات والليالي، في بُعد يؤكّد تكريسه لفكره اللّبس والمتاهة في جميع كتاباته إبداعية كانت أو نقديَّة، وها هو ذا يُصرّح بنفسه أنّه "مُؤلِّفُ كتاب واحد لا ينفكُّ يُعاد ويعودُ".

أحد عشر عاما هي المسافة الفاصلة بين عملي كيليطو (أنبئوني بالرّؤيا 2010)، و(والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي 2021)، الأول الذي يدلّ عنوانه على الحيرة وعلى لحظة اللاوعي (اللّيل، النّوم، الحلم، السّؤال) التي انعكستْ على واقع الكتاب نفسه الذي ذُيّل **بالمحاولة النقديّة** في نسخته الأصليّة الفرنسية، **وبالرواية** في ترجمته إلى العربيّة. والعمل الثاني الذي يُحاول أن يرسم فيه معالم اليقين من خلال بادرة القسم في عتبة المؤلّف، الذي سرعان ما يتراجع أمام سلطة الليالي وهواجس القصّ، ليكون مصيره نفس مصير شهريار، ويحتار أيّهما الرّاوي. "إنّه محضُ تمويهٍ، حتّى نغفل عنه وهو يدخلُ حكايةً قديمة، حاملا حكايةً حديثة، فيصير هو الرّاوي وصانع الحكاية" على حد تعبير عائشة بلحاج، لذا نجد أنّ كلّ من قدّم لهذا العمل الأخير ساعة صدوره لم يخرج عن القول بأنّه امتداد لحسّ الارتياب لدى كيليطو، و"أفقه المتاهيّ ذي الصّلة المَكينة بليل الكتابة" كما وصفه قارئه الأمين خالد بلقاسم. ليزداد يقيننا بأنّ **كيليطو** ليس الوحيد من يكرّر نفسه، لتنتقل عدوى التَّكرار إلى جمهور قارئيه، الذين يضطرون في كلّ مرةٍ إلى وصفه بالقارئ صاحب النّفس العميق، والحرّ ذي الدّمغة الشّخصيّة والنبرة الحاملة لملامحه، حين تتداخل عليهم سبُل تأويله وطرائق حكيه. في مسعى أبعد ما يكون عن الالتزام بصرامة المنهج أو حدود المقاربة أو مطالب النظريّة. حيث يبرز ويتعزّز في كلِّ إصدار جديد له ولعه بمفهموم اللّبس، وفكرة المتاهة التي لا نجده مفكّرا في الخلاص منها، بل حريصًا على رسم امتدادات فيها. ليطيل بذلك أمد متعة القراءة ويُمتِع قارئيه ويورِّطهم في آن.

ينبعُ العملان المشار إليهما في العنوان من التّأثر العميق **لكيليطو** بقصص ألف ليلة وليلة وبخيالاتها، وفي كليهما استشعار بأن كتاب الليالي لم يكتمل بعد وبعبارة أدقّ لا ينبغي له أن ينتهي، ولعلّ اشتغاله به ومرافقته لها على هذا النّحو دراسةً وتأويلا، يمثّل أحد أوجه ذلك الامتداد وتلك الرغبة في إطالة عمر الحكاية وانتشالها من الغرق في استعارة لمسمى الفصل الرّابع من مؤلّفه (العين والإبرة) تحت عنوان "الكتاب الغريق". من خلال اعتبار منجزاته القرائية لليالي ميلادا جديدا للقصص وأحد أوجه بعثها حيث يرى أنّ "الأوراق المنتشلة من الغرق والإبادة ستشهد على قرابتها بالكتب المفقودة، وستضمن حياة الأستاذ من خلال ابنه"[1] إذا أمكننا اعتبار كيليطو تلميذا لشهرزاد، ولنماذج الحكايات في كتاب اللّيالي.

أصرَّ **كيليطو** على أن "ألف ليلة وليلة" إبداعٌ كونيٌّ يشدُّ القارئ ويجعله يتحدَّث عنه دون مللٍ ولا كللٍ، وعلى أنَّ هذا العمل ليس كتابا وإنما هو مجموعة كتب، إذ أن كلَّ طبعة تتفرَّد عن غيرها، وكل ترجمة تختلف عن سابقاتها، بل إنها خزانة متنقلة لعشرات النّسخ من "ألف ليلة وليلة".

في تقديمهما لـ"أنبئوني بالرؤيا"، قالت كلٌّ من أمينة عاشور وآسية بلحبيب، أن هذا العمل الجديد لعبد الفتاح **كيليطو**، هو استعادة لبعض من حكايات "ألف ليلة وليلة" بمقاربة جديدة، ترتكز على فضول جامح وتساؤلات متجدِّدة لا حصر لها من قبيل، ما هي ألف ليلة وليلة؟ كيف يمكن قراءتها وإعادة كتابتها؟؛ لقد قرأ نماذج منها في العين والإبرة، أعاد كتابتها في أنبئوني بالرّؤيا، ليعود من جديد إلى إرهاص البدايات إذ تُمثِّلُ رواية (والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي) الصّادرة حديثا عن منشورات المتوسِّط 2021 "كسابق تأمُّلاته رحلة عاشقة لكنوز التّراث، تُحدّثنا عن قصص القصص، وعن تقاطُعاتٍ وإيحاءاتٍ تجاوريَّة تتطابق إلى حدود كبيرةٍ مع ما نعيشه في واقعنا الفعليّ، بحيث يقوم **كيليطو** المستوعب بشكل كبير للتُّراث وجذوره، بتوظيف المشترك الإنسانيّ في الحكايات المفعمة بالمعرفة الحضارية والميثولوجيّة،

(1) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، ص74.

لجعلها تعملُ في تناغُمٍ أدبيٍّ نادرٍ وغنيٍّ خدمة للمعنى المتضمّن داخل التّراث العربي الأدبيّ والفكريّ"[1].

"العين والإبرة" وفكرة الكتابة على الآماق:

يُعتبر كتاب "العين والإبرة" واحدًا من المحطّات التي درس فيها **كيليطو** اللّيالي على نحوٍ مُختلِفٍ، مُكرّسًا نمطه في الكتابة الواقعة بين الإبداع والإقناع، بين الأدب والنّقد مستثمرا جميع إمكانات السّرد في استنطاق نصوصه المدروسة. مقدّمًا طرحًا يتجاوز النّصّ الحاضر إلى بُعدٍ وُجوديٍّ، من خلال سعيهِ على حدّ تعبير معرّب الكتاب مصطفى النّحال في دراسته: "حول بعض حكايات ألف ليلة وليلة إلى إبراز أسرار النّصّ مع الحفاظ على بكارة ممكنات المعنى متتبعا عبر المقالات السّبع، مجمل العلائق الخفيّة التي تبدو هامشيّة في الغالب، بين عناصر حكائيّة مؤسّسة لجوهر اللّيالي، كعلاقة العين بكلّ أبعادها والإبرة بكلّ دلالاتها وآلامها"[2].

يصنعُ تركيز **كيليطو** على ما هو هامشيّ الفارق في قراءاته من خلال إثارته للمتواري والخفيّ، أو ما يبدو متجاوزا سطحيًّا وبسيطا، لكنه وبذكاء ماكر يُجيد ابتكار الصلّة وخلقها وجعل اللاممكن ممكنا بطريقة يستأثر بها، عبر خياله النّقديّ الذي استلهم الكثير منه من ملامسته البعد الوجوديّ في قصص ألف ليلة وليلة، المتباينة في مواضعيها، المأتلفة في مآلها السّردي المُفضيّ في كليّته إلى إطالة أمد الحياة، واستبقاء شهريار/ القارئ قيد الانتباه من خلال ما تمارسه **سلطة السّرد** من الغواية والمتعة والأنس الذي لا يريد له شهريار أن ينقضي أو أن يُفسده بإنجاز وعده بقتل شهرزاد/ الرّاوي. حيث تبرُز **الحكاية** أداةَ مقاومة للسلطة (كما في حالة شهرزاد)، وطريقة للتفاوض بين الحياة والموت. ليمنح القصّة الأنثى وهو يتجوّل في فضاءات السّرد فرصا لحيوات عديدة. مُستثمرا إمكان اللّغة وطاقة الكلمات على إنشاء عالمٍ

(1) كيليطو هذه حكايتي، مجلّة الدّوحة الثقافيّة، وزارة الثقافة والفنون/ الدوحة، قطر، ع: 170، ديسمبر 2021، ص26.

(2) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، تق وتع: مصطفى النّحال، فصول، مصر، ع: 04، 01 أكتوبر 1993، ص71.

سرديٍّ يمزجُ بين الخوف المنتج للمتعة والرّجاء المولع بها، وعلى تصوير صراع استبقاء الحياة على الرغم من يقين النهاية.

لذا نجد **كيليطو** في كتاب "العين والإبرة" يثير جملة من الأسئلة المحوريّة التي دارت حولها فكرة الكتاب والتي يمكن تلخيصها رغم زحمها في: كيف تعمل الحكايات أداةً للتلاعب بالزمن وبناء المعنى؟ ما هي ديناميكيات العلاقة بين الراوي والمروي له، خصوصاً في سياق شهرزاد وشهريار؟ كيف تساهم الإبرة بوصفها استعارة في خياطة الحكايات معاً لتكوين نص سردي معقد؟

تُظهر الحكايات في "العين والإبرة" كيف يمكن للسَّرد أن يُعيد تشكيل الزَّمن. شهرزاد بطلة "ألف ليلة وليلة"، تَستغِلُّ الحكاية كوسيلةٍ للمراهنة على إطالة أمد حياتها؛ فهي تتحكّم بالوقت من خلال خلق ترقّب مستمرٍّ عند شهريار.وهو ما يعبّر عنه كيليطو متحدّثا عن شهرزاد أنّها "تملكُ ورقةً رابحة على درجة كبيرة من الأهميّة وهي فنُّ الحكيِ. لا تكفي معرفة الحكايات بل يجبُ إضافةً إلى ذلك، معرفة طريقة روايتها وأيضًا التّمكّن من إغراء المستمع بالإنصات إليها"[1]، وبهذا تصبح الحكاية وسيلة للتَّلاعب بالزمن، حيث يذوب الماضي والحاضر والمستقبل في فضاء الحكي. إضافةً إلى ذلك، يُعيد السَّردُ تشكيل معنى الأحداث، إذ تتحوَّل القصص اليوميَّة إلى حكايات رمزيَّة تعيد تفسير العالم من منظور جديد.

يرى **كيليطو** أنّ "الحكايات مدرسة للحكمة"، حيثُ يخلُصُ إلى أنّ غضب الملك شهريار تمّ احتواؤه عبر الحكايات التي تمثّل "مرايا تأمَّل فيها الملك حكايته الخاصّة" ومن ثمَّ تجاوزها عبر استبطانه لحكايات شبيهة تتقاطع وواقعه النفسيّ، والتي "تمكّن بفضلها من التّغلُّب على عزلته، ومن ثمَّ فإنّ حالته، بعيدًا عن أن تكون وحيدة، تندرج ضمن حالات مماثلةٍ، إذ استطاع من فرط تماهيه مع شُخوص التّخييل، أن يكتسِب رؤيا جديدة للأشياء، ويتخلَّى عن حقده وغضبه"[2].

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة/ حمّالو الحكاية، ص14.

(2) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، تق وتع: مصطفى النّحال، فصول، مصر، ع: 04، ص72.

يُعنى **كيليطو** في مساره بقيمة القارئ الذي يريد له صفة المثالية ويطلُب فيه صفة الجودة، وهي أساسات نابعة من طريقة اشتغاله بصفته قارئا من نوعٍ خاصّ، ولهذا السّبب تحديدا نجده يولي اهتمامًا خاصًا لفاعليَّة القارئ في عملية تفسير النّصّ. بينما كان النقد الأدبي التقليدي يميل إلى البحث عن "النية الأصلية" للكاتب أو المعنى الثابت للنص، نجد أن كيليطو يعرض القارئ كعنصر أساسي في خلق المعنى. النصوص الكلاسيكية، في نظره، لا تُستنفد مع القراءة الواحدة، بل هي مفتوحة لتفسير جديد مع كل إعادة قراءة، وهو ما يفتح المجال لإعادة إحياء النصوص عبر الأزمان.

ومن الغريب أنْ نلفي **كيليطو** وهو المعلي من شأن القارئ أن ينعته بالمريض، حين قوله "والحال أنّ ثمّة مريضًا آخر في حاجةٍ هو أيضًا إلى الحكايات: إنّه قارئ اللّيالي"[1]، المرض بما هو رمز للتجارب الذاتيّة والمخصوصة التي يحياها الأفراد مع أجسادهم، وتجدر الإشارة إلى نوع المرض الذي كان يقصده كيليطو وهو نفسه ما كان يشكو منه شهريار وما أرادت شهرزاد أن تعالجه منه بحكاياتها على مدار الألف ليلة ألا وهو العُزلة والغضبُ والحِقد، ونجد أنها حالات نفسيّة تتطلّب مرافقةً واستصحابا على المدى الطّويل، وهو ما يقدّم له كيليطو مقاربةً ناضجةً عندما يقرنه بالمدّة التي تلزم لفهم هذه العبر والمواعظ التي تكتنزها القصص التي كانت تَحْبَلُ بها الليالي، والتي يحصل بها البرء بعد الخضوع لعلاج عن طريق السّرد الذي وجد فيه شهريار نوعا من التّنفيس والشّعور بالرّاحة والاستئناس، ليعيدَ النّظر في قراره السّلطوي الذّكوريّ الجائر الذي لان أمام سلطة السّرد الأنثويّ الموعود بالقتل، ما أفضى به إلى الإيمان بأنّ ذلك المخلوق السّردي/ شهرزاد لا يستحق النّهاية، فإذا كانت الحكايات مدرسة للحكمة كما سلف القول "غير أنَّه يلزَمُ وقتٌ طويلٌ لاكتِسابها"[2]. ومما تقدّم نخلُصُ إلى أنّ الحكايات في "العين والإبرة" تُبرز الحكي كوسيلة لمقاومة السلطة المتمثلة في شهريار، الذي يملك القوة المطلقة. شهرزاد، عبر الحكي، تُعيد تشكيل العلاقة بين السلطة والخضوع، إذ

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة/ حمّالو الحكاية، ص85.

(2) المرجع نفسه، ص85.

تُضعف شهريار تدريجياً عن طريق إدخاله في عالم الحكايات وإبعاده عن عالم القرارات العنيفة. الحكاية هنا تُستخدم كأداة ذكية لمقاومة القتل واستبدال السلطة الجسدية بسلطة رمزية متمثلة في الكلمة.

واحد من الأسئلة الكبرى التي يطرحها في العين والإبرة، من هو القارئ الجيِّدُ للّيالي؟ وهو في الحقيقة سؤال يتجاوز مجرّد حكايت الليالي إلى سائر النّصوص، إنّه يُضمرُ مطلب كيليطو في البحث عن القارئ الحقيقي والمثاليّ والجيّد الذي يُراهنُ عليه في بلوغ مآرب النّصّ ومواطن المعنى، قارئ بإمكانه عبور مجازات الحكايات واستكشاف الطبقات الرمزية واللغوية التي تحتويها هذه المجموعة القصصية الشهيرة، مما يمنحه القدرة على تقديم قراءة تأويلية تتجاوز السطح إلى البحث في البنية العميقة للنصوص. وهو في نموذج اللّيالي ليس ذلك القارئ السّاذج "الذي يرى فيها فقط حكايات عجيبة صالحة للتّسلية والتّعجّب، إنّ القارئ الجيِّد هو الذي يستجيبُ لشرطين اثنين: عليه، أوّلا: أن يقتدي بالعبرة، أي أن يفكّر في مصيره حينما يعلم بما حصل للآخرين.. ثانيا: القارئ مَدعوٌّ، ضمنيًّا إلى كتابة الحكايات أو إعادة نسخها بحروفٍ من ذهبٍ إذا أمكن"[1] إنّه باختصار القارئ الذّي يقدّر قيمة النّص ويعكف على تمثّله حضورًا ماديًّا اجتماعيًّا تأسيًا بدروسه ومواعظه وعبره، وحضورًا أدبيًّا فنيًّا باستحضار معانيه وقيمه فهمًا وتأليفًا وإعادةَ إنتاج على صعيدي التّأويل والتّأليف.

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة/ حمّالو الحكاية، ص86.

خاتمة الرِّسالة ونتائجها

عبد الفتّاح كيليطو: التَّأويل على اليمين وعلى اليسار التَّأويل

يستمدُّ **كيليطو** المتعة التي يدسُّها لقارئيه في كتاباته من كتب السّرد التي تغذى بها وعيه ولاوعيه كلاهما؛ فهو ما ينفكّ ساردا في حالتيه كاتبا أو ناقدا، وكالسرد المرجئ الذي يؤطِّر حكايات الليالي فإنه في كتاباته شهرزاد أخرى، تظل نقوده المانحة للمتعة مجرّد وعود غير مقنعة إلى حد كبير كونها غير باثة في حقيقة المعنى، تحاول أن تحافظ على المسافة بين النص وقراءته وبينه وبين قارئيه؛ تُطيل أمد القراءة دون أن تفصل في نهايتها على الرغم من أنها تتجاوز في مرات كثيرة حدودها القصوى وهذه سمة تتميز بها تأويلات كيليطو في عمومها. إنها معلّقة ومؤجَّلة دوما ولعلها بلغة السرد لعنة الليالي أصابته ليحمل عدواها إلى قارئه ليفتتن هو الآخر بهذا النقد الموعود بالإرجاء والغرابة والالتباس، والذي يظلُّ دائما في حاجة إلى قراءة وجهد تأويلي مُضاعف يبدأ من النصِّ المنقود نفسه وينتهي بقراءته التي يقترحها كيليطو مرورا بمجمل ما ينفتح عليه المعنى من دلالات.

إنَّ استيعاب كيليطو لمفهوم الدهشة التي يمكن أن يمنحها السرد، ووعيه الرّاكز لغواية هذا الأخير هو ما منحه الطاقة لينفث في روع قارئيه شغف الصبر والترقب والانتظار والبحث معه عن الكنز الذي لا يستحق مسماه إلا إذا ظلّ مخبوءًا. ومرابطا على تخوم نصوصه التراثية المختارة يظل من دون أن يكلِّف نفسه حرج الفصل في القضايا النقدية التي يخوض فيها. وهو التماهي بين السرد والنقد والكتابة الإبداعية الذي يجعل كتابا مثل "أنبئوني بالرؤيا" عصيًّا على التَّجنيس؛ متراوحا بين تسميتي السيرة الذاتية والمحاولة النقدية.

يُعتبرُ الخوض في عوالم قراءةٍ بهذه الخصوصية نوعا من المراهنة على البحث عن شيء مفقود مع الاستعداد مسبقا للخيبة مستبدلين مسمّاها –هنا– بآخر أقلَّ حِدّة ألا وهو (التّجربة والمحاولة) حيث لا تعني الخيبة مطلقا معناها السالب للقيمة المتمثل هنا في فراغ الذهن من التحصيل، بل تجاوز هذا المعنى البسيط والسطحي إلى ما يعبِّر عنه أصحاب نظرية القراءة بخيبة أفق التّوقّع حيث المسافة بين الكائن والمتوقع لا تقدر بُعدا. وكأنَّ كيليطو

يضعُ في اعتباره فوق مجرَّد نقد النصّ الاشتغال على تشتيت ذهنية االمتلقي وشحذ تركيزه بإفقاده صحوَه لتحقيق نسبة انتباه واهتمام أعلى مما كانت عليه في القراءات الأولى، أو ما يمكن تسميته بوعي ما بعد الصَّدمة الذي يطالب العقل بالكثير من التَّركيز لمعرفة الأسباب وتجاوز الواقع الطارف إلى الواقع المعيش بحكمة. هكذا دأب كيليطو ليؤسِّس في النهاية نوعا من القراءة المغايرة المشاكسة العصيّة على التّكهن حيث التأويل وحده فرس الرهان للوصول إلى أبعد نقطة ممكنة في النص وأقصى ما تسمح به القراءة من إمكانات دلالية متعدِّدة ومتجدِّدة.

يعتبرُ السُّؤال عمّا قرأ **كيليطو** سؤالا مُتجاوَزًا قديمًا، لكنَّ ما يظلُّ موضع استفهام وغرابة هو: كيف قرأ؟ أو كيف استطاع أن يُبيح لنفسه كل هذه الحرية من القراءة دون الالتزام بالمقاربات المشروطة وفق حدودها النظرية؟ والأصعب كيف استطاع أن يُقنع بها القارئ المعاصر العالم، وأن يتجاوز عداءه مقدِّما إيّاه صياغات تستميله إلى حالة الرضى كأنه قارئ حميم؟

الإجابة عن هذا السؤال لا تقع في حدود صياغة مباشرة واضحة وصريحة، بل تحتاج إلى متابعة منجزه ومرافقته بالقراءة مع استحضار الشاهد –في كل مرّة– لتعليل طبيعة تعامله مع المنجز الذي عُني بدراسته على طول مساره في ممارسته النقدية، يحتاج كذلك إلى استبصار وعدم تحيّز وتسرّع في تأكيد فَرَضٍ موضوع مسبقا، لأنَّ نوع القراءة التي يقدِّمها **كيليطو** لا تخضع لضابط نظري واضح، ولا تؤمن بالانحياز ولا بتمثُّل مذهب مدرسة نقدية، لذلك عادة ما توسم قراءته بالعالمة والعاشقة، كونها تجوس خلال المذاهب والمعارف مستعينة بروافد الثقافة وأحوازها، من أجل تقديم قراءة تمتح من مَعينِ مصادر عديدة ومنابع تتجاوز الاختصاص ولا تقتصر على الحوالة الأدبية فحسب، قراءة بالإمكان أن يفهمها المتخصِّص وغير المتخصص مع التفاوت –طبعا– في درجات الفهم والتأويل لديهما، لكنَّها تبقى في كل أحوالها متاحة للاستمتاع بما تحيطه من هالة فنيّة يصنعها ولعه بالسّرد واتّكاؤه عليه في كل قراءاته إلا ما شذ في النادر منها.

يعتبرُ توظيف السَّرد في ورقاته النقدية أحد خصائصه في الكتابة وسماته البارزة فيها من دون مبالغة في الأمر، فغالبا ما يُصدِّرُ فاتحة قراءاته بمشهد من مراحل حياته ليعبُر منه إلى لحظته الراهنة في إشارة حريصة منه إلى أنَّ القراءة حياة، وأنَّ التَّأويل سَفر وأن الكتابة ليست وليد اللحظة إنها فعل مضارع لمحاولات ماضية.

ليس يسيرا صياغة أجوبة مباشرة في مقابل صرامة تساؤلات الإشكالية، يتعزَّز هذا كلمّا جدّ السّير في فصول الرسالة ومباحثها، ويزداد حين لا نجد كيليطو قادرا على تحديد المسافة المرتهنة بين الحكاية وتأويلها، مستمتعا بالسَّرد وطرائقه في إطالة أمد الحكاية ولعًا بسِير النّثر الكلاسيكيّ من خلال المسارات السَّرديّة الغرائبيّة التي تمزجُ بين الفكر الرّصينِ وطراوةِ التّخييل لديه، حتى سيرته في مساره المحكيّ على لسانه لم تكن كافيةً للوقوف على طريقته في التّفكير، ومنهجه في المقاربة. يضاف إلى ذلك تأمُّلاته وشكله الكتابيّ القائم على الاقتضاب اللّغويّ المُكثَّف وتمجيده للّبس، وفكرة أنَّ الممكن أكبر من الكائن عبر تأويلاته الموحية وغير المتوقّعة المنفتحة على متاهات لا نهائيّة للمعنى وأفضية لا مُتوقّعة فيه. لكنّ الاجتهاد والاشتغال في ملاحقة الأسئلة المُصاغة أثمرَ جملة من الإجابات التي يمكن اعتبارها مخرجات بحثيّة قابلة للنّقاش ومُمهِّدةً لدراساتٍ أخر، ومدخلا لبحوثٍ لاحقة تشتغل في ذات السِّياق.

والحق يقال أن الدّراسة لم تجب عن ما يكفي من الأسئلة المتعلّقة بحال القراءة عند كيليطو ولم توفّق في مقاربتها بشبيهاتها، حيث لم نجد فيما تيسّر من البحث ما يمكننا وضعه محلّ مقارنة، لكن هذا الواقع من شأنه أن يتغيّر مع الزّمن في بحوث أخرى أو لدى قارئٍ آخر، قد يوافقه الصّواب وتوفّقه البصيرة إلى تمثّل منحى مختلف في دراسة **كيليطو** وإعادة تأثيث مشهده القرائي الفريد بقراءة أكثر فرادة تزاحم النّصّ الأصليّ والدّراسات المنجزة وتتجاوزهما إلى أخرى أكثر إلماما وفاعليّة. وتستطيع الإجابة بدقّة أكثر عن سؤال المنهج لدى كيليطو، ومعنى التّأويل لديه، وحقيقة النّسق عنده، خاصّة وأنّ **كيليطو** لم يُسفر عنها بجلاء ولم يقدّم لكلّ دراساته بمداخل نظريّة وهو ما كان سببا في البحث بموازاته، واجتناب مجانيّة

التفريغ لمقولات النّظرية والابتعاد قدر الإمكان عن التّعريفات –عملا بطريقته– التي لم نجد لها طائلا في ظلّ وجودها مبثوثة في مظانّها التي وجدت لبيانها والإحاطة بجانب تأريخها ومقولاتها كإجراءٍ نظريّ ومنهج تطبيقيّ.

يُؤسِّسُ تمجيد **كيليطو** فكرةَ اللّبس والمتاهة والارتياب والغرابة في الكتابة، لبدايات بحثية تعد بالكثير من الاكتشافات في باب انتاج النّصوص وقراءتها. وذلك لمصادرتها فكرة الوضوح غير المنتج وغير المحفّز الذي لا يُفضي بالنّصّ إلى أكثر من قراءة يتيمة ومعنى عابر، لأنّ النّصّ الذي لا يستعصي على النسيان ولا يراهن على الدّيمومة والخلود ليس حريًّا بالاعتبار. وكثيرا ما نجد هذا المعنى عند بارث الذي يرى أنّ النّصّ الحقيقيّ هو ما يوفّر للأثر ضمان الجانب المكتوب منه، وأنّه "سيف مسلول على الزّمان والنّسيان، مسلول على مكر الكلام الذي سرعان ما يستدرك ذاته ويفسدها وينكرها" ولا يتعلّق ذلك بالجانب الخطيّ منه كتابة، بل ومعنى منفتحا على أفق لا نهائيّ من التّأمل والفهم الذي يتجاوز التّفسير إلى التّأويل.

ومن جملة الإشكالات التي يمكن اعتبارها مِهادا ومنطلقًا لقادم البحوث: لماذا ظلّ اشتغال كيليطو قائما على التّراث السرديّ الكلاسيكيّ وحده ولم يتجاوزه إلى تقديم نماذج سرديّة معاصرة ووضعها على محكّ القراءة إثباتا لراهنيّة اللّغة والأدب العربيين؟ وإذا صحّ اعتبار القراءة استكشافيّة تكوينيّة تؤكّد حرصه على بعث التراث المقروء للذاكرة وإعادة إحيائه قراءةً من باب تثبيت الهويّة وإثبات الذّات، خصوصا مع موجات التّغريب في الفترة الاستعمارية. كيف يمكننا –في المقابل– فهم إغفاله للمنتج العربي السّرديّ والنّقديّ الحديث والمعاصر دراسة له وتمثّلا واستشهادا به، خاصّة وأنّنا نجده يستحضر في مسار دراسته للتّراث الكثير من الإحالات إلى الآداب الأجنبية (بارث، تودوروف، بروست، دانتي، بورخيس) ، والفرنسيّة منه تحديدا بحكم جغرافيا المكان والأحداث والتي كان لها كبير الأثر على توجيه قراءاته في هذا الاتجاه.

قد لا تكون النّتائج كافية لمعرفة شكل الممارسة النقدية عند **كيليطو**، وتحديد ملامحها بالشّكل المطلوب، لكنّ ما يشفع لها في المقابل كونُها مؤسَّسة على موضوعيّةٍ صادرة عن

ملامسةٍ واقتراب حقيقيّ صادقٍ وواعٍ من أغلب أعماله ذات اللّهجة النّقديّة الصّريحة، بدءًا من كتابه الأوّل "الأدب والغرابة" الصّادر مطلع ثمانينيّات القرن الماضي، والذي ظلّت أطيافه ساريةً في كلّ ما كتبهُ لاحقا.

وعلى أمل استدراك ما ورد في البحث من تقصير غير معتمدٍ، وتفريط مردّه السّهو لا القصد، يمكن إيجاز ما توصّلنا إليه وصوغه في شكل الاستنتاجات التالية:

1. إنَّ ما يثيره **كيليطو** من المسائل والقضايا أكثر ممّا يُقدّمه من حديث حولها مُستفيضٍ، فهو لا يبرح مُستطرِدًا منتقلا من فنّ في القول إلى آخر، دون أن يستنفذ الرّأي في الأوّل مع براعة في إيجاد الوشائج التي تصلُ بين الفروع المطروحة، والمسائل المعروضة. وهي عادة في الكتابة ورثها عن نصوصه المُفضّلة، عبّر عنها بقوله: «وجدت في المقامات وعند الجاحظ المبرّر لطريقتي في الكتابة المبنية على الاستطراد، وجدت مبرِّرًا وشيئا يشدُّني إلى أساسٍ صَلْبٍ، هذا الأساس هو المقامات والجاحظ». الجاحِظُ الذي يرى: «وجه التّدبير في الكِتاب، إذا طال، أن يُداوي مُؤلِّفه نشاط القارئ له، ويَسُوقَهُ إلى حظّه بالاحتمال له. فمن ذلك أن يخرِجَهُ من شيءٍ إلى شيء، ومن بابٍ إلى باب بعد ألّا يُخرجه من ذلك الفنّ، ومن جمهور ذلك العلم»، والحريريّ الذي يصف أسلوبه في خطبة مقاماته قائلا: "... وما قصدتُ بالإحماضِ[1] فيه إلا تكثيرَ سوادِ قارئيه". ليصوغ من تلك التّركيبة نموذج قراءةٍ مُعاصرةٍ بطابعٍ عربيٍّ أصيلٍ مُستلهَمٍ من غوايةِ أبي الفتح وأبي زيد، وسحر شهرزاد في اللّياليّ، وزعم ابن المُقفّع في حديث كليلة ودمنة[2].

2. تجعل هذه الطّريقة –في الحقيقة– القارئ أكثر اهتمامًا بالموضوع وانجذابًا له، وكأنّها بقَدْر ما تُخاطبُ في مادّتها مُتعلِّمًا إلا أنّها تفترضهُ متعلّما نموذجيّا مُجتهدا على قدَرٍ من استيعاب

(1) الإحماضُ: انتقالُ من أسلوبٍ إلى آخر؛ مأخذ من إحماض الإبلِ وهو انتقالُها من مرعى نباتٍ حلوٍ إلى مالح. وأراد بها الحريريّ تنقّله في المقامات من حكاية فائقةٍ، إلى قضيّة رائقة، ومن موعظةٍ تُبكي إلى مُلهية تسلي. وفي ذلك تنشيط وترغيب في قراءتها، ونفي للملل والكسل عن قارئها. [الشريشي، تح: إبراهيم شمس الدّين، ص26].

(2) في هذا الباب تجدر الإشارة أيضًا من المعاصرين إلى أسلوب ديدرو في «جاك القدريّ» الذي يُشير إليه كيليطو كثيرًا في «مساره».

الأسئلة المطروحة، ومن الحرص بحيثُ لن تقنعهُ الإضاءات من دون العودة والتفتيش عن منابع إشراقها. وكأنّ **كيليطو** يُعلّم القارئ عبر ما يتركهُ من بياضٍ أكثر ممّا يُسوّدُهُ من أوراق. كيف لا وهو القائل: «إذا كانَ صحيحًا أنّ الصّمتَ مُريبٌ، فإنَّ كثرة الكلام قد تبدو أيضًا مشبوهة».

3. من الملامح المرصودة وبوفرةٍ في كتابات **كيليطو** [الولع بالسّؤال، بلاغة السّؤال] ونعني بها معقوفات الاستفهام التي يتركها في ثنايا قراءاته وأعقابِها؛ إنّها تركة القارئ بعده، ونصيبُهُ من المُتاحِ المُتوفَّرِ في القراءة الحاضرة قيد الرّؤية، وما تبقّى ليُنجزه في غيابها عبر رؤاه وهو يتطلّع للإجابة عن الأسئلة التي تتضمّنها. إنّها إحدى استراتيجيّات **كيليطو** من أجل إشراك القارئ في لعبة القراءة.

4. الحَدُّ بين قراءة/ نقد **كيليطو** وإبداعه **برزخٌ** من العسيرِ توصيفه، بحيث يكاد يضمحلُ ويمَّحي، فكأنّك أمام نقد [ولا نقد]، أمام روايةٍ [ولا رِواية]، حيث تنتفي الحدود الفاصلة ليتناغى النّقد والإبداع في توأمةٍ هي من البراعة إلى الحدّ الذي وصفت به ولا تزال بالاستثنائية، بالمكر النّادر، بالغواية.

5. يمكِن تلخيص ما يمارسه **كيليطو** بأنّه لا قراءة خارج التأويل فيما يراه تودوروف الذي يستنتجُ أنّ التّاويل "هو إدخال العمل الأدبي في علاقة مع القراءة".

6. انطلاقًا من إدراك **كيليطو** للإمكانات التي يتيحها السّرد في حالة استيعاب قُدراته، والتمكّن من التّحكّم في قواعد لعبته، استطاع أن يفرض خصوصيّة على مشروعه النّقديّ الذي اختار له: السّرد العربيّ الكلاسيكيّ عنوانا، لدرجة أنّه استطاع أن يرى في أسرار الجرجانيّ قصّة، وأن يعامل الأولى معاملة الثانية، وفوق ذلك أن يُقنع الكثير من الباحثين أنّها قراءة مَشروعة وليست مشروطة.

7. لا يتوانى السَّرد عن الحضور بالكثافة التي يُرِيدها **كيليطو** في مُقدّمات كتاباته النّقديّة، وفصول دراساتها، حيث يعطي النّقد انطباعًا مبدئيًّا أنّ احتمال ورود [السَّرد فيها] غير ممكن، لكنّ تجربة **كيليطو** على مدار مساره النّقديّ والأدبيّ جعلت ذلك مُمكنًا، ليس من قبيل

الصُّدفة بل وكلازمةٍ في كلّ ممارسته النّقديّة. تجربةٌ أنجَزَت القراءةَ من داخِل الحَكي ومَكّنَت الحَكيَ، في الآن ذاته، منَ الاضطلاع بمهمّةِ القراءة، على نحو أتاحَ للشّكل الكتابيّ، الذي به تَحَقّقَ الفعلُ القرائيُّ، التباساً مُتشعِّباً.

8. أعادَ **كيليطو** من جديد بعث أفكار **بارث:** «لذّة النّصّ» «صوت الثّقافة» «غبطة الدّال» «القراءة رافعةً رأسها»؛ وليس القصد من إعادة بعثها المعنى القدحيّ للدّلالة، لأنّ تبني هذه الأفكار كان بمثابة حياةٍ لها في النّصوص التي قرأها **كيليطو**، المقامات، ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة.. كانت ميادين خصبةً للتّطبيق والممارسة، وللحفر بعيدًا بواسطة الأدوات الإجرائيّة النّقديّة. إنّه قارئٌ نجيبٌ ومُخلِصٌ، لمدوّنات **بارث**. وبالعودة إلى ما قاله **كيليطو**: «لا أعرف من قال: «اعملْ على نحوٍ يجعلُك فريدًا من نوعك». باستلهام مبدأ كهذا، والذي ينبغي أن يُشكِّل شعارا لكلِّ كاتب، **أدركتُ بأنَّ جانبَ التَّركيب عندي، الذي بدا بأنَّكم تعتبرونه مميِّزا لكتابتي، ربما ينتسب إلى رولان بارث**، في جانب كبير منه إن كان الأمر كذلك، لنقل بالتّالي **وداعًا للفرادة**، أو لنبحث عنها في مكان آخر»؛ يُمكِننا أن نقول إنّه **كيليطو** في نسخته **البارثيّة**.

9. كان **بارث** يميِّز بين النّصّ ككيان ثابت والقراءة كعمليّة ديناميكيّة. بالنسبة له، القراءة هي التي تخلق المعنى وليس النص نفسه. **كيليطو** تأثر بهذه الرؤية وطبقها في تفسيره للنصوص الكلاسيكية، حيث اعتبر أن القراءة النَّقدية تفتح المجال للكشف عن معاني خفيَّة في النصوص العربية الكلاسيكية. تأثَّر **كيليطو** هنا بفكرة بارث بأن الأدب ليس ثابتًا، بل هو دائمًا في حالة تفاعل مع القارئ.

10.لم يكن **كيليطو** القارئ الأوّل للنّص الكلاسيكي العربيّ، لكنّه واحدٌ من القلّة الذين استطاعوا أن يحفروا عميقًا أسماءهم بما قدّمة من قراءة لا تُكرّسُ المنهج ولا تكسِرُه، بقدر ما تفتح به مع النصَّ مجالا لحوارٍ مفتوحٍ يحترم فيه كلُّ طرف خصوصيّاته ومرجعياته وهويّته. إنّه واحدٌ من أذكياء قرّاء السَّرد العرب المُعاصرين العاشقين له.

11. الجديد في قراءة كيليطو أنّها لا تقتصر على مجرَّد تحليل النصوص الأدبية وفق أطر نقدية ثابتة أو جامدة، بل تسعى إلى فهم "الروح" التي تكمن فيها، وكيف تؤثر على القارئ عبر العصور. يضيف كيليطو بُعدًا جديدًا لفهم النصوص الأدبية من خلال التركيز على الاستمرارية والتأويلات المتجددة لها، مما يجعل الأدب الكلاسيكي دائم الحيوية والتجدد.

12. بإيجاز تؤكّد عائشة بلحاج على نحوٍ يستدعي الاقتباس: "كيليطو ليس من الأسماء التي توضع بين يدي جائزة عربية، لأنّه لا يكتب على مقاس شروطها، فكُتبه قليلة الصّفحات، عميقة ومختزلة. ليس له في المصطلحات النّقدية المعقدة، ولا في المنهجيات الصّارمة للكتب النقدية".

13. يتعامل كيليطو مع النصوص الأدبية من خلال تأملاته الشخصية وتجربته القرائية الخاصة. تركز هذه المقاربة على التفاعل المباشر مع النص، بعيدًا عن التصنيفات أو النظريات الأكاديمية الجامدة. وهو نهج غريبٌ بعض الشيء في المجال النقدي الأكاديمي، ولكنه في الوقت ذاته مميز. لا يرى كيليطو النقد الأدبي مجرّد تحليل جاف للنصوص بل هو في المقام الأول تجربة قراءة حية، ترافقها تأملات فلسفية وتاريخية، وأحيانًا يدخل في مجالات مثل السرديات والفكر الغربي. وهو الأسلوب الذي يعكسُ رفضه للأطر الجامدة التي قد تقتصر على التحليل المنهجي التقليدي.

14. لم يكن وفاء **كيليطو** للنّصّ العربي الكلاسيكيّ بمانعه من محاولة اجتياز عتبة غرابته بقراءته، والولوج إليه بكلّ الممكنات القرائيّة مستصحبًا زوّادة مناهجيّة عرف كيف يسخرّها في خدمته، دون أن يبدو خادِمًا لها، ومن خلال علميّتها التي تمتحُ من معين متعدّد المرجعيّات من الأدب إلى الفلسفة، استطاع أن يُخرج في كُليّته مشروعه عملا أكاديميًّا غدا بدوره مدار فلك بحثيّ ما انفكّ قائمًا.

15. لم تفتح هويّة النّصوص التي اختارها **كيليطو** عينة لقراءاته نوافذ الغربيّ للإطلاع على شيءٍ من مخزون الثقافة العربيّة المجهول لديه فحسب، بل ساعدت العربيّ أيضًا على اكتشاف جوانب خفيّة وخبيئة في تراثه، وذلك بما قدّمته له تشكيلة هذه القراءة الجديدة من جهة

الطّرح، الجريئة من حيث العرض، قراءة تلاقحت فيها أصوات السَّرد العربيّ الكلاسيكي للهمذاني والحريري والجاحظ وابن المقفّع.. مع أصوات المناهج النّقديّة الحديثة [بنية، نسق، تفكيك، تأويل]، لتجتمع في شخصِ قارئٍ واحدٍ لم يكن يهمّه ما يقرأه، بقدر ما كان يكتب من خلال ذلك المقروء، شعاره: «ما أقرأه مُجرّدُ تعلّة، فما يهمُّ أكثر هو ما أكتبهُ عبر ذلك».

16.لم يجعل **كيليطو** التّراثَ ممنونا له بقراءته عبر مناهج النّقد الحديثة، لأنّ نصيبًا غير يسيرٍ من دراساته قائمٌ على قراءة التّراث بالتّراث نفسه، وعلى اعتبارها ممارسة نقديّة لازمة نجد من النّادر خُلوُّ قراءة له من الإحالة إلى التّراث العربيّ بكلّ أنواعه وليس السّردي فحسب؛ فمدوّناته غنيّة بالحمولة المعرفيّة لمصادرها القديمة بدءًا من المعاجم، وكتب النّحو، والتّفسير، والبلاغة.. فهو لا يبرحُ مُقاربًا النّصوص الكلاسيكيّة بأشباهها ونظائرها على اختلاف صورها النّوعيّة المُتمظهرة فيها، مُتجاوِزًا بذلك قرابة الشّكل والنّوع، من منطلق افتراض وحدة في الثّقافة العربيّة الكلاسيّة كيفما كانت الأنواع. مُعلنا ومُضمرا في الوقت نفسه أولويّة الانطلاق مما لدى الذّات ومن منجزها الثّقافيّ كمادة للتّحليل والتّشريح المعرفيّ، حتى وهي تتوسّل الأدوات المنهجيّة لدى الآخر.

17. لم يَسلَب **كيليطو** النّصّ العربي الكلاسيكيّ زمنيّته، ولم يُجرّده من أنساقه الحاضنة له، بل درسه في إطاره التّاريخيّ ومنظومته الفكريّة الخاصّة، مُحافِظًا على حرارة الأمشاج المُتخلِّقِ فيها، وهو ضمانٌ كبيرٌ للوصول إلى ما هو مُرضٍ ومقبول كنتيجة بحث، ولقد سبقنا إلى هذا **عبد الرحمن بوعلي** بقوله: «يَعتبرُ **كيليطو** الانتماء المُوحَّد للحضارة نفسها، والثّقافة، والمرحلة الزّمنيّة، كفيلا وحده بإجراء مُقارنة علميّة منهجيّة، تستوجبُ بالضرورة نتائج وخُلاصات مقبولة».

18. مكّنتْ اللّغة المزدوجة التي كتب بها **كيليطو** دراساته من استقطاب جمهور عريضٍ متنوّع على الضّفتين، ومنحته درجة عالية من المقروئيّة، وإذا كان هذا نجاحًا عند البعض إلا أنّه في الوقت نفسه، مُغامرة وتحدٍّ ورهانٌ على عالميّة القراءة في المستوى الشّخصيّ، وعلى خصوبة

التّراث السّردي العربي على صعيد الهُويّة، وقابلية ذلك التّراث بثرائه القيْمِيِّ والقِيَمِيّ على الاستمرار الدّائم في العطاء.

19. في غياب جينيالوجيا خطيّة واضحة للمفاهيم عند **كيليطو**، نجدها ترتدُّ عندهُ [كما عند بارث] إلى نوعٍ من الفراغ. وحيث تحلّ القراءة بمتعتها بديلا عن النّقد بصرامته، تعتبر الكتابة لديه نوعا من التّخطّي الدائم والتّجاوز المستمر للمقروء وللذّات من جهة أخرى.

20. مكّن النّضج الفكري والاستيعاب الواعي لمفاهيم المنهج لدى **كيليطو** من إعادة تدويرها وصياغتها على نحوٍ سلسٍ بلغته الخاصّة، كما هو الحال مثلا في تعامله مع المصطلحات البنيوية في كتاب الأدب والغرابة، ليصل بأسلوب [سهلٍ ممتنع] حقيقةً إلى درجة من التَّبسيط ابتعدت فيها اللّغة عن صلف اللّغة النقديّة المتخشّبة تمكّن بها من استدراج القارئ إلى التّرحيب بنموذج الدّراسة ومفاهيمها، وكذلك الحال بالنّسبة لكلّ كتاباته التي توعز لقارئها ضمنًا بإتمامها. نوع من الإغراء تمارسه أيضًا أحجام كتاباته [كتيّباته] التي لا تُرهِب بالإضافة إلى لغتها من إعادة قراءتها دون كللٍ.

21. يتلخّصُ موقف كيليطو من المقامات أنّها نتاج نسق ثقافيّ محدّد وانعكاس لواقع اجتماعيّ واقتصاديّ مخصوص، وليست مجرّد بهرجة لفظية أو زينة كلامية أو طفحا جماليا للغة في جسد عصر وُصف بالذّهبيّ، عصر إحدى خصوصيات الأدب فيه: المباهاة باللغة مظهرا ومعنى، والمزايدة عند التعبير بها، إنها محمول ثقافي أدبي ولد ليضاهي شكل الحياة الجديدة، وليضارع ما طالها من وجوه الاستحداث، وليدلّل على أصالة اللغة العربية وخصوصيتها وعلى هويتها التي تستعصي على التقليد وتستحيل على الترجمة؛ على اعتبارها شكلا غير قابل للنقل إلى لسان آخر دون أن يفقد وهج دالّه وحرارة مدلوله.

22. تُمثِّل شهرزاد بالنسبة لعبد الفتاح **كيليطو** أكثر من مجرَّد شخصيَّة نسائيَّةٍ، إنّها رمز لفاعلية السَّرد وحيلة الأدب التي تتحدَّى السّلطة والزّمن والواقع. شهرزاد، في نظره، ليست مجرد راوٍ للأحداث، بل هي مُبدعة قادرة على خلق عالم موازٍ للحقيقة، عالم لا يمكن الإمساك

بـه أو تحديده بسهولة. تُظهر شـهرزاد كيف يمكن لـلأدب أن يكون قوة حيّة، تـؤثر فـي الواقـع الاجتماعي والسياسي، وتُعيد تشكيل الأفكار والقيم.

23.لا تلبث مواقف **كيليلطو** وتحليلاته في قراءته للتراث السردي تتكرّر، كأنها طاحونة هوائية لا تخرج عن مدارها لكنها تسهم في توليد طاقات مختلفة، فحديثه عن المقامات والليالي لازم حتى في استحضاره لليومي والبسيط والعادي والمألوف، لا تكاد تخلو منهما حواراته وقصصه ورواياته وكتاباته على العموم، وليس من الشطط إذا نحن قلنا: إنه لم يفرغ من تأليف كتابه الوحيد بعد، أو إنه لم يؤلّف إلا كتابا واحدا، لأننا نجد لديه هذا المعنى نفسه عندما يصرّح بأنّه "مؤلّف كتاب واحد لا ينفكّ يُعادُ ويعودُ".

- **التّعريف به:**

عبد الفتاح كيليطو من مواليد 10 أبريل 1945، بمدينة الرباط، هو كاتب وروائي وناقد مغربي. كتب العديد من الكتب باللغتين العربية والفرنسية، وكتب أيضًا في مجلات مثل الدراسات الإسلامية تابع دراسته في ثانوية مولاي يوسف، ثم بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.

تحصّل على دكتوراه دولة من جامعة السوربون الجديدة عام 1982، حول موضوع السرد والأنساق الثقافية في مقامات الهمداني والحريري. عمل عبد الفتاح كيليطو أستاذاً بكلية الآداب جامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1968. قام بالتّدريس أستاذا زائرا بعدة جامعات أوروبية وأمريكية من بينها جامعة بوردو، والسوربون الجديدة، والكوليج دو فرانس، وجامعة برينستون، وجامعة هارفارد.

- **أهمّ أعماله:**

من مؤلفاته "الأدب والغرابة" 1982 / "الحكاية والتأويل" 1984 / " الغائب" (دراسة في مقامات الحريري) 1987 / "المقامات" 1993 / "العين والإبرة" (دراسة في ألف ليلة وليلة) 1995 / " حصان نتشه" 2005 / الكتابة والتّناسخ" 2008م / "الأدب والارتياب" 2009 / "من شرفة ابن رشد" 2009 / "أتكلّم جميع اللّغات لكن بالعربيّة" 2013 / "مسار" (حوارات أجريت مع كيليطو) 2014 / "بحبر خفي" 2018 / "من نبحث عنه بعيداً يقطن قربنا" 2019 / Ruptures 2020 / في جوٍّ من النّدم الفكريّ 2020 / والله إن هذه الحكاية لحكايتي (رواية) 2021 / "التّخلّي عن الأدب" 2022 /

بالإضافة إلى: لسان آدم، أبو العلاء المعرّي أو متاهات القول، أنبئوني بالرُّؤيا (رواية).

تُرجمت الكثير من أعماله إلى لغات أخرى مثل الإنجليزية والإسبانية والإيطالية.

- **أهمّ الجوائز التي تحصّل عليها:**

من المغرب: جائزة المغرب الكبرى 1989 / جائزة الأطلس الكبير 1996.
من فرنسا: جائزة الأكاديمية الفرنسية 1996 / جائزة الأكاديمية الفرنسية 2024.
من السعودية: جائزة الملك فيصل العالمية في اللغة العربية والأدب (2023) وموضوعها "السرد العربي القديم والنظريات الحديثة". ومنح الجائزة لبراعته "في تأويل الأعمال السردية العربية القديمة بدراسات مكثفة، أحاطت بها في شتى أنواعها".

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

أ- المصادر:

1. أعمال عبد الفتّاح كيليطو:

1. **عبد الفتّاح كيليطو** أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال، المغرب، ط01، 2000.
2. **عبد الفتاح كيليطو** أتكلّم جميع اللّغات، لكن بالعربيّة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، ط01، 2013.
3. **عبد الفتاح كيليطو** الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنّشر، ط12، 2015.
4. **عبد الفتاح كيليطو** أنبئوني بالرّؤيا، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار الآداب، بيروت، ط01، 2011.
5. **عبد الفتاح كيليطو** جذور السّرد، الأعمال الكاملة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، ج3، 2015.
6. **عبد الفتاح كيليطو** حصان نيتشه، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، ط01، 2003.
7. **عبد الفتاح كيليطو** الحكاية والتّأويل (دراسات في السّرد العربي)،دار توبقال للنّشر، ط02، 1999
8. **عبد الفتاح كيليطو** حمّالو الحكاية، الأعمال الكاملة ، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، ج 04، 2015.
9. **عبد الفتاح كيليطو** العين والإبرة: دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النّحال، مرا: محمّد برادة، نشر الفنك للتّرجمة العربيّة، الدّار البيضاء، 1996.
10. **عبد الفتّاح كيليطو** الغائب: دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر، ط03، 2007.
11. **عبد الفتاح كيليطو** الكتابة والتّناسخ: مفهوم المؤلّف في الثقافة العربيّة، تر: عبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، ط02، 2008.
12. **عبد الفتّاح كيليطو** لسان آدم، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط02، 2001.
13. **عبد الفتاح كيليطو** المقامات، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال للنشر، ط02، 2001.
14. **عبد الفتاح كيليطو** من شُرفة ابن رشد، دار توبقال للنّشر، ط01، 2009.

2.المعاجم:

1. ابن منظور لسان العرب، الدّار المتوسطيّة، أريانة/ تونس، ط01، 2005، ج02.
2. الفراهيدي الخليل بن أحمد كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي/ ابراهيم السّامرّائي، مطابع الرّسالة، الكويت، ط01، 1980، ج06.

ب- المراجع:

1. المراجع باللّغة العربيّة:

15. **إبراهيم خليل** حاضر الشّعر وتحوّلاتُ القصيدة: نحو قراءة جديدة للشّعر العربيّ الحديث، الآن ناشرون، ط01، 2016.
16. **ابراهيم محمود** أسئلة التّأويل، دار الحوار، ط01، 2015.
17. **أبلاغ عبد الجليل** شعرية النص النثري: مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة المدارس للنشر والتوزيع، ، المغرب، ط01، 2002.
18. **ابن قتيبة** الشّعر والشُّعراء، تح وشر: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج01،
19. **أحمد اليبوري** في الرّواية العربيّة (التّكوّن والاشتغال)، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط01، 2000.
20. **أحمد بوحسن** الخطاب النّقديّ عند طه حسين، دار التّنوير/ المركز الثقافي العربيّ، بيروت/الدّار البيضاء، 1985.
21. **أحمد موسى ناصر المسعودي** الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرّواية النسائيّة السّعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيرقت/ لبنان، ط01، 2014.
22. **أدونيس** موسيقى الحوت الأزرق (الهويّة، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط01، 2002.
23. **أيمن بكر** السّرد في مقامات الهمذانيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص07.
24. **إيهاب النّجديّ** منازل النّصّ الأدبيّ (مقترح) القصّ الشّعريّ: جدليّة الشّعر والسّرد، كتاب المجلّة العربيّة، ع: 248، الرّياض، 1438هـ.
25. **بثينة العيسى** الحقيقة والكتابة، (الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان/ منشورات تكوين، الكويت)، ط01، 2018.
26. **جعفر لعزيز** مرايا القراءة تجليّات أسرار فعلي القراءة والكتابة، مركز نماء للبحوث والدّراسات.
27. **حاتم الصكر** ترويض النّصّ (دراسات للتحليل النّصي في النّقد المعاصر)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998.
28. **الحريري** مقامات الحريري المسمّى بالمقامات الأدبيّة، تح: عزّت زينهم، دار الغد الجديد، القاهرة، ط01، 2016.
29. **حسن مسكين** مناهج الدراسات الأدبيّة الحديثة من التّاريخ إلى الحجاج، مؤسّسة الرّحاب الحديثة، بيروت/ لبنان، ط01، 2010.
30. **حسين خمري** نظريّة النّصّ: من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط01، 2007.
31. **حمّادي صمّود** المفاضلة بين الشّعر والنثر، قراءة جديدة لتراثنا النّقديّ، كتاب النادي الأدبي الثّقافيّ بجدّة، السّعوديّة، ج01، 1990.
32. **خالد بلقاسم** مرايا القراءة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء/ المغرب، ط01، 2017،
33. **خالد بلقاسم** حكاية السّندباد، وزارة الثّقافة والرّياضة، قطر، سبتمبر 2019
34. **رشاد كمال مصطفى** أسلوبيّة السّرد العربيّ، دار الزمان، دمشق، ط01، 2015.
35. **رضوان القضماني** قراءة في ملف التّأويل، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
36. **زكي مبارك** النثر الفني في القرن الرابع، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، ج01، ط01، 1934.
37. **سعيد الغانمي** الكنز والتّاويل: قراءات في الحكاية العربيّة، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت/ الدّار البيضاء، ط01، 1994.
38. **سعيد يقطين** السّرد العربي: مفاهيم وتجلّيات، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2006.
39. **سعيد يقطين** الرّواية والتّراث السّرديّ (من أجل وعْيٍ جديدٍ بالتُّراث)، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء،

ط01، 1992.

40. **سعيد يقطين** قال الرّاوي: البنيات الحكائيّة في السيرة الشّعبيّة، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط01، 1997.
41. **سليمة لوكام** تلقّي السَّرديات في النَّقد المغاربي، دار سحر للنّشر، تونس، 2009.
42. **سمير خليل** النّقد الثقافي: من النّصّ الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهريّ، بغداد، ط01، 2012.
43. **سيف محمد سعيد المحروقي** نماذج إنسانية في السرد العربي القديم، هيئة أبو ظبي للثقافة والتّراث، ذار الكتب الوطنيّة، ط01، 2010،
44. **شاكر عبد الحميد** الفنّ والغرابة مقدّمة في تجلّيات الغريب في الفنّ والحياة، سلسلة فنون، 2010.
45. **الشُّريشيّ أبو العبّاس أحمد** شرح مقامات الحريريّ، تح: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط01، 1998، ج01.
46. **شريف رزق** الأشكال النّثرشعريّة في الأدب العربيّ ، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط01، 2017.
47. **شكري عيّاد** الحقيقة بين التفكيكيّة والبنيويّة، حاوره: عصام عبد الله فريد، مجلّة الأقلام، العدد06، جوان 1990.
48. **شكري عيّاد وآخرون** الأدب العربيّ تعبيره عن الوحدة والتّنوّع: بحوث تمهيديّة، مركز دراست الوحدة العربيّة، بيروت، ط01، 1987.
49. **شوقي ضيف** البلاغة تطوُّرٌ وتاريخ، دار المعارف، مصر، ط04.
50. **شوقي ضيف** المقامة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط03، 1973.
51. **صلاح فضل** أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، دار المدى للثّقافة والنّشر، بيروت–لبنان، ط01، 2003.
52. **ضياء الكعبي** السّرد العربي القديم الأنساق الثقافيّة وإشكاليّات التّأويل، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط01، 2005،
53. **طه حسين** الأدب الجاهليّ، دار المعارف، القاهرة، ط12، 1977.
54. **عادل مصطفى** فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظريّة التّأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط01، 2007.
55. **عبد الحي العباس** بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم المعجم وقلق الاستعمال، ط01، المطبعة والوراقة الوطنيّة، المغرب، 2007.
56. **عبد الدّائم السّلامي** كنائسُ النّقد ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط01، 2017
57. **عبد الرحمن بوعلي** القراءة العاشقة واستراتيجيّة قراءة النّصّ السّردي الكلاسيكي، بحوث الندوة الدولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، جامعة الملك سعود، 2014.
58. **عبد الفتّاح الحجمري** عتبات النّصّ: البنية والدّلالة، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، ط01، 1996.
59. **عبد القادر نويوة** قراءة التّراث السّرديّ العربيّ/ تجربة عبد الفتاح كيليطو، ابن النّديم للنّشر والتّوزيع/ الجزائر، دار الرّوافد الثّقافيّة ناشرون/ بيروت–لبنان، ط01، 2012.
60. **عبد القادر نويوة** النّسق الثقافي وأنماط تلقّي المقامات، ضمن مؤلّفٍ جماعيّ بعنوان: فلسفة السّرد، منشورات الاختلاف، ط01، 2014.
61. **عبد الله ابراهيم** النثر العربي القديم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتّراث، قطر، ط01، 2002.
62. **عبد الله ابراهيم** السّرديّة العربية: بحث في البنية السّرديّة للموروث الحكائي العربي، المركز الثّقافي العربيّ، ط01، 1992.
63. **عبد الله أبو هيف** النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000.
64. **عبد الله الغذاميّ** الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط01، 1991.

65. **عبد اللّه الغذامي** النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/ لبنان_بيروت، ط03، 2005.

66. **عبد الملك أشبهون** تطريز الحكاية في المقامات: بحث في البنيات السرديّة، نادي تراث الإمارات، ط01، 2013.

67. **عبد الهادي محمد خير حرب** موسوعة أدب المحتالين، دار التّكوين، دمشق، 2008.

68. **عصام واصل** في تحليل الخطاب الشعري: دراسة سيميائيّة، دار التّنوير، الجزائر، ط01، 2013.

69. **علي حرب** نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، ط01، 1993.

70. **علي حرب** التّاويل والحقيقة: قراءات تأويليّة في الثقافة العربيّة، دار التّنوير، بيروت، 2007.

71. **عمر فرّوخ** تاريخ الأدب العربي الأعصر العباسيّة ، دار العلم للملايين، ط04، 1981.

72. **فدوى مالطي دوجلاس** بناء النّصّ التّراثي:دراسات في الأدب والتّراجم، الهيئة العامّة للكتاب، مصر، 1985.

73. **القرطاجنيّ أبو الحسن حازم** منهاجُ البُلغاء وسِراجُ الأُدباء، تق وتح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، فيفري 2008.

74. **كارل بروكلمان** تاريخ الأدب العربيّ، تر: رمضان عبد التّواب/ مر: يعقوب بكر، ج05، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1983.

75. **لطفية الدليمي** فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة: حوارات مختارة مع روائيّات وروائيّين، المدى للإعلام والثّقافة والفنون، بغداد/ بيروت/ دمشق، ط01،

76. **المبرد أبو العبّاس محمّد بن يزيد** الكامل في اللّغة والأدب، تح: عبد الحميد هنداوي، مجلّد01، إصدارات وزارة الشّؤون الإسلاميّة والأوقاف، السّعوديّة، دط، دت.

77. **مجموعة من الباحثين** المنهجيّة في الأدب والعلوم الإنسانيّة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، 1986.

78. **مجموعة من الباحثين** عبد الفتّاح كيليطو متاهات الكتابة، تنسيق: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط01، 2013.

79. **محمّد الدّغمومي** نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النّجاح الجديدة، ط01، 1999.

80. **محمّد آيت حنا** مكتباتهم، دار توبقال للنّشر، ط01، 2016.

81. **محمد بازي** تقابلات النّصّ وبلاغة الخطاب، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، 2010

82. **محمد بوعزة** تحليل النّصّ السّرديّ تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010.

83. **محمد بوعزة** استراتيجيّة التأويل من النصيّة إلى التّفكيكيّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2011.

84. **محمد راتب الحلّاق** النّصّ والممانعة: مقاربات نقديّة في الأدب والإبداع، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، 1999

85. **محمّد صابر عبيد** تجلّي الخطاب النّقديّ من النّظريّة إلى الممارسة، دار الإيمان/ منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، ط01، 2013.

86. **محمّد عابد الجابري** العقل الأخلاقيّ العربيّ: دراسة تحليليّة نقديّة لنظم القيم في الثّقافة العربيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/ لبنان، ط01، 2001.

87. **محمّد عزّام** النّصّ الغائب: تجلّيات التّناص في الشّعر العربيّ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

88. **محمّد عيد** أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللّغة الحديث، عالم الكتب، 1989.

89. **محمد مشبال** بلاغة النادرة، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، ط02، 2001،

90. **محمّد مشبال** البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلّة عالم الفكر، المجلس الأعلى للفنون والآداب، الكويت، المجلد: 30، ع: 02، تا: يوليو/ سبتمبر 2001،

91. **محمّد مفتاح** مجهول البيان، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، 1990،
92. **محمّد مفتاح** ديناميّة النّصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثّقافي العربي، دت، دط.
93. **محمد ولد سالم الأمين** حجاجيّة التّأويل في البلاغة المعاصرة، المركز العالميّ لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ط01، 2004.
94. **محمود البستاني** في النظرية النقدية، بغداد، 1971.
95. **معجب العدواني** مرايا التّأويل: قراءات في التُّراث السّرديّ، النّادي الأدبيّ الرّياض/ المركز الثقافي العربي، ص01، 2010.
96. **نادر كاظم** تمثيلات الآخر: صورة السّرد في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر/ بيروت، وزارة الإعلام الثّقافة والتّراث الوطني/ البحرين، ط01، 2004.
97. **نادر كاظم** المقامات والتّلقيّ بحث في أنماط التّلقي لمقامات الهمذانيّ في النّقد العربيّ الحديث، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، البحرين، ط01، 2003.
98. **نبيل سليمان** سيرة القارئ، دار الحوار للنّشر والتوزيع، سوريا، ط01، 1996.
99. **هيثم سرحان** الأنظمة السيميائيّة: دراسة في السّرد العربيّ القديم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط01، 2008.
100. **هيثم سرحان** استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، نادي تراث الإمارات، ط01، 2012.
101. **هيثم سرحان** الذاكرة والخطاب: مقاربات في النثر العربيّ الكلاسيكيّ، النّاشر جامعة الكوفة، بيروت، ط01، 2020
102. **اليامين بن تومي** تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي دراسة في الأنساق الثقافية العربية الكليّة و الجزئيّة، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، ط01، 2017.
103. **يمنى العيد** في معرفة النّصّ، بيروت، ط02، 1985.
104. **يوسف الإدريسيّ** عتبات النّصّ في التّراث العربيّ والخطاب النّقديّ المُعاصر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط01، 2015.
105. **يوسف نور عوض** فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت–لبنان، ط01، 1979.

2. المراجع المترجمة:

1. **إديث كروزويل** «عصر البنيوية» (ترجمة جابر عصفور)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط02، 1992.
2. **إيكو أمبرتو** القارئ في الحكاية: التعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، ط01، 1996.
3. **إيكو أمبرتو** التّأويل بين السيميائيّات والتّفكيكيّة، تر وتق: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، ط03، 2016.
4. **إيكو أمبرتو** آليات الكتابة السّرديّة، تر وتق: سعيد بنكراد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط01، 2009.
5. **بورخيس خ.ل** المرايا والمتاهات: قصص، تر: ابراهيم الخطيب ، دار توبقال، ط01، 1987.
6. **بيار ماشيري** بم يُفكّر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبيّة، تر: جوزيف شريم، مرا: بسام بركة المنظّمة العربيّة للتّرجمة، لبنان، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط01. يونيو 2009.
7. **بيير بايارد** كيف تتحدّث عن كاتبٍ لم تقرأه؟، تر: غسّان لطفي، دار كلمات للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط02، 2017
8. **ترنس هوكز** البنيويّة وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلّاوي، دار الشؤون الثّقافيّة، ط01، 1987،
9. **تزيفتان تودوروف** مفهوم الأدب ودراسات أُخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثّقافة، سوريا/ دمشق، 2002.
10. **تزيفتان تودوروف** نظريّة الأجناس الأدبيّة: دراسات في التّناص والكتابة والنّقد، تر: عبد الرّحمن بوعلي، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط01، 2016.

11. **تيتز رووكي** في طفولتي، تر: طلعت الشّايب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2002.
12. **تيري إيغلتون** نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السوريّة، دمشق، 1995.
13. **جاك دريدا** انفعالات، تر: عزي توما، تق: ابراهيم محمود، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط01، 2005.
14. **جان بيلمان نويل** التّحليل النّفسي والأدب، تر: حسن المودن، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط01، 2018.
15. **جرفسون آن/ وروبي ديفيد** النّظريّة الأدبيّة الحديثة، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
16. **جوليا براي** الكتابة وأشكال التّعبير في إسلام القرون الوُسطى: آفاق المسلم، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للتّرجمة، ع: 2619، ط01، 2015.
17. **جيرالد برنس** قاموس السّرديات، تر: السيّد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط01، 2003، ص143.
18. **جينز بروكمبير/ دونال كربو** السّرد والهويّة: دراسات في السّيرة الذّاتيّة والذّات والثّقافة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط01، 2015.
19. **ديدرو** جاك المؤمن بالقدر، تر: عبود كاسوحة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط01، 2000.
20. **رولان بارث** الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط01، 2002
21. **رولان بارث** النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط01، 1988.
22. **رولان بارث** مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1993.
23. **رولان بارث** لذّة النّصّ، تر: محمّد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة/ المشروع القومي للتّرجمة، 1998.
24. **رولان بارث** لذّة النّصّ، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنّشر، ط01، 1988.
25. **رولان بارث** نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1994.
26. **رولان بارث** هسهسةُ اللّغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1999.
27. **غريماس، كورتيس وآخرون** المنهج السيميائي الخلفيات النّظرية وآليات التّطبيق، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط01، 2013.
28. **فانسان جوف** الأدب عند رولان بارث، تر: عبد الرّحمن بوعلي، ط01، 2004.
29. **فولفجانج هاينه من / ديتر فيهفيجر** مدخل إلى علم اللّغة النّصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود، الرّياض، 1999.
30. **كارل بروكلمان** تاريخ الأدب العربيّ، تر: رمضان عبد التّواب/ مر: يعقوب بكر، ج05، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1983.
31. **مجموعة مؤلّفين** القصّة الرّواية المؤلّف: دراسة في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة، تر وتق: خيري دومة، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع، ط01، 1997.
32. **ميشيل فوكو** جينيالوجيا المعرفة، تر: أحمد السّطاتي/ عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال، سلسلة المعرفة الفلسفيّة، المغرب، ط01، 1988.
33. **هايدن وايت** محتوى الشّكل الخطاب السّردي والتمثيل التاريخي ، تر: نايف الياسين، مرا: فتحي المسكيني، هيئة البحرين للثقافة و الآثار/ المنامة، ط01، 2017

3. المراجع باللغة الأجنبيّة:

1. Freud, S. (2003) The Uncanny: Penguin Books. (Originally published 1919).
2. S.J. Schmidt, Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire. In sémiotique narrative et textuelle. Chabrol et autres. Larousse. 1973. .
3. R. Blachère, P. Masnou: Al-Hâmadanî, choix de maqamât, paris: Klincksieck, 1957,
4. Jorge Luis Borges, Œuvres completes, II, Traduit par Jean Pierre Bernès, Roger * Callois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Françoise Rosset, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 2010.

المجلّات:

1. **أحمد أبو زيد** لعبة اللغة، مجلّة عالم الفكر، الكويت،.المجلد : 16، ع: 4 ، يناير– فبراير 1986.
2. **أحمد حيدوش** النّصّ الأدبيّ بين المبدع والمتلقي (وجهة نظر نفسانيّة)، مجلّة التبيين، ع: 06، تا: 01 أبريل 1993.
3. **إسماعيل أزيات** لقاء مع عبد الفتّاح كيليطو، ترجمة: محمد آيت لعميم. مجلة نزوى العدد: 69، يناير 2012.
4. **أميرة بنت سليمان القفاري** قراءة النّقد الثقافي للتّراث الأدبي آفاق التّلقي والتّأويل، قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة/ بحوث الندوة الدولية الثانية، جامعة الملك سعود، كليّة الآداب/ قسم اللغة العربية وآدابها، 2014.
5. **تزفيتان تودوروف** استقلال ذاتي، تر: محمّد أحمد طجّو، مجلّة الآداب العالميّة، سوريا، العدد 136، 01 نوفمبر 2008.
6. **تزيفتان تودوروف** الأجناس الأدبيّة، تر: سعيد بوعيطة، مجلة البيان الكويتيّة، ع: 326، تا: 01 سبتمبر 1997، ص27.
7. **تزيفتان تودوروف** النّاس_الحكايات: ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التّحليل البنيويّ، تر: موريس أبو ناضر، مواقف، لبنان، العدد 16، 01 يوليو 1971.
8. **تزيفتان تودوروف** النّصّ الأدبيّ: البنية والدّلالة، تر: سعيد بوعيطة، مجلّة البيان، الكويت، ع: 322، ت: 01 ماي 1997.
9. **جعفر السّبحاني** قراءات معاصرة، مجلّة فصليّة تعنى بالفكر والثقافة، مؤسسة مُثُل الثقافيّة، ربيع الأوّل 1437_شتاء2015.
10. **جوليا براي** الكتابة وأشكال التّعبير في إسلام القرون الوُسطى: آفاق المسلم، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للتّرجمة، ع: 2619، ط01، 2015
11. **حسن المودن** في القراءة واللاقراءة، نشر في الاتحاد الاشتراكي، 14 مارس 2011.
12. **حسين بن حمزة** عبد الفتاح كيليطو، مديح القراءة، جريدة الأخبار اللبنانية، ع: 2535، ملحق كلمات.
13. **خالد بلقاسم** الحُلمُ باللُّغة وليْلُ التأويل، نشر بوساطة في الاتحاد الاشتراكي يوم 30 –11 –2012.
14. **خالد بلقاسم** إعادة الكتابة تسمح بتأمل هوية الشعر، حاوره: نبيل منصر، جريدة المساء، بتاريخ: 07 مارس 2008.
15. **خالد بن محمد الجديع** الدراسات السرديّة الجديدة: قراءة المقامة أنموذجا (دراسة علميّة محكّمة)، مركز بحوث كليّة الآداب، جامعة الملك سعود، ع:118، 1427هـ/ 2007م.
16. **خليل صويلح** بيار بيارد: اللّعب على تخوم الكتابة، جريدة الأخبار اللبنانية، العدد: 2596، الجمعة 22 أيار 2015، ملحق كلمات.
17. **رشيد الإدريسي** سيمياء التّأويل قراءة في مقامات الحريري، المغرب/ دراسات مغربية، العددان 5–6، 01 يناير 1997.
18. **رولان بارث** نظريّة النصّ، تر: منجي الشملي، عبد الله صولة، محمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، العدد: 27، 01 يناير 1988.

19. **رولان بارث** من أين نبدأ، ترجمة: محمّد البكري، كتب المؤلّف هذا النّصّ خصيصا للعدد الأوّل من مجلّة الشّعريّة 1970 الفرنسيّة.

20. **رينيه ويليك** مفاهيم نقديّة، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: 110، 1978.

21. **سليمان معمري** عبد الفتاح كيليطو: كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه (حوار)، مجلّة نزوى، العدد: 98، أبريل 2019

22. **شاكر عبد الحميد** الغرابة: المفهوم وتجلّياته في الأدب، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد: 384، يناير 2012.

23. **شرف الدّين ماجدولين** التراث السّرديّ: النّصّ والنّسق الثقافي، مجلّة الآداب الأجنبيّة، سوريا، ج: 51، م: 13، تاريخ: محرّم 1425هـ-مارس 2004.

24. **صفاء صنكور جباره** التّأويل الأدبي وقراءة النّصّ التُّراثيّ، مجلّة الملتقى، العدد: 05، ماي 2000.

25. **عبد الرحمن بوعلي** التّراث السّردي والقراءة العاشقة، مجلّة الرّاوي، ج22، العدد: 22، مارس2010.

26. **عبد السلام الشدادي وماري رودوني** كيف تصبح كاتبًا: حوار مع عبد الفتّاح كيليطو، تر: سعيد بوخليط، مجلة فكر الثقافية، العدد: 13، التاريخ: نوفمبر 2015-يناير 2016.

27. **عبد العزيز حمّودة** المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التّفكيك، عالم المعرفة، العدد: 232، أفريل 1998.

28. **عبد العزيز شبيل** نظريّة الأدبيّة في التراث النّثري جدليّة الحضور والغياب، دار محمّد علي الحامي، تونس، ط01، 2001.

29. **عبد الفتاح كيليطو** الأدب يُحرّرنا من أفكارنا السيّئة، تر: محمد آيت لعميم، نزوى، العدد: 69، يناير 2012.

30. **عبد الفتّاح كيليطو** بين الرّواية والسّرد الكلاسيكيّ، مجلّة الكرمل، العدد: 10، التاريخ: 01 أكتوبر 1983.

31. **عبد الفتّاح كيليطو** كيليطو هذه حكايتي، مجلّة الدّوحة الثقافيّة، وزارة الثقافة والفنون/ الدوحة، قطر، ع: 170، ديسمبر 2021،

32. **عبد اللّطيف آيت حسو** عبد الفتّاح كيليطو بين فعلي القراءة والكتابة في كتاب «الأدب والغرابة»، جريدة الإتحاد الإشتراكيّ، تا: 2020/01/14.

33. **عبد الله ابراهيم** نظريّة المنهج الشّكلي، مجلّة أقلام، العراق، ع: 06، تا: 01 يونيو 1987.

34. **عبد الملك مرتاض** نظريّة، نصّ، أدب: ثلاثة مفاهيم نقديّة بين التّراث والحداثة، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، قراءة جديدة لتراثنا النّقديّ، مجلد: 01، 12 سبتمبر 1990.

35. **عبدالفتاح كيليطو** كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه، حاوره: سليمان معمري، مجلّة نزوى، العدد: 98، أبريل 2019.

36. **علي عمرو** بنية النّص الحكائيّ في كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد05، ع02، 2010.

37. **الفارابي أبو نصر محمّد** كتاب الشّعر، تح: محسن مهدي، مجلّة شعر، بيروت، ع:12، 1959.

38. **فاطمة آيت موس/ وإدريس كسيكس** تر: سعيد بوخليط، حوار مع عبد الفتّاح كيليطو: الكاتب ثمّ ألف لغةٍ ولغة، مقال منشور على موقع: Overblog ، بتاريخ: 28 ماي 2018. مرجع الحوار:

Fadma Ait Mous et Driss Ksikes: le métier d'intellectuel; dialogue avec quinze penseurs du Maroc. en toutes lettres ; 2014.

39. **ماهر عبد الجبار الكتيباني** الهرمينوطيقيا وتشكّلات المعنى المختبئ في الفهم، مجلّة الثقافة الجديدة، سوريا، العدد: 365، التاريخ: 01 مارس 2013.

40. **محمّد بوعزة** من النّصّ إلى العنوان، مجلّة علامات ، ج: 53، م: 11، سبتمبر 2001.

41. **مصطفى الغرافي** «الأدب والغرابة» لعبد الفتّاح كيليطو: النّصّ الأدبيّ وقواعد النّوع، القس العربي، ع: 6721، جانفي 2011.

42. **مصطفى الغرافي** تأصيل الأنواع وتصنيفها في النقد العربي الحديث، نشر في بوابة القصر الكبير بتاريخ: 2015/03/06، وعلى موقع: ديوان العرب بتاريخ: الأربعاء 2015/03/11.

43. **ميلود عرنيبة** التخييل النظري (La fiction théorique): نحو أفق جديد للنقد الأدبي العربي تجربة كيليطو نموذجًا، مجلة فكر الثقافية، العدد: 27، التاريخ: أكتوبر 2019–يناير 2020.

44. **ناعومي سورث** الرّواية كتأويل والتّأويل كرواية، تر: محمود فلاحة، مجلّة الآداب الأجنبيّة، سوريا، العدد: 70، تاريخ: 01/01/ 1992.

45. **نبيل منصر** مقال بعنوان: الغريب عبد الفتاح كيليطو يدخل ذاكرة الشباب، جريدة المساء، 02/22/ 2008.

46. **نبيل منصر** شراب الآلهة، مجلّة الدّوحة الثقافيّة، وزارة الثقافة والفنون/ الدوحة، قطر، ع: 53، 2012.

47. **نعيمة سعدية** نظرية النّصّ الأنموذج في كتاب المثل السّائر دراسة لنصوص مختارة، ص14، جذور 41، 01 سبتمبر 2015.

48. **هشام بنشاوي** التّراث السّردي لعبد الفتاح كيليطو، مجلّة الرّاوي، ج22، العدد: 22، مارس 2010.

49. **وهب أحمد روميّة** شعرنا القديم والنّقد الجديد، عالم المعرفة، العدد: 207، مارس 1996.

50. **ويدير نادية** الموسوعة وتأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو ، مجلّة الخطاب، المغرب ، العدد 11، 01 يونيو 2012.

فهرس المحتويات

فهــرس المحتويــات

مقدّمة	**أ–ن**
الفصل الأوّل: المرجعيّات المنهجيّة ومستويات القراءة عند كيليطو	
المبحث الأوّل: السِّيرة النَّقدية لكيليطو: المسار والتّحوّل	
مُبتَدأ « مَرَجُ البَحْرَيْن: بَرْزَخُ ما بينَ القِرَاءَة وَالكِتَابَةِ »	17
التفكير في كتابة نصّ مختلف	18
كيليطو وهاجس القراءة والتأويل	21
سيرته على لسانه	23
مواصفات ومستويات القراءة في الخطاب النقدي عند عبد الفتاح كيليطو	25
تمجيد القراءة وامتداحها	30
بيير بايار وكيليطو: كيف نتحدّث عن كتب لم نقرأها؟	33
منهج وأدب أم أدب ومنهج، أيّهما أصحّ؟	36
إبداع القراءة وتأليف الخواتيم	37
يوتوبيا الخطاب الجامح/ السَّرد والتَّنظير التَّخييليان	40
البُعد الفلسفي في قراءة كيليطو	43
أنا لستُ مُختصًّا في النّقد الأدبي	45
المبحث الثاني: علاقة كيليطو بالخطاب الغربي ومناهج القراءة الحديثة	
من أين ابتدأ كيليطو؟	51
كيليطو والبنيويّة: (بين الأدب والغرابة) البنيوية والنقد العربيّ	53
كيليطو والتّراث	57
كيليطو واستراتيجيّة قراءة التّراث: [تبئير فاعلية القراءة عند كيليطو]	61
النّقد باعتباره تمثلا فكريا: من معاناة ابن رشد لا من شرفته.	63
الأصالة في قراءات كيليطو	66
مفهوم الغرابة عند كيليطو وعلاقتها بالأدب	68
علاقة السّرد بالغرابة عند كيليطو	72
تداخل النّقديّ والسّرديّ في كتابات كيليطو	74
دوافع الاهتمام بالسّرد	77
كيليطو وأسلوب الكتابة	79
المبحث الثالث: القراءة وثنائية الباطن والدّاخل في الكتابة عند كيليطو	
تمهيد	85
كيليطو في مُقابل أقعنةُ النّصّ ومُتعة القراءة وكيمياء التَّأويل	87
رهان التأويل التّفكيكي بين النهائية واللانهائية	90
اللّغة/النَّص في مقابل التّأويل بصفتِهِ قراءة	92
التّأويل وحقيقة النَّصّ: جدل الذَّات والموضوع	94
مع المنهج أو بعيدًا عنه: أين هي حقيقة النّصّ؟	99
حيويّة التّأويل وهوس القراءة في قراءة النّصوص عند كيليطو: حضور اللّذة وغياب المصطلح	103

الفصل الثاني: الممارسة التنظيرية لعبد الفتاح كيليطو

المبحث الأوّل: المُصطلحات والمفاهيم الأدبيَّة في كتابات عبد الفتاح كيليطو

تمهيد 109

كيليطو وتأثير بارث وتودوروف 111

كيليطو وإشكالية الغرابة في ضبط المفهوم (الأدب، النّص، النّوع) 113

النّصّ واللّانصّ 115

النصّ المكتوب وثقافة المؤلّف 121

مفهوم الأدب والنّصّ الأدبيّ 122

تصنيف الأنواع الأدبيّة 129

ضرورة التَّصنيف ووظيفيّة النّوع 129

الخصائص البنيوية لتشكُّل النّوع 131

النّظم/ النثر 136

تعقيبات 139

تصنيف الكَلام حسب علاقة المُتكلّم بالخِطاب 140

التّفصيل 141

تعقيبات 147

السَّرد وقواعده 148

المقصود بقواعد السَّرد عند كيليطو 150

الحكاية في منظور كيليطو 152

القائم بالسَّرد وقواعد اللّعبة السرديّة 154

ملاحظات منهجيّة عامّة على القسم الأوّل [النّظري] من كتاب الأدب والغرابة 157

المبحث الثاني: مناصات عبد الفتّاح كيليطو بين السيمياء والتّفكيك

تمهيد 161

العنوان عتبةً نصيّةً أولى في أعمال كيليطو 163

العنوان الثُّريَّا /(المُشرِفُ والمُشرِقُ) 164

العنوان الشُّرفة 168

عناوين عبد الفتّاح كيليطو المجاز والدّلالة 171

عناوين كتاباته النّقديّة/ (ذات المنحى النقديّ الصّريح) 173

العنوانان (المقامات والغائب) 174

ملاحظات على عنوان: المقامات (السّرد والأنساق الثقافيّة) 175

ملاحظات على عنوان: الغائب (دراسةٌ في مقامة للحريريّ) 177

بقية العناوين 180

الرّمزية في عنوان «العين والإبرة» دراسة في ألف ليلة وليلة 183

العنوان رمزًا ثَقافيًّا/حصان نيتشه وعناوين أُخرى 184

حصان نيتشه 184

عناوين أُخرى 187

العناوين المقتبسة 188

مقدّمات كتب كيليطو نصًا موازِيًا/ التَّسميات والمضامين: [المقامات أنموذجا] 190

افتتاحيّة المقامات 192

الفرضُ والمقترحُ 193
المقامة في مقابل الشّعر 193
المقامة في مقابل الحكاية في الثَّقافة العربية 194
الدَّوافع والأسباب 194
المتن أو تحديد عينة الدّراسة 195
منهج البحث 195
الفصل الثالث: مشروع عبد الفتاح كيليطو في قراءة التّراث السّردي (سحر التأويل و سلطة القراءة البديلة)
المبحث الأوّل: واقعيّة المقامة ومخاتلة الشّكل السّردي
سوسيولوجيا المقامة؛ النّوع في ظلّ النّقد الثقافي: ضرورة النَّسق: [التَّعريف، النّقد الثّقافيّ] 199
المقامات في ظلّ الأنساق الثّقافية 203
إيديولوجيا البلاغة وغواية السَّرد (المُضمّر الدّلالي: بروز اللّفظ واستتار المعنى) 207
خصائص النصّ المقاميّ / حوار الأنواع وإشكالية التَّسمية 209
السِّمات الشّكليَّة والجوهريَّة للمقامة 214
بنية النَّوع وتقاليده: 217
1. بنية المقامة 217
أ/ واقعيّتها الشّكليّة (المتخيّلة) 218
ب/ البطل الإشكاليُّ 221
2. تقاليد الكتابة 225
المطلب المزدوج: التَّقليد بين الحَرْفِيّة والحِرَفِيّة [الالتزام والمفارقة] 227
الشَّاعر والمُكَدِّي في المقامات 231
شخصيّتا المقامات بين الحقيقة والخيال 235
تيمة السّفر 240
خاصيّة التّعرّف 244
المبحث الثاني: نقد التَّخييل وتخييل النّقد: قراءات في ألف ليلة وليلة
كيليطو وسرّ الولع باللّيالي: 248
أنبئوني بالرُّؤيا أو كيليطو وتأويل الليالي 249
أنبئوني بالرّؤيا عمل نقديّ أم تمرينات على النّثر السّرديّ؟: 253
تحويل الذّات المُرتابة إلى شخصيّة روائيّة 255
الصّيّاد والعفريت نموذجا تأويليّا 257
كيف سأتناول هذه الحكاية بالتَّحليل؟ 258
كيليطو وشهرزاد من لُغز الرُّؤيا إلى يقين الحكاية 262
العين والإبرة وفكرة الكتابة على الآماق 264
نتائج الدّراسة 268
ملحق 280
قائمة المصادر والمراجع 282

ملخَّصُ الرّسالة:

تراوح تعامل النقاد العرب المعاصرين مع النص الأدبي الكلاسيكي (التراث الأدبي) في المجمل بين مقارب/ قارئ له في ضوء مناهج النقد المعاصرة بتغليب إجراءات المنهج ومقولات النظرية ضمانا لموضوعية التحليل وضبطا لعلميته فيما يشبه المثال الامبريقي في العلوم الحية. فريق آخر حاول مراعاة خصوصية النّصّ الأدبي فرجّحت نوعيّة قراءته وإن بغير تصريح وتقويل كفّة التراث - ولو بميل قليل- وإن كنا لا نعدم في الأساس تبنيه المحترس لما أملته ضروريات هذا المنهج أو ذاك من أدوات على اختلافها وتطورها من البنية إلى التفكيك/ من النقد إلى القراءة ليمنح نفسه صفة المنهجية وصبغة الأكاديمية المنشودة.

وفي أتون الصراع (التخفي وراء المنهج وتغليبه، و محاولات إخفائه وتغليب التراث عليه على هذا النحو من الترتيب المبسّط لما سبق ذكره) برز بعض النقاد الذين حاولوا المراوحة بين هذا الفضيل وذاك، بتبني ما يمكن تسميته بالفعلية النقديّة الحرّة المنتجة التي انطلق أصحابها من وعي بخصوصية النص وسياقاته وأنساقه الثقافية من جهة، ومن احتواء وإدراك لمتطلبات المنهج وما يمكن تحقيقه من خلاله؛ انطلاقا من تمام الوعي به من داخل المنهج من جهة. وحساسية التعامل به مع النص كجهة تطبيق ورافد ممارسة.

تحاول الرسالة توضيح معالم الممارسة النقدية عند أحد النقاد العرب (عبد الفتاح كيليطو) الذي يستنكف أن يعد نفسه ناقدا ويكتفي مصرّحا باعتبار نفسه قارئا وكاتبا في استبطان صريح يشي بنوع ممارسته النقدية التي ترتسم ملامحها على صفحات كتبه ذات الحجم الصغير والبعد النقدي الذي يفتح آفاق قراءات نقدية متجددة مفتوحة على تعدد قرائي مغرٍ على إمكانات النصّ الكلاسيكي ودلالاته المفتوحة. الكتيّبات التي لا تحرص ولا تَجهد فصولها/ مقالاتها في ذات الآن على تقديم نتائج وفرض مخرجات انطلاقا من مقاربة نقدية واضحة المعالم، لتفتح بذلك النص على فضاء حر من الدلالة اللانهائية قائلا بمتعة النص مستلهما من بارث وغادمير ودريدا اللعب الحر للدال النصي والصوت المرتفع للثقافة فيه والامكان اللامحدود للدلالة مستعينا بلعبة السرد وللعب جديّته في سياق كينونة المعنى. إلى درجة وصفِ قراءته في غالبيّتها بالفريدة تحت مسميات القراءة العاشقة والعالمة. تحاول الرسالة أقصى ما يمكن رصد ملامح الممارسة في شقّها النقدي منعكسة في تجلي الممارسة من جهتي:

أ/ رصيد القراءة الذي استمد منه كيليطو مرجعيّاته وأسس عليه منطلقاته النّظرية التأسيسية لمشروعٍ بدء من البنيوية في مطلع سبعينيات القرن الماضي ليمتدّ مُفيدًا ممّا أثمرته المناهج المعاصرة من تأويلٍ ونظريّة قراءةٍ وتفكيكٍ.

ب/ وكذا الطريقة الفنية التي قدم بها قراءاته متمثلة في شعرية كتابته التي اندغم فيها واختلط السّردي بالنّقد لدرجة اعتاص معها تصنيف بعض مدوناته ككتاب العين والإبرة المنشور تحت تجنيس محاولة نقديّة في أصله باللّغة الفرنسيّة. ليُنشر في ترجمته إلى العربيّة تحت تجنيس الرّواية.

كلّ هذا بغية الوصول إلى الصيغة والتعبير الدقيق لما يمكن أن نصف به على وجه الحقيقة المؤتلف والمختلف في تعامل كيليطو مع التّراث الكلاسيكي السّردي، وما اتّسم به على وجه الخصوص مشروعه النّقدي الذي ظلّ يطرحه في شكل ممارسات تطبيقيّة ولم يخصّه بكتابة تنظيريّة مستقلّة.

Abstract:

Contemporary Arab critics' approaches to classical literary texts have diverged along two main paths. The first adopts modern critical **methodologies, emphasizing theoretical frameworks to achieve empirical objectivity. The second foregrounds textual specificity while** carefully incorporating contemporary critical tools—from structuralism to deconstruction, from traditional criticism to reader-response theory—to maintain scholarly rigor.

Beyond this methodological divide, an innovative approach has emerged. Several critics have developed what might be termed "dynamic critical praxis," synthesizing textual and cultural specificity with methodological sophistication.

This study examines the distinctive critical approach of Abdelfattah Kilito, who deliberately positions himself as a reader and writer rather than a critic. His concise yet intellectually rich works generate multiple interpretive possibilities for classical texts. Rather than offering prescriptive readings, his essays open up interpretive possibilities that embrace textual pleasure and polysemy. Kilito's approach synthesizes Barthes' concept of textual pleasure, Gadamer's hermeneutics, and Derrida's notion of free play of signifiers, earning recognition for both its scholarly depth and interpretive passion.

The research investigates Kilito's critical practice through two dimensions:

-His theoretical development from 1970s structuralism through contemporary hermeneutics

-His distinctive methodology, which seamlessly integrates narrative and criticism, challenging traditional genre boundaries, as exemplified in "The Eye and the Needle"

This study aims to articulate the defining features of Kilito's approach to classical narrative heritage—a critical project manifested through practical analysis rather than explicit theoretical formulation.

Résumé :

L’approche des critiques arabes contemporains des textes littéraires classiques a divergé selon deux axes principaux. Le premier adopte des méthodologies critiques modernes, privilégiant les cadres théoriques pour atteindre l’objectivité empirique. Le second privilégie la spécificité textuelle tout en intégrant soigneusement les outils critiques contemporains – du structuralisme à la déconstruction, de la critique traditionnelle à la théorie de la réponse du lecteur – afin de préserver la rigueur scientifique.

Au-delà de ce clivage méthodologique, une approche innovante a émergé. Plusieurs critiques ont développé ce que l’on pourrait appeler une « pratique critique dynamique », synthétisant les spécificités textuelles et culturelles avec une sophistication méthodologique.

Cette étude examine l’approche critique distinctive d’Abdelfattah Kilito, qui se positionne délibérément comme lecteur et écrivain plutôt que comme critique. Ses œuvres concises mais intellectuellement riches offrent de multiples possibilités d’interprétation des textes classiques. Plutôt que de proposer des lectures prescriptives, ses essais ouvrent des perspectives interprétatives qui privilégient le plaisir textuel et la polysémie. L'approche de Kilito synthétise le concept de plaisir textuel de Barthes, l'herméneutique de Gadamer et la notion de libre jeu des signifiants de Derrida, ce qui lui a valu une reconnaissance tant pour sa profondeur scientifique que pour sa passion interprétative.

La recherche explore la pratique critique de Kilito à travers deux dimensions :
- Son développement théorique, du structuralisme des années 1970 à l'herméneutique contemporaine
- Sa méthodologie distinctive, qui intègre harmonieusement récit et critique, remettant en question les frontières traditionnelles des genres, comme l'illustre « L'œil et l'aiguille ».

Cette étude vise à articuler les caractéristiques qui définissent l'approche de Kilito à l'égard de l'héritage narratif classique : un projet critique qui se manifeste par une analyse pratique plutôt que par une formulation théorique explicite.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

Ministry of Higher Education And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

FLAA
كلية الأدب العربي و الفنون
Faculty of arabic literature and Art

محضر مناقشة أطروحة الدكتوراه

في عام ألفين و خمسة وعشرين وفي اليوم الثاني عشر من شهر ماي (2025/05/12)
الطالب: فريمهدي يحي
المولود في : 1985/01/24 بمعسكر.
ناقش علنيا أطروحة الدكتوراه الموسومـــــــة بـ

" الممارسة النقدية عند عبد الفتاح كليطو- شعرية الكتابة وثقافة القراءة"

شعبة اللغة الأدب العربي
وبعد المناقشة العلنية والمداولة القانونية منح الطالب

درجة دكتوراه علوم

التقدير: مشرف جدا مع التهنئة اللجنة .....
الملاحظات: .....
.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

الرئيس: السيد: حمودي محمد	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المشرف: السيدة: مكاوي خيرة	أستاذة	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
الأعضاء:		
السيدة: حطاب طانية	أستاذة	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
السيد: اسطمبول ناصر	أستاذ	جامعة وهران
السيدة: العزوني فتيحة	أستاذة	جامعة وهران
السيد: منصوري مصطفى	أستاذ	جامعة سيدي بلعباس

عائب بعذر

رئيس القسم
أ.د غزالة شرراد

نائب العميد
د.بن عزوزي عبد الله
نائب عميد مكلف
بما بعد التدرج والعلاقات الخارجية