۞ ـ المَقَالُ الثَّانِى :

۞ ـ الحَدَاثَةُ النَّقْدِيَّةُ فِى كِتَاب

﴿ الأَدَبُ وَالغَرَابَـة ﴾

لعبد الفتاح كيليطو (١)

.....

يُعتبر عبد الفتاح كليطو من أهمِّ رُوَّاد النقد العربىِّ الحديث ؛ إلى جانب : عبد الكبير الخطيبى ؛ وموريس أبو ناضر ؛ وعبد السلام المُسَدّى ؛ وكمال أبو ديب ؛ وعبد الله الغذامى ؛ وحُسين الواد ؛ وجمال الدين بن الشيخ ؛ ومحمد مفتاح ؛ وجميل شاكر ؛ وسمير المرزوقى ؛ وصلاح فضل ؛ وخالدة سعيد ؛ ومحمد بنيس ؛ وأدونيس .

وقد تميَّز عبد الفتاح كليطو بدراسة الثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة بمناهج نقديَّة أكثر حداثة وتجريباً وتأصيلاً : بسبب انفتاحه على الأدب الغربىِّ ومناهجه النقديَّة ؛ واطلاعه العميق على التراث العربىِّ القديم .

ومن أهم كُتُبِهِ النقديَّة التى أثارت ضجَّةً كُبرى فى الساحة الثقافيَّة كتاب ﴿ الأدب والغرابة ﴾ : الذى صدر عن دار الطليعة اللبنانيَّة ببيروت فى طبعته الأُولى سنة ١٩٨٢ م فى (١١٧) صفحة من الحجم المُتوسِّط ؛ مع العلم أن

---

(١) ـ بقلم جميل حمداوى .

هذه المقالات كُتِبَت فى سنوات عقد السبعين ؛ وَنُشِرَت فى منابرٍ ثقافيَّةٍ شتَّى .
إذاً : ما هى القضايا النقديَّة التى يطرحها الكتاب ؟ ؛ وماهى خصائصه المنهجيَّة ؛ والأُسلُوبيَّة ؛ والفنيَّة ؟.
تلكم هى الأسئلة التى سنرصدها فى مقالنا المتواضع هذا.

١ـ مَن هُوَ عَبْدُ الفَتَّاح كيليطو ؟

الدكتور عبد الفتاح كيليطو : باحثٌ مغربىٌّ ؛ وأُستاذٌ جامعىٌّ ؛ درس الأدب الفرنسىَّ فى كُليَّة الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط .
بدأ مُمارسة الكتابة النقديَّة مُنْذُ الستينيَّات ؛ وَكَرَّسَ حياته العلميَّة لِمُقاربة الثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة على ضوء مناهج نقديَّة حديثة : بنيويَّة ؛ وسيميائيَّة : مُستفيداً من الفلسفة الغربيَّة ؛ وآليَّات البلاغة العربيَّة القديمة ؛ ومعارف التُّراث العربىِّ القديم والحديث .
وقد أثرى الساحة الثقافيَّة العربيَّة بصفةٍ عامَّةٍ ؛ والمغربيَّة بصفةٍ خاصَّةٍ : بدراساتٍ جادَّةٍ ؛ وقراءاتٍ أدبيَّةٍ دَسِمَةٍ : تَنُمُّ عن ذكاءٍ خارقٍ ؛ وكفاءةٍ تحليليَّةٍ واضحةٍ ؛ وعُمقٍ معرفىٍّ ؛ وتأمُّلٍ منهجىٍّ كبيرٍ ؛ حتَّى إن كُتُبهُ تُشبه الإبداع فى : الغواية ؛ والافتتان ؛ واللذَّة ؛ والمُتعة ؛ والشاعريَّة على مُستوى التلقِّى والتقبُّـــل .
ـ ومن كُتُبه : ﴿ الأدب والغرابة ﴾ ؛ و : ﴿ الحكاية والتأويل ﴾ ؛ و : ﴿ الكتابة والتناسخ ﴾ ؛ و﴿ الغائب ﴾ ـ وهو كتابٌ فى دراسة مقامات الحريرى ـ ؛

و : ﴿ المقامات والأنساق الثقافيَّة ﴾ ؛ و﴿ لسان آدم ﴾ ؛ و﴿ الخيط والإبرة ﴾ . وألَّف بالفرنسيَّة كُتُباً لها قيمةٌ كُبرى فى المُعالجة النقديَّة والتحليل الأدبىِّ وتأويل النصوص .

٢ـ بِنْيَةُ العُنْوَان :

يتكوَّن عنوان الكتاب ﴿ الأدب والغرابة ﴾ من مفهومين اصطلاحيين ؛ وهُما : الأدب ؛ والغرابـــة .

١ـ فمفهوم الأدب حسب كليطو مازال يُثير التباساً وإشكالاً عويصاً ما دام لا يُوجد تاريخ حقيقىٌّ لـلأدب العربىِّ مُـدوَّنٌ انطلاقـاً مـن مُقوِّماتـه البنيويـَّة وثوابته الشَّكليَّة ومُرتكزاته الثابتة والمُتغيِّرة .

وعلى الرَّغم من التعاريف التى أُعطيت للأدب ؛ كتعريف رومان جاكبسون أو التعريف الذى يربط الأدب بالتخييل : إلا أن هذه التعاريف ناقصة وغير كافيـة مادُمنـا لم نـضع تـصوُّراً دقيقـاً لنظريـَّة الأدب ونظريـَّة الخطابـات والأجناس النوعيَّة داخل منظومة ثقافتنا العربيَّة الكلاسيكيَّة .

وعلى الرَّغم من ذلك ؛ فالأدب يتميَّز عن الـلاأدب بـ : الغرابـة ؛ والخرق ؛ والانزياح ؛ فإذا كان اللاأدب أساسه الأُلفـة والكـلام العـادىِّ والأُسـلوب السفلىّ المُنحط ؛ فإن الأدب يقـوم علـى : الإغراب ؛ والإبعاد ؛ والتغريـب ؛ والإبهام ؛ والإيهام ؛ والتخريب لما هو سائدٌ ومنطقىٌّ ومألوف ؛ ويعنى هذا : أن الأدب هو الغرابة والخُرُوج عن الأُلفة وماهو سائد .

وكُلُّ ما يذكره الكاتب بين دَفَتَى كتابه من مقامات وأراجيز وسرود وحكايات ؛ يحمل فى طِيَّاته صور : الغرابة ؛ والاندهاش ؛ والتعمية ؛ والمجاز .

ـ القَضَايَا النَّقْدِيَّة :

يُعَدُّ كتاب ﴿ الأدب الغرابة ﴾ من الكُتُبِ النقديَّة الأُولى لعبد الفتاح كيليطو ؛ والتى يُطبِّق فيها المناهج النقديَّة الحديثة على الثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة التى أهملها الدَّارسون العرب المُحدثون بسبب غرابة هذه الثقافة ومُمانعتها عن الفهم والتحليل الرصين .

وَكُلُّ المُحاولات التى تمَّت لِمُقاربة هذه الثقافة ؛ كانت من خلال منظوراتٍ تاريخيَّةٍ أو أيديولوجيَّةٍ أو مضمونيَّةٍ سطحيَّةٍ ؛ أو من خلال رُؤىً استشراقيَّةٍ مُتسرِّعةٍ ذات أحكامٍ عامَّةٍ ومُطلقَةٍ ومُتحيِّزةٍ .

وينقسم كتاب ﴿ الأدب والغرابة ﴾ إلى قسمين ؛ وَكُلُّ قسمٍ يحتوى على خمسةِ فُصُولٍ ـ إلى حَدٍّ ما مُتوازية ـ .

ـ فالقسم الأول : خصَّصهُ الكاتب لشرح بعض المفاهيم والمُصطلحات النقديَّة ؛ كـ : النَّص ؛ والأدب ؛ والشَّاعر ؛ وتاريخ الأدب ؛ وقواعد السرد ؛ والنوع الأدبىِّ .

ـ والثانى : خصَّصهُ لبعض التطبيقات النَّصيَّة حول الثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة تفسيراً وتأويلاً (الحريرى ؛ الزمخشرى ؛ ألف ليلة وليلة ؛ الجرجانىّ) .

ـ القسم الأول :

ـ شَرْحُ المَفَاهِيمِ الأَدَبِيَّةِ وَالنَّقْدِيَّة

أ ـ مَفْهُومُ النَّصِّ الأَدَبِىِّ :

ينطلق عبد الفتاح كيليطو من ثُنائيَّة : ﴿ الأدب ؛ والنَّص ﴾ : مُؤكِّداً أننا نستعمل كلمة الأدب بطريقةٍ فضفاضةٍ واعتباطيَّةٍ ؛ دُون مُساءلة دلالاته اللغويَّة والاصطلاحيَّة ومقاصده السياقيَّة والمفهوميَّة ؛ وبالتالى : نفتقر إلى تصوُّراتٍ حقيقيَّةٍ حول : الأدب ؛ وماهيَّته ؛ ووظيفته ؛ وما يُميِّز النَّصَّ الأدبىَّ عن باقى النُّصُوص الأُخرى .

أى أننا لانبحث عمَّا يجعل النُّصُوص الأدبيَّة أدبيَّة ؛ بل نكتفى بربطها بالمُجتمع ؛ أو ما تتركه من آثارٍ نفسيَّةٍ على المُتلقِّى .

وهذا ينطبق أيضاً على مُصطلح النَّصِّ الذى يُثير كثيراً من الإشكال على مُستوى التحديد والضبط.

هذا ما دفع الناقد لتعريفه من خلال مفهوم المُخالفة بِمُقابلته مع اللا نص .

فالنَّصُّ ـ حسب كيليطو ـ : هو الذى يتميَّز بالنظام والانفتاح ؛ ويحمل مدلولاً ثقافيَّاً ؛ ويكون قابلاً : للتدوين ؛ والتعليم ؛ والتفسير والتأويل ؛ وقابلاً للاستشهاد به حينما يُنسب إلى مُؤلِّفٍ حُجَّةٍ مُعترَفٍ بقيمته ومكانته العلميَّة والثقافيَّة ؛ أى لابُدَّ أن يكون المُؤلِّف شيخاً مرموقاً فى الساحة الثقافيَّة ؛ وأن يكون النَّصُّ كذلك غامض الدلالة ؛ أى يستند إلى : الغرابة ؛ والانزياح ؛ والخرق : بدلاً من الأُلفة والكلام العادىِّ السُّوقىِّ ؛ ولذلك فالنُّصُوص حسب ميشيل فوكو نادرة وقليلة .

أما كلمة الأدب ـ حسب الكاتب ـ فنستعملها بمفهوم الأدب الغربيِّ littérature ؛ لا بالمفهوم الكلاسيكيِّ العربيِّ للأدب ؛ فـ ﴿ الأدب الكبير ﴾ و﴿ الصغير ﴾ لابن المُقفَّع يصدُران عن تصوُّرٍ أخلاقيٍّ تعليميٍّ للأدب يتمثَّل فى التحلِّى بالأخلاق الفاضلة و السُّلوكيَّات الحميدة ؛ لذلك يكثر فى هذين الكتابين الوعظ والنصح من خلال صيغتى الترغيب « الأمر » والترهيب « النَّهـــــى » .

ويعنى هذا : أن الدارسين العرب المُحدثين درسوا الأدب القديم والحديث بمقياس الأدب الغربيِّ دُون أن يبحثوا عن الخصائص البنيويَّة للكتابة الأدبيَّة القديمة فى شتَّى أنواعها وأجناسها الأدبيَّة المتنوعة والمُتعدِّدة .

هذا ؛ وإن كلمة الأدب littérature بالمفهوم الغربيِّ نتاج الرومانسيَّة التى كانت تدعو إلى مزج الأنواع والأجناس الأدبيَّة فى بوتقةٍ واحدةٍ ؛ أى : إذا كانت الكلاسيكيَّة تفصل بين الأنواع من خلال تقييدها بمعاييرٍ ثابتةٍ وصارمةٍ ؛ فإن جماعة يينا ﴿ نوفاليس ؛ وشلينغ ؛ والأخوان شليغل ﴾ فى أواخر القرن الثامن عشر : كانت تدعو إلى وحدة الأنواع داخل الخطاب الواحد ؛ وهذا ما جعل تاريخ الأدب يضُمُّ بين دَفَّتَيْهِ كثيراً من الخطابات والنُّصوص والأجناس ؛ وبعد أن كانت الرِّواية ضمن هذا التصور جنساً أدبيًّا مُهمَّشاً ومرفوضاً ؛ لافتقاره لقواعدٍ قارَّةٍ وثابتةٍ تخُصِّصهُ وتُميِّزهُ عن باقى الأجناس الأُخرى : أصبحت مع الرومانسيَّة تحتلُّ قِمَّة الأنواع ؛ لكونها تجمع عِدَّة خطاباتٍ حواريَّةٍ وتناصيَّةٍ داخل بوليفونيَّةٍ مُنصهرةٍ فى نوعٍ كبيرٍ ؛ وهو

الرِّواية ؛ وهذا ما حدث أيضاً مع شكسبير: الذى أُقْصِىَ مسرحه فى الفترة الكلاسيكيَّة ؛ ليُعترف به إبَّان الفترة الرُّومانسيَّة ؛ لأن شكسبير كان يجمع فى نُصُوصه المسرحيَّة أساليب مُتنوعةً: هزليَّةً ؛ وجَدِيَّةً ؛ سُوقيَّةً ؛ ونبيلة . وإذا كان هُناك من يُعرِّف الأدب على أنَّهُ: إحالةٌ على عالم الأشياء والشخصيَّات والأحداث الخياليَّة ؛ وإذا كان رومان جاكبسون يُعرِّف الأدب: من خلال شعريَّةٍ بُنيويَّةٍ تعتمد على الوظائف الستِّ ولاسيَّما الوظيفة الشِّعريَّة ؛ فإن كليطو يرى: أن الأدب مازال لم يُحَدَّد بِدِقَّةٍ مادُمنا لم نضع نظريَّةً عامَّةً للخطابات .

ـ النَّوْعُ الأَدَبِىُّ:

فى هذا المقال يلتجئ الكاتب إلى المُقاربة الأجناسيَّة لتحديد مفهوم النَّوع داخل النظريَّة الأدبيَّة ؛ فيُعرِّفهُ بقوله: « إنَّ كُلَّ نوعٍ يفتح أُفُقَ انتظارٍ خاصَّاً به » ؛ كما أن كُلَّ نوعٍ يتكوَّن من مجموعةٍ من العناصر الثابتة ؛ قد تكون أساسيَّةً أو ثانويَّةً ؛ فالنَّوعُ لايتأثَّر بتغيُّر المُكوِّنات الثانويَّة على عكس المُقوِّمات الأساسيَّة ؛ فهى التى تُغيِّر النَّوع وتُخرجه من صنفٍ إلى آخر ؛ ويخضع النَّوع للتصنيف والتقسيم حسب المُكوِّنات والسِّمات الثابتة والمُتغيِّرة .

ويقترح الكاتب تصنيفاً للأنواعِ يستند إلى تحليل علاقة المُتكلِّم بالخطاب « إسناد الخطاب » على النحو التالى:

١ـ المُتكلِّم يتحدَّث باسمه: الرَّسائل ؛ الخُطب ؛ العديد من الأنواع الشِّعريَّة

التقليديـــَّة ....

٢ـ المُتكلِّم يروي لغيره : الحديث ؛ كُتُب الأخبار... .

٣ـ المُتكلِّم ينسب لنفسه خطاباً لغيره.

٤ ـ المُتكلِّم ينسب لغيره خطاباً يكون هو مُنشئه.

هُنا حالتان :

أ ـ إِمَّا لا يفطن إلى النِّسبة المُزيَّفة ؛ فيدخل الخطاب ضمن النَّمط الثانى .

ب ـ وَإِمَّا يفطن إلى النسبة ؛ فيدخل الخطاب ضمن النَّمط الأول.

وكمثالٍ : نذكر « لامية العرب » التى أنشأها خلف الأحمر ونسبها إلى الشَّنْفَرَى.

ويُمكن إرجاع الأنماط الأربعة المذكورة إلى نمطين :

١ـ الخطاب الشخصىُّ .

٢ـ الخطاب المرويُّ :

١ـ بدون نسبة

٢ـ بنسبة :

أ ـ صحيحة

ب ـ زائفة

ت ـ خياليَّة. (مقامات الهمذانى) .

ج ـ قَوَاعِدُ السَّرْد :

يُعتبر فلاديمير بروب النَّاقدُ الرُّوسىُّ أوَّل من وضع تصنيفاً بنيويًّا شكلانيًّا للحكاية الخُرافيَّة ؛ وَمَهَّدَ للدِّراسات البُنيويَّة الأُخرى التى وسَّعت منهجيَّته التحليليَّة لتُطبَّق على السَّرْدِ بصفةٍ عامَّةٍ والرِّواية والقصة القصيرة بصفةٍ خاصَّةٍ مع رولان بارت وكريماس وتلامذتهما.

أما النَّقدُ العربىُّ : فمازال يُقيِّد النَّصَّ بالمرآة الاجتماعيَّة والأيديولوجيَّة على حساب النَّصِّ وثوابته البُنيويَّة.

ينطلق كيليطو من نَصٍّ مأخوذٍ من ﴿ ألف ليلة وليلة ﴾ : قصد استخلاص القواعد السرديَّة العامة لِكُلِّ نَصٍّ حكائىٍّ أو سردىٍّ : فأثبت بأن الحكاية السرديَّة عبارة عن أحداثٍ أو أفعالٍ سرديَّةٍ تنتظم فى مُتواليات سرديَّةٍ مُترابطةٍ زمنيًّا ومنطقيًّا ؛ كما تخضع الأحداث لمنطق الاختيارات والإمكانيَّات المُحتملة ؛ أى أنَّ السَّارِد يُمكن أن يجعل الحدث فعلاً تحسينيًّا أو فعلاً مُنحطًّا.

كما أن للسرد قواعد أساسيَّة يُمكن حصرها فى تعلق السابق باللاحق وارتباط تسلسُل الأحداث بنوع الحكاية ؛ وأُفق الاحتمال والعُرف.

ولاستخلاص هذه القواعد لابُدَّ من القراءة العادية ـ من البداية إلى النهاية ـ والقراءة العالمة ـ من النهاية إلى البداية ـ .

ولكن هذه القواعد يُمكن خرقها وتجاوزها بِنُصُوصٍ حداثيَّةٍ أُخرى ؛ ولكن لا يعنى هذا انتفاء القواعد واندثارها ؛ بل هذا الانزياح يحيل عليها مادام هذا الخروج تمَّ بانتهاك معايير وقواعد تقعيديَّة موجودة فعلاً فى الظلِّ أو السَّطح ؛ فالرِّواية الجديدة التى ظهرت فى فرنسا إبَّان الخمسينيَّات

انطلقت من قراءات البنيويين للقصة المُصورة والشعبيَّة والقصص البُوليسيَّة ؛ فانزاحت عنها تجديداً وتجريباً ؛ كما انزاحت قواعد الأساطير الهنديَّة الأمريكيَّة على ثوابت المتن الأُسطُوريِّ الحكائيِّ الذى جمعه كلود ليفى شتروس .

ويعنى كُلُّ هذا : أن السرد خاضعٌ لمجموعةٍ من القواعد التجنيسيَّة التى تُشكِّل ثبات النوع ؛ وَكُلُّ خروجٍ عن هذه القواعد لا ينفيها ؛ بل يُؤكِّد وجودها واستمراريتها الفنيَّة والجماليَّة .

د ـ دِرَاسَةُ الأَدَبِ الكِلاسِيكِيِّ :

اعتمد الدرس النقدىُّ العربىُّ فى مُقاربته للثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة على التركيز على المُبدعين الأفذاذ والقِمَم الشَّامخة فى الأدب : عن طريق ربط أدبه : بحياته الشخصيَّة ؛ ومُؤلَّفاته ؛ ومجتمعه ؛ باستقراء الأوضاع : السياسيَّة ؛ والاقتصاديَّة ؛ والاجتماعيَّة ؛ والثقافيَّة ؛ وإصدار أحكامٍ خارجيَّةٍ عامَّةٍ مُطلقةٍ لاعلاقة لها ببنية النَّص .

إِنَّهُ درسٌ نقدىٌّ يعتمد على نظريَّة « المرآة » التى انتشرت كثيراً فى القرن التاسع عشر .

كما يطرح الكاتبُ مسألةً مُهمَّةً ؛ وهى الطريقة التى نظر بها النُّقَّاد العرب إلى الشِّعر القديم حينما كانوا يبحثون فى طِيَّاتِهِ عن الوحدة العضويَّة ؛ انطلاقاً من المقاييس الغربيَّة ؛ بينما للشعر العربىِّ القديم خصوصيَّاته التى تُميِّزهُ عن باقى الأشعار العالميَّة الأُخرى .

ولابُدَّ كذلك أثناء التعامُل مع المُؤلَّفات الكلاسيكيَّة من مُراعاة: غرابة النُّصُوص؛ والتسلُّح بتصوُّراتٍ نقديَّةٍ وتأويليَّةٍ تنسجم مع هذه النُّصُوص التى تتطلَّب قارئاً خاضعاً لمنطق السُّؤال والجواب؛ يستطيع أن يرصد الغرابة؛ ويُحاول تفكيكها وتركيبها من مُنطلقاتٍ تأخذ بعين الاعتبار: عصر المُؤلِّف؛ وبيئته؛ واللُّغة التى كتب بها نَصَّه؛ والسياق الذى ورد فيه.

هـ- تَارِيخُ الشَّاعِر:

يرفض الكاتبُ عند دراسة الشاعر ما يُسمَّى بالدراسة التاريخيَّة الكلاسيكيَّة: التى تهتم بحياة الشاعر بإسهابٍ؛ وذكر أحوال نفسيَّته؛ وآثاره الإنتاجيَّة.

ويقترح أن نُجيب عن مجموعةٍ من الأسئلة النَّصيَّة الداخليَّة؛ مثل:

- كيف يُعلِّل الشاعر إنتاجه؟.
- إلى أىِّ حَدٍّ يُوجد هذا التعليل فى ثنايا الإنتاج نفسه؟.
- ما الداعى إلى هذا التعليل؟.
- كيف تندمج حياة الشَّاعر ضمن هذا التعليل؟.

إِنَّ الشاعر فى العصر الجاهلىِّ كان شاعر القبيلة بامتيازٍ؛ وَكُلُّ شعرٍ ذاتىٍّ أو تأمُّلٍ شخصىٍّ ينصهر فى إطار القبيلة.

وفى العصر الإسلامىِّ صار الشاعر يتغنَّى بالانتماء العقائدىِّ - (الشيعيَّة؛ والخوارج؛ ...) -.

وفى العصر العبَّاسىِّ انحطَّت مرتبة الشاعر؛ وصار النُّقَّاد يُفضِّلُون الكاتب على الشاعر؛ والنثر على الشعر؛ وأصبحت مُهِمَّة الشاعر هى الكُدْيَة

والاستجداء والارتزاق ؛ حتَّى شُبِّهَ الشاعر بصفاتٍ دنيئةٍ ؛ كالصبى والمجنون ..... ؛ ولذلك لم يتم مُحاسبة الشاعر إذا خرج عن المُروءة الأخلاقيَّة ؛ أو الدِّين ؛ أو عن الأعراف والقواعد الاجتماعيَّة ؛ ما دام يلتجئ إلى التعقيد والتعمية فى النَّظم والكتابة.

ـ القِسْمُ الثَّانِى :

تَطْبِيقَاتٌ حَوْلَ مُؤلَّفَاتٍ عَرَبِيَّةٍ كَلاسِيكِيَّة

أ ـ بَيْنَ أَرِسْطُو وَالجِرْجَانِىِّ/ الغَرَابَةُ وَالأُلْفَة :

تُشبه البلاغة العربيَّة البلاغتين اليونانيَّة والهنديَّة ؛ كما يبدو ذلك واضحاً من خلال الأمثلة المُستعملة ـ الرَّجُل كالأسد ـ ؛ وأنواع الصُّور الموجودة. وإذا كانت البلاغة اليونانيَّة تهدف إلى إنتاج قوانين الخطاب وتعليم الناس كيف يخطبون من أجل إقناع الآخرين داخل المُجتمع الديمقراطىِّ السياسىِّ والانتخابىِّ الذى يحتاج إلى منطق الإقناع والتأثير فى الجمهور السياسىِّ ؛ فإن البلاغة العربيَّة هى تفسيرٌ للخطاب ؛ أى هدفها : هو تفسير القُرآن ؛ وتبيان أوجه الإعجاز القُرآنىِّ : من خلال رصد الصُّور البلاغيَّة ؛ وتحليلها ؛ واكتشاف أوجه الرَّوعة والجمال فيها.

ولكن البلاغة العربيَّة خضعت للتصنيف والتقسيم فى إطار العُلُوم الثلاثة ﴿ علم البيان ـ علم المعانى ـ علم البديع ﴾ ؛ وأصاب البلاغة العربيَّة انكماشٌ وإهمالٌ : بسبب غرابتها ؛ وكثرة مُصطلحاتها ومفاهيمها المُعقَّدة ؛ وهذا هو

شأن الريطوريقا الغربيَّة التى انكمشت بدورها ؛ ولم تجُدَّد إلا مع منظوراتٍ بنيويَّةٍ وسيميائيَّةٍ حديثةٍ ؛ كما فعل رولان بارت فى كتابه ﴿ قراءةٌ جديدةٌ للبلاغـــــة القديمـــــة ﴾.

ويُلاحظ أن الثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة على مُستوى التقبُّل والتلقِّى قائمةٌ على : الغرابة ؛ والإبعاد ؛ والاغتراب ؛ كما يظهر ذلك جليَّاً فى الشعر والبلاغة اللذين يعتمدان على الصُّور الفنيَّة القائمة على : التشبيه ؛ والاستعارة ؛ والكناية ؛ والتى تُساهم فى : تعمية النَّص ؛ وإثرائه بالغُمُوضِ و الإبهام المجازىِّ : الذين لا ينكشفان إلا بنبراس الشمس ونورها الوهَّاج ومشكاتها الكاشفة.

ب ـ الحَرِيرِىُّ ؛ وَالكِتَابَةُ الكِلاسِيكِيَّة :

إذا كانت شخصيات كُتُب الحديث والأخبار والتاريخ شخصيَّاتٌ فرديَّةٌ ؛ فإن شخصيَّات مقامات الحريرىِّ أنماطٌ إنسانيَّةٌ ونماذجٌ بشريَّةٌ عامة ؛ مثل : أسماء النساء التى ترد فى الشعر الجاهلىِّ أو الإسلامىِّ ؛ كـ : هند ؛ وليلى ؛ وسُعاد ؛ وخولة ؛ وسُلمى ؛ ودعد ؛ ولُبنى ؛ وعفراء : حتَّى أصبحت سُنَّةً شعريَّةً من الصعب الخروج عنها.

إن أبا زيد السّروجىّ والحارث بن همَّام بطلا المقامات الحريريَّة أنماطٌ بشريَّةٌ عامة : تُترجم سُلوكيَّات أخلاقيَّة إنسانيَّة مُطلقة ؛ كما فى الحديث النَّبوىِّ الشَّريف :

﴿ كُلُّكُم حَارِث ؛ وَكُلُّكُم هَمَّام . ﴾ .

ومِمَّا يُؤكِّد نمطيَّة هذه الشخصيَّات : أوصافها التى تتغيَّر من مقامةٍ إلى أُخرى ؛ حتَّى تُصبح شخصيَّات براقشيَّة مُتغيِّرة ؛ تتلوَّن فى أخلاقها بتغيُّر الأمكنة والأزمنة والأفعال.

وإذا كانت المعانى والأفكار تتغيَّر بِسُرعةٍ فى العصر الحديث بتغيُّر المُوضات والمدارس والتيَّارات الأدبيَّة والفلسفيَّة : فإن المعانى فى الآثار العربيَّة الكلاسيكيَّة مهما كانت مُبتذلة ومُكرَّرة ؛ فإنها ما تزال تُحافظ على مِصداقيتها ومُطلقيتها المعرفيَّة والثقافيَّة ؛ وفى هذا يقول كيليطو :

« أما فى العصر الكلاسيكىِّ : فإن المعنى كان يُعتبر مُطلقاً ؛ ويمتاز بالعُموميَّة : أى أننا نجده فى جميع العُصُور ؛ وهذا ما يُفسِّر إيجابيَّته.

نجد عند كُلِّ شاعرٍ تشبيه الكريم : بالبحر ؛ والمرأة : بغُصنِ البَان... » .

ج ـ الزَّمَخْشَرِىُّ وَالأَدَب :

من المعروف : أن توليد نَصٍّ أدبىٍّ وإبداعىٍّ خاضعٌ : للظروف الذاتيَّة والموضوعيَّة ؛ أو لدواعٍ ميتافيزيقيَّة ـ كشياطين الشُّعراء الذين يُلهمونهم بالشعر ـ ؛ أو بناءً على طلبٍ ضمنىٍّ تُوحى به الكتابة أو مُقدِّمة الكتاب.

وقد كتب الزمخشرىُّ أدب المقامات تحت وازع حُلْمٍ رآه فى الليل يطلب منه أن يستعد للموت وأن يدع عنه الهزل ويُعوِّضه بالجِد : لذلك كتب مجموعةً من المقامات التى لا تُشبه مقامات الحريرىِّ أو الهمذانىِّ إلا فى أسلوب السجع واستعمال المُحسِّنات البديعية.

وتخضع المقامة حسب الكاتب للثوابت البنيويَّة التالية :

السند ؛ والسفر ؛ ونمطان إنسانيَّان مُتناقضان ـ (الأديب والمكدى) ـ ؛ وحكاية مبنيَّة على مايُسمِّيه أرسطو ﴿ التعرُّف ﴾ ؛ وفنٌّ كتابىٌّ يُشير إلى الأسلوب الرَّفيع ـ سواءٌ أكان مزيجاً من الشعر والنثر ؛ أم مزيجاً من الأنواع الأدبيَّة ؛ ومن الجد والهزل ؛ أم يغلب عليه السجع والمُحسِّنات ـ .

وإذا كانت مقامات الحريرىِّ والهمذانىِّ يغلب عليها الهزل واللهو بسبب الكُدية والاستجداء الدنيوىِّ : فإن مقامات الزمخشرىِّ هى مقاماتٌ دينيَّةٌ وعظيَّةٌ وإرشاديَّةٌ قائمةٌ على الترغيب والترهيب ؛ ويغلب عليها الجد لارتباطها بماهو أُخروىّ ؛ كما يطغى عليها النقد الذاتىُّ والعتاب النفسىُّ وتأنيب الضمير.

وهو فى مقاماته لايُوجِّه خطابه إلا لذاته : لتقريعها ؛ وتوبيخها ؛ ولومها ؛ وإسداء النَّصائح لها : من خلال صيغ الأمر ؛ والنهى ؛ والتحضيض ؛ والاستفهام ؛ والإطناب بالترادُف ؛ والطباق.

كما أن لُغة المقامات تجمع بين مُعجمين : مُعجم الضلال ؛ ومُعجم الهداية : فالدُّنيا امرأةٌ فاتنةٌ كثيرة الإغراء والافتتان ؛ ولترويضها لابُدَّ من سُلُوك طريق الجِدِّ والاستعداد للموت.

كما يتناول الزمخشرىُّ الأدب من وجهة نظرٍ غريبةٍ ؛ أى إنه يعرض أغراض الأدب وأدواته ـ النحو والعروض والقافية ـ من خلال نظرة واعظٍ مُتزهِّدٍ .

ويُوجِّه الزمخشرىُّ كتابه لقارئٍ ضمنىٍّ وسيطٍ ؛ مُدرِّسٌ للأدب يقوم بتبليغ

المقامات لأصحاب الفضل والدِّيانة ؛ أى أنَّه لن يُمكِّن منها العامة وقليلى الـــــدِّين.

ولابُدَّ لهذا الكتاب من مُؤلِّفٍ يُعطيه المشروعيَّة ومصداقيَّة التلقِّى والانتشار لأنَّ النَّصَّ المكتوب أرستقراطىٌّ ؛ بينما النَّصُّ الشفوىُّ بلا اسم المؤلف يُصبِّح ديمقراطيًّا فى انتشاره.

د ـ المُلَحُ وَالنَّحْو :

كتب الحريرىُّ أُرجوزةً فى النحو تُشكِّلُ (مُلحة الإعراب) ؛ وكانت الأراجيز وسيلةً لنظم العُلُوم والمعارف ؛ من أجل تسهيل الفهم والاستيعاب على الطلبة عن طريق الحفظ والاستظهار.

يُلاحظ على مُلْحَة الحريرىِّ أنها نظمٌ وليس بشعرٍ : لانعدام الطرب والمُتعة الشعريَّة والألفاظ الشاعريَّة ؛ كما تتسم هذه المُلحة بالحشو والكلام الزَّائد الذى تستوجبه القافية ؛ وتخضع المُلحة النحويَّة لهرميَّةٍ فى الإسناد : العرب العُرباء والرُّواة ؛ والمُتكلِّم والمُخاطَب.

وتقترب المُلحة النحويَّة من الوعظ : لهيمنة الوظيفة التعليميَّة التلقينيَّة ؛ وصيغ الأمـر والنَّهـى والإرشـاد.

وتطفح المُلحة بآراء النُّحاة فى المسائل الخلافيَّة دُون أن يُشير إليهم ؛ وكان من الأفضل ألا يذكر إلا المسائل النحويَّة التى اتفق حولها النُّحاة.

كما يستعمل الحريرىُّ لُغَةَ السُّلطة والسيطرة فى توجيهه الخطاب إلى المُتلقِّى ؛ طالباً منه التنبيه والإنصات دُون اعتراضٍ قصد الاستفادة من النحو ؛ وعلى

السامع كذلك أن يُصحِّح أخطاء شيخه إن وُجِدَت ؛ وأن يُكمل مانقص : وهذا إن دَلَّ على شىءٍ : فإنما يَدُلُّ على مدى تواضعه وتواضع العُلماء الكبار أمثال الحريرىِّ.

أما أمثلة المُلحة : فهى غنيَّةٌ بالفوائد : الدينيَّة ؛ والأخلاقيَّة ؛ والمعرفيَّة ؛ والأدبيَّة.

هـ ـ نَحْنُ وَالسِّنْدِبَاد :

فى هذا الفصل : ينطلق الكاتب من شعرية كاستون باشلار التى ترتكز على المبادئ الكونيَّة الأربعة : الماء ؛ والنَّار ؛ والهواء ؛ والتُّراب : فى تحليل أسفار سندباد الواردة فى كتاب ﴿ ألف ليلة وليلة ﴾.

إن الكاتب يُقابل بين شخصين :

١ـ السندباد البَرِّى : رمز : الفقر ؛ والمُعاناة ؛ والشقاء الأرضىّ .

٢ـ السندباد البحرى : رمز : الغنى ؛ والسَّعادة ؛ ورمز الانفتاح ؛ والتحدِّى ؛ والمُغامرة الخارقة.

كما أن الكاتب يُقابل بين عالمين : عالم البحر ؛ وعالم البر ؛ أو بين فضاءين مُتعارضين : فضاء الانغلاق و شدَّة الحَرِّ والتعب والمشاكل البشريَّة ؛ وفضاء الانفتاح والأهوال والكُنُوز والمُغامرات العجيبة.

وتُقابل القصَّة أيضاً بين :

١ـ عالم الأُلفة : وهو عالم البَرِّ ؛ أو عالم الأرض الذى يرتبط به السندباد الأرضىُّ.

٢ـ وعالم الغرابة : وهو عالمٌ فانطاستيكىٌّ عجائبىٌّ ؛ يتميَّز بمواصفاتٍ غريبةٍ

تتعلَّق بحجم المخلوقات ؛ وجمع فضائه الغريب بين مُتناقضات ومُتنافرات تتجاوز الطبائع البشريَّة ؛ ووجود شعائر وعادات لم تكن تدور بخلد السندباد ؛ كأكل اللحوم البشريَّة ؛ وتحوُّل الناس إلى كائناتٍ حيوانيَّةٍ ووحوشٍ خارقةٍ مُتسخة.

وَكُلُّ هذا يُعبِّر عن ثُنائيَّة : ﴿ الإيهام ؛ والإبهام ﴾ .

كما أن السفر السندبادىَّ لا يكتفى بما هو أُفقىٌّ ﴿ السفر برًّا ؛ وبحراً ﴾ ؛ بل يتعدَّاه إلى ما هو عمودىٌّ ﴿ السفر فى الجَوِّ ؛ وعُمق الأرض ﴾.

ولا تنتهى الأسفار السندباديَّة إلا بالتوبة والعودة إلى البَرِّ و إلى حاضرة بغداد ؛ وتوقُّف السرد الشهرزادىّ.

وتنبنى القِصَّةُ كذلك على المُقايضة السرديَّة ؛ لأن السرد وليد توتُّرٍ بين قوىٍّ وضعيفٍ :

- شهرزاد : راويةٌ فى موقف الضعف.
- وشهريار : مُستمعٌ فى حالة القُوَّة والسيطرة والبطش.
- والسندباد البحرىُّ السارد فى حالة قُوَّةٍ .
- والسندباد البرىُّ المُستمع فى حالة ضعفٍ وَسُكُونٍ .

ويكون الاستماع هُنا بمائة مثقالٍ ذهباً وعشاءٍ فاخرٍ للسندباد البَرِّىِّ ؛ وفى العقد الضمنىِّ بين شهرزاد وشهريار يكون السرد فى مُقايضةٍ مع الرحمة والعطف.

هذا ؛ وإن حكايات السندباد ما هى إلا : حوارٌ بين الانغلاق والانفتاح ؛

وإثباتٌ لجدليَّة الداخل والخارج ؛ وحوار الأنا مع الآخر أو الغير.
ولقد امتدت الرِّحلات السندباديَّة إلى عصرنا الحاضر ؛ واستمرَّت ثُنائيَّة ﴿ الأُلفة ـ والغرابة﴾ : كما فى ﴿ الساق على الساق ﴾ لأحمد فارس الشدياق ؛ و﴿ حديث عيسى بن هشام ﴾ للمويلحى.

٤ ـ القَضَايَا المَنْهَجِيَّةُ وَالفَنِّيَّة :

يتبنَّى عبد الفتاح كيليطو فى كتابه ﴿ الأدب والغرابة ﴾ : البنيويَّة السرديَّة ؛ القائمة على : التفكيك ؛ والتركيب ؛ والتحليل المحايث ؛ وتحليل الخطاب.
وسياق هذا الكتاب هو فضاء العالم العربىِّ إبَّان فترة السبعينيَّات التى ظهرت فيها البنيويَّة عن طريق : الترجمة ؛ والمُثاقفة ؛ والاحتكاك بالآداب الغربيَّة ومناهجها النقديَّة.
وكان من الطبيعىِّ أن يتأثَّر النُّقَّاد العرب بالمناهج النقديَّة الغربيَّة الحديثة ؛ ويُحاولون تطبيقها على الآداب العربيَّة ـ سواءٌ القديمة منها أو الحديثة ـ .
وإذا كان كمال أبو ديب قد اهتم ببنية الشعر العربىِّ القديم والجديد : فإن عبد الفتاح كليطو اهتم بالثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة ؛ وخاصةً بنية السرد والحكاية فى شتَّى تقاطعاتها وأجناسها.

ومن المعلوم : أن البنيويَّة تربَّت فى أحضان اللسانيَّات مع فرديناند دوسوسير ؛ والبنيويَّة الوظيفيَّة ﴿ أندرى مارتينيه ﴾ ؛ والكلوسيماتيكيَّة ﴿ هلمسيلف ﴾ ؛ وحلقة براغ ﴿ جاكبسون ـ تروبتسكوى ﴾ ؛ والتوزيعيَّة

﴿ هاريس ـ وبلومفيلد ﴾ ؛ والتوليديَّة التحويليَّة ﴿ نوام شومسكى ﴾ .

كما تربَّت فى أحضان الشكلانيَّة الرُّوسيَّة ؛ والنقد الفرنسىِّ الجديد.

وَيُعَدُّ كلود ليفى شتروس ورومان جاكبسون من البنيويين الأوائل الذين طبَّقوا المنهج البنيوىَّ اللسانىَّ على الشعر ؛ ولاسيَّما قصيدة القطط **Les chats** للشاعر الفرنسىِّ بودلير فى مُنتصف الخمسينيَّات : لتعقُّبها تحليلات بنيويَّة حول السرد والقصص المُصوَّرة والحكايات الشعبيَّة والبوليسيَّة مع رولان بارت وكلود بريمون وتودوروف وجيرار جنيت.

وستتحوَّل البنيويَّة بعد ذلك إلى مُقاربةٍ سيميائيَّةٍ مع : كريماس ؛ و جوليا كريستيفا ؛ وفليب هامون ؛ وجماعة أنتروفيرن ؛ ومدرسة باريس ؛ وأتباع بيرس.

وقد استلهمت البنيويَّة الفرنسيَّة الإرث الشكلانىَّ وجماعة تارتو السيميائيَّة بموسكو عن طريق : الترجمة ؛ والاطلاع الثقافىِّ ؛ والتبادُل المعرفىِّ.

ولقد استفاد الدَّارسون العرب من المنهج البنيوىِّ فى أواخر الستينيَّات وعقد السبعينيَّات من خلال الاطلاع على كُتُبٍ تعريفيَّةٍ ؛ ككتاب محمد الحناش ﴿ البنيويَّة اللسانيَّة ﴾ ؛ وكتاب فؤاد أبو منصور﴿ النقد البنيوىُّ الحديث﴾ ؛ وكتاب فؤاد زكريا ﴿ الجذور الفلسفيَّة للبنائيَّة ﴾ ؛ وكتاب صلاح فضل ﴿ نظريَّة البنائيَّة فى النقد الأدبىِّ ﴾.

هذا ؛ وقد غدا النُّقَّاد العرب يُطبِّقون المنهج البنيوىَّ على الأدب العربىِّ : انطلاقاً من مرجعيَّاتٍ نقديَّةٍ غربيةٍ مُتنوِّعةٍ : كما فعل موريس أبو ناضر ؛

وخالدة سعيد ؛ ويمنى العيد ؛ وكمال أبوديب ؛ وصلاح فضل ؛ وعبد الكبير الخطيبى ؛ وجمال الدين بن الشيخ ؛ وجميل شاكر ؛ وسمير المرزوقى ؛ وعبد السلام المسدى ؛ وحسين الواد ؛ وسيزا قاسم.

وإذا كان أغلب الدارسين يتعاملون مع المنهج البنيوىِّ بطريقةٍ حرفيَّةٍ آليَّةٍ قائمةٍ على الإسقاط الخارجىِّ حتَّى يُصبح العمل النقدىُّ تمريناً منهجيًّاً آليًّاً يسمو فيه المنهج على حساب النص ؛ إلا أن عبد الفتاح كيليطو يتعامل مع المنهج البنيوىِّ بذكاءٍ خارقٍ : حيث يخُضع المنهج للنَّص ؛ ويستنبط من داخله دلالات عميقة لا يُمكن أن يتصورها القارئ الضمنىُّ والفعلىُّ على حَدٍّ سواء.

ويرتبط المنهج البنيوىُّ لدى كيليطو بـ : الوصف ؛ والتفسير ؛ والتأويل : من خلال استقراء اللغة فى سياقاتها النصيَّة ؛ مع تنويع المنظورات والتصورات فى التحليل والمُقاربة : حيث يعتمد فى إحالاته البيبليوغرافيَّة على : الشكلانيَّة الرُّوسيَّة ؛ والبنيويَّة الفرنسيَّة ؛ والسيميائيَّات ؛ والفلسفة الغربيَّة ؛ وجماليَّة التلقِّى « ياوس » .

ولكن هذه المرجعيَّات يتحكَّم فيها الكاتب بنوعٍ من : المُرونة ؛ و التلميح المُوجز ؛ والتصرُّف المنهجىِّ .

ويبدو من خلال قراءتنا للكتاب : أن كيليطو يُوجز فى الكتابة اختصاراً وتكثيفاً ؛ لأنَّ الكلام كما هو معروف ما قَلَّ وَدَلَّ ؛ وعلى الرَّغم من هذا الإيجاز غير المُخِلِّ الذى يظهر واضحاً فى صِغَرِ حجم الكتاب ؛ إلا أنَّهُ كتابٌ

دَسِمٌ ؛ ملىءٌ بالمعارف المنهجيَّة ؛ والمعلومات المُتعلِّقة بالآداب الغربيَّة والعربيَّة.
وعليه : فإننا نشيد بالكاتب تنويهاً وتقديراً كبيراً ؛ ونُحييه تحية إجلالٍ وإكبارٍ ؛ لأنَّهُ خدم الثقافة المغربيَّة ونقدها الأدبىَّ ؛ و أعاد الاعتبار للثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة ؛ وفتح باب التُّراث العربىِّ الجمالىِّ والفنِّىِّ للدارسين العرب لقراءته من جديدٍ على ضوء مناهج تأويليَّةٍ جديدةٍ : تستقرى الداخل النَّصىَّ : تأويلاً ؛ وتفسيراً ؛ وتفكيكاً ؛ وهذا ما قام به أتباعه وتلامذته : كالباحث السُّعودىِّ عبد الله الغذامى ؛ والمغاربة : محمد مفتاح ؛ وسعيد يقطين ؛ ومحمد مشبال فى كتابه « بلاغة النادرة » ؛ والباحثة المصريَّة نبيلة إبراهيم ؛ والعراقىِّ عبد الله إبراهيم : أى البحث الجاد فى : أدبيَّة السَّرْدِ العربىِّ القديم و الثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة ؛ وتفكيك جميع أجناسها : من أجل تركيب تاريخٍ للأدب العربىِّ بمفهومٍ علمىٍّ دقيقٍ.
ويُلاحظ أيضاً : أن بعض نُصُوص كليطو مُختصرةٌ ومُوجزةٌ ؛ تتطلبها المُقاربة البنيويَّة التى تكتفى بالنُّصوص القصيرة ؛ وهذا هو شأن التحليلات البنيويَّة والسيميائيَّة الغربية ﴿ جماعة أنتروفيرن مثلاً ﴾.
وقد يبدو أن منهجيَّة الكتاب مُتجاوزةٌ ؛ وأن المعارف التى يحملها أصبحت بديهيَّة : إلا أن الكتاب مازال مُعاصراً : يعيش معنا ؛ ويتجدَّد كُلَّ يومٍ فى الزمان والمكان باختلاف القُرَّاء ؛ و ينبغى لِكُلِّ دارسٍ ومُبتدئٍ فى الآداب أن يعود إليه : من أجل استيضاح الأُمُور والمفاهيم الاصطلاحيَّة الأدبيَّة والنقديَّة قبل الشُّرُوع فى أىِّ بحثٍ أو عملٍ دراسىٍّ ونقدىٍّ ؛ سواء أكان بحثاً شخصيَّاً

أم أكاديميًّـــاً.

وتمتاز مُقاربة كيليطو النقديَّة بلُغةٍ وصفيَّةٍ رائعةٍ: تعتمد على المُساواة بين اللفظ والمعنى؛ والمُتعة اللفظيَّة؛ وشاعريَّة التحليل؛ وتنوُّع السجلات المُعجميَّة والنقديَّة بتنوُّع المرجعيَّات التناصيَّة؛ كأننا أمام عملٍ إبداعىٍّ مُحكمٍ؛ يُحقِّقُ للقارئ الضمنىِّ والفعلىِّ مُتعةً وَلَذَّةً نادرةً؛ كَلَذَّةِ النَّصِّ التى تحدَّث عنها الفرنسىُّ رُولان بارت.

وفى الأخير: إن كتاب ﴿ الأَدَبُ وَالغَرَابَة ﴾ نمُوذجٌ نقدىٌّ رائدٌ فى عالمنا العربىِّ فى دراسة الثقافة العربيَّة الكلاسيكيَّة: لأنه يستند إلى آليَّات التفكيك؛ والتركيب؛ والتأويل؛ وتفسير النُّصوص من الداخل؛ واستكناه المُضْمَرِ من خلال المُصَرَّحِ بأُسلُوبٍ وصفىٍّ مُمتعٍ رائعٍ؛ حيث يُصبح المنهج فى خدمة النَّص؛ وليس العكس.