الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى- جيجل-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنـوان:

النص السردي القديم

- قراءات عبد الفتاح كيليطو أنموذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

- سهام شيبوط
- زهرة حمروش

إشراف الأستاذ:

- يوسف معاش

لجنة المناقشة

الأستاذ: نجيم حناشي.....رئيسا

الأستاذ: يوسف معاش.....مشرفا ومقررا

الأستاذ: أحمد موهوب.....ممتحنا ومناقشا

السنة الجامعية:

1439/1438هـ - 2018/2017 م

شكر وعرفان

الحمد لله خالق الألسن واللغات واضع الألفاظ للمعاني بحسب مااقتضته حكمه البالغات الذي علم آدم الأسماء كلها وأظهر بذلك شرف اللغة وفضلها والصلاة والسلام على سيدنا محمد أفصح الخلق لسانا وأعربهم بيانا وعلى آله وصحبه أكرم بهم أنصارا وأعوانا .

إن الشكر الأول الله سبحانه وتعالى الذي غرس في قلبنا حب العلم والإيمان، والذي وفقنا وسدد خطانا لانجاز هذا العمل المتواضع.

كما نتقدم بالشكر الجزيل مع فائق الاحترام والتقدير إلى الأستاذ "يوسف معاش " الذي تفضل بالإشراف على المذكرة ولم يبخل علينا بالنصائح والتوجيهات والتشجيع المستمر، وصبره له علينا، وإلى كل أساتذة قسم الأدب العربي الذين ساعدونا في مشوارنا الجامعي وإرشادنا وإلى كل خرجي اللغة والأدب العربي.

سهام

زهرة

إهداء

إلى جميع الأهل والأقارب

إلى أمي الغالية وأبي العزيز أطال الله في عمرهما

إلى أخواتي العزيزات

إلى إخواني الأعزاء

إلى أعز وأغلى صديقاتي

إلى كل من يحب العلم وكل من علمني حرفا

إلى كل من وسعته ذاكرتيّ ولم تسعه مذكرتي

وإلى كل من ساعدني في انجاز هذا البحث

إلى كل من يعرفني من قريب أو بعيد أهدي ثمرة جهدي هذا

"والحمد الله رب العالمين"

زهرة

إهداء

بلسان قائل وقلب صادق أنحني أمام من خلقني ووهبني العلم وأفاض عليّ بالتعلّم

"الله سبحانه وتعالى"

إلى أجمل صورة بداخلي ومنبع الحنان الذي لاينتهي بصوتها ودعواتها أمي

إلى من سهّل عليّ سبل التعلم ولم يدخر جهدا متمنيا لي النجاح أبي

إلى أخواتي اللّواتي كنا في عوني ومصدر طاقة لي

إلى جميع الأهل وصديقاتي وخاصة رفيقتي الغالية التي شاركتني في هذا العمل زهرة

إلى جميع هؤلاء أهي ثمرة جهدي.

سهام

مقدمة

إن البحث في التراث العربي وقراءته ، من منظور جديد يشكل احد المهام الأساسية التي يقوم بها النقاد العرب في سبيل بناء نظرية نقدية عربية ،إذ يعتبر من الخصائص التي تتفّرد بها الفاعلية النقدية العربية ،و من هنا أصبح من واضح أن يشتغل عليه عدد كبير من النقاد العرب ،وهناك تيار من النقاد استطاع أن يبلور منظور جديد ا ،في دراسة هدا التراث كما استطاع أن يثري بحثه بشكل جعله يؤسس مسارا جديرا بالدراسة والتأمل نظرا لغناه وقيمته المعرفية ،النظرية والمنهجية ،ومساءلته ومناقشته ،نظرا لما يمكن أن يضيفه للنظرية النقدية وتوجهاتها في الأدب العربي الحديث والمعاصر ،وضمن هذا التوجه يمكن أن نتأمل تجربة الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو في قراءته للتراث العربي وخاصة التراث السّردي ،تلك التجربة التي تشكلت يمكن أن نسميها بالقراءة النموذجية أو القراءة المتفرّدة ،والتي تنحوا منحى متميزا في طرحها ،ومن الواضح أن قضية العلاقة بين التراث السّردي وقراءته قد تكاد تكون قضية محورية ،شغلت الباحث عبد الفتاح كيليطو ومازالت تشغله بوصفه باحثا وناقدا .حيث تبنى هذه الممارسة النقدية أكثر مما تبناها غيره من النقاد العرب ،وقد خصّ لها جزءا كبيرا من اهتماماته الأكاديمية. وهذا مانشره في مجموعة من النصوص والكتب النقدية الهامة في هذا المجال ،بدءا من الأدب والغرابة 1982م والغائب (دراسة في مقامة للحريري) 1987 م ،الحكاية والتأويل(دراسات في السرد العربي) 1998م ،أبو العلاء المعري أو متاهات القول 2000م ....لخ ،وكلها مؤلفات حملت معها هاجس الباحث نحو تأسيس لبنة في قراءة التراث السردي العربي ،كما شكلت نقطة تحول هامة في تاريخ النقد العربي .وقد أتقن الناقد عبد الفتاح كيليطو اللغة الفرنسية وتأثر بها.

وموضوع دراستنا الذي يتمحور حول النّص السّردي القديم قراءات عبد الفتاح كيليطو نموذجا ،إذ يُعتبر من صميم مواضيع النقد الأدبي العربي المعاصر والذي خصّصناه لأحد أهم المشاريع النقدية المعاصرة ،التي تصب في إطار دراسة الموروث السّردي العربي، إذ أنها تفسح مجالا لطرح إشكالات كثيرة ومتعددة ،تتمحور حول محاولة بحث مدى تمثل الناقد كيليطو للموروث السّردي العربي ،وعن منهج قراءته واصطلاحاته النقدية ،وآلياته الإجرائية كل هذا بغية الوقوف على أهم الخصائص والمحددات المنهجية التي بنا عليها مشروعه النقدي .

وسبب اختيارنا لهذا الموضوع ،هو حبنا للاطلاع واستكشاف الدراسات النقدية ،وما يميز الكتابة النقدية لدى عبد الفتاح كيليطو التي كان لها أثر بالغ في الإعجاب بفنيتها الإبداعية .أما السّبب الموضوعي فيتمثل في محاولة البحث والكشف عن مسار النقد العربي المعاصر على وجه العموم والمغربي خاصة .وفي طريقة تعامله مع موروث المتون السّردية العربية ،وكذلك محاولة استظهار معالم هذا الدرس النقدي عند عبد الفتاح كيليطو .وهذا راجع لقلة الدراسات التي اقتحمت صميم هذا المشروع النقدي ،باستثناء بعض الدراسات والمقالات المتفرقة .

وقد اندفعنا في قراءة مشروعه للوقوف على أهم تجليات الدّرس النقدي عنده ،حيث كان المنهج التأويلي طريقنا الأنجع في استكشاف أبعاد خصوصية الدرس النقدي ،من خلال المدّونة التراثية للناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو ومحاولة تقديم قراءة تحليلية لها وهذا هو السّبيل المنهجي الذي يفرضه موضوع الدراسة .

وقد رسمنا خطة بحث وفق مسار تمّ ضبطه واستجماعه في مقدمة ثم تمهيد ثم يليه فصلين مع خاتمة،حيث خصّصنا التمهيد الذي كان عبارة عن ماهية للسّرد العربي القديم لمنح تصور عام وشامل حول موضوع الدراسة

كما تطرقنا في الفصل الأول إلى مفاهيم عامة حول السّرد والسرد العربي ،وهذا الفصل ينقسم بدوره إلى خمس مباحث والذي كان فصلا نظريا صرفا .

المبحث الأول كان يحمل عنوان مفهوم السّرد ،أما المبحث الثاني فقد كان الذي بعنوان علم السرد/السردية/السرديات ثم المبحث الثالث الذي انضوى تحت عنوان أشكال السرد ومكوناته ،حيث تناولنا فيه أدوات السرد ،أشكاله ،والرؤى السردية ،أما المبحث الرابع والذي خصصناه إلى ذكر أهم أنواع السرد في التراث القصصي العربي ،ليأتي في الأخير المبحث الخامس والذي تطرقنا فيه إلى ابرز جهود النقاد حول الموروث السردي العربي من بينهم سعيد يقطين ،عبد الحميد بورايو ،وعبد الفتاح كيليطو ،ومحمد عابد الجابري أما الفصل الثاني والذي تضمن الحديث عن المنهج النقدي عند عبد الفتاح كيليطو والذي اندرج تحته أربع مباحث .فالمبحث الأول كان بعنوان المدّونة التراثية في نقد كيليطو ،أما المبحث الثاني فقد تناولنا فيه قراءات عبد الفتاح كيليطو للنصوص السردية القديمة المتمثلة في المقامة الكوفية للحريري ،ألف ليلة وليلة ،ثم النص الشعري الذي كان بعنوان أبو العلاء المعري أو متاهات القول ،ثم يليه المبحث الثالث الذي كان عبارة عن تطبيقات من نصوص نقدية حيث قمنا فيه باستخراج مكونات السرد وأدواته و أشكاله، أما بخصوص المبحث الرابع والأخير فقد كان عبارة عن آراء نقدية حول القراءات التي قدمها عبد الفتاح كيليطو .

أما الخاتمة فكانت تلخيصا لأهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة.

وقد قمنا بتحديد الإشكالية الرئيسية :

-كيف تناول عبد الفتاح كيليطو الموروث السردي العربي في نقده ؟

تندرج تحتها عدة تساؤلات:

-ما هي الآليات التي قدمها عبد الفتاح كيليطو في قراءته للتراث النقدي؟

-ما هو المشروع النقدي لعبد الفتاح كيليطو ؟

-وكيف كانت رؤيته للتراث العربي والسردي على وجه الخصوص؟

-ما هي أهم القضايا التي عالجها كيليطو في قراءته لهذه الكتب النقدية ؟

وفيما يخص الصعوبات التي واجهتنا أثناء انجاز بحثنا هذا فتتمثل في قلة المراجع التي تدور حول هذا الموضوع وكذا ندرة الدراسات حول هذا الموضوع النقدي تحديدا لتأتي في الأخير خاتمة كمحصلة شاملة لنتائج الدراسة المتوصل إليها في إطار رحلة انجاز هذا البحث .كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف "يوسف معاش" الذي ساعدنا بتوجيهاته ونصائحه التي استفدنا منها في موضوعنا هذا ،ونحمد الله عز و جل الذي أعاننا على إتمام هذا العمل في أحسن الظروف والأحوال ،وأتممناها في أجمل حلة وأحسن وجه ،كما لا ننسى الجامعة التي مدت لنا يد العون _جامعة محمد الصديق بن يحي _جيجل

تمهيد

السّرد العربي قديم قدم الإنسان العربي، و أولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك، مَارس العربي السّرد و الحكي شأنه ذلك شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال و صور متعددة. و انتهى إلينا مما خلفه العرب تراث مهم، لكن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد في شكل ملائم ولم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخرا و بصور شتى.[1]

و للسرد العربي استعمالات عديدة قديمة و حديثة، لا رابط بينهما و لا ناظم و نجد من بين هذه الاستعمالات: (الأدب القصصي، أدب القصة، النثر الفني، القصة عند العرب، الحكايات العربية...). و ما شاكل هذا من المفاهيم التي كانت تستعمل في التراث العربي.[2]

لقد انتبه العرب المحدثون إلى أن الأدب العربي متعدد الأنواع و الفنون، و ظهرت دراسات و أبحاث تتناول بعض هذه الأنواع متصلة أو منفصلة،[3] و نذكر من هذه الدراسات: كتاب "قصصنا الشعبي" لفؤاد علي حسنين و "الأدب القصصي عند العرب" لسليمان موسى (...) و من الدراسات الجديدة نذكر كتاب "بناء السردية للموروث الحكائي العربي"، و "التراث القصصي في الأدب العربي"، و" سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط..."[4]

و هناك العديد من الدراسات العربية التي باتت تسير في هذا الاتجاه من الاهتمام.

إن هذه الدراسات في أغلبها تتفق مجتمعة على أن القصص أو الموروث الحكائي العربي غني و مهم ويستدعي، البحث والدراسة.

و عندما نعود الآن إلى ما تركه العرب في هذا المضمار سنجد أنفسنا أمام تراث مهم، هذا التراث أثار الانتباه إليه مند عصر النهضة، لكن ذلك لا يتناسب مع ما عرفه هذا التراث من إنتاج ضخم. لذلك لا يمكننا إلا أن نقول إن دراسة هذا التراث ما تزال قليلة و محدودة، و معنى ذلك أن بعض ذيول التصورات القديمة حول ما نسميه بالسرد العربي ما تزال تفرض نفسها بإلحاح.

[1] سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم و تجليات)، دار الأمان، الرباط ، ط1، 1433هـ، 2012م، ص57.
[2] المرجع نفسه، ص57.
[3] نفسه، ص58.
[4] نفسه، ص59.

و مجمل هذا التصور أن هناك ديوانا واحدا تركه العرب هو "الشعر"، أو ما عداه من الأنواع و الفنون فلا يرقى إلى الشعر. أي أن العرب القدامى كان اهتمامهم منصبّ على الشعر باعتباره ديوان العرب، لكن ديوانا آخر ظل يزاحمه المكانة نفسها على الصعيد الواقعي، بل إننا نجده في أحيان عديدة يتبوأ مكانة أسمى، سواء من حيث الإنتاج أو التلقي، فالحكي و السّرد كان موجود يسير بتأني في ظل سلطة الشعر العربي، حيث أنتج العرب السّرد و ما يجري مجراه[1].

و تركوا لنا تراث هائلا مند القدم أي ما قبل الإسلام فظل هذا الإنتاج يتزايد عبر الحقب و العصور وسجل لنا العرب من خلاله مختلف صور حياتهم و أنماطها و رصدوا من خلال الوقائع و ما خلفته من أثار في المخيلة والوجدان و عكسوا عبر توظيفهم إياه ...

كل صراعاتهم الداخلية و الخارجية ،كما تجسدت من خلاله مختلف تمثيلاتهم للعصر و التاريخ والكون و صور تفاعلاته مع الذات و الآخر[2].

يعد " السّرد " المفهوم الجامع لمختلف الممارسات التي تقوم على أساس وجود مادة حكائية ، يرتهن إلى مقولة " الصيغة " التي توظف في تقديم المادة الحكائية .« و ليست الصيغة هنا غير السرد الذي يضطلع به الراوي و ذلك على اعتبار أن (صيغة السرد) هي المقولة المحددة لأي عمل سردي من جهة، و من جهة أخرى لأنها المقولة الجامعة التي تلتقي بواسطتها كل الأعمال الحكائية ، و من خلالها أخيرا تتجسد ، و بها تختلف عن غيرها من الأجناس و الأنواع[3]، و تبعا لهذه التحديدات يعدوا " السّرد العربي " هو الجنس الذي يوظف فيه صيغة السرد، و تهيمن على باقي الصيغ في الخطاب، و يحتل فيه الراوي موقعا هاما في تقديم المادة الحكائية »[4].

لقد وقع التركيز في الدراسات العربية القديمة و الحديثة على تعدد الأنواع : (الأخبار ، و الأسمار والحكايات و القصص...)، و لم يتم الالتفات إلى الطابع العام الذي تشترك فيه ، و يمنحها طبيعة خاصة و شاملة تسمها بما يؤهلها لتنال موقعها ضمن أجناس الكلام العربي

[1] سعيد يقطين: السّرد العربي (مفاهيم وتجليات)، المرجع السابق ، ص60.
[2] المرجع نفسه، ص61.
[3] سعيد يقطين: السّرد العربي (مفاهيم وتجليات)، المرجع السابق، ص76.
[4] المرجع نفسه، ص76.

« و من هنا تأتي أهمية النظر إلى السّرد في التراث العربي باعتباره جنسا . و يستدعي هذا ، أن تكون له أنواع، كما يستدعي ذلك أيضا أن يكون له تاريخ ، و أي تفكير في أنواعه و تاريخه لا يمكن إلا أن يلعب دورا هاما في ترسيخ الوعي به . و اتخاذه موضوعا للبحث الدائم ، و التفكير المتواصل ، و إحلاله الموقع الملائم ضمن باقي الأجناس العربية الأخرى ».[1]

« إن البحث في تاريخ الآداب العربية حديث جدا ، و لقد انصبت جهود الدارسين و الباحثين في التاريخ الأدبي على الشعر الذي كان يحظى بحصة مهمة في الرصد و التحليل يبدو ذلك في كثرة ، التصانيف في تاريخ الشعر العربي و قلة ما يندرج منها في تاريخ النثر، و حتى في هذه القلة كان السرد أو القصص يتناول بسرعة ويحتل مكانة ثانوية لأنه كان ينظر إليه باعتباره تجليا نثريا ، أو تنويعا من التنويعات النثرية، وبالمقابل كانت بعض الأنواع السردية (المقامة في مرحلة ، و الليالي في مرحلة أخرى) تنال اهتماما متزايدا من قبل الدارسين والمهتمين».[2]

لذلك نجد الوعي بالكتابة في تاريخ الأدب العربي يتحقق في مستهل هذا القرن مع بداية الإحساس بضرورة إعادة تشكيل الهوية العربية على أسس جديدة مع مايعرف بعصر النهضة .[3]

و من مميزات السرد العربي القديم، أنه ينتمي إلى السرود الشفاهية، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة و لم يقم التدوين، الذي عرف في وقت لاحق لظهور المرويات السردي، إلا بتثبيت صورة بلغها المروي الأمر الذي يؤكد قضية تاريخية مهمة، و هي أن المدونات السردية، لا تمثل سوى المرحلة الأخيرة التي كان عليها المروي قبل تدوينه .

لم تكن الشفاهية نظاما طارئا في الثقافة العربية، بل كانت محضنا نشأت فيه كثير من مكونات تلك الثقافة في مظاهرها الدينية و التاريخية و اللغوية و الأدبية .

حيث أن الشفاهية استمدت قوتها المعرفية من الأصول الدينية و الفكرية، التي وجهتها توجيها خاصا بها يجعلها تندرج في خدمة الدين رؤية و ممارسة[4].

---

[1] سعيد يقطين: السّرد العربي (مفاهيم وتجليات)، المرجع السابق ، ص76.

[2] نفسه ، ص 77.

[3] نفسه، ص79.

[4] عبد الله إبراهيم :السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، و المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2، 2000 م، ص16 .

لقد نشأت المرويات السردية وسط منظومة شفاهية من الإرسال و التلقي مما جعلها تتشكل أنواعا وبني في ظل تلك المنظومة، و أصبح تبعا لذلك أمر الكشف عن طبيعة الشفاهية العربية أصولا و مظاهر ، ضرورة لا يستقيم البحث بدونها كونها موجها رئيسيا ، صاغ بنية تلك المرويات .

إن الموروث الإخباري و الحكائي لأي أمة من الأمم، يتألف من عدد يصعب حصره من الأخبار والحكايات في أغراض شتى.[1]

لقد نهضت الأنواع القصصية العربية الكبرى، كالحكاية الخرافية و السيرة و المقامة على موروث إخباري وفيما يمكن القول إن الحكاية الخرافية ، استندت إلى الأخبار القديمة التي تنتمي إلى مرحلة متقدمة من مراحل وعي الإنسان، فإن السيرة تشكلت أول الأمر من الأخبار الخاصة بالرسول و حياته أما المقامة فإنها استلهمت أخبار الشطار و العيارين و الطرفاء، و لكن بنية النوع القصصي تختلف عن بنية الخبر في كل مكونات البنية السردية ، و عليه فإن البحث في تشكل الأنواع ، لا يهدف إلا إلى كشف تكونها في سياق التطور التاريخي لها . فضلا عن الوقوف على الأشكال التي تندرج ضمن النوع الواحد و انتخاب أفضلها تمثيلا ، لتكون موضوعا للبحث و التحليل .[2]

[1] عبد الله إبراهيم :السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ،المرجع السابق، ص 17 .
[2] نفسه، ص17.

الفصل الأول

مفاهيم عامة حول السّرد والسّرد العربي

- المبحث الأول: مفهوم السرد
- المبحث الثاني: علم السرد/ السردية/ السرديات
- المبحث الثالث: أشكال السرد ومكوناته
- المبحث الرابع: أشكال السرد في التراث القصصي العربي
- المبحث الخامس: إشكالية التراث وجديد القراءات عند النقاد العرب

المبحث الأول: مفهوم السّرد (la narration)

احتل السّرد مكانة مهمة في الحياة العربية القديمة، كان ومازال الركيزة الأساسية في تراثنا المعرفي، فهو خزّان الذاكرة الجماعية، كما أنه قديم قِدم الإنسان العربي، والذال على ذلك أولى النصوص التي وصلتنا، والتي تعبر عن ثقافاتهم، فقد مارس العرب السّرد والحكي من خلال أشكال وصور متعددة. وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراثا مهما.

ولهذا كان لابد لنا من الوقوف والتعرف على كل من الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمفهوم السرد.

أولا: المفهوم اللغوي:

إذا عدنا إلى المعاجم العربية، وجدنا أن لفظة سرد قد جاءت على كثير من المعاني.

ففي لسان العرب لابن منظور نجد أن السرد: يعني «تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سردَ الحديث ونحوه يَسْرُدُهُ سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيّد السياق له.

وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه. وسَرَدَ القرآن : تابع قراءته في حذر منه. والسردُ المتتابع وسردَ فُلان الصّومَ إذا والاه وتابعه».[1]

كما جاء في منجد مختار الصحاح معنى السرد على أن (س.ر.د): «سرد الدّرع فهي درع مَسْرودة، ومُسرّدة بالتشديد، فقيل سردها، نسجها، وهو تداخلُ الحَلق بعضها في بعض، وقيل السُّرد: الثُّقْبُ والمسرودة المثقوبة وفلان يَسرُّد الحديث. إذا كان جيد السياق له. وسرد الصَوْمَ: تابعه، وقولهم في الأشهر الحُرم ثلاثة سَرَدٌ: أي متتابعة، وهي: ذو القعدة، وذو الحجة، والمحرم، وواحد فرد وهو رجب».[2]

أما السّرد فقد جاء في كتاب العين للفراهيدي: «سرد القِراءة والحَديث يسْرُدُه سردا؛ أي يتابع بعضه بعضا السّرد اسم جامع للدُّروع، ونحوها من عمل الحَلَق، وسمي سردا لأنه يُسرد فيُثقب طرفا كل حَلقة بمسمار فذلك الحَلق المسردُ لقوله سبحانه وتعالى: ﴿وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ﴾ سورة سبأ ، الآية 11.

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مج7، دار صادر، بيروت، لبنان، ط5، 2008، ص125.

[2] الرازي محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت،(د.ط)، 1987م، ص194- 195.

أي اجعل المسامير على قدر خروق الحلق لا تغلظ فتنخرم ولا تدق فتُقلقَ»[1].

كما ورد في معجم الوسيط، أن السّرد هو:« سرَد الحديث أتى به على ولاء جيد السّياق»[2]

أما في القاموس المحيط: فإن السّرد هو: «الخرزُ في الأديم، كالسّراد بالكسر والثقب، كالتّسريد فيهما ونسَجَ الدّرع .واسم جامع للدُّروع وسائر الحَلق، وجودة الحديث»[3].

من خلال هذه الاستعراضات نستخلص أن لفظة السّرد في معناها اللغوي فهي تدل على: الاتساق التتابع وجودة السّياق، كما تدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، وعلى النَّسج أي تداخل الحَلق بعضها في أثر بعض.

ثانيا: المفهوم الاصطلاحي:

أما من الناحية الاصطلاحية لمصطلح السّرد، فقد أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتماما كبيرا به، وقد عني به النقاد والدارسون عناية كبيرة لأهميته البالغة في حياة الإنسان، كما أنه يعتبر أداة من أدوات التعبير الإنساني، و أنه يتخذ من اللغة وسيلة لها من خلال حكي وسرد الأحداث.

ومن بين الذين اهتموا بمصطلح السرد، نجد النقاد الغرب والعرب على حد السواء، ومن بين النقاد الغربيين نجد:

جيرالد برنس(gerald prince) الذي يرى بأن السرّد هو: « الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية، من قبل واحد أو إثنين أو أكثر»[4].

[1] أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة، ط2، 1210هـ، ج7 ص226.

[2] شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005م، ص426.

[3] مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط 2004م، ص261.

[4] جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص145.

أما **جون مانفريد**(manfred john)« فالسّرد narative عنده هو: أي شيء يحكى أو يعرض قصة أكان نصا أو صورة أو أداء، أو خليطا من ذلك، وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية...الخ هي سرديات» [1].

فيما حدد **رولان بارت**(roland barthes)مفهوم السّرد إذ يقول:« فالسّرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أو مكتوبة، والصورة كانت ثابتة أم متحركة... والسّرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة والدراما والملهاة... واللوحة المرسومة...وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي المجتمعات...إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة». [2]

أما السّرد عند « **جيرار جنيت** فهو الذي تأصل المصطلح على يديه، فقد عرفه من خلال تمييزه "القصة" أي مجموع الأحداث المروية "من الحكاية" أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، ومن السّرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذات» [3].

فقد رأى **الشكلانيون** أن السّرد: « هو وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ، بقيام وسيط من الشخصيات والمتلقي هو الراوي» [4].

هذا فيما يخص مصطلح السّرد لدى النقاد الغربيين من جهة، أما من الجهة الأخرى فنجد النقاد العرب من بينهم:

عبد الرحيم الكردي: « الذي رأى أن تعريف رولان بارت للسّرد قائلا بأن هذا التعريف رغم يُسره فإنه عام وفضفاض، فالحياة نفسها عصية عن التعريف لغزارتها وتنوعها وسرعة تقلبها (...)، ومن ثم كانت الحاجة ماسة إلى فهم السّرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة

[1] يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011م، ص51، 52.

[2] رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص9.

[3] جيرار جنيت: دعوة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000م، ص13.

[4] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية (في كتاب الامتناع والمؤانسة)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط 2011م، ص13.

الإنسانية (...)، وإذا كان السّرد القصصي يتخذ من اللغة وسيلة له، فهو يُحكى عن طريق اللغة السلوك الإنساني والحركات والأفعال والأماكن».[1]

كما أن مصطلح السّرد في نظر عبد الرحيم الكردي فإنه: « قول أو خطاب صادر من السّارد، يستحضر به عالما خياليا مكونا من أشخاص يتحركون في إطار زماني ومكاني محدد، ومادام السّرد قولا فهو لغة، ومن ثم فإنه يخضع لما تخضع له اللغة من قوانين وأهداف، والهدف الذي تسعى إليه اللغة هو التواصُل أو التوصيل»[2].

أي أن السّرد بأنه (خطاب)، وأن الخطاب قول وأن الذي يفصل القول الخطابي عن القول النصي هو الموقع.

أما **سعيد يقطين** فيرى أن السّرد:« فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان»[3].

كما يضيف في كتابه تحليل الخطاب الروائي: « وليس السّرد إلا الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم، وهو الذي يسمّى أحيانا بالتلفظ Enonciation»[4].

أما مفهوم السّرد عند **حميد الحمداني**: « فهو الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

وثانيها: أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة وتسمّى الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

وعلى اعتبار أن الحكي، هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له فإن حميد الحمداني قد وضح لنا مراحل السرد التي تقوم على وجود تواصل بين الراوي والمروي له، والتي صاغتها في الخطاطة التالية، والتي تمر عبر قناة وهي:

---

[1] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية (للقصة القصيرة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م، ص13.

[2] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تقديم:طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م، ص145،107.

[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص19.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص34.

كما صاغ أن السّرد: هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[1].

وعلى اعتبار أن السّرد يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة، فإن السّرد عند **إبراهيم صحراوي:**« هو مصطلح واسع يشتمل كل نقل للأخبار والأقوال والأفعال»[2].

أما **محمد عزّام** فينطلق في تعريفه للسّرد من منظور دراسة ثودوروف T.todorov عن مقولات السّرد فيها يتحدث عن صيغ السّرد يقول: « لقد جاء ثودوروف بعد الشكلانيين الروس، وانطلق من أعمالهم مطورا إياها في الوقت نفسه، فأظهر أن لكل (سرد) أدبي مظهرين متكاملين هما: (القصة) و(الخطاب).

أما (القصة): فتعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وعلاقاتها بين الفعل والفاعل.

أما (الخطاب): فيظهر من خلال وجود الرواية الذي يقوم بتقديم القصة إلى القارئ الذي يتلقى السّرد»[3].

أما **مرسل العجيمي** فيقول: « تنطلق نظرية السّرد في تحديد مكونات النص السردي، وذلك أن: كل نص سردي ينهض على/أو يتكون من عنصرين متكاملين متداخلين هما:" الحكاية والخطاب".

فالحكاية تمثل المتن الموضوعاتي بمكوناته المختلفة: الأفعال، الوقائع، الشخصيات، الفضاء المكاني/ الزماني.

فيما يمثل الخطاب الكيفية التي تجري عن طريق تقديم ذلك المتن إلى متلقي»[4].

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص45.

[2] إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص37.

[3] محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1996م، ص32.

[4] مرسل العجيمي: الرواية العربية (ممكنات السرد)، تعقيب: صلاح صالح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، (د.ط)، 2008م، ج1 ص69.

ثالثا: أنواع السّرد:

تنحدر المرويات السّردية بصورة عامة عن جذور شفاهية، ذلك أنها كانت تتداول مشافهة فهي "فن لفظي"، يعتمد على الأقوال الصادرة عن راوٍ يرسلها إلى متلقٍ، ولهذا السبب كانت الشفاهية موجها رئيسيا في إضفاء السمّات الشفاهية على الملاحم والحكايات الخرافية والأسطورية، وظلت تهيمن على صياغة الأخبار والحكايات إلى أن ظهرت الطباعة في مطلع العصر الحديث. إذ استأثرت الكتابة بمكانة لا بأس بها في التعبير كما كانت المشافهة تعبر عنه من قبل، أما التدوين فلم ينهض إلا بمهمة تقيد المستويات الشفاهية.

وينظر **عبد الله إبراهيم** إلى أن «السّرد ينقسم إلى نوعين:

1- المرويات السّردية الشفاهية: وهي سرود تنتمي إلى الماضي البعيد، اتصفت المرويات السردية الشفاهية بأنها تتألف من "الراوي وحكايته والمتلقي الضمني".

2- المرويات السّردية الكتابية: وهي سرود تنتمي إلى العصر الحديث وتتألف من محاكاة، أو تمثيل لكل من الراوي وحكايته والمتلقي الضمني.

ومن هنا نجد أن المرويات الشفاهية، لا توجد إلا بحضور جلي لسارد ومسرود ،ومسرود له، ولا يمكن حذف أي مكون»[1].

الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات صورة استمدت وجودها من الإرسال الشفاهي، الذي كان مهيمنا زمنا طويلا في البنية الشفاهية للمجتمعات البشرية.

- المرويات السّردية الشفاهية تجعل مسافة واضحة بين مكونات البنية السّردية، فالراوي غالبا ما يكون متعينا سواءا بسماته أو بالمسافة التي تفصله زمانيا عما يروي بحيث يروي أحداثا لا تعاصره وقد لا ترتبط به، إلا كونه راويا لها فحسب. والمروي له يتعدد تبعا لتعدد الرواة، ويتكاثر كلما كثر عددهم والأمر نفسه ينطبق على المروي الذي يكون مباحا أمام عدد غير معروف من الرواة، يتكاثرون بتوالي الأزمان مما يجعلهم يروون مرويا لا ينتمي إليهم ولا إلى عصرهم[2].

[1] عبد الله إبراهيم ،السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995م، ص15.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

أما السُّرود المكتوبة تغيب إلى حد كبير المسافة بين مكونات البنية السردية، وغالبا ما يتخفى الراوي وراء ضمير يحيل على شخص مجهول، لا يُعلن من حضوره، ويتجنب الإشارة إلى نفسه، ويؤدي وظيفته في تشكيل المروي بوصفه جزءا منه.

ولا يعنى بتوجيه خطابه إلى مروي ذي ملامح معينة.[1]

رابعا: الرؤى السّردية:

إن سّرد الأحداث في القصة هو الركيزة الأساسية، التي يعتمد عليها الكاتب في أداء عمله الفني، فالعملية السّردية تقوم على محورين أساسيين هما: "الراوي" و"الشخصية" فجوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات، ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكون منها العالم المتخيل.

فقد « اهتم النقاد بتحديد هذه العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية وهي كالآتي:

-الرؤية من الخلف: وفيها الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية.

-**الرؤية مع:** وفيها الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية.

-الرؤية من الخارج: وفيها يعلم الراوي أقل مما تعلمه الشخصية»[2].

1-الرؤية من الخلف: (vision/ par derriére)

وهذه الصيغة هي التي يستعملها السّرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة: « إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، فليس لشخصياته الروائية أسرار. لهذا الشكل طبعا، درجات مختلفة.

وقد يتجلى تفوق السارد علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية، وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها. وهذا ما ذهب إليه تولستوي مثلا في أقصوصته الموتى الثلاثة trois morts يحكي بالتتابع، قصة موت امرأة

[1] المرجع السابق، ص16.

[2] محمد سالم سعد الله: أطياف النص (دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2006م، ص141.

أرستقراطية، ثم موت فلاح، ثم موت شجرة، ولم تكن أي من هذه الشخصيات الثلاث قد أدركت هذه القصص الثلاث مجتمعة فنحن إذن أما وجه من وجوه الرؤية من الخلف»[1].

2-الرؤية مع: (vision/ avec)

وهذا الشكل الثاني من أوجه السّرد منتشرا أيضا في الأدب وخاصة في العصر الحديث، وفي هذه الحالة «يعرف السّارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، فمن جانب يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد، أو بضمير الغائب، بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث، فمثلا كافكا قد بدأ كتابة روايته القصر châteaux بضمير المتكلم المفرد، وأنه لم يغير الرؤية إلا في مرحلة متأخرة جدا هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن للسارد أن يتبع ويتعقب شخصية واحدة أو شخصيات كثيرة، فنحن إذن أمام وجه من وجوه الرؤية مع»[2].

3-الرؤية من الخارج : vision/ dehores

في هذه الحالة يعرف السّارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية، وقد يصف لنا ما نراه ونسمعه...الخ لا أكثر، لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر، وأن النزعة الحسية الخالصة لا تعدوا أن تكون مواضعة، ذلك لأن سردا ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول، ولكنه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة. وضروب السّرد التي من هذا النوع أقل بكثير من أنواع السّرد الأخرى فمثلا المقطع التالي يوضح خصائص لهذه الرؤية:

"مرنيد بومونت Ned Beaumont أمام مادفيغ Madvig، أطفأ عقب سيجارته في مرمدة من نحاس وأصابعه ترتعد.

وظل هذا الأخير مثبتا نظره في ظهر الشاب إلى أن اعتدل واستدار، وكشر الرجل الأشقر عندئذ تكشيرة ودودة وخائفة في الآن ذاته".

[1] رولان بارث وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص58.
[2] المرجع نفسه، ص58.

فحسب هذا الوصف لا نستطيع أن تعرف إذا ما كانت هاتان الشخصيتان الروائيتان في علاقة صداقة أم عداوة، في حالة رضى أو استياء، ولا نستطيع، أقل من ذلك أن نعرف ما تفكران فيه وهما تقومان بهذه الحركات. فالسّارد إذن شاهد لا يعرف شيئا، بل إنه لا يريد أن يعرف شيئا، وهذا ما حيل على الرؤية من الخارج[1].

[1] رولان بارث وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، المرجع السابق، ص59.

المبحث الثاني: علم السّرد /السّردية/السّرديات

يُعد مصطلح **علم السّرد** أو **السّردية** (Narratology)، من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، وبدأ يتشكل بصفته علما له قواعد وأصول في عام 1966م، وكان هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السّردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسّرد وبنيته.

« بدأ علم السّرد بالشكلانيين الروس وبالتحديد **فلادمير بروب** (1928-1968م) في عمله الموسوم (مورفولوجيا الخرافة) الذي حلل فيه تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف (...)، وقد حصر الوظائف في 31 وظيفة في جميع القصص.

كما صاغ **ثودوروف** مصطلح "علم السرد" لأول مرة عام 1969م في كتابه (قواعد الديكاميرون)، وعرفه بـ (علم القصة)»[1].

أما مصطلح علم السّرد Narratology بحسب **يان مانفريد** فهو: « النظرية البنائيات السردية المستوحاة من "البنيوية"، لفحص بناء سردي، أو لعرض ووصف بنائي، يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات وعمليا فإن كل نظريات السرد تميز بين ما تسرده (القصة) وبين كيف يسرده (الخطاب)»[2].

فيما يرى **جيرالد برنس**: صاحب معجم المصطلح السردي،« أن علم السرد Narratology هو علم حديث النشأة نسبيا، فهو ربيب الفكر البنيوي»[3].

ويواصل حديثه على أن النظرية السردية مستوحاة من البنيوية، كما أن علم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد، كما يحاول أن يحدد القدرة السردية وبصفة خاصة، فإنه يقوم بتحديد السمة المشتركة بين كل أشكال السرد.

بعدما تطرقنا إلى مصطلح علم السّرد نستخلص أنه علم يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد.

---

[1] يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، ص7

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، ص5.

أما فيما يخص مصطلح "**السّردية**" الذي آل إلى الشيوع على حساب تعدد مصطلحات السرد فإننا نجد:

غريماس Greimas يعرف السّردية بقوله: « السّردية هي مداهمة اللامتواصل المنقطع المطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة، إذا نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات. ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها»[1].

كما «أن السّردية خاصية معطاة تشخص نمطا خطابيا معينا، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السّردية من الخطابات غير السردية»[2].

ويعرف **رشيد بن مالك** السّردية بقوله: « يطلق مصطلح السّردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية»[3].

كما يعرف **عبد الله إبراهيم** السّردية بقوله: « السّردية بوصفها مصطلحا، تحيل على مجموعة الصفات المتعلقة بالسرد، والأحوال الخاصة به، والتجليات التي تكون عليها مقولاته»[4].

كما « أن السّردية Narratology فرع من أصل كبير هو الشعرية poeticc التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها»[5].

فيرى **عبد الله إبراهيم** أن مصطلح السّردية هو الأدق في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكونات الخطاب السردي وعناصره موضوعا له، كما أنه استعمل الشكل البسيط للمصطلح وتجنب الشكل المركب الذي اقترحته الترجمة الحرفية للأصل الأجنبي، وأن مصطلح السردية سرعان ما شاع بسبب دقته وبساطته.

---

[1] محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية قريماس Greimas)، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1991م، ص56.

[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، د،ط، 2007م ص30.

[3] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-انجليزي-فرنسي)، دار الحكمة، 2000م، ص121.

[4] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي (طبعة موسعة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 2008م، ج1، ص12.

[5] عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995م، ص9

ونجد **محمد الناصر العجيمي** ينطلق في تعريفه للسرّدية من تعريف غريماس Greimas بقوله: «تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل –ألسنيا– جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع »[1].

أما فيما يتعلق بمصطلح **السّرديات** الذي بدوره وُجد عند العديد من النقاد والدارسين في الدرس النقدي العربي، فكل واحد تبناه من منظوره الخاص، فنجد من بينهم:

سعيد يقطين والذي يقول:«تعنى السّرديات بسردية الخطاب السّردي»[2].

ويقول أيضا: « إذا أردنا صياغة تصورنا للسّرديات، من خلال تجسيد مختلف المقولات الحكائية التي تشتغل بها (...) فإننا سنجد أنفسنا أمام:

سرديات القصة: أنها تهتم بالمادة الحكائية من زاوية تركيزها على ما يحدد حكائيتها، وتميزها داخل الأعمال الحكائية المختلفة(....)،وإن أي عمل حكائي يتجسد من خلال المقولات التالي: (الأفعال، الفواعل، الزمان والمكان (الفضاء)، وعلى سرديات القصة أن تستفيد من مختلف الإنجازات السردية التي اهتمت بالقصة.

سرديات الخطاب: وتتمثل في الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية، وعن طريق اختلاف طرائق التقديم، تختلف الأنواع السردية، قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن أشكال تقديمها تختلف باختلاف الخطابات وأنواعها.

وإذا كانت مقولات القصة هي: فعل وفاعل، في زمان ومكان معينين فإن الخطاب يتحدد بدوره من خلال المقولات نفسها.

السّرديات النصية: تهتم السّرديات النصّية على وجه الإجمال بالنص السردي باعتباره بنية مجردة، أو متحققا من خلال جنس أو نوع محدد، وهي تهتم به من جهة "نصيته" التي تحدد "وحدته" وتماسكه وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان»[3].

[1] محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس Greimas)، ص35.

[2] سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012م، ص231.

[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص223 ،226.

أما السّرديات **عند صلاح فضل**:

يعتبر « أن السّرديات هو علم حديث النشأة، وأنه دخل مجال اهتمام البحوث النقدية من بابها الواسع، والتي تقترب جملة هذه البحوث النقدية من منطق الخطاب النقدي بمناهجه الحركية المضبوطة كما أنها قد استطاعت في العقود الثلاثة الماضية فحسب، أن تؤسس معرفة متنامية ودقيقة بالنصوص السردية في تجلياتها المختلفة، حتى أصبحت نموذجا مشجعا لما يسمى بعلم الأدب في تشكله المتطور الدؤوب المتجدد»[1].

كما انطلق من سؤاله الذي يتمحور حول هل باستطاعتنا أن نستخلص من جملة المعارف التقنية في السّرديات عددا من المؤشرات الدالة، يسمح لنا بإقامة تصنيف نوعي جديد يتيح لنا رصد ما يسمى بالأساليب السردية.

يجيب على تساؤلاته في أن هذه المحاولة رغم صعوبتها إلا أنها تستحق منا المجازفة، هذه الأخيرة في رأيه هي الانتقال من مرحلة التنظير إلى مرحلة التطبيق، مما يؤدي إلى تشغيل آليات القراءة والتأويل والتصنيف.

وقد « أدّت قراءة **صلاح فضل** لمجموعة من الأعمال الروائية العربية المعاصرة، إلى تبلور بعض الملامح المميزة لثلاثة أساليب رئيسية في السرد العربي المعاصر، ترتكز على شكل التوافق بين ثلاث مجموعات ثنائية من العناصر الروائية هي: الإيقاع والمادة والرؤية»[2].

أما الإيقاع فهو ناجم عن حركتي الزمان والمكان أساسا، كما أن المادة تتمثل في حجم الرواية (امتدادها الكتابي من ناحية، وطبيعة لغتها من ناحية ثانية) بينما تبرز الرؤية من خلال كيفية عمل الراوي وتوجيه المنظور.

وأهم خاصية يتوصل إليها صلاح فضل من خلال هذا الطرح هو التعالق والتراتب، وأن الفصل بين تلك الوحدات إنما هو مجرد إجراء تحليلي يضع في اعتباره أصلا طبيعة تداخلها.

[1] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دراسات الهدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص5.
[2] المرجع نفسه، ص8

وأن الزمان والمكان يتمثلان في مادة الرواية وحجمها، كما أن الراوي لا يمكن تحديد موقعه، ولا منظوره إلا عبر المادة المقدمة، هذا المنظور الذي يرتبط جذريا بحركة اللغة والحوار وعليه فإن انتظام هذه الوحدات تنتج لنا أسلوبا سرديا متميزا[1].

[1] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، المرجع نفسه، ص9.

المبحث الثالث: أشكال السّرد ومكوناته.

1- مكونات السّرد:

ونقصد بها الأركان الأساسية التي لا يكون السّرد من دونها، ويمكن أن تتناوب عن تسميتها هذه الترسيمات أو هذه القنوات وهي كالتالي:

«**الراوي، المروي، المروي له.**

السّارد، المسرود، المسرود له

المرسل، الرسالة، المرسل إليه»[1].

1-1 الراوي (السّارد): هو« ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما متعينا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير، يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع »[2].

فالراوي (السارد) « في الحقيقة هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات النص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية»[3].

والسّارد هو« الشخص الذي يصنع القصة، وليس الكاتب بالضرورة في التقليد الأدبي هو وسيط بين الأحداث ومتلقيها»[4].

---

[1] سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة،ع14، 2013م، ص3.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص10.

[3] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011،(د.ط)، ص41.

[4] المرجع نفسه، ص44.

1–2 المروي (المسرود): وهو «كل ما يصدر عن الراوي (السارد) وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي (المسرود) والمركز الذي تتفاعل كل العناصر حوله»[1].

يطلق حميد لحمداني على المسرود، مصطلح المتن الحكائي، وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تكون مادة أولية للحكاية.

1–3 المروي له (المسرود له): «قد يكون المسرود له، كما يقول عبد الله إبراهيم في كتابه السردية العربية سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم شخصا مجهولا أو متخيّلا»[2].

فالمسرود له شخص يستقبل خطاب السّارد. إذن فالمروي له « هو الشخص الذي تُصنع له القصة في تعارض مع الراوي، ولا يلتبس بالقارئ كما لا يلتبس الراوي بالكاتب»[3].

والمسرود له على حد تعبير **سعيد علوش** إذ يقول:« هو الشخص الذي نضع له قصة، في تعارض مع السارد، ولا يلتبس المسرود له مع القارئ، كما لا يلتبس السارد بالكاتب والمسرود له قارئ متوهم في الغالب»[4].

والمسرود له عند **جيرالد برنس**« هو الشخص الذي يسرد له والمتموضع أو المنطبع في السرد، وهناك على الأقل مسرود له لكل سرد يقع في مستوى الحكي للسارد نفسه الذي يوجه الكلام له أو لها»[5].

ومن النقاد العرب نجد **محمد القاضي** قد استعمل في معجم المصطلحات السّردية مصطلح "الراوي" إذ يقول: « هو الواسطة بين العالم الممثل والقارئ وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسا ويهتدي إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلم، ويمكن رسم صورته من خلال

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، المرجع السابق، ص10.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص21.

[3] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة، السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 2011م ص44.

[4] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص111.

[5] جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة 2003م، ص158.

ما يتركه ضرورة من بصمات في الخطاب القصصي. ومن هذه البصمات موقعة الزمني من الأحداث التي يروي ودرجة علمه بها وتشكيله الخاص باللغة وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات»[1].

فيما نجد **سعيد علوش** قد استعمل مصطلح "السّارد" فيقول: هو «الشخص الذي يصنع القصة، وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد القصصي الأدبي، وأن السارد وسيط بين الأحداث ومتلقيها»[2].

حيث نجد "**جيرالد برنس**" أن السّارد هو« الشخص الذي يقوم بالسرد والذي يكون شاخصا في السرد، والسارد قد يكون في الغالب ظاهرا وعلى جانب من المعرفة وعلميا بكل شيء وواعيا وموثوقا به »[3].

ونخلص إلى أن السارد هو المكون الأساسي الذي يقوم عليه السرد؛ باعتبار أن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

بالإضافة إلى أن المسرود له هو الشخص المتلقي الذي تُصنع له القصة والذي يقوم بتحديد وتفكيك شفراتها أو رموزها.

بعد أن تناولنا مكونات السّرد من سارد ومسرود، ومسرود له سوف نتطرق إلى:

2- أشكال السّرد:

وهو يتخذ أشكالا متعددة عن طريق تعددية الضمائر والضمائر التي ينبني من خلالها الخطاب السردي ثلاثة هي: أنا-أنت-هو.

حيث يذكر **عبد المالك مرتاض** في كتابه "نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد"، أن « اصطناع الضمائر يتداخل إجرائيا مع الزمن من وجهة ،ومع الخطاب السّردي من وجهة ثانية ،ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى»[4]

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص195.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص111.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، 158.

[4] عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998م، ص174.

2- 1 ضمير المتكلم (أنا):

يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السّردية بعد ضمير "هو" الغائب في السرد الروائي حيث يقوم ضمير المتكلم بدور دينامي في كسر الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن.

كما أن ضمير المتكلم يجعل القارئ أكثر حضورا وانجذابا إلى النص مثلا: ضمير المتكلم يُحيل إلى الذات بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع.

كما يستطيع ضمير المتكلم في الخطاب الشعري، أن يحقق مساحة سردية بوصفه شكلا سرديا متطورا وقد تولد في مجملها عن رغبة السارد في الكشف عما يختلج في نفسه للمتلقي.

حيث يستخدم الراوي ضمير التكلم مع زمن الماضي، متبنيا فعل السرد "كان" الذي يحيل على الحكي والقص[1].

2- 2 ضمير الغائب (هو):

يعتبر ضمير الغائب "هو" من أكثر الضمائر قدرة على السرد في الأعمال السردية وأكثرها تداولا حيث ارتبط منذ القدم بالسرد الشفوي.

إذ يقول عبد المالك مرتاض معللا ذلك بقوله: « إنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء؛ دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا إلا إذا كان محروما مبتدأ...السارد يغتدي أن يكون أجنبيا عن العمل السردي وكأنه مجرد راوٍ له بفضل هذا (الهو) العجيب»[2].

2- 3 ضمير المخاطب (أنت):

يأخذ ضمير الخطاب المرتبة الثالثة بعد ضمير الغائب والمتكلم في الأعمال السردية، باعتباره وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم، أو وظيفته تعتبر سردية أساسا.

---

[1] ينظر: عبد الناصر هلال: آليات السرد العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م، ص171.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المرجع السابق، ص175.

إذن« فضمير المخاطب لا هو يحيل على الخارج قطعا ولا على الداخل حتما ولكنه يقع بين بين. أما وظيفته في بناء النصوص السر دية فهي وظيفة سردية أساسا»[1].

3 – أدوات السّرد:

3 – 1 الوصف:

الوصف تقنية زمنية، يصعب أن تخلو منها رواية ما.

فإذا كان من الممكن« الحصول على نصوص خالصة في الوصف، فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا»[2] وهذا على حد تعبير **جيرار جنيت** ومن هنا أصبح الوصف عنصرا مهما من عناصر السرد في الآونة الأخيرة، بل أنه قد يكون أكثر ضرورة للنص السّردي من السّرد، على اعتبار أنه لا يوجد عمل إبداعي تعرف الحكاية طريقة يأتي خاليا من الوصف.

وهذا ما يؤكده "**جيرار جنيت**" عن طبيعة الوصف، فيقول:«كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير– أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تُكوّن ما يوصف بالتحديد سردا Narratology وهذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء، أو لأشخاص، وهو ما تدعوه في يومنا هذا وصفا Déscription»[3].

كما أن الوصف يمثل آلية فاعلية، وعنصرا مهما من عناصر السرد التي لا يستطيع السرد أن ينهض إلا به فالسرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف، هذا ما يؤكده "**عبد المالك مرتاض**" على أن الوصف آلية سردية مهمة وذلك بقوله: «إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد، ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف، ولعل علة ذلك أن تكون عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة، على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء. إذن فالوصف ألزم للسّرد من السّرد للوصف»[4].

أما فيما يخص وظائف الوصف فإن "**حميد لحمداني**" فيحددها بشكل عام في وظيفتين أساسيتين هما:

[1] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م، ص180.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، ط2، 2015م، ص138.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص78.

[4] عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1989م، 250.

«**الأولى جمالية**: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي.

أما الثانية فتوضيحية تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي»[1].

كما «أن الوصف يوظف لغير ذاته، فيأتي عرضنا في خضم سرد حدث من الأحداث، وبمقدار ما يكون ضروريا لتسليط الضوء على بعض الأحوال، أو المواقف، أو المشاهد، أو العواطف...بمقدار ما يكون معرقلا لمسار الحدث الذي يتطلب المضي نحو الأمام»[2] .

ومن هنا نستخلص إن كل عمل سردي يحتوي صورا من الحركات والأحداث، وهذه الصور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق.

كما أن كل عمل سردي يشتمل على صور من الأشياء، والأشخاص، وهي التي تمثل في العهد الراهن ما يطلق عليه الوصف[3].

3 – 2 الحوار:

نجد في معجم السّرديات **لمحمد القاضي** أن:

« الحوار أسلوب من أهم أساليب القص مثل الوصف والسرد بحصر المعنى، ورغم هذه الأهمية فإن منظري السرديات لم يخصوه بدراسات نظرية معمقة، ويعد الحوار موطنا من أهم مواطن تعدد الأصوات في النص السردي، وينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات، ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية، بالتمهيد لأحداثها أو بالارتداد إلى ما مضى منها تعمّد الراوي إسقاطه أو بالإشارة سلفا إلى ما يبلغه السّرد بعد »[4].

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص79

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المرجع السابق، ص253.

[3] المرجع نفسه، ص249.

[4] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2010م، ص158 ،159.

إذ أن الحوار يعني: «تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية»[1]؛ أي أن تبادل الكلام يكون بين اثنين أو أكثر.

كما يعد الحوار:« نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي»[2].

3 –3 بناء الحدث :

يمكن تحديد الحدث بأنه مجموعة وقائع منتظمة ومتناثرة في الزمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين، وإزاء هذا نجد أن الزمان حقيقة مطلقة تكتسب صفتها المحسوسة من خلال مرور تلك الوقائع، ولهذا فكل من الحدث والزمان لا يكتسب خصوصية إلا من خلال تداخله مع الآخر.

ويعتمد بناء الحدث على الوحدة الفنية التي تعني دائما وحدة المواقف والقيم والشخصيات الفنية، بل وجميع التفاصيل التي تستطيع أن تكون الحدث الفني، ولكي يؤدي الحدث دوره في البناء العام لابد أن تتبناه شخصية من الشخصيات في القصة، وعلى هذا يظل الفعل بعيدا كونه حدثا فنيا إلا إذا تفاعل مع الشخصية أو من ثم يصبح مقوما من مقوماته الفنية، ومن هنا ارتبط حدث القصة ارتباطا وثيقا بالشخصية لوحدها فإنه لا يتعدى أن يكون خبرا مجردا. وقد حدّد الحدث أيضا بكونه «تضارب القوى المتعارضة أو المتلاقية الموجودة في أثر معين، فكل لحظة في الحدث تؤلف موقف للنزاع، تتلاحق في الشخصيات، تتخالفه أو تتجاذبه»[3].

وإنما كان القصد من البناء للحدث في الرواية، هو« الترتيب الذي يكون فيه الحدث، أي صورة تواليه في الزمان، وهناك أربعة أبنية للأحداث:

1-البناء المتتابع (هو تتابع الوقائع في الزمان).

2-البناء المتداخل (هو تداخل الوقائع في الزمان).

3-البناء المتوازي (هو توازي الوقائع في الزمان).

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص154.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص78.

[3] محمد سالم سعد الله: أطياف النص (دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2006م، ص121.

4-البناء المكرّر (هو تكرار الوقائع في الزمان).

وللبناء السّردي بداية علمية تعطي للقارئ بعض المعلومات التي ستوضح له عملية سير الأحداث وعملية سير القص. والتي تدخل القارئ في عالم المجهول عالم الرواية التخييّلي بكل أبعاده بإعطاء خلفية عامة لهذا العالم. والخلفية الخاصة بكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث »[1].

3 –4 الفضاء السّردي:

نقصد بالفضاء دلالة الزمان والمكان، والزمن في دلالته هو مجموع أوجه النمو الفكري والاجتماعي في حقبة معينة من التاريخ من شأنها أن تحدد اتجاه النمو الفكري والاجتماعي، وللزمن قيمة تعبيرية جمالية في النص القصصي، ذلك لأنه يمثل عنصر من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص.

فإذا كان الأدب يعد فنا زمنيا، فإن القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، وهناك أزمنة داخل النص وأخرى خارج النص، ومن الجدير بالذكر أن هناك زمنيين يمثلان بعدي البناء السردي الأول الزمن النفسي (الداخلي) والثاني الزمن الطبيعي (الخارجي).

فالأول(الداخلي) فيمثل الخيوط الدقيقة التي تُنسج طبيعة النص.

أما الثاني (الخارجي) يمثل الخيوط العريضة التي تبنى عليها الرواية.

وفيما يتعلق بحركة الزمن فيكون مجرى الحركة الزمنية في النص من خلال بعض التقنيات التي تنتج داخل النص ومنها الاسترجاع: العودة إلى الوراء، الاستباق: العودة إلى الأمام[2].

و أما العنصر الثاني من عناصر الفضاء هو « المكان الذي يُنظر إليه، بكونه المسرح الذي تجرى عليه الأحداث، وتتحرك فيه الشخوص هو المكان دون سواه، يثير إحساسا ما بالمواطنة وإحساس آخر بالزمن والمحلية حتى لتحسبه الكيان الذي لا يبث شيء بدونه(...)، فكان واقعا ورمزا تاريخيا قديما وآخر معاصرا»[3].

[1] المرجع نفسه، ص122.

[2] ينظر: محمد سالم سعد الله: أطياف النص (دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)، المرجع نفسه، ص123.

[3] المرجع نفسه، ص127

ويبنى المكان على أساس متخيّل، إذ أن المكان في الرواية ليس أنه حقيقيا، وهو بذلك لا يكتسب ملامحه وأهميته إن لم يتماثل مع العالم الخارجي للنص (العالم الحقيقي)، وذلك لاستحالة بناء الحدث والشخصية في مكان لا ملامح له، وللمكان دور مهم في تقديم الشخصيات ورسم الأحداث بل له انعكاس على أماكن أخرى لأن مكان هو قدوة لأماكن أخرى[1].

3 –5 بناء الشخصية:

إن الشخصية في الأعمال السّردية تختلف باختلاف المبدع الذي يتناولها ويتحدث عنها، كما أن النظرة إلى الشخصية تطورت عبر مراحل روائية مختلفة.

فالشخصية في السّرد تتحقق من خلال علاقتها مع الشخصيات الأخرى، بينما في الشعر غير مشروطة بوجود شخصيات أخرى فهي لا تحقق رؤية للعالم.

كما تعني الشخصية في المعاجم الاصطلاحية:« أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية»[2].

فهي إذن العنصر الأساسي الذي تنبني عليها الأحداث وتطورها بصورة منتظمة.

وقد كان تميّز الشخصية في الأسلوب القصصي هو «إحساس القارئ بضرورة تلك الشخصية وقيمتها إذ ينبغي أن تملك الشخصية القدرة على التماسك والتناسق داخل النص، وبذلك تعبر عن ذاتها وأن الشخصية توضح الحدث داخل القصة من خلال تصرفاتها وأفعالها الحركية. ولا يمكن للحدث أن يؤدي دوره المحتوى الحركي التام من دون أن تتبناه شخصية من شخصيات القصة، ويظل الفعل بعيدا عن كونه حدثا فنيا إلا إذا تفاعل مع الشخصية»[3].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص127.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص208.

[3] سي دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجناني وآخرون، در الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، د.ط، 1982م، ص 108.

وهذه الأخيرة تلعب دورا مهما في العمل الأدبي، وذلك لشدة تأثيرها على القارئ من خلال تأثيرها في الحدث داخل القصة، وهذا ما يؤدي بالقارئ في بعض الأحيان إلى تقمص دور تلك الشخصية في حياته، والتأثر كذلك بالعواطف، والمشاعر والتفاعل معها.

كما أن الشخصية تعد أهم عنصر من عناصر القصة، وذلك للوظيفة التي تقوم بها في توضيح العمل القصصي، وبيان مضمونه، وهناك نوعين من الشخصية في العمل القصصي هما النامية والثابتة.

فالنامية هي تلك الشخصيات التي تتكشف لنا تدريجيا خلال القصة وتسمى هذه الشخصيات بتسميات أخرى (المستديرة، النامية، المتطورة، المعقدة...)، أو ما تسمى بشخصية القصة الأولى التي تكون موضع الاعجاب الذي يجسد بعض مُثلنا، أما الثابتة فهي الشخصيات التي تبنى عادة حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة، وقد تسمى هذه الشخصيات الجاهزة[1].

« وأن الشخصية تتعدد في العمل الروائي بتعدد الأهواء والمذاهب، والأيديولوجيات، والثقافات والحضارات، والهواجس، والطبائع البشرية، التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود»[2].

كما نجد **غريماس** يوضح مفهوم الشخصية الحكائية فيميز بين مستويين:

يتعلق الأول بـ: «أن الشخصية تتخذ فيه مفهوما عاما وشاملا يهتم بالأدوار التي تقوم بها هذه الشخصيات ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

أما فيما يخص المستوى الثاني: فتتخذ فيه الشخصية كل ذات فاعلة تقوم بدورها في الحكي، وتشترك مع غيرها في عمل أدوار»[3].

[1] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004م، ص108.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص73

[3] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م، ص87.

المبحث الرابع: أشكال السّرد في التراث القصصي العربي.

يعرّج **عبد المالك مرتاض** في حديثه عن أشكال السرد في التراث القصصي العربي على أن اللغة العربية مثل سائر أقرانها من اللغات الإنسانية الأخرى تزخر وتتنوع بنصوص سردية مختلفة الأشكال تكون في مجملها أدبا سرديا متنوع، ومن الأشكال السردية التي استعملها العرب في سرودهم منذ القدم نجد:

1-عبارة "زعموا":

"**عبد الله ابن المقفع**" هو « أول من اصطنع هذه الطريقة السردية التي تلاءم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم، وذلك حين نقل عن الأدب الهندي إلى اللغة العربية، خرافات "كليلة ودمنة»[1].

ولقد ظل مصطلح "زعموا" هو اللازمة السردية الغالبة على نص "كليلة ودمنة" حيث « تكررت هذه العبارة فيه ثلاثا وأربعين مرة على الأقل، ولم يكد "**ابن المقفع**" يصطنع سواها إلا قليلا في مطالع حكايات هذه النص السردي البديع، ولعل سعيه أن يكون أول طريقة من طرائق السرد العربي المكتوب»[2].

لهذا فإن مصطلح "زعموا"« تنسجم مع طبيعة السّرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب، فكأن هذه الأداة السردية تقابل ما يعرف لدى منظري الرواية الغربيين بعد مصطلح "الرؤية من الخلف»[3].

وأن اصطناع ذلك الماضي المتمحص للسرد، لدى الحكي، برهان على النظرة الواعية إلى الإبداع السردي وأنه ليس من التاريخ، ولا من الحقيقة، إنما هو من قبل الخيال وقبيل تمثيل الواقع في ثوب الخيال، وهو تطلع إلى رسم صورة فنية أو أدبية لعالم واقعي لم يوجد في حقيقته.

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998م، ص141.

[2] المرجع نفسه، ص142

[3] المرجع نفسه، ص143.

كما أن نقاد الرواية الحداثية قد أجمعوا أو كادوا على أن "ضمير الغائب" والماثل هنا في شكل "زعموا" المقفعية ليس إلا دلالة حتمية على نفي الوجود التاريخي، وإثبات الصفة الخيالية الخالصة للعمل الأدبي بعامة والعمل السردي بخاصة[1].

2-مصطلح السّرد في فن المقامات:

على الرغم من أن اللغة العربية عرفت الشكل السردي الماثل في عمل "كليلة ودمنة" منذ مطلع القرن الثاني للهجرة، فإن تلك التجربة السردية ظلت محدودة التأثير، ويبدوا أنها لم تلق الرواج لها في تاريخ تطور الأشكال السردية العربية، ولعل ذلك يعود إلى:

أ-« أنها عالجت أحداثا رمزية أجرتها على ألسنة حيوانات تتحدث، وكأنها تعقل وتتصارع من أجل البقاء، أو من أجل إشباع الغريزة الحيوانية وكان من العسير على مجتمع شعري، منبثق عن حضارة البادية القحة، أن يتقبل مثل ذلك السّرود ويتذوقها، وينسج عليها، فيبدع ما يشابهها شكلا ومضمونا»[2].

ب- « وأنها لم تعالج قضايا تتصل بالحياة الاجتماعية، أو العاطفية للعرب على ذلك العهد، فلم يلتفت الناس إليها، فزهدوا فيها ورغبوا عنها وفي نهاية القرن الرابع للهجرة ظهر جنس المقامات على يد "**بديع الزمان الهمذاني**" ولقد لقيت مقاماته رواجا واسعا والحريري المؤسس والمطور لها»[3].

وقد كانت النُّسوج السّردية التي تناولتها المقامات بسيطة وسطحية، وكانت جل المقامات تبتدئ بالعبارات التالية وهي:

عبارة "حدثنا"، أو "حدث"، أو "أخبر"، أو "حدثني"، وهي أداة سردية كانت تصطنعها "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة".

وأن هذه العبارات كلها مستقاة من تقاليد رواة الحديث النبوي ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار، وإثبات الروايات[4].

---

[1] المرجع السابق، ص143.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاص: في نظرية الرواية، ص144.

[3] المرجع نفسه، ص145.

[4] المرجع نفسه، ص146.

ولعل عبارة "حدثني: أن تكون الصق بحميمية السرد، وأدل على كيان "الأنا" وأقدر إحالة على الداخل، كما أن ياء المتكلم تتيح لسارد الحديث من الداخل وتجعله يتعرى في صدق وإخلاص أمام الفعل السردي، وأمام المسرود له[1].

3-مصطلح الألف ليلي: (ألف ليلة وليلة)

« تصطنع شهرزاد، ساردة ألف ليلة وليلة، عبارة "بلغني"، وهي أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، ومن أهم ما تتميز به طريقة الحكي في ألف ليلة وليلة:

1-افتتاح الشريط السردي بعبارة "بلغني" أيها الملك السعيد، وتستثنى من ذلك بعض الليالي القليلة مثل حكاية الليلة الأولى التي اصطنعت فيها الساردة عبارة "حُكي" (هو).

2-فسح المجال للشخصية لتشرع في سرد ما جرى لها من أحداث بنفسها (أنا)»[2].

4-مصطلح السير الشعبية:

يقول **عبد المالك مرتاض** نود أن نتوقف لدى نموذج واحد من هذه السير الشعبية، وهي سيرة بني هلال الملحمية العجيبة، ولقد اصطنع السارد عبارة "قال الراوي" من بين العبارات والأشكال، وأن السارد بتناوله لهذه العبارة هنا يعود إلى الوراء ليحكي للمتلقين، أو المحكي لهم، ويزعم أنه كان قد سمعه من الراوي، لا يعد شخصا حقيقيا، ولكنه مجرد كائن ورقي يستظهر به السارد الشعبي لمنح إبداعه شيئا من الواقعية التاريخية، كان السُّراد الشعبيون حرصا عليها[3].

كما اتصل بعبارة "قال الراوي" عبارة أخرى كثيرا ما تشيع في السرد العربي الشفوي، وهي "كان يا مكان" وهذه الأداة السردية عربية صميمة ولكنها شعبية تشيع في الملاحم، وفي الحكايات الخرافية.

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص147

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص148.

[3] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص149.

كما أن الأدباء الشعبيين نهضوا يبدعون القصص والحكايات والأساطير والملاحم والخرافات، كما نلاحظ في سيرة "عنترة بن شداد"، وسيرة "سيف بن ذي يزن"، فلما تحلل بالمناهج الجديدة وذلك لإمكان الكشف عما في طياتها من كنوز وقيم وعناصر سردية عجيبة[1].

وإذا كان كثير من هذه السير والأعمال السردية فصيح اللغة، أو قريبا من الفصاحة، فإن الروح الغالب عليها هو شعبي، بل لعل شعبيتها هي التي مكنتها من الانتشار والبقاء[2].

ومن الواضح أن الرواية العربية لم تستطع التخلص، من أشكال السّرد القديمة، ولا سيما من فعل "كان" الذي نعتقد أنه موروث عن أدوات السرد الشعبي "كان يا مكان"، أو "كان في قديم الزمان"، و"سالف العصر والأوان" ونلاحظ أن بعض النصوص الروائية العصرية تجنح إلى الإكثار من اصطناع هذه الأداة.

وسواء علينا أكان النص مشبعا بـ"كان"، أو بسواها من الأفعال فهي في جمهرتها تقع في الماضي.

إذ كانت الرواية تحكي ما وقعت للشخصية أو للشخصيات في الزمن الماضي أساسا، وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد تقع في الحاضر، وبعضها الآخر ربما سيقع في المستقبل، ولكن طبيعة السرد لا تتعلق إلا بما كان، لا بما هو كائن، ولا بما سيكون[3].

ومن أشكال السّرد في التراث القصصي العربي نجد أيضا حكايات الأدب الشعبي: « والتي تعتمد على الرواية المرتبطة بعادات الأمة وتقاليدها الشعبية المتوارثة، غالبا ما يكون مؤلفها مجهولا والأدب الشعبي فن تتناغم فيه الأسطورة والشعر والحكمة والخرافة ونذكر منها: ألف ليلة وليلة، تغريبة بني هلال، الزير سالم عنترة بن شداد الأميرة ذات الهمة، سيف بن دي يزن »[4]، أما فيما يخص الأمثال فهي جذر من الجذور التراثية للقصة العربية ويقول عنها **إبراهيم النظام** في المثل لا تتجمع في غيره: "إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحُسن التشبيه وحسن الكناية".

[1] المرجع السابق، ص150

[2] المرجع نفسه، ص151.

[3] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع نفسه، ص151.

[4] صفوان محمود حنوف وأخرون: تقنيات الكتابة الإبداعية- السرد نموذجا- إشراف: صلاح فضل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2005م ص19.

فهو نهاية البلاغة والأمثال، غالبا بما تحتويه من قصص مشوقة تعتبر مادة دسمة للأطفال والكبار في آن واحد، والمثل الأكثر أثرا في سلوك الناس من غيره.[1]

كما نجد كتاب "البخلاء" **للجاحظ** رائد من رواد القصة العربية ويتجلى ذلك في كتابيه "البخلاء" و"الحيوان" ويحذو حذوه القالي في كتابه "الأمالي" والتوحيدي في كتاب "الإمتاع والمؤانسة".

ومن أشكال السّرد في التراث القصصي العربي، نجد الجانب السّردي في الشعر الجاهلي أنه لم يخل أيضا من أنماط سردية، حيث كان أبرزها ما يقترب من الحكاية أو القصة، ومن أبرز الحكايات التي كانت تتردد في الشعر الجاهلي قصة مدينة الشمس، زرقاء اليمامة وغيرها...

وأغلب ما تطرق إليه الشاعر الجاهلي، السرد المباشر حيث تُسرد الأحداث بهذه الطريقة من خلال ضمير الغائب ولذلك يبدو السارد (الراوي) في هذه الحال عليما أو كلي المعرفة.

أما الطريقة الثانية التي لجأ إليها الشاعر الجاهلي في عرضه للحوادث، فهي الطريقة الذاتية، وتعرض الأحداث من خلال ذات المتكلّم، فيكشف من خلالها عن تجربة عاشها أو أسهم فيها.

وبذلك يكون ضمير المتكلّم هو الشكل الذي يتخذه الراوي، وتتكشف الأحداث من خلال ما يفصح عنه من أحداث قام بها أو شارك فيها[2].

[1] صفوان محمود حنوف وآخرون، المرجع السابق، ص21.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص107..

المبحث الخامس: إشكالية التراث وجديد القراءات عند النقاد العرب:

يحسن بنا قبل الخوض في إشكالية التراث وجديد القراءات، أن نقف عند لفظة "**التراث**" و"**الحداثة**" مستقصين المعاني التي حصلت هاتين اللفظتين خلال رحلتها اللغوية.

فلفظ «"**التراث**" في اللغة العربية من مادة (و.ر.ث) وتجعله المعاجم القديمة مرادفا للإرث والورث والميراث وهي مصادر تدل عندما تطلق اسما على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب (...) ولعل لفظ "**تراث**" هو أقل هذه المصادر استعمالا وتداولا عند العرب الذين جمعت منهم اللغة، ويلتمس اللغويون تفسير حرف "التاء" في لفظ "تراث" فيقولون أن أصله "واو" وعلى هذا يكون اللفظ في أصله الصرفي "وِراث" ثم قلبت الواو تاء لثقل الضمة على الواو»[1].

وبالعودة إلى المعاجم العربية نجد في لسان العرب مادة "ورث"، الوارث صفة من صفات الله عز وجل وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق ويرث الأرض ومن عليها، ورثه ماله ومجده، وورثه عنه ورثا ورثة ووراثة وإراثة ويقال: ورث فلانا مالا أرثه ورثا وورثا إذا مات مورثك، فصار ميراثه لك.

لقوله تعالى:«فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيّاً (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ»[2]؛ أي يبقى بعد هلاكي فيصير له ميراثي.

– والإرث والتراث والميراث: ما ورث، وقيل: الورث والميراث في المال والإرث في الحسب، قال بعضهم: ورثته ميراثا.

يقول **الجوهري**: "الميراث أصله مِوراث، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها والتراث أصل التاء فيه واو.

إذن فكلمة تراث تعني ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب.

أما في الاصطلاح فيعرف التراث بصورة عامة، بأنه «الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني»من منظور محمد عابد الجابري.

[1] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص23.
[2] سورة مريم: الآية 04.

"ويمكن الإشارة إلى أن لفظ "تراث" لم يرد في الخطاب العربي القديم، إلا بعد اليقظة العربية الحديثة التي عرفتها الأقطار العربية منذ القرن الماضي»[1]. وتحسن الإشارة إلى أن الجابري يستعمل لفظ "تراث" استعمالا نهضويا، فهو من جملة المفاهيم الموظفة فليس الخطاب النهضوي العربي الحديث والمعاصر.

أما **حسن حنفي** فيعتبر "التراث" على أنه «كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث، وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات»[2]. إذ يعتبر **حسن حنفي** التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية والتراث هو الوسيلة، والتجديد هو الغاية وهي المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته، والقضاء على أسباب معوقاته، وفتح مغالقه التي تمنع أي محاولة لتطويره.

أما **طه عبد الرحمان** يقول بأنه:« لا يمكننا التملّص من التراث لأنه يلازمنا تاريخيا وواقعيا، حيث أنه لا يمكن الانقطاع والانفصال عن العمل بالتراث في واقعنا فهو آخذ بأفكارنا، وموجه لأعمالنا ومتحكم في حاضرنا ومستشرف لمستقبلنا»[3].إذ يرى طه عبد الرحمان أن كثرة الأعمال المشتغلة بالتراث، دراسة وتقويما ليس دليلا قاطعا على الشعور بملازمة التراث لنا تاريخيا وواقعيا.

ومن هنا نخلص إلى أن التراث كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أو ماضي غيرنا سواء القريب منه أو البعيد، فهو يشمل التراث المعنوي، من فكر وسلوك، والتراث المادي كالآثار وغيرها كما يشمل أيضا التراث القومي والإنساني أي ما هو حاضر فينا من ماضينا أو ماضي غيرنا.

وفيما يتعلق بلفظة **"الحداثة"** فإننا في اللغة العربية نجدها مشتقة من الفعل الثلاثي "حدث" بمعنى "وقع" حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة فهو محدث وحديث، وحدث الأمر أي وقع وحصل، وأحدث الشيء أوجده، والمحدث هو الجديد من الأشياء.

«كما يشير لفظ الحديث إلى البداية أو الابتداء؛ أي أول الشيء كأن تقول حداثة الأمر أي ابتداءه ويقال إنسان حديث السن، أي أنه في أول عمره، ويقال أيضا حديث شبابه وحدثان شبابه كلها بمعنى واحد »[4].

[1] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص23.

[2] حسن حنفي: التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 1992م، ص13.

[3] طه عبد الرحمان: تجديد المنهج وتقويم التراث: المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ت، ص19.

[4] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط5، 2005م، مج4، ص52، 53.

أما فيما يخص الدلالة الاصطلاحية للحداثة فرغم تداول الفكر العربي المعاصر مدلول الحداثة، فإنه يظل مدلولا يكتنفه كثير من الالتباس، وهذا راجع إلى تشعب هذا المصطلح، وكثرة المجالات التي يتردد عليها، فهو مرتبط بالفكر والسياسة، والاقتصاد والثقافة والاجتماع، ومختلف مجالات الحياة.

ولعل المقصود بالحداثة تاريخيا هو مجموع التحولات التقنية والتنظيمية والفكرية، التي حدثت في أوروبا ابتداء من القرن التاسع عشر.

أما الحداثة « بالمعنى الفلسفي فهي مجموع المعايير والأنماط المستنبطة من هذه التحولات والتي يمكن اتخاذها مقاييس وعتبات لهذه التحولات»[1].

فالحداثة بهذا المعنى هي هذا المنظور الجديد للمجتمع والتاريخ والطبيعة والكون، وهو المنظور الذي كرسته الحضارة الحديثة، ونشرته بقدر متفاوت من النفاذ في هذا القطاع أو ذاك من قطاعات المجتمع الأوروبي الحديث.

إذن«فالحداثة من هذا المنظور هو ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميز بدرجة معينة من التقنية والعقلانية والتعدد والتفتح»[2].

و يذهب "**محمد عابد الجابري**" في تصوره لمعنى الحداثة بأنها« ليست هناك حداثة مطلقة، كلية وعالمية وإنما هناك حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر. وبعبارة أخرى الحداثة ظاهرة تاريخية، وهي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها محدودة بحدود زمنية ترسمها الصيرورة على خط التطور، فهي تختلف إذن من مكان لآخر، من تجربة تاريخية لأخرى.

فيقول: وعندما نتحدث عن الحداثة، فيجب أن لا نفهم منها ما يفهمه أدباء ومفكرو أوروبا، أعني أنها مرحلة تجاوزت مرحلة "الأنوار" ومرحلة "النهضة" التي تقوم أساسا على الإحياء، إحياء التراث والانتظام فيه»[3].

أي« أن الحداثة رسالة ونزوع من أجل التحديث، تحديث الذهنية، تحديث المعايير العقلية والوجدانية»[4].

[1] محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009م، ص236.

[2] المرجع نفسه، ص123.

[3] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات...ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991م، ص16.

[4] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، المرجع السابق، ص17.

إن طرح الحداثة بهذا الوصف يجعل العقلانية تحتاج كل الخطاب، فتعمل على عقلنة كل الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والبحث عن مزيد من العلاقات المجردة والصورية «إنها (الحداثة) تفجر دينامية جديدة في المجتمعات التي تطالها، وتأخذ طابع تيار كاسح يفك البنيات التقليدية للمجتمعات، ويدخلها في دوامة الحداثة العاتبة وذلك على كل المستويات»[1].

كما أن الحداثة تتميز بأنها «تحول جذري على كافة المستويات في المعرفة، وفي فهم الإنسان، في تصور الطبيعة، وفي معنى التاريخ، وأنها بنية فكرية كلية، وهذه البنية عندما تلامس بيئة اجتماعية وثقافية تقليدية، فإنها تصدمها وتكتسحها بالتدريج ممارِسة عليها ضربا من التفكيك ورفع القدسية»[2].

أما لفظ الحداثة في نظر **حسن حنفي** فإننا نجده يرى« أن الحداثة قد تعني التجديد، أو إتباع أساليب العصر، ومناهجه في تحليل التراث، ويرى كذلك أن الحادثة لا تعني الغرب بالضرورة، وإنما تعني قدرة التراث على أن يجتهد طبقا لظروف كل عصر، وأنه من الظلم البين أن يستأثر الغرب وحده بالحداثة، وأن تحيل الحداثة إلى الغرب بالضرورة»[3].

1- إشكالية التراث والحداثة:

من خلال استعراضنا لمفهومي التراث والحداثة نستنتج أن:

التراث هو «كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة فهو إذن قضية موروث، وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات»[4].

بينما يشكل مفهوم الحداثة من جهة«بأنها التحول الجذري التي طالت كافة المستويات، والتي تقوم أساسا على الإحياء، إحياء التراث»[5]، كما يوظف التراث في الاستعمال العربي الجاري كمقابل للحداثة وبتعبير آخر أنه

[1] محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009م، ص239.

[2] محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م، ص20.

[3] حسن حنفي الجابري: حوار المشرق والمغرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1990م، ص76.

[4] حسن حنفي: التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1412هـ، 1992م، ص13.

[5] محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار ثوبقال للنشر، المغرب، ط2، 2007م، ص20.

يتصل اتصالا وثيقا بالماضي المنقطع، والمنتهي، فحين يغدو ذلك الماضي منفصلا عن حاضرنا فإن حداثتنا لا يمكن أن تتأسس إلا عبر القطيعة مع ذلك الماضي...؟.

هذا التصور اتجاه "**التراث**" يجد من ينتصر له، ويدافع عنه، وذلك بناء على أن الحداثة في مختلف مظاهرها وتجلياتها ترتبط ارتباطا وثيقا بالعصر الحديث، وبالمقابل هناك من يعتبر "الحداثة" غريبة في "تراثنا" تكمن هويتنا ووجودنا، وتلك دعوة إلى رفض هذه "الحداثة" ومختلف تجسيداتها.

وبين هذين التصورين المتقاطعين، نلمس تصورات تذهب هذا المذهب أو ذاك في التشيع لأحد هذين المفهومين، أو ترضي إلى محاولة التوفيق بينهما، ونجد من بين من يتشيع "للحداثة" يرى بعض علاماتها في "التراث"، كما أننا نلفي ضمن من يتشبث بالتراث يرى أنه عين الحداثة.

وبصورة عامة تتمفصل الظواهر في التصورات التي تقدمها لنا من المصنفات والأبحاث العربي حول "**التراث**" إلى مجموعة من الثنائيات (ماض/حاضر) أو(تراث/حداثة) أو(شرق/غرب)... ولا يكاد ينشغل باحث عربي بإحدى هذه القضايا بدون أن يكون لديه حضور قوي لهذه الثنائيات، وما يتفرع عنها.

و إن فكرنا، منذ عصر النهضة إلى الآن، وهو يدور ويتمحور في دائرة هذه الثنائيات، لقد تراوح في بداية أمره بين "إشكالية الأصالة والمعاصرة " (...)،وها هو الآن يخوض في «إشكالية التراث والحداثة»[1].

وعندما نضع مثل هذه الإشكالية في صلب انشغالاتنا الأدبية فتلك البداية الفعلية لتفكيرنا الجديد في مختلف ما أنتج الإنسان العربي قديما أو حديثا.

فالناقد دائما بحاجة إلى معايير ومقاييس يزن بها ممارساته، هذه الممارسات التي تنهض بالعملية النقدية، بوصفها فعالية تهدف إلى اكتناف عالم الخطاب الإبداعي في مستوياته الأسلوبية والتركيبة والدلالية والتي تنهض على ركيزتين أساسيتين هما:

«_ الرؤية التي ينطلق منها الناقد.

_ المنهج الذي يتبعه للوصول إلى ما يهدف إليه»[2].

[1] سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1،2012 م، ص23.

[2] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص5.

فيما تعني "**الرؤية**": «خلاصة الفهم الشاملة للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، بحيث أن هذه الرؤية النقدية لا تنشأ إلا في خضم عملية الإحساس الذي ينطوي على مسؤولية بأهمية تحديد موقف دقيق وعميق إزاء الظواهر الإنسانية المهمة، ومنها الفعالية الإبداعية بوصفها واحدة من أخصب تلك الظواهر، وأكثرها قدرة على إثارة احتمالات التفسير والتأويل،في كيفية تكونها وفي عناصرها الأساسية، فيما تنطوي عليه من دلالة، وما تؤديه من وظائف وما يتعلق بقضايا التأثر والتأثير وغير ذلك»[1]؛ أي أن الرؤية التي ينطلق منها أي ناقد هي التي تمنحه فهم وتحديد موقف دقيق وعميق إزاء الفعالية الإبداعية من خلال التفسير والتأويل.

و يرى **عبد الله الغدامي** أن مسألة الحداثة« لم تعد تقتصر على كونها قضية، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على كافة المستويات: رؤية وإبداعا وتلقيا»[2].

وهو ينطلق من هذا المفهوم للحداثة ذاتها وأن هذا المفهوم اليوم تتعدد أبعاده بتعدد المتحاورين فيه، مما يجعله رؤية اجتهادية للفرد المتحدث، هي بمثابة الموقف الخاص أكثر مما هي تصور معرفي مشترك.

وقد يصل التباين في الرؤى إلى درجات من التناقض بحيث يصنع البعض الحداثة كرديف للتغريب "اللاعروبة"؛ أي أنها انقلاب في المضامين، وتمرد في الموضوع بينما قد يرى آخر أن الحداثة مرادف اصطلاحي للبديع أي أنها تحول في الشكل الفني وفي طريق الأداء، وبين هذا وذاك تقترب من أحدهما أو تبتعد بحسب درجات الانتماء الفكري وعلاقة المتحدث مع الزمن الشامل، أو العصر الوقتي، أو بمدى ميله إلى التوفيق بين الطموحات كافة. وتبقى المسألة في ذلك كله مسألة "رؤية فردية اجتهادية" ربما تتغير من وقت إلى آخر، أو من موضوع إلى آخر".[3]

ومن هنا تصبح مسألة الحداثة إشكالية فكرية، لأنها لم تستطع – بعد– أن تستقل من هيمنة الفرد فصارت خاضعة لتحولاته الفكرية وتقلباته النفسية فاشتبكت في علاقات "وقتية" بها تخضع للتغير يوما عن يوم

[1] المرجع نفسه، ص5 ،6.

[2] عبد الله الغدامي: تشريح النص (مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2006م، ص9.

[3] ينظر: عبد الله الغدامي: تشريح النص (مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المرجع السابق، ص10.

وعلى أياد تتعدد فتنوع معها الرؤى[1]؛ أي أن مفهوم الحداثة أصبح مرهونا برؤية فردية اجتهادية هذه الرؤية التي تمثل خصوصية فردية للناقد الذي يبحث من خلالها على فهم العمل الإبداعي.

أما فيما يخص "**المنهج**": «فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد للوصول إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية.

وإذا كانت الرؤية هي الركيزة الأولى التي تنهض بها العملية النقدية، فإن الحاجة إلى تنظيم أطراف تلك الرؤية، وتحديد أفاقها، وكشف سبل الاقتراب إلى الموضوعات الأساسية في حياة الإنسان، هي التي فرضت حضور المنهج،إذ أن تراكم المعارف والأفكار وقضايا الإبداع جعلت حضور المنهج ضرورة لا غنى، فبغيا به تصبح عبئا ثقيلا لا يمكن وصفها وتحليلها وتأويلها» [2].

وإذا كان المنهج ضروري لتنظيم رؤية الناقد، فهذا يعني أن الناقد بحاجة إلى تتبع طرق وأساليب لبلوغ الهدف المنشود التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية، فالمنهج إذا «هو جملة الطرق والأساليب التي يتوصل بها إلى نتائج معينة». [3]

لقد أثارت قضية الرؤية والمنهج، اهتمام نقاد الأدب ودارسيه، ويمكن بصورة عامة على التأكيد أنهما يمثلان الجانب الخصب في العملية النقدية على غرار توافر عوامل أخرى، وفضلا على اقتران الرؤية الدقيقة والشاملة للعملية الأدبية بالمنهج المعبر عنها. فبدونها تفقد أية مقاربة جدواها، لا في غايتها فحسب، بل في سبيل الوصول إلى تلك الغاية، وتصبح المقاربة ضربا من التضليل والخداع، لا الكشف والاستنباط والتأويل، وتفقد المقاربة النقدية خاصيتها الأساسية كونها حوارا منهجيا مع النص لاستقراء ثوابته ومتغيراته، وصبر عوالمه، وتقويم مدلولاته وتتحول إلى مرافعة قانونية تكيّل اتهاما، أو تدرؤه مما لا يمكن أن يفيد الخطاب الإبداعي، ولا العملية النقدية[4].

نخلص إلى أن جدلية التراث والحداثة، قائمة على الرؤية التي ينطلق منها الناقد وكذا على منهجه الذي يتبعه للوصول إلى ما يهدف إليه من خلال نماذج القراءة وتأويلها، والتي تهدف من خلالها الناقد إلى إعادة قراءة التراث وتقديم رؤية عصرية عنه، وكما أن اتجاه الحداثة بخطابها وبمنهجيتها ورؤاها إلى التراث، وهو في هذه الحالة

[1] المرجع نفسه، ص10 ،11.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المرجع السابق، ص5.

[3] طه عبد الرحمان: تجديد المنهج وتقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، د.ت، ص86.

[4] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المرجع السابق، ص6 ،7.

اتجاه بالخطاب الحداثي إلى قطاع أوسع من المثقفين والمتعلمين والدارسين، ودعوتهم إلى ضرورة اعتماد رؤية جديدة في إعادة قراءة التراث والفكر المعاصر معا، وكذلك تقديم طريقة لتفكيك النصوص وقراءتها قراءة عصرية من خلال استقراء ثوابته ومتغيراته، وكذلك صبر أغواره عن طريق تتبع طرق وأساليب للوصول إلى مدلولاته.

2- قراءة التراث السردي العربي:

ضربت السردية الدراسات القديمة في الصميم، حينما نقلت النقد من الانطباعات الشخصية العابرة والتعليقات الخارجية والأحكام الجاهزة إلى تحليل الأبنية السردية، وبذلك قدمت قراءة مغايرة للنصوص السردية ومن بين النقاد الذين أولوا الاهتمام بقراءة الموروث السردي العربي، نجد سعين يقطين، عبد الله إبراهيم، محمد عابد الجابري، وعبد الحميد بورايو.

_ وبما أننا لا نستطيع الإحاطة بمجمل المشاريع النقدية والفلسفية التي خاضت في هذا الحقل الشاسع من المعرفة.

وذلك لسببين هما:

_ عمق موضوع قراءة التراث في حد ذاته.

_ الكم الهائل من المشاريع المقدمة في هذا الخصوص (قراءة التراث)[1].

ارتأينا اختيار النقاد السابقي الذكر وأول النقاد الذين أولوا الاهتمام بقراءة الموروث السردي العربي نجد:

أولا: سعيد يقطين:

يعد الحديث عن التراث العربي إشكالية متداولة من ناقد لآخر، حيث كل له موقفه الخاص ولم يكن ثقافيا ولا حضاريا ولا تاريخيا كما أن وضع التراث مقابل للحداثة، ليس سوى وهم وبهذا يظل التراث العربي تجربة حياتية لها جذورها الممتدة في تاريخ الشعب العربي، والتي تمتد إلى الحاضر والمستمرة في المستقبل.

ويعتبر **سعيد يقطين** من النقاد الذين أولوا اهتماماتهم بإعادة قراءة التراث العربي حيث يعده بأنه مجموع الإنتاج الذي خلقه العرب، وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية ويعتبره منجزا نصوصيا إذ ينظر إليه على أنه نص رغم ما فيه من تنوع واختلاف ويبرز له، أن كل ما أنتجه العرب

[1] ينظر: محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة،دار ثوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م، ص43.

إلى غاية عصر النهضة إلى الآن أنه متفاعل نصي، بين النص السابق واللاحق وأي تفاعل مع التراث، لا يمكن أن يكون منتجا إلا إذا كان يتفاعل إيجابيا مع واقعه، باعتباره امتدادا ثقافيا وروحيا، كما دعا بالرجوع إلى التراث السردي العربي لأنه يعد خزان للنصوص التي ظلت مغيبة ومهمشة، فيقوم بإعادة إحيائها والمتمثلة في الملامح الشعبية، الحكايات الخرافية والقصص والمسرحيات[1].

ويعدّ التراث العربي كل متكامل مادام وليد وإنتاج العديد من الشروط التي صاحبت مختلف التحولات والتغيرات التي عرفها الإنسان العربي، في تاريخه. وقد عبر من خلاله عن مجمل رؤيته وتفاعلاته مع الشعوب الأخرى وثقافاتها. وقد أطلق على هذا الكل المتكامل مصطلح "التراث العربي" وهذا التراث ينهض على أساس الاختلاف والتعدد والتنوع.

إنّ أي بنية أو نسق لا يمكن أن تتأسس عناصره ومكوناته على الانسجام فقط، بل إن الاختلاف والتباين هو الشيء الأساس لوحدة بنية ونسقا له محدداته ومقوماته العامة والخاصة[2].

حيث يعتبر سعيد يقطين التراث العربي رديفا للماضي، الذي عده مرة رديفا للتخلف والانحطاط، ومرة أخرى مصدر للاعتزاز والافتخار، وبذلك رأى البعض أن التقدم مشروط بتجاوزه والابتعاد عنه، وبالمقابل نجد البعض يقر بأن التراث هو النموذج الذي يجب الاقتداء به لاسترجاع المكانة التي كانت في الماضي والتي تحققت بواسطته[3].

كما تطرق في حديثه عن الشعب العربي باعتباره واقع ملموس حينا وفكرة مجردة حينا آخر. وقد نظر إليه على أنه كل موحد وأنه أساس التقدم وطليعة أي تحرر أو تغير، وبالمقابل يصفه بأنه جاهل يعيش في مستنقع الأمية ولا يمكن الاعتماد عليه في أي ممارسة للتغيير وأن مفهوم كل من التراث العربي، والشعب العربي مفهومان جامعان ولابد للنظر إليهما من منظور ثقافي وحضاري لأنه المنظور الذي يفسح مجال التعامل معها وفق استراتيجية أبعد ورؤية أوسع التي مورست زمنا طويلا. وهذا الشيء الذي يهدف إلى البحث في مختلف العلاقات التي تربط التراث والإنسان بالسياق الحضاري العام [4].

---

[1] ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992م، ص127.

[2] ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012م، ص26.

[3] المرجع السابق، ص21.

[4] ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)،المرجع السابق، ص22.

لقد وجه **يقطين** عنايته بالسيرة الشعبية وانكب عليها لعدة أسباب واعتبارات وهي كما يلي:

- السيرة الشعبية عمل حكائي مكتمل ومنتهي، إذ قدم لنا العرب من خلاله العديد من النصوص.

- هذا العمل الحكائي يمتاز بالطول الذي يتيح له إمكانية استيعاب العديد من الأجناس والأنواع والأنماط.

- السيرة الشعبية لها خصوصية تتميز بها عن غيرها من الأنواع السردية العربية، سواء من حيث شكلها أو عوالمها الواقعية والتخييلية التي تزخر بها.

- هناك العديد من النصوص العربية الحديثة التي تتفاعل مع السيرة الشعبية بمختلف أشكال وأنواع التفاعل النصي[1].

كل هذه الاعتبارات دفعت الناقد إلى جمع نصوصها المتنوعة والبحث عن النصوص المجهولة منها ويوضح أهدافه بهذا للاشتغال على السيرة الشعبية:

1- تعميق التصور السردي الذي سعى إلى بلورته وتطوير إجراءات البحث وآلياته وتدقيق الاشتغال الانتقال إلى الاهتمام بالسرد العربي القديم.

2- إقامة علاقة بالنص التراثي العربي في مختلف تجلياته ومستوياته، لأن السيرة الشعبية منفتحة على التاريخ والجغرافيا ومختلف المعارف لتي تعددت تصورات العرب فيها وتركوا على إثرها أدبيات شتى[2].

وهذان المقصدان وما يندرج عن كل منهما من مقاصد، يسمح للناقد **يقطين** بتحقيق رغبة مزدوجة، تتمثل في ربط الهواجس العلمية والمعرفة بالتراث العربي الإسلامي. وهذه الرغبة ترتبط في نظره ارتباطا وثيقا بمختلف الهواجس والانشغالات الثقافية والاجتماعية التي يمليها علينا العالم الذي نعيش فيه.

ومن خلال هذا التصور **لسعيد يقطين** لقراءته للتراث العربي نجد بأنه اعتبر السيرة الشعبية أحد مقومات السرد العربي الكبرى بعد أن كانت مغيبة ومهمشة ، إليها الاعتبار ونظر إليها نظرة إيجابية واشتغل عليها، فهي شكل من أشكال العصر العربي ولها علاقة وطيدة بالمجتمع والتاريخ.

[1] ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1997، ص7.

[2] ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، المرجع السابق، ص8

ثانيا:عبد الله إبراهيم

ونجد أيضا من بين النقاد الذين أولوا الاهتمام بقراءة الموروث السردي العربي، الناقد العراقي **عبد الله إبراهيم** بوصفه ركنا معرفيا محضا من أركان الثقافة العربية بل نظرا إليه من أنه مظهرا إبداعيا تمثيليا، استجاب لمكونات تلك الثقافة فتجلت فيه على أنها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجهاتها، الخارجية وبخاصة الشفاهية والإسناد[1].

وقد انطلق **عبد الله إبراهيم** في قراءته للتراث السردي العربي من محددين اثنين هما: الرؤية والمنهج إذا يرى بأن الرؤية هي الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة ،أما المنهج فيرى بأنه سلسة العمليات المنتظمة التي يهتدى بها النقد وأن كلا من الرؤية والمنهج عن عنصرين أساسيين في أي خطاب إبداعي كما يرى بأن النظر إلى النصوص السردية قد تغيرت في السنوات الأخيرة، فبعد أن كان الحكم عليها انطباعيا، وأن البحث فيها لا يخرج عن نطاق تعبير الكاتب عن سياقاته الخارجية ، أي أن رؤيته لم تخرج عن الحكم الانطباعي الذاتي[2].

حيث تجاوزتها إلى تحليل الأبنية السردية والأسلوبية والدلالية، كما سعت للوصول إلى تحقيق وعودها المنهجية التحليلية، لأن كثيرا منها وقع أسير الإبهام و الغموض الذي فرضه هذا المنهج في تطبيق المقولات السردية دون الأخذ في الحسبان اختلاف السياقات الثقافية للنصوص الأدبية[3].

كما يدعو في قراءته إلى تحويل العملية النقدية إلى معرفة إبداعية أصلية، من خلال اقتران الرؤية بالمنهج وكذلك مرورا بنمط المقاربة ووصولا إلى النتيجة أو الهدف، وهذا الاقتران سيؤدي إلى تأسيس نظام مقاربات يحتمل التعدد أكثر مما يحتمل التوحد، مما يؤدي كذلك إلى إلغاء التطابق الذي أرسلته الانطباعية ليحل محلها التفرد في مقاربة النصوص السردية، وهذا التفرد بدوره يعمل مستويين هما: « ترصين نظم الفعالية النقدية وتحقيق غاية المقاربة النقدية نفسها ويكون بتضافر جهود تضع في اعتبارها ضرورة اقتران الرؤية بالمنهج على نحو أصل لا مفتعل، شأن كبير في إرساء تقاليد نقدية حقيقية، لا مقاربات تحمل التناقض وتنطلق من الوهم، فلا تجني غيره»[4].

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي(1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008م، ص11.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص5.

[3] ينظر: عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المرجع السابق ص11.

[4] ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المرجع نفسه، 15.

ويبدي رأيه **عبد الله إبراهيم** في أن السردية ليست نموذجا تحليليا ثابتا ينبغي فرضه على النصوص، وإنما هي نموذج تحليلي متغير وهي وسيلة للاستكشافات العميقة المرتهنة بقدرات الناقد، ومدى استجابة النصوص للوسائل الوصفية والتحليلية والتأويلية.

كما يقر **عبد الله إبراهيم** أن معالجة النصوص السردية العربية لم تظهر بطرق منهجية حديثة في، الثقافة العربية الحديثة إلا في الربع الأخير من القرن العشرين وأن تلك المحاولات السابقة القليلة كانت بدايتها مهجنة من دراساتها متعددة المناهج والمرجعيات.

ومما سبق نخلص إلى أن قراءة **عبد الله إبراهيم** للتراث السردي العربي في أبحاثه النقدية جاءت في مجملها موزعة على مختلف أجناس السرد العربي القديم، خاصة بعد تجاوز هذه الأنواع مع بداية القرن الثالث للهجرة لمرحلة الرواية والأخبار.

– حيث صب اهتمامه على الأنواع القصصية العربية الكبرى والمتمثلة في السيرة الشعبية، والمقامة والحكاية الخرافية التي استندت إلى الأخبار القديمة. وتمثل في مجملها المخزون الثقافي العربي.

ثالثا: محمد عابد الجابري:

لقد تضاربت آراء المفكرين المعاصرين حول إشكالية قراءة الموروث السردي العربي، وذلك لأهميته البالغة التي يتميز بها في الحفاظ على ذاتية الأمة وهويتها، حيث أن كل قراءة من هذه القراءات تختلف من ناقد لآخر وذلك باختلاف زوايا تموقع كل واحد منهم.

ومن هؤلاء النقاد نجد **محمد عابد الجابري** الذي يعد من الباحثين الذين جعلوا مدار اهتمامات بحوثهم تصب حول إعادة قراءة التراث العربي، إذ قدم مشروعه النقدي للعقل العربي "كما ساهمت أعماله الفكرية التي أنتجها في بناء مجموع من المواقف والاقتناعات الفكرية والتاريخية في موضوع قراءة التراث العربي الإسلامي، وفي موضوع التفكير في مشروع النهضة العربية وقد تميزت بقدرتها الكبيرة على تحقيق نوعا من الانخراط المنفعل والفاعل في فضاء الفكر العربي المعاصر".[1]

[1] أحمد برقاوي وآخرون: التراث والنهضة (قراءات في أعمال محمد عابد الجابري)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2004م، ص9.

بما أن مدار اشتغال الجابري حول قراءته للتراث لا تخرج عن حيز ماض وسابق. مما أدى كتابه "نحن والتراث" بالمساهمة في تأسيس مشروعه الدرس التاريخي لهذا التراث، حيث أنها ترتكز على الجانب الفلسفي تحديدا إذ يقول في مطلع كتابه نحن والتراث: "هذه قراءات معاصرة لجوانب أساسية من تراثنا الفلسفي أنجزناها، مساهمة متواضعة منا في المجهود المتواصل،الذي يبدله الفكر العربي الحديث والمعاصر من أجل إقرار طريقة ملائمة في التعامل مع التراث".[1]

وينطلق **محمد عابد الجابري**، في قراءاته للتراث العربي من طرحه للسؤال التالي: لماذا التراث؟

إذ يرى بأن التراث هو "كل ما هو حاضر فينا أو معنا، من الماضي سواء ماضينا أو ماضي غيرنا سواء القريب منه أو البعيد"[2]؛ أي أن الاشتغال به ضروري لفهم الحاضر، وهو جزء من اشتغال الإنسان بذاته. فليس التراث هو ما ينتمي إلى الماضي البعيد وفقط، بل هو أيضا ما ينتمي إلى الماضي القريب.

حيث أنه اقترح طريقة علمية في التعامل مع الموضوعات المدروسة: التراث العربي الإسلامي، التراث الإنساني عامة، والتراث الفكري والمادي، وسواء تعلق الأمر بتراث ينتمي إلى الماضي البعيد أو الماضي الحاضر وما يميز الطريقة العلمية في التعامل مع الموضوعات المدروسة اعتمادها على الموضوعية والمعقولية التي تحقق قدرا كافيا من المسافة بين الذات والموضوع.

وإذا كانت المعقولية والموضوعية «شرطان مطلوبان في كل عمل علمي فهما مطلوبان هنا أكثر. ولابد من الإلحاح عليها، ذلك لأن التراث شيء حاضر فينا ومعنا، فهو أقرب إلى أن يكون ذاتا منه إلى أن يكون موضوعا وبالتالي فنحن معرضون إلى أن يحتوينا بدل أن نحتويه».[3]

والتراث كما قال **الجابري** هو شيء ينتمي إلى الماضي القريب أو البعيد ولذلك كان لزاما على الباحث أن يتعامل معه تعاملا علميا.

ويقترح **الجابري**، لتحقيق أكبر قدر من الموضوعية والمعقولية معا اعتماد المنهج التحليلي الذي ينطلق من النظر إلى موضوعاته لا بوصفها مجرد مركبات، بل بوصفها بُنى.[4]

---

[1] محمد عابد الجابري: نحن والتراث (قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي)، المركز الثقافي العربي، ط6، بيروت، 1993م، ص11.

[2] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1991م، ص45.

[3] المرجع السابق، ص46.

[4] ينظر: محمد عابد الجابري: التراث والحداثة(دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية،ط1 بيروت ، 1991، ص47.

أي أن هذا المنهج التحليلي يتجاوز المركب إلى البسيط، وأن تحليل المركب يعني عزل العناصر التي يتألف منها وفرزها في حين أن لكل مركب بنية، وتحليل البنية معناه كشف الغطاء عن العلاقات القائمة بين عناصرها بوصفها منظومة من العلاقات الثابتة في إطار بعض التحولات.

كما أن تفكيك العلاقات الثابتة في بنية ما، يؤدي إلى تحويل الثابت إلى المتغير، والمطلق إلى نسبي (...) وبالتالي الكشف عن المعقولية[1].

من خلال هذا كله يمكننا القول بأن **الجابري** في اعتماده المنهج التحليلي، الذي تجاوز المركب المعقد إلى السهل البسيط الذي يؤدي إلى تقويض العلاقات الثابتة في البنية، مما ينتج عنه تحويل الثابت إلى المتغير، والمطلق إلى النسبي.

إن القراءة المعاصرة للتراث كما يقترحها الجابري جعْل التراث معاصرا لنفسه، الشيء الذي يقتضي فصله عنا، وهذا ما نعني به الموضوعية ومن جهة أخرى نعني بالمعقولية جعله معاصرا لنا، أي إعادة وصله بنا وذلك يجعل التراث معاصرا لنفسه على صعيد الإشكالية النظرية، والمحتوى المعرفي والمضمون الإيديولوجي، مما يتطلب معالجته في محيط خاص[2].

ومن هنا يرى بأن الأصالة والمعاصرة وجهان لعملة واحدة لا يمكن فصل الواحدة عن الأخرى، وأن من يهتم بالأصالة بدون المعاصرة كمن يهتم بالمعاصرة دون الأصالة أي أن الأول مقلد والثاني تابع، وأن الشرط ضروري لتجديد العقل العربي وتحديث الفكر العربي وتغيير الوضع العربي وهو "كسر قيود التقليد وقطع خيوط التبعية".[3]

مما سبق نخلص إلى أن **الجابري** من خلال تعامله مع التراث بموضوعية وعقلانية أنه يوافق بين التراث والحداثة ودعى إلى التعامل مع النصوص التراثية بإجراءات حداثية.

وهذا ما يؤدي إلى تأكيده على محاورة التراث لتملكه وجعله معاصرا لنا أي النظر إليه نظرة تاريخية وهذا المقروء (التراث) يساهم مساهمة فعالة، في إعادة بناء الذات العربية.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص47.

[2] المرجع السابق، ص47.

[3] ينظر: محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، المرجع السابق، ص 48.

رابعا: عبد الحميد بورايو:

حظي الموروث السردي العربي باهتمام العديد من النقاد، وعلى رأسهم الناقد الجزائري "**عبد الحميد بورايو**" إذ يعتبر أول من اهتم بقراءة التراث السردي العربي في الساحة النقدية الجزائرية. هذه الأخيرة ليست بمعزل عن مجريات ما يخوضه النقد العربي على وجه العموم.

إذ يتوفر القطر الجزائري على تراث شعبي ضخم، يمثل الشكل القصصي قسما هاما منه، وقد اختار الناقد الجزائري جزءا من هذا التراث القصصي، وهو القصص المتداول في مجتمع منطقة بسكرة.

ويعد رائد في تأسيس الدرس السيميائي في الجزائر حيث يؤكد رشيد بن مالك هذا إذ يقول:«لقد ظهرت دعوته إلى هذا التيار في وقت مبكر من خلال الدروس التي كان يلقيها على طلبة معهد اللغة والأدب العربي بجامعة تلمسان. في بداية الثمانينات حيث كانت تشكل هذه الدروس حادثا محملا بقطيعة ابستيمولوجية»[1].

ونجد أن الساحة النقدية الجزائرية قد حفلت بكثير من الدراسات السردية، وعلى رأسها كتابه الموسوم بـ «**القصص الشعبي في منطقة بسكرة**" هذا الأخير الذي يعكس البدايات الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي».[2]

ونجد أن هذه الدراسة الميدانية مكنت الباحث عبد الحميد بورايو، اتصاله بأفراد المجتمع الذي يتداول القصص موضوع الدراسة من أجل تسجيل المادة القصصية ومعرفة الظروف التي تحيا فيها، وتقدير مكانتها في الحياة اليومية التي يعيشها الناس. وقد سعى الباحث في الوصول إلى ذلك باعتماده سبيلين، «حيث يتمثل الأول في الملاحظة المباشرة، عن طريق المشاركة في الحياة الاجتماعية وحضور مختلف التجمعات الشعبية التي تسمح للباحث المشاركة فيها»[3].

أما الثاني فيتمثل في استقراء المعلومات من أفواه الناس عن طريق محاورتهم وطرح الأسئلة بطريقة مباشرة.

وقد عمل الباحث عن توثيق صلته بجملة التراث القصصي، مما مكنه من استقراء عناصر تجربة الرواية القصصية من منابعها.

---

[1] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر،(د.ط)، 2001م، ص54.

[2] رشيد بن مالك: المرجع نفسه، ص55.

[3] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة: المرجع السابق، ص5.

وقد اهتم **عبد الحميد بورايو** بعلاقة التراث الشفاهي بالتراث المكتوب، وتتبع الجذور التاريخية للأنماط التي عرفت التدوين أثناء مسار تطورها.[1]

وقد قام **عبد الحميد بورايو**، بتحليل نماذج من النصوص ،فكشف عن البنية التركيبة لنموذج من كل نمط قصصي مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي الذي يراه أداة مناسبة في تحليل النصوص، والكشف عن أبعاده المختلفة والتي تمكنه من رصد علاقته بمختلف مظاهر الوعي الإنساني، وبالحياة الاجتماعية.[2]

ومن بين النماذج التراثية القصصية التي اختارها الباحث نذكر من بينها :الحكاية الشعبية.

«وهي شكل قصصي، يتخذها مادته من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشعب، وهي النمط الأكثر تداولا بين أفراد مجتمع بسكرة الشعبي.كما تتخذ مادتها الحكائية من عناصر الواقع المعاش الذي يحي به الشعب تصور موقفا من هذا الواقع يطمح ،الإنسان الشعبي عن طريقه إلى مراقبة هذا الواقع وتوجيهه .وإيجاد حل لما يطرح من مشكلات في الحياة اليومية للفرد والإجابة عن الأسئلة التي يثيرها تعامله مع محيطه».[3]

ونجد من أهم المصادر المدونة للحكايات الشعبية السائدة في منطقة بسكرة، كتاب "ألف ليلة وليلة" وقد سعى الباحث إلى بيان مدى انتشار هذا الكتاب بين الناس، فعرف أنه يوجد في بيوت كثيرة من العائلات البسكرية، حيث كان الرواة الذين حصلوا على قدر من التعليم، يمكنهم من قراءته ويقومون بسرد حكاياته في مجالس السمر ليلا في البيوت وساحات الأحياء ورغم هذا الاهتمام بكتاب ألف ليلة وليلة إلا أنه في السنوات الأخيرة انقطعت روايته.

ويرجع الباحث سبب هذا الانقطاع إلى **ثلاث أسباب رئيسية** والتي تتمثل في:

_ تفضيل مجتمع القص للروايات الشفهية وعزوفه عن الروايات المقروءة.

_ تفشي الأمية وضعف تعليم اللغة العربية بسبب السياسة الاستعمارية.

_ كان كتاب "ألف ليلة وليلة" يقرأ في مجالس السهر الليلية التي انفرطت بسبب ذيوع استعمال التلفزيون.

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص125.

ورغم استغناء مجالس القص في بسكرة عن ألف ليلة وليلة لكل هذه الأسباب، إلا أن هذا الكتاب ترك بصمته القوية التي تتبادل شفاها في المنطقة، وهذا الفن القصصي كان له أثر بالغ على تطور فن الحكاية الشعبية البسكرية[1].

أما حكايات الحيوان فنجد أن مجتمع القص في منطقة بسكرة قد اعتمد على تداولها وهي قصص لا ترتبط روايته بمناسبة محددة وتأتي عادة في سياق ضرب المثل، حيث تقوم الحيوانات بأدوار رئيسية في هذا النوع من القصص وتشترك مع الشخوص الأدمية، في تلخيص تجربة أو الوصول إلى غاية أخلاقية ووعظية، حيث تعطى الحكاية للحيوان روحا ووعيا. وتجعله شبيها بالإنسان[2].

ونجد أن الحكاية الخرافية تسمى في مجتمع القص في بسكرة ب: حُجَاية ومحاجية، خرافة وخريفية وهذه كلها تروى في سهرات السمر بالليل في نطاق الأسرة.

وهي إبداع جمالي ذات ميزات محددة، وقد عرفته الأمم والشعوب منذ العصور القديمة. وقد ركز الباحثون على دراسة هذا النوع بصفة خاصة، وذلك لاحتفاظه بشكل فني محدد التزم به على مستوى عالمي، ونجد« **فلادمير بروب** صاحب كتاب "مورفولوجية الحكاية الخرافية"، وكتاب "فريديريش فون ديرلاين" صاحب كتاب الحكاية الخرافية. وكتب أخرى تناولت بالدراسة عالمي، تعود للتراث المشترك للإنسانية»[3].

ومن هنا نخلص إلى أن مثل هذه الحكايات لا تروى بوصفها وقائع، ولكن بوصفها أحداثا عجيبة حدثت في سالف الزمان، وقد عرفت منطقة بسكرة هذا النوع من القصص المتداول في التجمعات الشعبية.

ومن ثم فإن السؤال عن مدى صدقها، غير وارد بالنسبة لمجتمع القص الذي يغرب في الاستماع إلى هذا النّمط[4].

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص120.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص124.
[3] المرجع نفسه، ص123.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص131.

خامسا : عبد الفتاح كيليطو :

يشكل البحث في التراث العربي، و قراءته من المنظور الجديد إحدى المهام الأساسية التي يقوم بها النقاد العرب، و ضمن هذا التوجه يمكننا أن نتأمل تجربة الباحث عبد الفتاح كيليطو في قراءته للتراث الأدبي العربي والتراث السردي على وجه الخصوص .

ترجمة عبد الفتاح كيليطو :

عبد الفتاح كيليطو من مواليد عام 1945م بالرباط في المغرب باحث مغربي و أستاذ جامعي ، درس الأدب الفرنسي في كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط، بدأ ممارسة الكتابة النقدية منذ الستينات وكرس حياته العلمية لمقارنة الثقافة العربية الكلاسيكية على ضوء مناهج نقدية حديثة بنيوية و سميائية مستفيدا من الفلسفة العربية و آليات البلاغة العربية القديمة و معارف التراث العربي القديم و الحديث، و قد أثرى الساحة الثقافية العربية بصفة عامة و المغربية بصفة خاصة بدراسات جادة و قراءات أدبية متميزة تنم عن ذكاء خارق كفاءة تحليلية واضحة و عمق معرفي تأمل منهجي كبير ، حتى أن كتبه تشبه الإبداع في الغواية و الافتتان واللذة والمتعة و الشاعرية على مستوى التلقي و التقبل ، و من كتبه : "الأدب و الغرابة" ، "الحكاية و التأويل" ، "الكتابة و التناسخ" ، "الغائب"و هو كتاب في دراسة لمقامة للحريري ، و "المقامات السرد والأنساق الثقافية" ، و"لسان آدم"، و "العين و الإبرة" ، و ألف بالفرنسية كتبا لها قيمة كبرى في المعالجة النقدية و التحليل الأدبي وتأويل النصوص أهمها: المقامة الكوفية للحريري، الحكاية الخرافية (الصياد والعفريت)، النص الشعري أبو العلاء المعري أومتاهات القول .[1]

نهج عبد الفتاح كيليطو في قراءته للتراث السردي منهجا متميزا مختلفا عما ساد في الدراسات الأولى والتي ظهرت في الثمانينيات من القرن الماضي، و التي تنصب حول هذا التوجه .

فقد خّص في كتابه "الأدب و الغرابة" عنوانا يتمحور حول الأدب الكلاسيكي ملاحظات منهجية، الذي صاغه إلى تحديد القراءة التراثية، أي إلى إعادة طرح السؤال حول التراث ؟ بأدوات العصر المتاحة إليه.

[1] جميل الحمداوي : الحداثة النقدية في كتاب "الأدب و الغرابة " لعبد الفتاح كيليطو، منبر حر للثقافة و الفكر و الأدب، متوفر على الموقع http://www.diwanalarab.com/spip,phl?page:article&idarticle:6368
أطلع عليه يوم : 2018/04/23 على الساعة : 30 : 10.

إذ يقول عبد الفتاح كيليطو في معرض حديثه :« بأن الطريقة التي نتناول بها النصوص القديمة، ترتكز على نمط و على تعريفات تختلف درجة وضوحها بحسب الباحثين ، و عندما يتعلق الأمر بنصوص أدبية ، فإن الباحث يعتمد طيلة عمله سواء شاء ذلك أم كره على تعريف الأدب و على مفاهيم تغيب أحيانا عن وعيه»[1].

و نجد عبد الفتاح كيليطو يوضح بعض المفاهيم السائدة اليوم في الدراسات الأدبية العربية. من المتكلم والمخاطب و الخطاب و النسق. و يقول: « المتكلم يوجه خطابا إلى المخاطب. و هذا الأخير يفهم خطاب لأنه يشترك مع المتكلم في امتلاك النسق. و انعدام هذا الاشتراك، فإنه عملية التواصل تفشل لا محالة. و هذا ما يحدث بالطبع عندما يجهل المخاطب اللغة التي يستعملها المتكلم»[2].

ثم يضيف لتعريف المخاطب: من هو مخاطب المؤلف الكلاسيكي؟.

« إن المؤلف الكلاسيكي يخاطب معاصريه، و مع ذلك فإننا في بحوثنا كثيرا ما نهمل دراسة المخاطب و ما ننتبه إلا للعلاقة بين المتكلم و الخطاب. و ذلك أننا نفترض أن المتكلم موجود في الخطاب و نفترض أن المخاطب لا يوجد إلا خارج الخطاب »[3].

و أن المؤلف الكلاسيكي يستند في إنشائه إلى نسق معين يملكه المخاطب بصفة بديهية. و يؤول الإنشاء ابتداء منه، و بالتالي فإن إهمال المخاطب سيؤدي إلى إهمال النسق.

كما يشير عبد الفتاح كيليطو، أن النظر إلى النص الكلاسيكي: « يحدث سوء التفاهم عندما تعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة، ترتكز على نسق مخالف، و هذا يؤدي إلى أحكام لا نقول أنها خاطئة، و لكن في غير محلها. لا ينبغي أن نتوهم أن النسق الكلاسيكي مائل أمامنا بوضوح، بحيث يكفي أن نمد يدنا لاقتناصه. لابد من تركيبه و تنظيمه من جديد، و هذا يتطلب ألا ننسى المسافة التي تفصلنا عنه»[4].

و با لمقابل نجده يتحدث عن " قواعد السرد في كتابه" لأدب و الغرابة حيث وصف السرد بلعبة جادة. لها قواعدها مؤكّدا أن القواعد التي قصدها. لا تكتسب صفة الإلزام، وإنما يهدف من خلالها البحث في طبيعة العلاقة التي تربط القائم بالسرد بالقواعد من جهة، و العلاقة التي تربط المتلقي بالسرد بنفس القواعد من جهة أخرى، كما

[1] عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي) ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط8 ، 2011 م، ص 47 .
[2] المرجع نفسه، ص50.
[3] المرجع نفسه، ص ن.
[4] المرجع نفسه، ص51.

تعد هذه العلاقة من ضمن ما قامت عليه السّرديات بوصفها تبحث في جانبين من يروي أو من يسرد (السادر من يروي له أو من يسرد له المسرود له).[1]

«و أنّ قواعد السّرد تتأسس أولا على وجود حكاية بالمعنى الكامل و الدقيق؛ أي مجموعة من الأحداث(أو من الأفعال السردية)؛ أي أنها موجهة نحو غاية، و هذه الأفعال السردية تنتظم قي إطار سلاسل تكثر أو نقل حسب طول أو قصر حكاية كل سلسلة يسد فعالها رباط زمني و منطقي».[2]

و من تعريف الحكاية ولّد كيليطو الأساس التالي الذي شدّد فيه على ضرورة تحري الدقة و الحذر في التعامل معه، و المسؤولة فيه تعود إلى القائم بالسرد الذي يجد نفسه في كل نقطة من الحكاية، أمام اختيارات تتجسد في إمكانيات سردية جد كثيرة.

و يخلص كيليطو إلى تحديد قواعد السرد في ثلاثة نقاط:

1- تعلّق السابق باللاّحق: و قصد بذلك أن النهاية في الحكاية تتحكم في كل ما يسبقها، و أن حرية القائم بالسرد لا تتجلى إلا في اختيار النهاية. و هو يميز بين قراءتين للحكاية إحداهما "عادية" من اليمين إلى اليسار ومن البداية إلى النهاية فهي تشد بخناق القارئ(...) فيفقد انضباطه و تحكمه في نفسه. أما الأخرى "عالمة " تتم من النهاية إلى البداية، تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب، بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها.[3]

2- ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية: و تعود المسؤولية فيه أيضا إلى القائم بالسرد، الذي ينبغي عليه أن يلتزم التسلسل الذي تفرضه أنواعا معينة من الحكايات.

3- العرف و العادة: ترتبط هذه القاعدة بالقارئ الذي ينبغي أن يحترم أفق توقعه، و على القائم بالسرد أن يوجه سرده وفق ما يعتقده القارئ، الذي يستطيع أن يتكيف مع ما يتناقض مع العرف الذي يعتقده شرطا أن يدرج من قبل القائم بالسرد في اللعبة النوعية و هذا يعني أن تسلسل الأفعال السردية رهن باعتقادات القارئ حول مجري

[1] ينظر: المرجع السابق، ص35.
[2] المرجع نفسه، ص39.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص40.

الأمور، فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حد أنه يمكن أن يقال إن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ.[1]

و الواضح أن العلاقة بين التراث و قراءته، تكاد تكون قضية محورية شغلت عبد الفتاح كيليطو بوصفه باحثا و ناقدا، حيث خص لها جزءا كبيرا من اهتمامه، فنجد مؤلفاته تحمل هاجس الباحث، نحو تأسيس لبنة في قراءة التراث، و هذا المنحى الذي اتبعه كيليطو في مؤلفاته.

و من خلال هذا سنحاول الوقوف عند أهم ما يميز قراءات النص السردي القديم من منظور هذا الناقد في فصلنا الموالي.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص42.

الفصل الثاني

المنهج النقدي عند عبد الفتاح كيليطو

-المبحث الأول: المدونة التراثية في نقد عبد الفتاح كيليطو

-المبحث الثاني: قراءات عبد الفتاح كيليطو للنصوص السردية القديمة

-المبحث الثالث: تطبيقات من نصوص نقدية

-المبحث الرابع: آراء نقدية

المبحث الأول: المدّونة التراثية في نقد عبد الفتاح كيليطو

لقد نهج العديد من الدارسين و النقاد العرب المعاصرين، المنهج البنيوي الذي يعتمد على التفكيك والتركيب،من أجل معرفة ميكانيزمات النص ومولداته البنيوية العميقة، قصد فهم طريقة بناء النص الأدبي إذ يعد هذا المنهج الأنسب لتحليل النصوص، و من بين النقاد الذين اهتموا بهذا المنهج نجد الناقد المغربي "عبد الفتاح كيليطو" الذي لم يكن بمعزل عن هذا المنهج، بل بالعكس من ذلك، فقد عمد كيليطو إلى تبني المنهج البنيوي الوصفي حيث كان أفضل كتاب لكيليطو تجسدت فيه معالم البنيوية هو مؤلفه المعنون بـ "الأدب و الغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي). منذ اطلاعه على البنيوية في تحليل النصوص السردية بين سنتي 1968م 1969م، كما يعترف بذلك في مقدمة هذا الكتاب، على أنه يقوم بتحليل على البنيوية أو دراسة بنيات نصوص سردية قديمة هي من التراث السردي العربي مزواجا بين التنظير و التطبيق، و حتى نقد النقد سواء في القسم الأول من هذا الكتاب، أم في القسم الثاني منه."[1]

مما يحيلنا إلى أن عبد الفتاح كيليطو أتانا بالجديد، و هذا الجديد يتمثل في طرقه للنصوص السردية القديمة و الالتفات إليها بمنهج نقدي غربي حداثي هو "البنيوية".

بعد البنيوية التي برزت بشكل واضح في نقد عبد الفتاح كيليطو يأتي دور التأويلية ،كمنهج يعتمده هذا الناقد في تحليل النصوص السردية القديمة ، و يتجلى هذا من خلال كتابه " الحكاية و التأويل" و هذا التصريح بمنهجه النقدي التأويلي للحكاية في دراساته للسرد العربي في نصوص مختلفة التأليف، و التي قرأ من خلالها لستة نصوص سردية البعض منها في الأدب، و الآخر في الترجمة متوغلا في كل من كتاب "أسرار البلاغة" ، و كذلك "حكاية من حكايات ألف ليلة و ليلة"، و "كليلة و دمنة" (...) التي يتضح فيها السرد ".[2]

كما نجد كذلك كتاب عبد الفتاح كيليطو تحت عنوان" المقامات" (السرد و الأنساق الثقافية) ، يُعد هذا الكتاب مفصلا من مفاصل مشروعه في السرديات العربية ، يعمد من خلاله الناقد إلى الحفر المعرفي النقدي استنادا إلى اعتماده النَّشط بالتأويل الدلالي ،كما اهتم كذلك بالسرد من خلال ظواهر بارزة في كتبه النقدية ، و

[1] عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2001م، ص5.
[2] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل (دراسات في السرد العربي) ، توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988 م، ص6 .

كذلك من خلال مزاوجته بين فكرتين رئيسيتين في هذا المشروع النقدي في شقيه : السرد من جهة والسرد التراثي من جهة أخرى ، أي اهتمامه بالسردية العربية من خلال التراث السردي العربي[1].

كما أن المتأمل في كتابه العين و الإبرة (دراسات في ألف ليلة و ليلة) يجد عبد الفتاح كيليطو قد سمى الفصل الأول من هذا الكتاب بـ " خزانة شهرزاد "، يشير فيه إلى أن شهرزاد تنهل من ثقافة عريضة تجعل من هذا الكتاب بعد ذلك خزانة معرفية تروي من خلالها .[2]

و هو ما دفع بكيليطو إلى التأويل للكشف عن أسرار الكتاب ، أي طبيعة الحكاية في الليالي ، و قيمة الحكي إزاء الموت ، و طبيعة حيلة الرواية التي قامت بها شهرزاد ، و هل الحكاية إلا تواضع سردي ، أو هي الحكي عن واقع متخيّل تصنعه ".[3]

كما يشكل كتاب « الغائب (دراسة في مقام للحريري) محورا للدراسة النقدية التطبيقية لنص المقامة وهي المقامة الكوفية للحريري، و هو شكل من أشكال المحاورة النقدية للتراث السردي العربي، و استنطاق أو تلمس مكوناته البنائية بأدوات نقدية معاصرة مستقاة من التحليل البنيوي للسرد في بعض جزيئاتها، مع عدم إغفال جماليات التلقي التي تشكلت حول المقامات في مجال ثقافي محدد، و هو مجال ينطوي على شروط تاريخية خاصة، ضمن حدود زمنية معينة »[4].

ومن الملاحظ أن عبد الفتاح كيليطو قد تأثر بالثقافة الغربية، و خاصة الفرنسية، و ذلك باعتماده المناهج النقدية الحداثية في تحليله للنصوص التراثية التي أثرى الساحة العربية عامة والمغربية خاصة من خلال قراءته لها.

---

[1] ينظر: عبد العزيز شويط : في التلقي العربي للنقد الغربي المعاصر (مشروع الناقد عبد الفتاح كيليطو نموذجا) التواصل الأدبي ، العدد 6 ،جامعة عنابة كلية الآداب، 2016، ص175 .

[2] ينظر: عبد الفتاح كيليطو :العين والإبرة ،(دراسة في الف ليلة وليلة)، تر:مصطفى النحال ،نشر الفنك ،الدار البيضاء ،د.ط، 1996م ، ص13 ،18 .

[3] عبد العزيز شويط : في التلقي العربي للنقد الغربي المعاصر ، المرجع نفسه ، ص175 .

[4] عبد القادر نويوة : قراءة عبد الفتاح كيليطو للمقامات النسق الثقافي و أنماط التلقي ، مجلة الأدب و اللغات ، العدد3 ، خنشلة ، جانفي 2016، ص109 .

المبحث الثاني: قراءات عبد الفتاح كيليطو للنصوص السّردية القديمة.

أولا: فن المقامة:

قبل حديثنا عن قراءة عبد الفتاح كيليطو للمقامات نلجأ أولا إلى توضيح مفهوم "المقامة"، باعتبار أن مفاهيم العلوم مصطلحاتها على حد تعبير السكاكي، إذ تعتبر المقامة من أبرز الفنون النثرية القديمة، و ربما كانت النوع الأهم الذي نافس الشعر في العصر العباسي، و قد ظهر هذا الفن مع بديع الزمان الهمذاني باعتباره الأب الشرعي لهذا الفن، ثم تلاه أدباء آخرون مثل: الحريري، و الزمخشري، و السيوطي، و ابن الجوزي.

فالمقامة بتعبير السيّوطي:« هي نوع أدبي و لون من النثر له خصائص فنية و دعائمه الأساسية، يتوخى مؤلفها طرح ما يشاء أفكار أدبية، أو خواص تأملي، أو انفعالات وجدانية، أو مهارات لغوية في صورة ذات ملامح بديهية و سمات زخرفية، إنها حقا مرآة لعنصر وصدى لذوق أهلها»[1].

و في حين تأملنا للمدوّنة التراثية لعبد الفتاح كيليطو، نجد أنه قد قدم هذا الباحث المتميز للدرس التراثي المقامي ثلاثة كتب جادة الذي حاول من خلالها النظر إلى فن المقامة نظرة مختلفة لا تسير في تيار التغني بالأمجاد السلفية، و لا في مسار التلقي الاستبعادي، الذي لم ير في المقامات سوى حيل حياتية[2].

فقد بدأت كتابات عبد الفتاح كيليطو « مع المقامات العربية في أول الثمانينات في القرن الماضي، حيث درس في كتابه الأدب و الغرابة أشكال متنوعة من السرد العربي القديم دراسة بنيوية، و لأن المقامة جنس سردي فقد برزت بشكل واضح في عمله، إذ حاول صياغة أدوار الرواية في مقامات بديع الزمان»[3].

[1] عثمان الشيح عبد المؤمن: البديعيات في مقامات عائض القرني السعودي (دراسة تحليلية). أطروحة دكتوراه دولة في اللغة العربية، جامعة إلورن نيجيريا، 2001، ص48، 49.

[2] ينظر : خالد بن محمد الجديع: الدراسات السردية الجديدة (قراءة المقامة نموذجا)، دراسات علمية محكمة، مركز بحوث كلية الآداب، العدد 118. السعودية، 2007م، ص78.

[3] عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، المرجع السابق، ص26.

كما أفرد «مبحثا لمقامات الحريري حلل فيه جزءا من المقامة الثامنة عشر متوقفا عند إشارتها الثقافية مبرزا بعض المقترحات القرائية، التي دارت حول عناوين أبرزها الترتيب السُلّمي و الشخصية البراقشية و المقمقمة»[1].

«و لأن مقامات الزمخشري تختلف في ظاهرها عن مقامات الهمذاني و الحريري، فقد خصّ لها مبحث قارب من خلاله بنيتها السردية»[2].

و نجد هذا الكتاب أنه الأقرب في محاولة لفت النظر إلى الأجناس السردية في التراث العربي، و الدعوة إلى إعادة قراءتها و درسها من منظور مناهج نقدية حداثية.

أما في كتابه : المقامات(السرد و الأنساق الثقافية) .

فنجد أن بديع الزمان الهمذاني هو مبتكر الفن المقامي بالمقابل نجد عبد الفتاح كيليطو، قد أولى عناية كبيرة بهذا الفن من خلال هذا الكتاب، إذ أسس لنفسه أبوة جديدة في مجال الدراسات السردية للنصوص المقامية.

و يأتي هذا الكتاب كونه قراءة جديدة في فن المقامات، و هو الفن الروائي المسرحي العربي القديم، فقد اجتهد الباحث عبد الفتاح كيليطو في تحليله لهذا الفن المقامي، من خلال تفحصّه و تدقيقه لها محاولا الإتيان بالجديد، كما أن كيليطو لم يقارب النصوص المقامية بعيدا عن النسق الثقافي الذي يعني : «مواضعه اجتماعية دينية، أخلاقية (...)، تفرضها في لحظة معينة، من تطورها الوضعية الاجتماعية و التي يقبلها ضمنيا المؤلّف وجمهوره »[3].

ومن خلال هذا الكتاب نجد الباحث كيليطو يبحث في مصادر الهمذاني كما تناول أيضا: ابن شرف وابن بطلان، و ابن ناقيا، و الحريري.

و بالعودة إلى مقامات الهمذاني، نلاحظ أن كيليطو قد كشف عن مقاربته للزمن في مقامات بديع الزمان الهمذاني، على أن رواية عيسى بن هشام عمّرت مئات السنّين، كما يواصل كيليطو في البحث عن الأسباب

[1] المصدر نفسه، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص78.

[3] عبد الفتاح كيليطو: المقامات (السرد و الأتساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص8.

المقنعة التي دفعته إلى ذلك الرأي،« و على سبيل استقراء الأحداث القصصية التي يرويها عيسى بن هشام، فهو مرة يشترك في غزوة ضد البيزنطيين سنة 375هـ و تارة يجالس عصمة بني بدر الفزاري الذي عاين دون وسيط مناقضة شعرية جرت في قلب الصحراء بين الفرزدق و ذي الرّمة، و هما شاعران عاشا أواخر القرن الأول الهجري» [1].

و يقوده التأويل إلى« أن الشعر كان وصمة خزي و عار في عهد الهمذاني، و هو لا يطلق الحكم جزافا بل يصل إليه بعد تحليل عميق للمناظرة التي جرت بين بديع الزمان و الخوارزمي» [2].

و قد عالج كيليطو« عمل ابن شرف القيرواني الذي عرضه على دراسته النقدية، كما اهتم الباحث كذلك بتحليل مقامة ابن بطلان، و التي تحيل على قضايا غرائبية التي أفرد لها الباحث مبحثا للنظر فيها» [3].

و يرى عبد الفتاح كيليطو بأن الحريري نشر كتابه في مطلع القرن 6هـ،و هذا الكتاب يتألف من خمسين أو واحد و خمسين مقامة، مقسمة على خمس أجزاء. خمسون عُشرية أو خمسة قرون تفصل الحريري عن حدث الهجرة.

و هو ينطلق من هذه الفرضية بأن الوعظ :« يحضر كل عشر مقامات فهو ظاهر في الأولى و الحادية عشر، و الحادية و العشرين و الحادية و الثلاثين ، و الحادية و الأربعين و الحادية و الخمسين ، و هذه الأخيرة تعتبر الجزء الثاني من المقامة الخمسين ، إلا أنها لم تحمل عنوانا رغم اشتمالها على البنية المقامية كاملة» [4].

و من هنا نخلص إلى أن عبد الفتاح كيليطو قد بين أن المقامة: « إنها نسيج مُحكم يتعين علينا أن نفتق خيوطه ، و نفكها خيطا خيطا ، ثم يتعين علينا أن نعيد تركيبه من جديد . و لا محالة أن النّسيج الجديد سيكون موافقا للنسيج القديم و مخالفا في آن» [5].

[1] عبد الفتاح كيليطو: المقامات (السرد و الأنساق الثقافية)، المصدر السابق، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص105، 121.

[4] المصدر نفسه، ص197 .

[5] عبد الفتاح كيليطو : الغائب (دراسة في مقامة للحريري)، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2007 م ، ص30 .

كما يمكننا القول بأن تحليل كيليطو لهذه المقامات يعبر عن عمق الطرح ، و قوة التوجه بالخطاب النقدي حول إشكاليات جديدة يتقاطع فيها الأدبي و الثقافي ، بفضل جدارة التأويل و نسقيته ،كما تصل بين النصوص السردية القديمة في تقاطعاتها الثقافية مع النصوص الفكرية و اللغوية و الدينية .

هذا بالنسبة للكتابين السابقين، أما فيما يخص الكتاب الثالث و الذي يتضمن المقامة الكوفية للحريري فسيكون محور دراستنا التطبيقية، لذلك فسنقوم بالتركيز عليه، لأنه يُعد أيقونة محورية في قراءة عبد الفتاح كيليطو للمقامة الكوفية للحريري، من خلال كتابة الموسوم بعنوان "الغائب" (دراسة في مقامة للحريري).

قراءة عبد الفتاح كيليطو للمقامة الكوفية :

يشكل كتاب " الغائب " رابع كتاب يصدر لعبد الفتاح كيليطو في ظرف خمس سنوات بعد كتابه " الأدب و الغرابة " .

الصادر عن دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، عام سبعة وثمانون تسعمائة وألف(1987م) ويتكون من اثنان وتسعون(92 صفحة)، و يتصف هذا الكتاب بخاصية مميزة، إذ أنه بدءا من صورة الغلاف والتي تمثل واجهة الكتاب و التي تحتوي على صورة تمثل رسم منمنمة عربية تزين المقامة الكوفية في شكل مخطوط قديم لمقامات الحريري من « انجاز الراسم يحي بن خالد الواسطي»[1]، و التي تمثل متن الكتاب ، أما خلفية الكتاب فتحتوي على قطعة نصية، تدور أحداثها حول نوع المقاربة التي اختارها عبد الفتاح كيليطو لقراءة النص السردي القديم بشكل عام، و المقامة الحريرية بشكل خاص، و التي ترمي إلى إخراج مقامة الحريري من غيبوبة دامت لقرون عدة .

يستهل عبد الفتاح كيليطو مقدمة كتابه بحديثه عن المقامة الخامسة و ذلك بقوله :«أن المقامة الخامسة تبدأ بذكر الليل و تنتهي بذكر النهار، فالأحداث المروية تستغرق فترة زمنية، تشمل الليل كله وتمتد إلى ما بعد طلوع الشمس، أي أن البداية تحت علامة قمر شاحب، و النهاية تحت علامة شمس ساطعة، و هذا راجع إلى سببين :

[1] عبد الفتاح كيليطو : المقامات (السرد و الأنساق الثقافية) ، ثر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 م ، ص162 .

الأول يتمثل في أن المقامة مرتبطة بالسّمر و السّمر مرتبط بالليل.

أما السبب الثاني فيتمثل في أن المقامة تُروى خداعا يستمر طوال الليل و لا ينكشف إلا عند الصباح، أي أن الخداع موصول بالليل و بالقمر، و أن الصدق مرتبط بالنهار و بالشمس »[1].

و في نهاية المقدمة « نجده قد تحدث عن تحليله لمجموعة من النصوص ، و التي تنتمي إلى عدة أنواع منها : الخطاب البلاغي ، الشعر، و الخرافة ، و المثل ،كما تحدث كذلك عن الجرجاني ، و ابن المعتز ، ألف ليلة و ليلة، و الذي حاول أن يربطها في شكل ثنائيات، الليل / النهار ، النور / الظلام ، الشمس / القمر ، الواقع / الحلم، الحقيقة / الكذب ، العميق / السطحي ...»[2].

ثم تلي المقدمة نص المقامة الكوفية الخامسة للحريري.

ويليها القسم الأول و الثاني، فقد عمد الناقد عبد الفتاح كيليطو إلى تقسيم كتابه إلى قسمين:

القسم الأول يتضمن سبعة فصول، أما القسم الثاني فيتألف من تسعة فصول، و لعل هذا التقسيم هو تخصيصه لكل ما يتناسب في القسمين.

فالقسم الأول: يتضمن فصول قصيرة، تهتم بتحليل الجزء التقليدي من المقامة، و هو الجزء الذي يقوم فيه الحريري بتقليد شكل مقامات بديع الزمان الهمذاني.

أما القسم الثاني: فيتضمن فصوله التسعة و التي تدور حول تحليل الجزء الذي يعتبر إبداعا متميزا للحريري، والتي تحيل إلى الخروج من تقاليد الهمذاني، و هذا ما عبر عنه الباحث في مستهل دراسته حيث يقول عن المقامة :«إنها نسيج محكم يتعين علينا أن نفتق خيوطه خيطا خيطا، ثم يتعين علينا أن نعيد تركيبه من جديد، و لا محالة أن النسيج الجديد سيكون موافقا للنسيج القديم، و مخالفا له في آن »[3].

حيث قسم « متن المقامة إلى ثلاثة عشر وحدة سردية، و مع أنه من الصعب تعيين تلك المعايير التي اعتمدها الكاتب في هذا التقطيع، إلا أن ما هو واضح، هو أن كل وحدة سردية، هي تمفصل حكائي جزئي

[1] عبد الفتاح كيليطو : الغائب (دراسة في مقامة للحريري) ، المصدر السابق ، ص7 .

[2] المصدر نفسه ، ص12 .

[3] عبد الفتاح كيليطو : الغائب (دراسة في مقامة الحريري)، المصدر نفسه، ص30.

مغلق على نفسه و منفتح على ما بعده، و هذا ما يفرضه النسيج اللغوي للمقامة»[1]، كما عبر عنه عبد الفتاح كيليطو « و هذا النسيج ينتج تعدد الدلالات، و هذا التعدد الذي لا ينبع من الكلمة في حد ذاتها (...) و إنما النص المدروس أو نصوص أخرى»[2].

و من هنا ينطلق كيليطو إلى قراءة هذه المقامة في تقلباتهما السردية و كذا من خلال دوائر المعنى، و التي تترتب عن ظهور كلمة مركزية، تحدث في سلسلة المعاني السابقة و اللاحقة بعدا معنويا جديدا (كالشمس و القمر)، (الليل و النهار)، يقول كيليطو: «المقابلة بين ما هو متأصل نور الشمس و ما هو سطحي نور القمر تعادل المقابلة بين الملكية المشروعة و الملكية المغتصبة(...) فالشمس كما رأينا، حق متلازم لها و هي من جَراء ذلك مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى استمداد النور من أحد الكواكب المحيطة لها، أما القمر فهو عالة على الشمس و لا يمكنه الاستغناء عنها لأنه لا ينعم بالاكتفاء الذاتي»[3]. و قد امتاز كيليطو في هذه الدراسة برؤية منهجية، تقوم على تحليل مجموعة من ثنائيات، و فحص بنيتها التخيلية في السرد المقامي، من خلال إبراز التركيبات الدلالية الجزئية في النص المقامي و العمل على ربطها بدلالات أعم و أوسع، تكون بمثابة الخلفية الثقافية للمؤطرة للمقامة، استنادا في ذلك بالخاصية التناصية التي تدعمها فيقف على سبيل المثال كيليطو عند قول: الحريري في هذه المقامة " وَ جِرَابْ كَفُؤَاد أَمِ مُوسَى ".

يقول: ولو فسَّر العبارة بقوله:«أي فارغا معتمدا على الآية: " و أصبح فؤاد أم موسى فارغا"، بأنه يظهر فراغ في هذه العبارة.

فيقول: بأن الجراب ينقصه نعت يصفه و يبرز علاقته بقلب أم موسى، فالقارئ هنا على حدّ تعبير كيليطو مطالب بملء الفراغ الذي تنبني عليه العبارة، أي أن أبو زيد يقصد أن جرابُه فارغ من الزّاد، و يشير إلى قوله تعالى:﴿وَ أَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِ مُوسَى فَارِغًا ﴾ سورة القصص الآية 10.فالعبارة هنا ناقصة حسب رأيه، و أنها تحتاج إلى كلمة لسدّ الفراغ »[4].

[1] عبد القادر نويرة: قراءة عبد الفتاح كيليطو للمقامات النسق الثقافي و أنماط التلقي، مجلة الأداب و اللغات، العدد 3، خنشلة، 2016م، ص109.

[2] عبد الفتاح كيليطو: الغائب (دراسة في مقامة الحريري)، المصدر السابق ،ص59.

[3] المصدر نفسه، ص9.

[4] المصدر نفسه، ص58.

فقد عمد عبد الفتاح كيليطو إلى التوغل في عمق العبارة، حيث سحب القارئ لبيان دلالة الآية الكريمة، ليربط بين تخلّي أم موسى عن ابنها الذي وضعته في اليَم بعد ميلاده، و بالمقابل نجد تخلّي أبو زيد السّروجي عن ابنه قبل ميلاده.

من جهة أخرى نجد « حكاية أبو زيد السّروجي مماثلة لقصة موسى عليه السلام المرتبطة بالعصا، فقد كان موسى عليه السلام يستعملها لأمور خارقة، و معجزة، في حين نجد أبي زيد السّروجي يستعين بالعصا لتحقيق غاياته غير التوكؤ عليها»[1]، و من هنا نجد كيليطو خلال توغله و تأويله قام بملء بياضات النص هو الشيء الذي أعاد للمقامة رونقها و زخرفها بالمعاني و الدلالات، و قد فتحت مقاربة كيليطو لهذه المقامة، مجالا لقراءة تأويله وهو تأويل يمكن إدراجه في إطار التأويل الثقافي، الذي يقتصر في مقاربته على الحدود الدلالية للغة الواصفة للنص إذ إننا نجد فيه إلى جانب ذلك مثلا الحديث عن اللّيل الذي أخذ منه في مَسار التحليل، من خلال استحضار حديث السُّمار في حكايات ألف ليلة و ليلة، أي حضور الحكاية العجيبة جنبا إلى جنب مع الخرافة و المقامة وأن الرابط الجامع بينهم، هي أنها أنواع سردية، لا تروى إلا في اللّيل، ولا ينبغي أن تروى إلا عندما تغيب الشمس « و لا أدل على ذلك من كون شهرزاد تتحدث باللّيل و تسكت عن الكلام المباح عندما يلوح الصباح»[2].

و بناءا على ما سبق نجد أنّ كتاب "الغائب" يحوي على ثنائيات: الشمس/ القمر، الحضور/ الغياب الأصل/ الفرع، النموذج/ النسخة...الخ، ولعل أهمها هي ثنائية الحضور والغياب، وهو أمر يدعونا إليه عنوان الكتاب هذا.

وبالوقوف عند هذا العَالم" الحضور/ الغياب"، الذي قدّمه لنا كيليطو هنا نتساءل عمّا يعنيه كاتبنا بالغائب؟ فمن هو الغائب في هذه الدراسة؟

[1] عبد الفتاح كيليطو : الغائب (دراسة في مقامة الحريري)، المصدر نفسه، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص10.

يوضح عبد السّلام بن عبد العالي، أن هناك إجابات متعددة فيما يخص الغائب في هذا الكتاب، إذ أن الغائب" الأول" في المقامة التي تبدأ بذكر اللّيل، يتمثل في الشمس، بالرغم من ذلك فهي حاضرة حضورا

سيمولاكريا* في نظيرها الذي أعارته ضياءها، والذي سرق منها نورها لينوب عنها. « في ليلة أديمها ذو لونين »[1].

إلاّ أن هذا « النظير سرعان ما سيختفي بدوره، فيغيب القمر ليروق اللّيل البهيم، إذ يغادر السماء وينزل نحو الأرض، ويكلف بديلا ينوب عنه، وهذا البديل هو الطّارق في دُجى اللّيل، هو أبو زيد السّروجي، الذي يتصف بصفات القمر، فأبو زيد لا يستقر على حال وهو يغيّر شكله وزيه، كما يُغير كلامه، ويَستعير شخصيته، كما يستعير القمر نوره من الشمس»[2].

والغائب أيضا يتجلى في الهمذاني، باعتباره الأب الشرعي لفن المقامات، الذي سبق الحريري في الزمان وأنار له الطّريق، إذ أن كثيرون هم الغائبون في هذا الكتاب.

بيد أن كل الغائبين حاضرون، إلا أن حضورهم يتم عبر بدائل، غير أن هذه البدائل سرعان ما تحجب أصولها ليصبح الفرع أصلا والنّسخة نموذجا، فالهمذاني حاضر في صورته لدى الحريري، إلا أن الحريري نفسه لا يحضر في المقامة إلا عن طريق بدائله.

فالقمر يطمس الشمس ويحتل مرتبتها، والحريري لا يرضى أن يكون مجرّد صدى للهمذاني، بل وليد نفسه وابنا لأعماله.

صحيح أن الحريري مؤلف للمقامات إلا أنه غائب، فقد أملى جميع كتابه «على لسان أبي زيد السّروجي وأسند روايته إلى الحارث بن همّام »[3].

---

[1] عبد الفتاح كيليطو: الغائب (دراسة في مقامة للحريري)، المصدر نفسه ،ص 16.

* سيمولاكريا هو الصورة التافهة(في مقابل الحقيقة الفعلية) ويعني تمثيل شيء ما من حيث أن هذا الشيء يفوض أمره للآخر، وأنه يتجلى ويتوارى في آن.عبد السلام بن عبد العالي، الأدب والميثافيزيقا.

[2] عبد السلام بن عبد العالي : الأدب والميثا فزيقا (دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو)، دار توبقال للنشر، الدار البضاء ، المغرب، ط1، 2009، ص32.

[3] عبد الفتاح كيليطو: الغائب (دراسة في مقامة للحريري)،المصدر السابق، ص47.

ثانيا: الحكاية الخرافية:

أما فيما يتعلق بالحكاية الخرافية فإننا نجد عبد الفتاح كيليطو في كتابه "الحكاية و التأويل"، قد أفرد هذا الكتاب بقراءته لستة نصوص سردية، و الذي قام بتحليلها و تأويلها.

قراءة في كتاب الحكاية و التأويل:

كتاب الحكاية و التأويل الصادر عن دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب عام ثمانية وثمانون تسعمائة وألف (1988م)، يتكون من تسعة وثمانون (89) صفحة، يتصف هذا الكتاب بميزة، إذ أنه بدءًا من صورة الغلاف التي تمثل واجهة الكتاب، فهي تتضمن صورة تمثل رسم لحكاية من الحكايات التي تحتوي على رسومات مختلفة، أما خلفية الكتاب فهي تحتوي على مقطع نصي، يتساءل من خلاله الباحث أننا عند اللجوء إلى قراءة القدماء هل نحن الذين نقرؤُهم أم هم الذين يقرؤوننا ؟.

ويستهل الباحث عبد الفتاح كيليطو هذا الكتاب بمقدمة « يشير فيها إلى أنّ القارئ الغربي مطلع على حكايات ألف ليلة و ليلة، و أن القارئ العربي مطلع على نماذج من طفولته ، و يذكر على سبيل المثال كليلة ودمنة، رسالة الغفران، و المقامات و يواصل كيليطو حديثه، و يؤُول إلى مقارنة بين ما أُلف حول الشعر و السّرد فإننا نجد الاهتمام بالشعر أكثر من السّرد، باعتبار أن الشعر هو" ديوان العرب"، أما السّرد فلا أحد اهتم بتتبع مراحله و إبراز أساليبه، و أن ذلك راجع إلى ركض الباحثين وراء التخصص»[1]، و أنهم لم يفطنوا إلى أن ميدان اهتمامهم ينبغي أن يكون السّرد العربي، بمختلف فنونه و مظاهره، إلا أن هناك محاولات في هذا الجانب تصُّب اهتمامها على السرد الأدبي، حيث أن الباحث يتناول أصنافا معينة من السّرد، و يقصي أصنافا أخرى لا يعتبرها أدبية، و يشير في نهاية مقدمة الكتاب أنه « اهتم بقراءته لستة نصوص سردية البعض منها في "الأدب" والآخر في "الترجمة"، ذاهبا إلى أن كتاب "أسرار البلاغة "يروي حكاية من الحكايات »[2].

ثم تلي المقدمة القسم الأول والمعنون بالجرجاني و القصة الأصلية

[1] عبد الفتاح كيليطو : الحكابة و التأويل (دراسات السرد العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1ن 1988م، ص5، 6.

[2] المصدر نفسه، ص6.

استهل هذا القسم بتسليط الضوء على مفهوم المنهج، و أنها تتضمن العديد من المعاني اللغوية والثقافية: «المسلك الواضح، الطريق المستقيم، السبّيل البيّن المستوي، و يشبّه المنهج بالمصباح المنير الذي لا نضل أو نحيد في ليل دامس يكتنفه، فإننا نستعين بمصباح منهجي لدراسة نص على ضوء هذا المنهج أو ذاك»[1] ويواصل عبد الفتاح كيليطو حديثه"« و يقرأ كتاب أسرار البلاغة للجرجاني، و يُشير إلى أن هذا الكتاب يتكون من ثلاث خطابات:

الخطاب الأول: يتمثل في الخطاب البلاغي و المقنّن لفنون المجاز.

و الخطاب الثاني خطاب مجازي الذي يحتوي على الاستعارات و التشبيهات التي يستخدمها المؤلف، فيما يتمثل الخطاب الثالث في الخطاب الشعري المركّب من الأبيات التي يتم استدعاؤها في كل صفحة من صفحات الكتاب »[2].

و يختار عبد الفتاح كيليطو من كتاب الجرجاني أبيات شعرية يستشهد بها الجرجاني لابن المعتز و الخالدي و يقوم بوصفها و تأويلها.

قال ابن المعتز:

سَقَانِي وَ قَدْ سُلَّ سَيْفُ الصَّبَا ... حِ وَ اللَّيْلُ مِنْ خَوْفِهِ قَدْ هَرَبَ

أَمَا الظّلاَمُ فَحِينَ رَّقَ قَمِيصُهُ ... وَ أَتى بَيَاضُ الصُّبْحِ كَالسَيْفِ الصِّدِي

و قال أبو عثمان الخالدي:

وَ الصُّبحُ قَدْ جُرِّدَتْ صَوَارِمُهُ ... وَ اللَّيْلُ قَدْ هَمَّ مِنْهُ بِالهَرَبِ. [3]

يقول عبد الفتاح كيليطو أن موضوع هذه الأبيات السابقة هو النّور و الظلام، و أن هناك عدة ثنائيات تدخل في هذا التصور منها: « الظاهر و الباطن مثل: الظهور و التجلي، فالسيف قد سلّ، و "الصباح قد بدا

[1] المصدر السابق، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص8.

[3] عبد الفتاح كيليطو: الحكاية و التأويل (دراسات في السرد العربي)، المصدر السابق ص9.

و الصوارم قد جردت مثل: الاختفاء و الاستتار ، فالسيف الصّدي أي مغلّف بالصدأ و الظلام ملفوف بقميص، أي السيف ملفوف بالغمد و الظلام»[1].

يقول كيليطو أننا لا نكتفي بالوصف و بالحديث عن التشبيه، و بهذا التناول يتطرق إلى فتح باب التأويل، و يبدأ الصّراع الأسطوري بين النور و الظلام، من خلال السيف و هو رمز البطولة (البطل)، أي يصور«البطل شاهرا سيفه على تنّين رهيب و حالك كاللّيل، فيهزمه و يخلّص فتاة تكون سجينة عنده»[2].

و يواصل حديثه لماذا يشهر الصّبح سيفه على اللّيل، إن لم يكن يقصد تخليص الشمس؟.

ثم يأتي بعد ذلك بنص من كليلة و دمنة تقول الشمس لنّاسك:« أنا أدُّلك على من هو أقوى مني السّحاب الذي يغطّي نوري و يَغْلِبُ عليه، أي أن الشمس هنا حبيسَة السّحاب، كما كانت حبيسة اللّيل »[3].

بعد ذلك يتطرق كيليطو إلى كتاب الجرجاني "أسرار البلاغة" الذي يتحدث فيه مرة أخرى عن الشمس المتوارية، فيذكر صورة الحجاب؛ أي حقيقة ظهور الشمس و غيرها من الأجساد، أن لا يكون دون حجاب ونحوها مما يحول بين العين و رؤيتها، بالنسبة للشمس، يقوم الحجاب بالدور نفسه الذي يقوم به السحاب واللّيل.

أما القسم الثاني فيتضمن حكاية الصَّيَّادُ والعِفْرِيت.

يختار الناقد كيليطو جزءا لحكاية من حكايات ألف ليلة وليلة ،والتي تبدأ في الليلة الثالثة و تنتهي في الليلة التاسعة و التي مضمونها كالآتي:

« تبدأ بخروج الصيّاد للبحر و تعثره في صيده عدة مرات، و أن الشبكة تُثقل فينزل الصيّاد ليرى ما فيها فيجدها حمارا ميتا و غيرها، و في المرة الأخيرة تثقل الشبكة فينزل الصيّاد ليرى ما اصطاد، فيجد في الشبكة قُمْقُماً نحاسيا مختوما برصاص عليه طبع خاتم سليمان عليه السلام. فيفك الصيّاد ختمه فيخرج منه العفريت على هيئة دخان ثم يستوي أمام الصيّاد في شكل هيئة مفزعة، و قد كان العفريت، قد عصى سليمان عليه السلام فسجنه في القمقم فمكث في البحر مائة عام. و قال من أخرجني أُعطيه كذا و كذا، ثم بعد مرور أربعمائة عام قال من أخرجني أُعطيه كذا و كذا (.....)، فيمل العفريت و يقنط و يحقد فيقول من أخرجني الساعة أقتله

[1] المصدر السابق، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص10.

و أمنيتُه كيف يموت، و عندما وجد الصيّاد أنه هالك لا محالة لجأ إلى الحيلة فسأل العفريت كيف كان بهذا الحجم في القمقم الصغير، فلم يجبه العفريت، و دخل في القمقم بنفسه فسد الصيّاد عليه القمقم، و أراد أن يرجعه إلى البحر، و هنا يحاول العفريت منع الصيّاد من إعادته للبحر، و يحاوره حيث يتعهد العفريت الصيّاد بإعطائه كنزا فيوافق الصيّاد على إخراجه و يدله على مكمن الثروة، ثم دق الأرض بقدميه فانشقت و ابتلعته»[1].

إذ يقول كيليطو أن هذه الحكاية غير معروفة المؤلّف، و أنه قام بتحليلها بمنظوره الخاص فعلى سبيل المثال يمكنني أن أقول: « إن المؤلّف قصد أن يثبت أن من يفعل الخير يلقى في النهاية أجره و ثوابه، رغم ما قد يتعرض له من نكران الجميل »[2]، و بأن الصيّاد يسيطر على العفريت بواسطة حبل، و ذلك من خلال شبكة الصيد، و كذلك من خلال القمقم الذي هو شبكة أو فخ يمنع العفريت من الحركة، كما أن السّمك لا يستطيع الإفلات من الشبكة و أن الدّخان عبارة عن عقدة رفيعة لولبية ترسم حلقات شبيهة بالشبكة ، و العقل بمعنى الرّباط أو الأداة التي يتم بها الربط و الحلّ و العقد، و ذلك من خلال تخليص الصيّاد شبكته التي انعقدت بالأرض، ثم فتح القمقم المختوم بالرصاص، و أخيرا خلص العفريت من القمقم مرتين.

العهد: و يتمثل في العهد قبل تخليص العفريت من خلال أخذ الصيّاد العهد من العفريت على أنه إذا أطلق صراحه لا يؤديه أبدا.

اللغز: و يتمثل في الخدعة و الحيلة التي قام بها الصيّاد لإعادة العفريت إلى القمقم[3].

و في الأخير يخلص كيليطو إلى أنّ « ماحدث للعفريت مع الصيّاد، جعله يتصالح مع العالم و مع الحياة، فتخلى عن حقده و ضغينته و توحشه. مما أدى هذا إلى تحويل العلاقة التي كانت مبنية على العنف و القهر إلى علاقة مبنية على الرقة و الوداعة بفضل العقل و الإقناع»[4].

و قد تناول القسم الثالث المعنون بعبارة "زعموا أن"

حيث يشير الناقد عبد الفتاح كيليطو في هذا القسم إلى أن « كتاب كليلة و دمنة قد أنشئ بناءا على طلب متلق، و الذي هو ملك هندي دَبْشَلِيمْ الذي أمر بَيْدَبَا بتأليف الكتاب، و قد سمى كيليطو هذا القسم

[1] المصدر السابق، ص 23 .
[2] المصدر نفسه، ص ن.
[3] ينظر:المصدر نفسه، ص25، 26.
[4] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل (دراسات في السرد العربي)، المصدر السابق، ص32.

بعبارة "زعموا أن"، لأنه يرى بأن الحكاية التُراثية التزمت الإعلان عن نفسها بصيغ تكون كالإطار للحكاية، و من بين هذه الصيغ نجد "كان يا مكان"، و "بلغني أيها الملك السعيد"، "حدثنا عيسى بن هشام"، و زعموا التي هي في كليلة و دمنة، و من هنا يمكن أن نستخلص أن السّرد الكلاسيكي و الشعبي لا يخرج عن هذه الأمثلة، و ذلك لحرصه على احترام افتتاحية معينة تتكرر بصفة ملحوظة»[1].

فيما يحتوي القسم الرابع على حكاية" أبو العبر و السّمكة "

و في هذا القسم قام عبد الفتاح كيليطو بتقديم تعريف« لأبي العبر، الذي هو شاعر من ق3هـ عاش في زمن الخليفة المتوكل، و قد اعتمد على كتاب الأغاني لدراسة أبو العبر الذي يتضمن فصلا لهذا الشاعر، يتحدث فيه عن شعره و كلامه و حكايات متعلقة به و أحكام عن شخصيته»[2].

فبعد تجاوز أبو العبر سن الخمسين تبين له أنه لن يستطيع أن ينافس أبي تمام و البحتري، حيث " ترك الجدّ و عدَل إلى الحُمق و الشهرة به"؛ حيث أن هذا التحول خطط له و تعمده من تلقاء نفسه، و قد قام بتغيير كنيته أبا العباس إلى أبا العبر و باختياره للكنية الجديدة، يبدو من خلال هذا و كأنه تقمص شخصية أخرى. وقد اختار الشاعر أبو العباس كنية أبي العبر لكي يعتبر به العُقلاء، لأنه أخذ العبرة من الحياة فرأى أن التّجَانن أنفع من التعاقل، إذ أن العبرة تدل على الانتقال من شيء سلبي إلى شيء ايجابي ، إلا أن الشاعر فعل العكس حيث انتقل من الإيجابي (الجدّ) إلى ما هو سلبي (الحمق)[3].

وأن الانفصال عن الجد يعني في العمق الانفصال عن الأب، وما يمثله هذا الأخير من قيم التي يفترض على الابن احترامها و التقيد بها.

فأبو العبر اتبع طريقة تناقض تماما طريقة أبيه المبنية على الصلاح.

أما بخصوص « السّمكة التي كانت بيد أبي العبر كانت سبب القطيعة النهائية بين الأب و ابنه، و ذلك من خلال سؤال الأب لابنه ماذا ستفعل بالسّمكة؟ فكانت إجابة الابن ماذا يفعل الإنسان بالسّمكة إلا أكلها.

[1] المصدر السابق، ص 33، 34.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص45.

[3] المصدر نفسه، ص46.

ومن خلال هذا بين الناقد طريقة أبي العبر في صيد السّمك فيربط بين خصوبة السّمك و خصوبة الكلام، فالكلام يتوالد بخصوبة كما يتوالد السّمك »[1].

ثم يؤول السّمكة بناء على دلالتها السميائية، فهي تشير إلى التعليب« فالسّمكة الصغيرة تأكلها السّمكة الكبيرة، و هذه الأخيرة تأكلها الأكبر منها، و هكذا و يربط بذلك السّمكة بالكلام، فهو مُتضَّمَن وُ تضَمِّن»[2].

عرّج كذلك عبد الفتاح كيليطو على قانون القراءة و الكتابة، إذ أن هناك قانون يفرض نفسه على كل من يمسك كتابا:« القراءة تتم من اليمين إلى الشمال، و من البداية إلى النهاية و كذلك من الأعلى إلى الأسفل وكذلك تحدّث عن وقت عمل الشعر و هو وقت السَّحَر، و أن المكان الخالي يشحن القريحة و يفتح المعاني المستغلقة»[3].

و من هنا يمكننا القول بأن عبد الفتاح كيليطو من خلال استعماله المنهج التأويلي، سعى إلى قراءة هذه الحكاية من خلال التحليل و التأويل الذي يستمتع به.

أما القسم الخامس و المعنون بحكاية "أبو سهل والجَمَل"

يشرع عبد الفتاح كيليطو في هذا القسم إلى اختيار كتاب التّشوف لابن الزّيات الذي تنبّه إلى ترجمة لولي اسمه أبو سهل القرشي.

خلال قراءة كيليطو للحكاية التي من خلالها كلّم أبو سهل الحيوان المتمثل في الجمل، أنه يوجد غائب يحتاج إلى معرفة، حيث يناقش هذه الحكاية بحثا عن الغائب، إذ « تعجب من تَكلُّم الحيوان للإنسان الذي يَرُدّه إلى نموذج سيدنا سليمان عليه السلام حين كلَّمه الهُدهد، و يسمع كلام النمل»[4].

و بالعودة إلى الحكاية فإن عبد الفتاح كيليطو « يقول بأن الجمل لم يطلب من أبي سهل أن يركبه، بل طلب منه فقط أن يجعل مخلاته عليه، و بهذا سيظل أبو سهل يمشي على قدميه إلى أن يبلغ مقصده، و أن

[1] المصدر السابق، ص48، 49.

[2] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل (دراسات في السرد العربي)، المصدر السابق، ص53.

[3] المصدر نفسه، ص55.

[4] المصدر نفسه، ص60.

المخلاة تحتوي على كتب التي تمتد إلى الماضي، و علامة ذلك أنه عند تركها ليحملها الجمل، فإنه يستقبل حياة جديدة، من خلال تخليه عنها، و تحرره من عبوديتها، و أن الراحة إزاحة المخلاة عن العاتق و التخلص من الكتب »[1].

أما بخصوص القسم السادس و المعنون ب"ابن خلدون و المرآة"

فيُدرج الباحث عبد الفتاح كيليطو في هذا القسم الحديث عن الذات، و أنها عرفت مظاهر حسب الثقافات و العصور، ثم ذهب إلى الحديث عن سيرة وترجمة ابن خلدون.

حيث يقول ليس هناك مبّرر للفصل بين الترجمة الذاتية و الغيرية، و ذلك أن الطريقة التي يترجم بها للغير هي نفس الطريقة التي نجدها في الترجمة الذاتية. إذ يعطي مثالا على ذلك بإلقاء نظرة على ترجمة الأدباء و الأعيان عند «" ابن خلّكان"، و "ياقوت" اللذان حدد التراجم في النقاط التالية و هي:

1) نسب الشخص المترجم له.
2) تاريخ و مكان ازدياده.
3) شيوخه.
4) أسفاره.
5) منتخبات و نتف من كلامه: شعر أو نثر، و أحيانا شعر و نثر معا.
6) شهادة معاصري، المترجم له على سلوكه و إنتاجه.
7) تاريخ وفاته.

و بذلك الحُكم على شخصية في كتب التراجم، يبرز أساسا بإيراد ما قيل عن هذه الشخصية »[2].

[1] عبد الفتاح كيليطو: الحكايات و التأويل (دراسات في السرد العربي) ، المصدر نفسه، ص 66.
[1] المصدر نفسه، ص69، 76، 77.

و يحدد عبد الفتاح كيليطو « أنه ليس هناك فصل بين الترجمة الذاتية و الترجمة الغيرية، إلا إذا استثنينا مسألة الضمير : ضمير المتكلم في الترجمة الذاتية، و ضمير الغائب في الترجمة الغيرية، و أنها كلها مرتبطة بالخبر أي الذي يجمع الأخبار من أفعال و أقوال في موقف معين»[1].

من خلال ما سبق يمكننا القول بأن الناقد عبد الفتاح كيليطو عند قراءته لهذه النصوص السردية الستة أعطانا نظرة شاملة على كل حكاية من هذه الحكايات، باعتماده على التحليل والتأويل .

[1] المصدر نفسه، ص80.

ثالثا: النص الشعري.

قراءة في كتاب " أبو العلاء المعرّي أو متاهات القول".

يُعد كتاب أبو العلاء المعري أو متاهات القول لعبد الفتاح كيليطو الصادر في طبعته الأولى عام ألفين (2000)م عن دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، يتكون من ثمانية وستون (68 صفحة)، و هذا الكتاب امتداد لكتابات عبد الفتاح كيليطو، و محطة بارزة في مشروعه النقدي، الذي ينهض على قراءة جديدة للتراث العربي.

إذ نجد في واجهة الكتاب صورة أو رسم يعبّر عن صوت البوم مُخبر من في النار و الغربان طائرة.

أما خلفية الكتاب، فتحتوي على بيتين من الشعر لأبي العلاء المعرّي،حيث يرى كيليطو من خلال هذين البيتين أن المعرّي يخفي جزءا مما يعلم، و أن لديه سرّا لا يوّد إفشاءه. بالإضافة إلا ما يُصرّح به و يعلنه، هناك ما يكتمه و يخفيه.

يستهل « عبد الفتاح كيليطو كتابه هذا بتقديم يبّين فيه أن كتابه " الكتابة و التناسخ"، و الذي خصّه جزئيا للجاحظ، حيث صرّح بأنه نسب نصوصا من إنشائه لبعض المتقدمين.

و قد قسم الناقد كتابه هذا إلى سبعة فصول.

نجد الفصل الأول تحت عنوان" الفستق":

حيث يتحدث فيه عن أبي العلاء المعري و عمر الخّيام»[1].

إذ يورد فيه:

ذات مساء، أو ربما في بهاء ليلة خانقة من ليالي فارس، نظم عمر الخّيام بيته المشهور:

فامش الهُوينا إنّ هذا الثرى من أعُين ساحرة الاحورار[2].

[1] عبد الفتاح كيليطو: أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000م، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص11.

يرى كيليطو أن هذا البيت الشعري من تنظيم و تدوين عمر الخيّام الذي شخّص ببصره بعيدا جهة الشام، و بالضبط جهة معرّة النّعمان الذي برز فيها أبو العلاء المعرّي إذ يقول:

خفف الوطأ ما أظن أديم ال أرض إلا من هذه الأجساد[1].

يعترف « الخيام أن بيته السابق هو ترجمة حرفية لبيت المعرّي ويشير كيليطو إلى مسألة مهمة و هي مسألة الانتحال، حيث قرأ المعرّي من خلال الخيام، فالقدماء كانوا يرون أن الشاعر المفلق هو الذي يجيد السرقة.

و يشير كيليطو إلى جودة شعر الخيام، بل يعتبر بيته أرفع منزلة من بيت المعرّي، خاصة عندما عوض الأجسام الهامدة بأعين ساحرة الاحورار.

نجد كيليطو قد أبدع في تأويله و استنتاجه في قراءته قائلا:« في لحظة ما تبين لي، و على حين غرّة وبشيء من الذهول، أنه كان يستحضر – عمر الخيّام– عيني المعرّي الذي فقد البصر و هو في سنّ الرابعة، تبّين لي أن الخيّام نظر إلى العالم ،و أنشأ شعره بعيني أبي العلاء، لقد حذا حذوه و مشى على أثره ووطئ بلطف جسده المسجّى، مع الإيماء إلى العينين الغائبتين »[2].

أما فيما يخصّ«الفستق فإن بلدة المعرّة، كانت تشتهر به، و قد كان المعرّي يلعب بالفستق طيلة حياته و يديرها بين أصابعه متسائلا، هل تتضمن ثمرة أم لا؟.

و إنّ الشّك الذي اشتهر به أبي العلاء المعرّي، يعود في نهاية الأمر إلى الارتياب الذي يراوده، من يكون على وشك تكسير فُستقه، و لا يدري أهي فارغة أم ملآنة.

لقد قضى عمره يرفض الهدايا والصّلات، و لكنّه كان عاجزا عن رفض الفستقة التي سقطت يوما مابين يديه»[3].

أما الفصل الثاني المعنون ب " منامات أبي العلاء"

[1] أبو العلاء المعرّي: سقط الزند، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، ط3، 1276هـ، 1958م، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] عبد الفتاح كيليطو: أبو العلاء المعري أو متاهات القول، المصدرالسابق، ص18.

و الذي اقترحه عبد الفتاح كيليطو، « فقد استهل هذا الفصل بحديثه عن رسالة الغفران، و هي كتاب للمعرّي كانت أكثر رواجا و انتشارا ، إذ أهمله القدماء و لم يولوه عناية خاصّة، لكن فجأة صار الاهتمام المفاجئ حيث أعطى دانتي الأولوية و الاهتمام لهذه الرسالة والتي أصبحت الكوميديا الإلهية.

و إن هذا راجع إلى حضور دانتي في كل مشهد منها و الحوار بينه و بين المعرّي لا يتوقف لحظة؛ أي أننا غير قادرين على قراءة الغفران بمعزل عن الكوميديا»[1].

و يواصل كيليطو حديثه على أن رسالة الغفران تنقسم إلى قسمين:

القسم الأول« يتضمن مرح ابن القارح في جنة النعيم و إطلاعه على الجحيم، أما القسم الثاني يتمثل في الرد على ما جاء في رسالة ابن القارح، فهو لا يبدأ إلا عندما يفرغ المعرّي من وصف الجنة و النار»[2].

و يورد كيليطو بعض المنامات التي يتعرض لها أحد معارف الميت أو من الذين سمعوا به، و ذلك من خلال طرح سؤال: هل غفر الله له أم لا ؟.

و قد أعطى عبد الفتاح كيليطو أمثلة عن ذلك من خلال الحوار مع الميت.

و نورد ذلك في المثال التالي:

« كان لنا شيخ نقرأ عليه، فمات بعض أصحابه، فرآه في المنام فقال له: ما فعل الله بك ؟ قال: غفر لي، قال: فما حالك مع منكر و نكير ؟ قال: لما أجلساني و سألاني ألهمني الله أن قلت: بحق أبي بكر و عمر دعاني، فقال أحدهما للآخر: قد أقسم بعظيمين فَدَعْه، فتركاني و ذهبا »[3].

يُعرّج كيليطو على أن السؤال الذي يشكل بؤرة المنام: " بم غفر لك ؟ "، هو نفسه الذي يتردد في رسالة الغفران.

و يضيف كيليطو مثالا على أن ابن القارح، يُورد هذا السؤال بصيغة أو بأخرى، على الشعراء الذين يلتقي بهم في الجنة.

---

[1] المصدر السابق، ص 19، 20.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

[3] المصدر نفسه: ص22.

و عندما يرى ابن القارح قصر زهير بن أبي سلمى و قصر عبيد بن الأبرص، «يعجب من ذلك و يقول: هذان ماتا في الجاهلية، و لكن رحمة ربنا وسعت كل شيء؛ و سوف التمس لقاء هذين الرجلين فسألهما بما غفر الله لهما»[1].

و من خلال هذا يرى كيليطو بأنه « إذا كان أشخاص ألف ليلة و ليلة ينقذون حياتهم برواية حكاية من الحكايات، فإن أشخاص الغفران، و في أغلبهم شعراء، يحصلون على المغفرة بفضل بيت من الشعر أو أبيات قلائل، أنشؤوها تعظيما للدين أو حثا على عمل الخير»[2].

أما الفصل الثالث و المعنون ب "جنون الشك"

يتضح لنا في هذا الفصل أن عبد الفتاح كيليطو قد لاحظ من خلال قراءته و تأويله: « أن كل من التبريزي و الذي هو تلميذ المعرّي، كان محتارا في شأن اعتقاد المعرّي، و المعرّي هو الآخر كان محتارا في اعتقاد الخطيب التبريزي. و هذا ما يوحي به سؤاله: ما الذي تعتقد ؟.

والظاهر أن كليهما مشكك في الآخر »[3].

يخلص كيليطو في هذا الفصل إلى السؤال: هل كان المعرّي صحيح الدين قوي الإيمان ؟ فيأتي الجواب على شكل اعتراف منه بإعجاز القرآن، و مما يقوي التماثل بين حكاية أبي الفتح و المنامات.

الفصل الرابع و الذي يندرج تحت عنوان " ربّان الحداثة "

يستهل عبد الفتاح كيليطو حديثه عن ياقوت، وهذا الأخير يخبرنا بأن المعرّي قال الشعر وهو ابن إحدى عشرة سنة. وأن ديوانه سقط الزند يتضمن قصائد رائعة أنشأها في صباه و أنه راجعها و أدخل عليها تعديلا فيما بعد ، كما أشار التبريزي إلى ذلك بقوله : « كنت أراه يكره أن يقرأ عليه شعره في صباه »[4] .

[1] المصدر السابق: ص24.

[2] عبد الفتاح كيليطو: أبو العلاء المعري أو متاهات القول، المصدر نفسه، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص31.

[4] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، المصدر نفسه، ص 39

كان المعرّي يمدح نفسه في قصائد تحتوي على مقاطع في الفخر، و هذا ما جاء في ديوان سقط الزند:

«و قد سار ذكري في البلاد فمن لهم بإخفاء الشمس ضوؤها متكامل» [1]

كما يشتمل هذا الديوان على أغراض أخرى من رثاء و غزل التي أنكرها في وقت ما، معتبرا إياها داخلا في باب الكذب، و هذا ما أكدّه في خطبة ديوانه سقط الزند : «و قد كنت في رُبَّان الحداثة و جنّ النشاط، مائلا في صفو القريض، اعتده بعض مآثر الأديب (...) ثم رفضته رفض السقب غرسه،(...) رغبة عن أدب المعظم جيده كذب، و رديئُه ينقص و يجذب »[2].

أي « أن الشعر الرّديء يفضح قائله و يكشف عن قصوره، أما الشعر الجيد فإنه يدل على مهارة صاحبه و مقدرته في فن القريض مبني جلّه على الكذب »[3] .

أما الفصل الخامس فقد اختار له عبد الفتاح كيليطو " عنوان " بين الجهر و السر"

يؤكد عبد الفتاح كيليطو على أن أبي العلاء المعرّي في لزوم ما لا يلزم، أنه يُخفي جزءا مما يعلم، وأن لديه سرا لا يستطيع إفشاءه و ذلك في قول المعرّي :

و لَديَ سِرٌّ لَيْسَ يُمْكِنُ ذِكْرُهُ يَخْفَى عَلَى الْبصَرَاء وَ هُو نَهَارُ [4]

و قوله أيضا:

بَنِي زمَني هل تَعْلَمُون سَرَائِرُ عَلِمْتُ و لكنِّي بِهَا غَيْرُ بَائِحُ [5].

أي أن «المعرّي إلى جانب ما يُصرّح به و يعلنه، هناك ما يسكت عنه و يكتمه، فالمعرّي في نظر عبد الفتاح كيليطو نموذجاً بارزا في مجال متاهة الكتابة، و التي تعني له الإمساك عنها أو على الأقل التضحية بقسم منها لا يظهر على صفحة الكتاب، وإن ظل مسطرا في ذهن المؤلِّف. و هذا ما يفتح باب و أفق القراءة والتأويل من خلال ما هو معبر عنه أو هو مسكوت عنه.

[1] المصدر نفسه ، ص 39

[2] أبو العلاء المعري : سقط الزند ، المرجع السابق ، ص 5 .

[3] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، المصدر السابق ، ص 40

[4] أبي العلاء المعري : لزوم ما لا يلزم (اللزوميات) ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، ج1 ، 2006م ، ص 314 .

[5] المرجع نفسه ، ص 198 .

و قد اعتمد كيليطو في قراءته للمعرّي على الاستشهاد بشعر اللّزوميات، كذلك اعتماده على رسالة الغفران في مباحث أخرى واعتمد كذلك على ديوان سقط الزند الذي يشكل إرهاصات أولية في كتمانه سرّه»[1].

أما الفصل السادس المعنون "بـ راويات."

يعتبر عبد الفتاح كيليطو أن معظم الذين ترجموا للمعرّي، رووا أو نقلوا من لزوم ما لا يلزم. و قد فعلوا ذلك بكثير من الحيطة و الحذر، و أنهم تفنّنوا في الإيحاء وبأنهم قاموا بذلك و هم كارهون له »[2].

و نجد إبن الجوزي و هو من أشدّ الكارهين له، إلاّ أنّه لم يتهمه مباشرة ، إلاّ بعد ذكر ما قيل عنه:« وقد رماه جماعة من العلماء بالزّندقة و الإلحاد. و ذلك أمره ظاهر في كلامه و أشعاره ، و لا ينقل الأبيات التي يوردها المعرّي، في كل من اللزوم و سقط الزند، وإنما مما حدّثه به أحد شيوخ المعرّي، و عدد هذه الأبيات واحد وثلاثون بيتا ، من بينها عشرة لم ترِد في ديوان سقط الزّند و على الأغلب تعتبر منحولة»[3]

أما «القفطي فهو بدوره يحمل نفس الهاجس الذي يحمله ابن الجوزي، الذي أخذ على نفسه ألا يتحدث عن المعرّي إلا بخير، وذلك بعد رؤيته في منامه»[4].

رأى عبد الفتاح كيليطو« أن ياقوت الحموي، بأنه يحمل نفس الهاجس الذي يحمله كل من ابن الجوزي والقفطي، و المتمثل في الشك و الارتياب في عقيدة أبي العلاء المعرّي، و ذلك بإيراده شيئا من شعره الدّال على سوء عقيدته من لزوم ما لا يلزم »[5].

كما نجد « الأديب داود بن أحمد بن يحي، أنه كان من الشغوفين بشعر أبي العلاء المعرّي و كان يحفظ منه جملة صالحة، و لذلك كان يرموه الناس بسوء العقيدة »[6].

فقد رأى كيليطو أن هذا الكاتب ارتكب خطا فادحًا بإظهار شغفه للمعرّي، و جرّ على نفسه متاعب جمّة بالكشف عن حفظه جملة صالحة من شعره.

الفصل السابع : الذي اقترح له عبد الفتاح كيليطو عنوان الكَلْبُ الأَعْمَى".

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، المصدر السابق ، ص 47 ، 50

[2] عبد الفتاح كيليطو : المصدر نفسه ، ص 59

[3] المصدر نفسه ، ص 59 .

[4] المصدر نفسه ، ص 60.

[5] المصدر نفسه ، ص 61 .

[6] المصدر نفسه ، ص 61 .

و قد استهل الناقد حديثه عن أبي العلاء المعرّي حيث كان يقول : «أنا أحمد الله على العمى كما يحمده غيري عن البصر فقد صنع لي وأحسن بي، إذ كفاني رؤية الثقلاء البغضاء» [1]

و أنّ المعرّي فقد بصره بسبب الجدري، وذكر عنه أنه قال: «لا أعرف من الألوان إلا الأحمر، فإني ألبست في مرض الجدري ثوبا مصبوغا بالعصفر، فأنا لا أعقل غير ذلك وكل ما أذكره من الألوان في شعري ونثري إنما هو تقليد الغير و واستعارة منه» [2] .

ثم يواصل عبد الفتاح كيليطو حديثه «عن أبي العلاء المعرّي إذ يقول أنه ألّف كتاب القائف على منوال كليلة و دمنة ، ولم تصلنا منه إلا حكايات قليلة نقلها الكلاعي في أحكام صنعة الكلام . و ألّف كذلك رسالة الصاهل و الشّاحج، وهي أيضا على منوال كليلة و دمنة إذ أن أبطالها حيوانات» [3] .

لقد وردت الإشارة إلى عمى المعرّي كثيرا عند الحُكم على اعتقاده فالباخرزي يقول عنه : «وعندنا خبر بصره ، والله العالم ببصيرته، و المطلع على سريرته » [4] .

وقد أوّل كيليطو كلامه هذا في أنّ قُرّاء المعرّي عُميان، لأنهم لا يُبصرون سريرته ولا يرون ما يختلج نفسه.

حيث يقول المعرّي في ديوان اللزوم :

أَنَا أَعْمَى فكيف أهْدي إلى المنَا هِجِ و النَّاس كلُّهم عُميانُ[5]

فقد كان البعض يعيّرون المعرّي بعماه المزدوج، عمى بصره و بصيرته، ومن بينهم الخضر الموصلي الذي قال عنه:

خَزَاكَ اللَّه مِن أَعْمَى لَعِينٍ بَصِيرَتَهُ تناهَت فِي عَمَاه[6]

كما كانوا ينعتونه بالكلب الأعمى، وقد أطلق عليه هذا النعت أكثر من مرة شِعرًا ونثرًا.

فنجد القاضي أبو جعفر هجاه في قصيدة يقول فيها :

كَلْبُ عَوَى بِمَعَرَّةِ النُّعْمَانِ لَمَا خَلاَ عنْ رَبْقَةِ الإيْمَانِ.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، المصدر السابق، ص 65

[2] المصد ر نفسه ، ص ن.

[3] المصدر نفسه ، ص 66 .

[4] المصدر نفسه ، ص 67 .

[5] أبي العلاء المعري : أبو العلاء وما إليه ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ،2003 م ، ص 36 .

[6] المرجع نفسه، ص 219 .

أَمعَرَةُ النُعْمَانِ مَا أَنْجَبَتْ إِذَا خَرَجَتْ مِنْكَ مَعَرَّةُ العُمْيَانِ[1]

يرى عبد الفتاح كيليطو « بأن أبا العلاء المعرّي لم يُذكر اسمه في هذين البيتين، ولكن أطلقت عليه كناية على أنه كلب أعمى، فمعرّة النّعمان اسم بلدته ، ويرى كيليطو أن المعرّي قد فقد آدميته وإنسانيته وصار كلبًا ضالاً منذ أن فارق الإيمان .

وبذلك الهجاء الموجه إليه قد استهدف البلدة (المعرة) التي نَشأ فيها، و أنها لم تنجب إنسانا وإنما كلبًا كما أن الإهانة لحقت بالأم أيضًا ، لأنّ الكلب الذي أنجبت لا يبصر »[2] .

فالقاضي « يتوجه في بيته الأول إلى الناس، و يخبرهم أن كلب عوى بالمعرّة و يلتمس تضامنهم ضدّه، أما البيت الثاني فيتوجه بخطابه إلى أهل المعرّة، فيُنبههم بوجود كلب بينهم و لا بد من عزله عنهم.

بالإضافة إلى أن المعرّي لم يستطع أن يحفظ نفسه، ولا سرّه، إلاّ بممارسته نوع معين من الكتابة، كان هدفها الأساسي إقامة سدّ منيع ضد ما لا تجوز كتابته. هذه الكتابة التي كانت تهدف إلى أن تحفظ للسّر بنيته وتجعله « يخفى على البصراء وهو نهار » .

ولا شك أنها كان يطبعها التوتر الذي يظهر أنه أصيب قبيل وفاة الشاعر بنوع من الفتور، ممّا جعل شاعرنَا يُملي « على بني عمّه غير الصّواب » ، فإذا بهم يقومون بإتلاف ما أملى عليهم معتبرًا إيّاه هذيانًا لا يجوز بحال من الأحوال صيانته ونشره بين النّاس »[3].

[1] المرجع السابق، ص 218.

[2] عبد الفتاح كيليطو : أبو العلاء المعري أو متاهات القول ، المصدر نفسه ، ص 68.

[3] عبد السلام بن عبد العالي : الأدب و الميثافيزيقا (دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 2009 م ، ص 39.

المبحث الثالث: تطبيقات من نصوص نقدية.

1 ـ المقامة الكوفية الخامسة للحريري:

إذا قمنا بتطبيق القالب النظري على إحدى مقامات الحريري، وهي المقامة الكوفية الخامسة لوجدنا أن هذه المقامة بوصفها متنًا حكائيا كلاسيكيا، لها مؤلف واقعي، وهو أبو محمد القاسم بن علي بن عثمان الحريريُّ البصريُّ، وقد عاش في القرنين الخامس و السادس الهجريين ،كما لها مؤلف ضمني يكون وسيطا بين المؤلف الواقعي و العمل الأدبي .

«إنّ المؤلف الضّمني يختار التّرحال أو السّفر حسب تعبير كيليطو » [1]، و الذي يقع ضمن خطّة السّرد وسيلة لالتقاء الرّاوي بالبطل في موضع تحدث فيه المقامة .

فالمؤلّف الضّمني في المقامة الكوفية صورة مركّبة، حيث تشترك فيها جملة من العناصر، و الذي يوحي بأنه ذات مركّبة ومجرّدة في آن واحد، إنّه الذّاكرة الجماعية من طرف ،و السّروجي من طرف ثان، و الحارث بن همّام من طرف ثالث و الشّخصيات الحكائية من طرف رابع ، فهو «القناع الذي يرتديه المؤلف الواقعي في النّص أي الشخصية المعاد إنشاؤها في النّص »[2] ، حيث نجد الحريري في المقامة الكوفية أنه اختار المؤلف الضمني شخصيته أبي زيد السّروجي الأديب المكدي الفصيح ، و السّارد الحارث بن همّام المترحّل حيثُما حلَّ السّروجي و المنبهر بشخصيته وبيانه ، إذ يمثلا العنصرين الأساسيين في تشكيل نص المقامة .

[1] عبد الفتاح كيليطو : المقامات (السرد الأنساق الأدبية) تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط2 ، 2001 ص 11.

[2] جيرالد برنس : المصطلح السردي (معجم مصطلحات) ، تر: عابد خزندار ، مراجعة وتقديم : محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 2003 ، ص 110.

ملخص المقامة الكوفية الخامسة للحريري :

يمكن اعتبار المقامة الكوفية المقامة الخامسة للحريري ، الذي كان مسرح أحداثها بالكوفة ، وهي« مدينة العراق الكبرى ، و المصر الأعظم وقبّةُ الإسلام ، ودار هجرة المسلمين ، و أول مدينة اختطها المسلمون بالعراق وفيها تدور أحداث المقامة و قد سماها الحريري بالمقامة الكوفية نسبة إلى الكوفة وهي مكان موجود في الواقع، أما الزمان فهو زمن حُكم الوزير شرف الدين أنو شروان بن خالد القاشاني، وزير المسترشد العباسي، أي أن الحريري أَلَّفَهَا للوزير جلال الدين عميد الدولة أبي علي الحسن بن علي بن صدقة وزير المسترشد العباسي المتوفي عام (522هـ)، فاستحسنها علي أنو شروان بن خالد وزير السلطان، و أمره أن يُضيف إليها ماشاكلها و أتمها خمسين مقامة »[1] .

نقل إلينا الحريريّ صورته كما هي مجسّدة على أرض الواقع، وذلك بوصفه مجالس السّمر المتنوعة التي يختلف موضوعها باختلاف البلاد، الذي تخيّل أنه زارها ورحل إليها، وأفرغها في قوالب طريفة في الأدب و النقد والوعظ، و الفكاهة يتخللها وصف للمجتمع و أحوال الناس وجعلها في أسلوب السجع الكامل بعد أن أشار بألوان البديع من الجناس و الطباق و المقابلة، وهذا ما صوره في المقامة الكوفية ودلالتها أنها مدينة العلم و العلماء

« وقد نسب الحريري رواية هذه المقامة إلى الحارث بن همّام ، وعنى بهذا الاسم نفسه ، وجعل بطل هذه المقامة أبا زيد السّروجي، الذي كان فيه فضل و أدب و له معرفة بالنحو و اللغة العربية »[2].

يستهل الحريري حَدِيثَهُ في المقامة الكوفية بلسان راويه الحارث بن همّام، حيث بدأ الراوي بوصف الحالة التي كان عليها بالكوفة مع رفقائه، وكيف كانوا سامرين حتى اقترب الفجر، وإذا بعابر سبيل يطرق بابهم ويطلب ضيافتهم فرحبوا به و أكرموه، ولما عرف الحارث بن همّام أنه أبو زيد السّروجي فرح بلقاء هذا الأديب الممتع بأسلوبه و المستطرف بحكي عجائبه و غرائبه، فحكى السّروجي لهم قصة من قصصه حدثت له عندما كان في طريقه إلى مجلس مُضيفيه، فَحْوَاها أنه طَرَقَ بَابًا يَطْلُبُ الاستضافة فظهر إليه غلام حسن الخِلْقَةِ اسمه زيد، و أن أباه قد فرّ عن أمه " بَرّة " لما كانت حاملا به فعلم أبو زيد أنه ابنه ، وأنها زوجته ، فتمنى العودة إلى ابنه وزوجته

[1] أبي محمد القاسمي بن علي بن محمد الحريري البصري: مقامات الحريري (المسمى بالمقامات الأدبية) ، دار الغد الجديد للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة ، ط1 ، 2016م ، ص 8 .

[2] أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي : شرح مقامات الحريري ، تحق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ج1 ، د.ط ، 1998م، ص 6،7.

فطلب السّروجي من الصاغين لحكايته أن يكتبوا هذه الحكاية العجيبة ففعلوا، وأعطوه نصابًا من المال فشكرهم جميل الصُنع ، و في الأخير طلب الحارث بن همّام من أبي زيد السّروجي أن يُرافقه ليريه ولده النجيب ، ويبادله أطراف الحديث، إلا أن السّروجي ضحك مستهزِئًا و أنشد أبياتا من الشّعر، يخبره فيها بأنّ قصّة لقائه بابنه مجرّد خدعة و لا أصل لها في الواقع ، ثم ودَّع السّروجي الحارث بن همّام ومضى في حال سبيله .

1 ـ 1 ـ الرؤى السّردية :

1 ـ 1 ـ 1 الرؤية من الخلف :

و فيها يعلم الرّاوي أكثر مما تعلمه الشّخصية، باعتبار الحريري هو الرّاوي الموجود خلف نصّ المقامة والذي يحكي على لسان الحارث بن همّام.

إذ أن الحريري يرى ما يجري خلف الجدران ،كما أنه يعلم ما يدور في خلد بطله، ومن جهة ثانية نجد أن أبو زيد السّروجي، هو سارد عليم برغبته السّريّة و المتمثلة في التحايل و المكر على كل من الحارث بن همّام وأصدقائه، بادّعائه الأبوة وكفله لمصاب من أجل الحصول على المال .

نجد كذلك الرؤية من الخلف، تتجلى في أن الحارث بن همّام يكون عليما أكثر من أبو زيد السّروجي، بأنّ الغلام هو ابن السّروجي [1].

1 ـ 1 ـ 2 الرّؤية مع:

وفيها يعلم الراوي ما تعلمه الشخصية، ويتمثل ذلك من خلال معرفة الحريري لشخصية الحارث بن همّام وذلك أن الحريري يحكي على لسان الحارث[2].

[1] عبد الفتاح كيليطو : الغائب (دراسة في مقامة للحريري) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2007 م ، ص 16-17.
[2] المصدر نفسه ، ص 18 .

1 ـ 1 ـ 3 الرؤية من الخارج :

إذ فيها يعلم الراوي أقل مما تعلمه الشخصية، حيث يتضح ذلك من خلال معرفة الحارث بن همّام بشخصية السّروجي أكثر من الحريري[1].

1 ـ 2 ـ أشكال السّرد ومكوناته :

أنواع الرواة و صفاتهم في المقامة الكوفية للحريري:

1 ـ 2 ـ 1 ـ مكونات السّرد في المقامة الكوفية:

يمكن أن نرصد أربعة أنواع من الرّواة يقومون بمهمة السّرد في المقامة الكوفية، إذ كل راوٍ يظهر في مستوى من هذه المستويات و التي نوجزها فيما يلي:

❖ **الراوي (السّارد) في المقامة الكوفية :**

أ– السّارد الخارجي : وهو راوٍ معلوم بالنسبة إلينا، ومجهول بالنسبة إلى الرّاوي الثاني (الحارث بن همّام) ، وهذا الرّاوي يُعلن عن نفسه في المقامة الكوفية بعبارة : «حكى الحارث بن همّام »[2].

أو « قال الحارث »، إذ يقوم الرّاوي الخارجي بمهمتين أساسيتين في السّرد الأولى : الإعلان عن افتتاح المقامة لمنح السّرد إلى الرّاوي الثاني الحارث بن همام ، أما المهمة الثانية فتتمثل في التنسيق و الرّبط ، وذلك حينما يعود داخل السّرد قبل نهاية المقامة ، ليظهر في عبارة " قال الراوي "، أو " قال الحارث " ...الخ

ب – السّارد الداخلي المعلوم: (الحارث بن همّام)

الحارث بن همّام هو راوٍ داخل الحكي ومشارك في الأحداث، وهو راوٍ حاضر يسرد روايته بضمير المتكلم فيصبح النص منتسبا إليه وذلك من خلال قوله :" سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين ، وقَمَرُها كتعويد من لجُيْن"[3] ، بحيث يكون الحارث بن همّام صوتا للمؤلف الواقعي و المؤلف الضمني داخل هذه المقامة.

[1] ينظر: المصدر السابق ، ص 19

[2] المصدر نفسه ، ص 16-17 .

[3] المصدر نفسه ، ص 16

ج – السّارد الداخلي (الثانوي) : أبو زيد السّروجي :

ويمثل هنا أبو زيد السّروجي شخصية البطل ، حينما يسرد سردا داخليا ضمن القصة الإطار على الراوي الحارث بن همّام ، ويقوم هنا بوظيفتين فهو الرّاوي من جهة ، وهو البطل من جهة أخرى وهو نمط من أنماط الحكي داخل الحكي ، أي عندما تصبح القصة الأولى إطار لقصة داخلية، يتحول الراوي الداخلي الأول الحارث بن همّام إلى مروي عليه ، وهذا النمط من السّرد في المقامة الكوفية يتميز بوظيفة هي" الوظيفة الفنية" وهذه الوظيفة ترتبط بتوسيع السرد و إطالته، بحيث نجد السّروجي يقوم بالسّرد من أجل توسيع القصة الإطار وأنها عادة تكون برغبة من السّارد الداخلي الأول الحارث بن همّام ،كما في المقامة الكوفية ، إذ فيها يطرق السّروجي الحارث ومن معه بعد أن أوشك اللّيل أن ينتهي ، وحاقت السنة بالقوم بعد السّمر يحدث الحارث قائلا : «و لما أحضر الغلام ما راج ، و أذكى بيننا السّراج ، تأملته فإذا هو أبو زيد ، فقلت لصحبي : لِيَهْنِئَكُم الضَيفُ الواردُ ، بل المغنَمُ البارد ! فإن يكن أفَلَ الشّعرى ،فقد طَلَعَ قَمَرُ الشِّعر، أو استَسَرَّ بَدْرُ النَّثْرَةِ فقد تبلّج بدرُ النثر .

(...) فقال : لقد بَلَوْتَ من العجائب ما لم يَرَهُ الرَّاؤُون ، ولا رواه الرّاوُون ؛ و إنّ من أعجبها ما عَاينتُه اللّيلة قُبيل انتيابكم ومصيري إلى بابكم » [1] .

د – الرّاوي الداخلي المكمّل (إحدى الشخصيات المساعدة) :

ترد في المقامة الكوفية للحريري شخصية تتولى مهمة السرد، وهي شخصية مساعدة تتمثل في ابن السّروجي (الغلام) يتولى سَرْد سبب مجيئه إلى الكوفة، حينما يلتقي بأبيه و يسأله عن سبب مجيئه إلى الكوفة بقوله : « ما أصنع بمنزل قَفْرٍ ، ومنزِل حِلْفِ فَقْرٍ ! ولكن يا فتى ، ما اسمُكَ ، فقد فَتَنَنِي فَهْمُكَ ؟

فقال : اسمي زيد ، ومنشئِي فيد ، ووردت هذه المدَرَةَ أَمْسِ مع أخوالي من بنِي عَبْسٍ ، فقلت له : زدني إيضاحًا ، عِشْتَ و نُعِشْتَ فقال : أخبَرَتْنِي أمِّي بَرَّةُ ، وهي كاسمها برَّة ؛ أنها نُكِحت عام الغارة ، رجل من سرَاةِ سروج وغسان ، فلما آنس منها الإثقال ، ظعنَ عنْهاَ سِرًّا ، وهلُمَّ جرًّا ، فما يُعْرَفُ ، أحيّ هو فَيُتوقّع أم أُودِع اللَّحدَ البَلْقَعَ »[2] .

[1] عبد الفتاح كيليطو : الغائب(دراسة في مقامة للحريري)، المصدر السابق، ص 18 ،19 .

[2] المصدر نفسه ، ص 21 –22

❖ **المروي عليه : (المسرود له) في المقامة الكوفية :**

هناك علاقة وطيدة بين مفهوم الرّاوي ومفهوم المروي عليه، فلا يمكن أن نتصور سرد من دون مروي عليه.

ويتمظهر المروي عليه في المقامة الكوفية على ثلاثة أوجه :

– حيث يكون المروي عليه خارج السّرد، وهو من جمهور الراوي الأول (الحارث بن همّام) ، ويُمثل عبارة الاستهلال « حكى الحارث ، قال الحارث» [1] .

– يرتبط بالجمهور داخل السّرد، و الذي يمثل جمهور الحارث بن همّام الذي يتلقى الخطاب سواء من البطل أبي زيد السّروجي أو غيره من الشخصيات داخل بنية الحكي في المقامة الكوفية ، وهذا يؤدي إلى تبادل الحارث مواقع السّرد ، فتارة راوٍ وتارة أخرى مروي عليه .

– يتمثل في جمهور المتلقين الذين يوجه إليهم الخطاب، وذلك في قوله (أبي زيد السّروجي) : «و الذي أحلّني داركم ، لا تلمَّظْتُ بقراكُم أو تَضْمَنُوا لي ألاّ تتخذوني كلاًّ ! و لا تَحشَّمُوا لأجلي أكْلاً فرُبَّ أُكْلَةٍ هاضت الأكل ، وحرمته مآكل »[2].

❖ **المروي (المسرود) في المقامة الكوفية :**

وهو كل ما يصدر عن المؤلف الواقعي، و الذي يتمثل في" الحريري "و الذي يقوم بتشكيل مجموعة من الأحداث في المقامة مقترنة بشخصيات، ويؤطرها فضاء من زمان ومكان وتُعَدُّ مُجْرَيَات هذه المقامة الكوفية جوهر المسرود (المروي) والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله ، حيث نسب الحريري « رواية هذه المقامة إلى الحارث بن همّام وجعل بطل هذه المقامة أبا زيد السّروجي» [3] .

[1] المصدر السابق ، ص 16 – 17 .

[2] عبد الفتاح كيليطو : الغائب(دراسة في مقامة للحريري)، المصدر نفسه ، ص 18

[3] المصدر نفسه ، ص 80.

1 ـ 2 ـ 2 ـ أشكال السّرد : وتتمثل أشكال السّرد فيما يلي :

أ– ضمير المتكلم "أنا" : و المتمثل في الرّاوي وهو الحارث بن همّام ، الذي يعتبر راوٍ أول داخل نص المقامة ، وذلك من خلال قوله: « سَمِرْتُ بالكوفة »[1] .

أما الرّاوي الثاني فيتمثل في أبو زيد السروجي حينما روى حكايته تلبيّة للرغبة التي عبر عنها مضيِّفوه حيث أنّه من خلال حكايته سعى إلى استغلال شغفهم بالأدب ليخدعهم ويبتزّ شيئا من مالهم .

ب – ضمير الغائب " هو " ويتجلى ذلك من خلال سرد الحريري لأحداث المقامة بضمير الغائب "هو " عن الحارث وذلك في قوله : حكى " الحارث بن همّام " ، " قال الحارث بن همّام " [2] .

ج – ضمير المخاطب " أنت " : ويتضح ذلك في :

– الموقف السردي الأول : الذي يجمع أبا زيد بالحارث .

– الموقف السردي الثاني : الذي يجمع الحارث بشخص مجهول الهوية .

إذ يتميز الأوّل بكون الرّاوي و المستمع يحمل كل منهما اسما ، فالرّاوي هنا يتمثل في السّروجي، والمخاطب يتمثل في أبا زيد و أصدقائه »[3].

أما الموقف الثاني فيتسم بالغموض ، فمخاطب الحارث مجهول الهوية ، حيث أن مصالح وانشغالات الحارث و مخاطبه أثناء السّرد مغلّفة في صمت مطبق ، إذ أنه لا ندري ما سبب رواية الحارث لحكايته ، ولماذا أصغى إليه مخاطبه .

[1] عبد الفتاح كيليطو : الغائب(دراسة في مقامة للحريري)، المصدر السابق، ص 16

[2] المصدر نفسه ، ص 16-17.

[3] المصدر نفسه ، ص 16-24 .

1 ـ 3 ـ أدوات السّرد :

1 ـ 3 ـ 1 الوصف:

يتجلى الوصف في المقامة الكوفية من خلال وصف الحارث للّيلة سَمَرٍ بالكوفة، هو و أصدقائه و ذلك في قوله: « أديمها ذو لونين وقمرها كتعويد من لُجَيْن » [1]

أيضا وصف حالة السّروجي بالشحاذ و بقدرته على المراوغة، وبأنه انتهازي وذلك في قول الحارث: «فنظر إلي نظرة الخادع إلى المخدوع، وضحِكَ حتى تغَرْغَرَت مُقلتَاهُ بالدُّموع و أنشدَ :

و اللَّهِ مَا بَرَّةُ بعُرسي وَلَا لِي ابنُ بِهِ اكْتَنَيْتُ

وَإِنَّمَا لِي فُنُونَ سِحْرٍ أَبْدَعتُ فِيهَا ومَا اقْتَدَيْتُ [2] .

– ونجد كذلك الوصف من خلال وصف السّروجي للمنزل بمنزل " قفر"، حيث ينزل فيه الغلام ، وذلك في قول السّروجي : «منْزِلُ قَفْرٍ، ومنْزِلُ حِلْفِ فقرٍ»[3] .

1 ـ 3 ـ 2 الحوار: حيث يتضح لنا ذلك من خلال الأسلوب الحواري و الأسلوب اللّغوي، الذي يتمثل في تبادل الحديث بين الشخصيات في هذه المقامة.

– الأسلوب الانتهازي و التحايلي : والذي يتجلى لنا بدوره من خلال تحايل السّروجي على الحارث وأصدقائه، وذلكَ عندَ تَحقِيق مُبتَغَاهُ، وهو أخذه للمال بأسلوب تحايلي (نصب واحتيال).

1 ـ 3 ـ 3 بناء الحدث :

يُعتبر الحدث فعلاً اقترن بالزمان و المكان في العمل السّردي ، إلاَّ أنَّ ارْتِبَاطَه بالشخصية داخل متن الحكي لا مثيل له .

[1] عبد الفتاح كيليطو : الغائب(دراسة في مقامة للحريري) ، المصدر السابق ، ص 16

[2] المصدر نفسه ، ص 25 .

[3] المصدر نفسه ، ص 21.

يقول حسن البحراوي : « أن طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية و المحتملة »[1] .

وحسب تتبع أحداث المقامة الكوفية للحريري المدروسة يتضح منها أنها احتوت على أحداث كثيرة منها ما جرت في الماضي ومنها ما جرت في الحاضر .

الحدث الأول: أوّل حدث استهل به السّارد مقامته هو : سمر كل من الحارث بن همّام ورفاقه في الكوفة في ليلة لونها سواد وبياض ، وأن قمرها ناقص حتى طلوع الفجر .

لقوله: حكى الحارث بن همّام : " سمِرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين ، وقمرُها كتعويدُ من لُجَين مع رُفقَة غذّوا بلبان البيان (...) ، فاستهوانا السّمرُ ، إلى أن غَربَ القَمرُ ، وغلبَ السَّهَرُ[2] .

الحدث الثاني : يتجلى في سماع الحارث بن همّام طَرْقٌ على باب منزله وهو سامر مع رفاقه ، إذ تبين أنه عابر سبيل ، و المتمثل في أبو زيد السّروجي يطلب فتح الباب ، لقول الحارث : « فلما رَوَّقَ اللَّيلُ البهيمُ ، ولَم يبقَى إلاَّ التهويمُ ، سمعنا من البَابِ نبْأةُ مسْتَنبح ، ثمّ تلَتهَا صكَّة مُستفتح ، فقُلْنَا من الملِمُّ في اللَّيل المدلهَمُ ؟ »[3] .

الحدث الثالث : جاء هذا الحدث أيضا بمثابة استذكار لماضي السّروجي، حين روى له ماذا حدث في الليلة الماضية قبل أن يأتي إليهم ، لقوله : « فَسَاقَني حادي السَّغب ، والقضاء المكنّى أبا العَجَب ، إلى أن وقفت على باب دار فقلت علي بدار:

حيَّيْتُم يا أهل هذا المنزل ... وعِشتُم في خَفْضِ عَيْشٍ خَضِلِ

مَا عِندَكُمْ لابْن سَبِيلٍ مُرْمل ... نِضْوِ سُرَى خـابِطِ لـيْلٍ أَلْيَلِ

يقول لي أَلْقِ عَصَاكَ وادْخُلِ ... و أَبْشَرْ بِبِشْرٍ وَقِرَى مُعَجَّلِ![4]

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الرّوائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية)، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1990م ، ص 208.

[2] عبد الفتاح كيليطو : الغائب ، (دراسة في مقامة للحريري) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2007م ، ص 16.

[3] المصدر نفسه ، ص 16 -17 .

[4] المصدر نفسه ، ص 20-21 .

الحدث الرابع : ويتمثل في سؤال السّروجي للغلام عن اسمه ومن أين أتى، ليأتي الغلام باستذكاره للماضي ويحكى له عن أمه « برّة» و أن أبوه تركه قبل ميلاده ، لقوله : « اسمي زيد ومنشئ فيد ووردت هذه المدَرَة أمسى ، مع أخوالي من بني عبسٍ (...) أخبرتني أمي برّة ، أنّها نَكَحَتْ عام الغارة بماوان ، رجلاً من سَراة سَرُوج غسان ، فلما آنسى منها الإثقال (...) فما يعرف : أحيٌّ هو فيتوقع ، أم أودِعَ اللَّحْدَ البَلْقَعَ»[1] .

الحدث الخامس : يتمثل في محادثة الحارث بن همّام للسّروجي واقتناعه بالذهاب لرؤية ابنه، الذي اشتاق له لكن السّروجي نظر إلى الهمّام نظرة الخادع إلى المخدوع و أن كل ما حكى لهم غير صحيح ، إذ أنه تمكن من خداعهم ليكسب بعض المال، و بالتالي كشف الحارث بن همام مكر أبي زيد السّروجي . لقوله : فنظر إليّ نظرة الخادع إلى المخدوع، وَضَحِكَ حتى تَغَرْغَرَتْ مَقْلَتَاه بالدُمُوع و أنشَدَ:

يَا مَنْ تَظُن السَّراب مَاءً لَمَّا رَوَيتُ الذِي رَوَيتُ

مَا خِلْتُ أن يَسْتَسِرّ مَكْرِي و أَنْ يُخبِلَ الذي عَنَيْتُ [2] .

1 ـ 3 ـ 4 الفضاء السّردي :

أ– المكان : و يتحدد في مدينة الكوفة ، وهي مدينة بالعراق و فيها تدور أحداث المقامة ، وقد سميت المقامة نسبة إليها ، " المقامة الكوفية"، هذا بصفة عامة أما بصفة خاصة، فيتمثل المكان في المنزل الذي تدور فيه أحداث المقامة [3] .

ب– الزّمان : يمثل عنصر مركزي في النص السردي و ينقسم إلى ثلاث أقسام :

– الزمن التعاقبي المتسلسل:القصد منه الأحداث الماضية لاتقدم بطريقة التسلسل الزمني المنتظم ،حيث نجد نوعا من الذبذبة الزمنية ،فالحارث بن همّام يبدأ بسرد الأحداث وفق زمن تعاقبي متسلسل (الليل /النهار).

فكلما حلّ اللّيل البهيم بدأ زمن السرد ،وكلما طلع الفجر انتهى زمن السرد .

[1] المصدر السابق ، ص 22 .

[2] ينظر: المصدر نفسه ، ص 24 .

[3] ينظر: المصدر نفسه ، ص 16

– الزمان الاسترجاعي الذي يعود إلى الوراء ، من خلال تذكر الماضي ويتجلى ذلك في حديث الحارث بن همّام عن أحداث عاشها في الماضي ، ثم يعود إلى سردها ضمن زمن تعاقبي متسلسل ، و أنّ الزمان في هذه المقامة يأخذ طابع عام ، بحيث لا يتقيّد بالأيام و السنوات .

– الزمن الاستشرافي: الذي يسبق الأحداث [1] ،حيث يستطيع فيه السارد الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون الإخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني .

1 ـ 3 ـ 5 بناء الشخصية :

أما الشخصيات فمن المعلوم أنها تنقسم إلى شخصيات رئيسية و أخرى ثانوية ، وفي المقامة الكوفية للحريري تحضر **شخصية رئيسية** هي شخصية الرّاوي المسمّى « الحارث بن همّام» وهي شخصية معروفة عند الحريري .

و الحارث بن همّام رجل اجتماعي يحب السّمر و الاستمتاع بطيب الكلام و أطرفه ،كما أنه ضحية مكر أبو زيد السّروجي ، ونجد **الشخصيات الثانوية** و المتمثلة في أبو زيد السّروجي وهو أديب شحّاذ ، يتميز بفطنته وذكائه و فصاحة لسانه، وقدرته على المراوغة و المكر من خلال ما رواه على الحارث و أصدقائه حتى نال مُبْتَغاه

كما نجد أيضا **شخصية مساعدة** و المتمثلة في شخصية الغلام الوهمي، الذي اختلقه الشحاذ وادعى أنه ابنه وهو غلام فقير لا أب له ، ولهذه الشخصية أهمية قصوى في تطوير مجريات الأحداث .

أما عن **الشخصيات الثانوية** الأخرى ، فتتمثل في شخصيات الأصدقاء الذين سمر الحارث بن همّام بجانبهم و الغلام الذي أحضر الطعام للضيف ، و"بَرَّةُ " أم زيد زوجة السّروجي .

إذ تمثل "بَرّةُ" صورة المرأة المثال في هذه المقامة، وذلك من خلال حديث ابنها عنها ، عندما صادف والده السّروجي وهو لا يعرفه . فسأله عن اسمه فقال : «اسمي زيد ومنشيء فَيدٌ ووردت هذه المدَرَةَ أمس مع أخوالي من بني عبس ... » .[2]

– وتظهر هذه المرأة مثالا للصلاح في هذه المقامة من خلال بعض الإشارات تأكيد ولدها بأنها برّة كاسمها

– قيامها بتربية ولدها و العناية به ، بعد أن تركها السّروجي وهي لم تضع زيد بعد.

[1] ينظر: المصدر السابق ، ص 16

[2] المصدر السابق، ص21.

2 ـ حكاية الصيّاد و العفريت

2 ـ 1 ـ الرّؤى السّردية:

2 ـ 1 ـ 1 الرؤية من "الخلف ":

وفيها يعلم الرّاوي أكثر مما تعلمه الشخصية ، إذ أنّ مؤلف هذه الحكاية مجهول وهي حكاية من حكايات ألف ليلة و ليلة ، أمّا الرّاوي فيتمثل في شهرزاد فهي تعلم ما يدور في خُلد أبطال الحكاية " الصيّاد و العفريت " وذلك من خلال معرفة الرّاوي «أن الصيّاد سيقوم بتدبر حيلة للتخلص من العفريت وذلك بحجزه في القمقم » [1]، ومن هنا تتجلى لنا الرؤية من الخلف .

2 ـ 1 ـ 2 الرّؤية "مع ":

وتتضح الرؤية " مع " من خلال معرفة الرّاوي المجهول " مؤلف ألف ليلة و ليلة " وهو راوٍ أوّل يكون عالما بالأحداث التي ستقع للصيّاد و العفريت حيث تتجلى هذه الرؤية في ضمير الغائب" هو "، وذلك في قوله: «كان رجل صيّاد » [2] .

2 ـ 1 ـ 3 الرّؤية من "الخارج ":

وفيها يعلم الرّاوي أقل مما تعلمه الشخصية الحكائية، تتمثل في شهرزاد باعتبارها راوٍ ثان بعد الراوي الأول المجهول.

وقد اعتمدت في سردها علي « الوصف الخارجي، إذ قامت بوصف كل من الصياد والعفريت والقمقم... الخ » [3]، و لا تُدرك ما يدور في خلد الصيّاد و العفريت .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل (دراسات في السرد العربي) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988 ، ص 23

[2] المصدر السابق ، ص 22 .

[3] المصدر نفسه ، ص ن.

2 ـ 2 ـ أشكال السّرد ومكوناته :

2 ـ 2 ـ 1 ـ مكوّنات السّرد:

وتتمثل مكونات السّرد في حكاية " الصياد و العفريت" في : السّارد و المسرود له، إذ أنّه لا يمكن قيام سرد بدون هذه المكوّنات الثلاث وهي :

- **السّارد (الرّاوي):**

وتتمثل في السّارد التي هي شهرزاد، فقد روت أحداث هذه الحكاية متخفية وراء ضمير الغائب" هو" وذلك في قول: «كان رجل صيّاد »[1] .

- **المسرود (المروي):**

و تتمثل في حكاية "الصيّاد و العفريت" وهي أحداث متصلة فيما بينها، وتبدأ من لحظة خروج الصيّاد إلى البحر و عثوره على القمقم وخروج العفريت منه.

- **المسرود له (المروي له):**

وتتمثل في سرد شهرزاد للحكاية على الملك شهريار، باعتبارهما خارج موضوع الحكاية، أما داخل الحكاية فإن المروي له يتمثل في الصيّاد باعتبار أنّ العفريت، حكي قصته له وماذا جرى له في الماضي من أحداث و أنه عصى سيدنا سليمان عليه السلام وانتهت بسجنه في القمقم و رميه في البحر [2].

[1] المصدر نفسه ، ص 22

[2] المصدر نفسه ، ص 22

2ـ2ـ2ـ أشكال السّرد:

وتتمثل أشكال السّرد في حكاية " الصياد و العفريت " في الضمائر التالية :

أ ـ ضمير المتكلّم "أنا " : و يتمثل في حديث العفريت عن نفسه وذلك بقوله : «أنّي عصيت سليمان فأودعني في القمقم و ألقى بي في البحر »[1] .

ب ـ ضمير الغائب "هو": ويرتبط بالسّرد الشفوي، باعتبار أن شهرزاد تروي الحكاية للملك شهريار وراء ضمير الغائب" هو " وذلك في قول « كان رجل صيّاد »[2].

ويتضح كذلك ضمير الغائب" هو" من خلال إخبار العفريت للصيّاد، على أنّه عصى سيدنا سليمان الذي وضعه في القمقم وغلق عليه بإحكام ورماه في البحر.

ج ـ ضمير المخاطب "أنت" : ويتمثل الخطاب في مخاطبة الصيّاد للعفريت، بسؤاله عن كيفية دخوله إلى القمقم ؟ وكيف وسعه كلّه ؟ [3] .

وكذلك مخاطبة العفريت للصيّاد بسرد عليه ما وقع له في الماضي.

[1] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل (دراسات في السرد العربي) ، المصدر نفسه، ص22

[2] المصدر نفسه ، ص ن.

[3] المصدر نفسه ، ص23

2 ـ 3 أدوات السّرد :

2 ـ 3 ـ 1 الوصف :

يتضح الوصف في حكاية " الصيّاد و العفريت" في وصف الرّاوي كل من:

-وصف الصيّاد بأنّه رجل طاعن في السن، وله زوجة وثلاث أولاد، وهو رجل فقير وذلك في قول الرّاوي: «... كان رجل صيّاد وكان طاعن في السن، وله زوجة وثلاث أولاد وهو فقير الحال ».

- وصف القمقم بأنه نحاسي أصفر اللّون، فمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان.

- وصف حالة الصيّاد بالفرح حين عثوره على القمقم .

- وصف العفريت بأنه دخان صعد إلى عنان السماء، ومشى على وجه الأرض ثم انتفض وصار عفريتا ماردا [1].

2 ـ 3 ـ 2 الحوار: يوجد نوعين من الحوار في هذه الحكاية: حوار داخلي وحوار خارجي.

فالحوار الخارجي و المتمثل في الحوار الذي دار بين الصيّاد و العفريت، في سرد كل واحد منهما ماذا جرى له من خلال الأسئلة و الأجوبة التي دارت بينهما و المتمثلة في:

سؤال الصيّاد للعفريت : ما قصتك وما سبب دخولك في هذا القمقم ؟ كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسعُ يدك و لا رجلك، فكيف سَعك كلّك ؟ فأجابه العفريت بقوله : «وهل أنت لا تصدق أنني كنت فيه ؟ فقال الصيّاد: لا أصدق أبدا حتى أنظُرُك فيه بعيني »[2].

أما الحوار الداخلي فيتمثل في حديث الصّياد مع نفسه، وذلك بتدبيره مكيدة لهلاك العفريت وذلك من خلال قول الصّياد: «هذا جنّي و أنا إنسيّ وقد أعطاني الله عقلا كاملا، وها أنا أدبّر أمرا في هلاكه بحيلتي »[3].

إذ أن الحيلة تتمثل في إعادة العفريت إلى القمقم، و إحكام الغلق عليه ورميه في البحر مرة أخرى.

[1] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل (دراسات في السرد العربي) ، المصدر نفسه ، ص 22 .
[2] المصدر نفسه ، ص ن.
[3] المصدر نفسه ، ص ن.

2 ـ 3 ـ 3 بناء الحدث : يتمثل الحدث في بناء الحكاية على أنّه مجموع من الوقائع المتناثرة في زمان ومكان محددين، و الحدث هنا يتمثل في خروج الصيّاد للصيد وعثوره على قمقم يحتوي عفريتا ، وتبدأ الحكاية من خلال التقاء الصيّاد بالعفريت ، وذلك بسرد الأحداث الخاصة بكل واحد منهما، وأن هذه الأحداث يمكن إرجاعها إلى سبعة عناصر التي تقوم عليها هذه الحكاية وهي :

– الشبكة: ويصطاد بها السّمك، ولكنها تعتبر فخا للعفريت [1].

– القُمقم : وهو أيضا يعتبر فخا أو شبكة تمنع الجني من الحراك، وأن السّمك لا يستطيع الإفلات من الشبكة

– الدُخان : وذلك من خلال تحول العفريت إلى دخان.

– العقلُ: ويتمثل ذلك في امتياز الصّياد بالعقل دون الجني.

– الحل و العقد: و ذلك من خلال فك وحل الصياد للقمقم بتخليص الجني منه، وكذلك تخليص الشبكة التي انعقدت بالأرض.

– العهد : ويتجلى ذلك من خلال إعطاء العفريت للصياد عهدا بأنه لا يؤديه ، إذا خلّصه من القمقم وأنه سيجعله غنيّا.

– اللّغز : إذ أنه هناك علاقة وطيدة بين اللّغز و الحل و العقد، وذلك من خلال السؤالين الذين طرحهما الصياد على العفريت .

ما سبب دخولك في هذا القمقم ؟ وكيف كنت في هذا القمقم .....؟ [2].

[1] المصدر السابق، ص 25

[2] المصدر نفسه ، ص26

2 ـ 3 ـ 4 الفضاء السّردي:

يتمثل الفضاء السّردي في كل من الزمان و المكان. وبالعودة إلى حكاية الصياد و العفريت نجد أن :

المكان على نوعين: مكان مغلق وآخر مفتوح.

أ– المكان المفتوح: ويتمثل في حكاية الصيّاد و العفريت في شاطئ البحر بالنسبة للصيّاد .

– الدنيا : بالنسبة لإطلاق سراح العفريت ؛ أي الحرية بعد ما كان مسجونا في القمقم ألف وثمانمائة عام

– السّوق : و المتمثل في سوق النّحاس الذي يبيع الصيّاد القمقم فيه .

ب– المكان المغلق : ويتمثل في الشبكة بالنسبة للسّمك ، والقمقم بالنسبة للعفريت .

– البيت : الذي يتضمن الزوجة وثلاثة أولاد و الصياد .

– الأرض مكان مغلق : عندما ضرب العفريت الأرض برجليه فانشقت الأرض وابتلعته [1].

أما الزمان: فتبدأ حكاية الصيّاد و العفريت «في اللّيلة الثالثة و تنتهي في اللّيلة التاسعة » [2]

إذ أنه يوجد نوعان من الزمن :

أ– زمن استرجاعي: و المتمثل في حكي العفريت ماذا حدث له في زمن مضى مع سيدنا سليمان ، وذلك في قوله أنه عصاه ويروي ذلك في قوله : « أنه عصى سليمان فأودعه في القمقم و ألقى به في البحر »[3].

ب– زمن استباقي : ويتمثل في قول الصياد للعفريت، بأنه سيجعله في القمقم إلى أن تقوم الساعة لقوله : « إن كنت أقمت في البحر ألف و ثمان مئة عام، فأنا أجعلك تمكث فيه إلى أن تقوم الساعة » .[4]

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل (دراسات في السرد العربي) ، المصدرنفسه ، ص22-23

[2] المصدر نفسه ، ص 21

[3] المصدر نفسه ، ص 22

[4] المصدر نفسه ، ص23

2 ـ 3 ـ 5 بناء الشخصية : تنقسم الشخصيات في هذه الحكاية إلى شخصيات رئيسية و أخرى ثانوية :

الشخصيات الرئيسية : تتمثل في كل من الصيّاد و العفريت، فقد اختارهما الراوي بطلين لهذه الحكاية فيتمثل الأول في " الصيّاد "الذي صوره على شكل رجل طاعن في السن فقير ، يذهب كل يوم لاصطياد السمك ، ولم يفلح في الاصطياد ثلاث مرات حتى المرة الرابعة فعثر على قمقم نحاسي .

أما الثاني فيتمثل في العفريت الذي صوره بأنه دخان عبارة عن عقد لولبية صاعدة في عنان السّماء[1].

أما الشخصيات الثانوية : فتتمثل في الزوجة و الأولاد، إذ أن الرّاوي لم يُعط لهم صفات فيزيائية .

و الشخصية الأخرى تتمثل في سيدنا سليمان عليه السلام، فهو الذي حجز العفريت في القمقم بعد أن عصى أوامره فألقاه في البحر [2] .

إنّ القصد من محتوى هذه الحكاية ، يُحيل على ضرورة الصراع الذي يحتكم إليه نظام الحياة ، إنه صراع الخير و الشر فكل «من يفعل الخير يلقى في النهاية أجره وثوابه ، رغم ما قد يتعرض له من نكران الجميل »[3] هذا بالإضافة إلى افتراضات التكريم و التفوق للإنسان على باقي المخلوقات، بفضل ما يمتاز به من حكمة وما يحتكم إليه من عقل ودراية .

[1] عبد الفتاح كيليطو: الحكاية و التأويل (دراسات في السرد العربي) ، المصدر نفسه، ص22

[2] المصدر نفسه ، ص ن.

[3] المصدر نفسه ، ص23

المبحث الرابع:آراء نقدية.

بعد قراءتنا لإبراز ما توصل إليه الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو من خلال كتبه :الغائب(دراسة في مقامة للحريري) ،والحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي) ، وأبو العلاء المعرّي أو متاهات القول ،لابد من تقديم ملاحظات وآراء نقدية حول مشروعه النقدي ،وهذا ما سنتطرق إليه .

انطلاقا من تعريف عبد الفتاح كيليطو للمقامة والتي هي: «نسيج محكم يتعيّن علينا أن نفتق خيوطه ونفكها خيطا خيطا ،ثم يتعين أن نعيد تركيبه من جديد »[1] .

و من خلال هذا يلجا إبراهيم الخطيب في نقده لتحليل عبد الفتاح كيليطو بأنه: « لا يفرق بين السّرد والمعنى ،إذ أن المقامة بتعبير إبراهيم الخطيب ليست مجرد سرد، وإنما هي نسيج لغوي ،وهذا النسيج الذي ينتج عدة دلالات » .[2]

إذ أن « تعدّد الدّلالة لا ينبع من الكلمة في حدّ ذاتها (....)، وإنّما من ارتباط الكلمة بكلمات قريبة أو بعيدة كلمات تكون في النّص المدروس أو نصوص أخرى»[3].

و على إثر هذا يعمد عبد الفتاح كيليطو إلى قراءة المقامة الكوفية ،في تقلباتها السردية وأيضا من خلال دوائر المعنى ،التي تترتب عن ظهور كلمة مركزية تحدث في سلسلة المعاني السابقة واللاحقة بعدا لم يكن لها .

وهكذا وجد إبراهيم الخطيب أن التحليل يدور وفق سجلّين : « سجلّ المحكي بمكوناته ،والسّجل اللغوي الدّلالي ،و من الملاحظ أن تحليل كيليطو لا يفرق بين السّرد والمعنى،أي أن المحور السياقي في تحليله تعبير عن محتويات المحور الجدولي ،وأن تحليل كيليطو يقوم على مجموعة من الثنائيات ،وأنه يسعى إلى فحص البنيات التخييليّة التي توجد في أساس سرد المقامة الكوفية »[4] .

---

[1] عبد الفتاح كيليطو : الغائب (دراسة في مقامة للحريري) ، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ، المغرب ،ط3 ، 2007 م ،ص 30 .

[2] إبراهيم الخطيب : الباحث المغربي يقرأ المؤلفات القديمة ومقامة الحريري بشكل خاص ، جريدة العرب الدولية العدد 8000 ،الشرق الأوسط 2000م، ص 1، 2

[3] عبد الفتاح كيليطو : الغائب (دراسة في مقامة للحريري)، المصدر نفسه، ص 59 .

[4] إبراهيم الخطيب : الباحث المغربي يقرأ المؤلفات القديمة ومقامة الحريري بشكل خاص ، المرجع نفسه، ص2 .

كما اهتم« بدراسة الذاكرة النصّية التي تشكل خلفية تلك المقامة،أي أن الأمر لا يتعلق بتحليل السّرد فقط وإنما يتعلق بإبراز التركيبات الدلالية الجزئية الكامنة في ظاهره لربطها بدلالات اعمّ ،تشكل الخلفية الثقافية للمقامة»[1].

وفي خضم هذا قد اهتم كيليطو بتقصّي العلامات اللغوية ،بحثا عن البنيات تكون في اغلب الأحيان عوَالم من المرجعيات الثقافية التي لا يمكن التوصل إليها إلا مرورا بنصوص عصر المقامة : (الخطابات، المعارف اللغوية والأدبية والأخبار ...الخ).

وهذه الضرورة تؤكد أن النص لا يكون عبر التاريخ ،إلا إذا خضع للتأويل .

ويطلق إبراهيم الخطيب على تحليل عبد الفتاح كيليطو هذا بالتحليل السياقي ،بمعنى أن الناقد كيليطو ينظر إلى النص كمجموعة خيوط في نسيج أعَم هو الثقافة(أخبار، لغة ،حديث ،شعر ،بلاغة ،تاريخ ....) .

أي أن قراءته تقتضي النظر إليه على انه كل نص تناص ،إذ أنه لكل نص تناصه الخاص لأنه تركيب ،وتكمن مهمة المحلل والناقد في إدراك هذه العلاقة التركيبية الخاصة وفهمها[2].

نجد إبراهيم الخطيب حين تأمله لكتاب الغائب ،يلاحظ أن عبد الفتاح كيليطو يحاول تدعيم تمفصلات معاني المقامة ،من خلال قراءة انعكاساتها في نصوص أخرى تنتمي إلى مجالات كتابية مختلفة ،مثل نصوص ابن المعتز والجرجاني والجاحظ ،و الهمذاني ،و الشريشي وابن خلدون وأن هذه العملية تمثل إحدى الفرضيات التي انطلق منها الناقد كيليطو في كتابه المقامات وتشكل الميزة الأساسية في تحليله .[3]

أما عبد الكبير الخطيبي فقد لاحظ أن تلك المعرفة عند عبد الفتاح كيليطو لا تتحول إلا سباحة في الغموض أو صيد في المعميات ،وان القارئ إذا تأمل كتاب الغائب عن قرب للاحظ أن الكاتب لم يستعمل مصطلحات معقدة، ولم يوظف تحاليل مفرطة التجريد ،وأنه اكتفى بتحويل مصادر المعرفة إلى معان دقيقة، لكنها مصوّغة على طريقة السهل الممتنع .

[1] المرجع السابق، ص 2.

[2] ينظر عبد الفتاح كيليطو: الغائب (دراسة في مقامة للحريري) ،المصدر السابق ، ص،8 ، 12.

[3] المصدر نفسه ،ص ن .

حيث يرى الخطيبي بأن عبد الفتاح كيليطو وأبي زيد السّروجي، يشتركان في خاصية واحدة، وتتمثل في أن كليهما يجيد الحديث ويأسر مستمعيه .فكما أنه يتعذر على السّمار الانقطاع عن الإصغاء لغرابة السّروجي كذلك لن يستطيع قارئ الغائب عن هذا الكتاب إلا وقد انتهى من قراءته .[1]

و بناءا على هذا يتبين أن الأمر يتعلق برحلة وسط الدلالات في النص الثقافي العربي، رحلة يقطعها القارئ لمعرفة المسالك والمنعطفات وكيفية الاتصال فيما بينها بغية الوصول إلى مستقر معنى شامل ، وهكذا يعود النظام النهاري إلى المقامة، بعد أن ظلت زمنا طويلا تحت سلطة نظام قمري خادع يوهم بالمعرفة لكنها معرفة غامضة متلاشية بمجرد سطوع الشمس[2]

أما عبد العالي بن عبد العالي يرى بأن عبد الفتاح كيليطو في كتابه أبو العلاء المعرّي أو متاهات القول ،يميز بين صنفين من القرّاء :

« قرّاء لا يرون في الكتاب إلا عرضا موافقا ومطابقا للآراء الشائعة.

وقرّاء يلمحون فيه شيئا مختلفا لأن لهم طريقة في القراءة لا يمتلكها الآخرون »[3].

ويرى أيضا بن عبد العالي بأن: « كيليطو يحاول أن يضع نفسه ،وهو يقرأ المعرّي ضمن الصنف الثاني من القراء، وهو لا يسعى إلى الكشف عن حقيقة المعري فيما وراء التأويلات المتضاربة و الآراء المتناقضة ،إذ أنه لا يهدف إلى إصدار القول الفصل في تديّن المعرّي أو سوء عقيدته ،بل يحاول أن يظهر لنا الشاعر أبي العلاء المعرّي في تناقضاته وصراعه بين الإفصاح والإضمار والانكشاف والإخفاء »[4].

كلّ كتابة لم تخل من نقد،إذ أنه بالرغم من الانتقادات البسيطة التي وجهت إلى المدوّنة التراثية لعبد الفتاح كيليطو، فهي لا تسيء إلى كتبه الغائب ،الحكاية والتأويل، أبو العلاء المعري أو متاهات القول ،ولا إلى صاحبها من قريب ولا من بعيد ،فكل من هذه الكتب كتب نقدية حداثية ،ويحتّل كيليطو في مساره النقدي مكانة مرموقة في الأدب الحديث والمعاصر، فهو يعد ناقدا وقارئا من الطبقة الأولى بمنهجه التأويلي المتميز ،بالداخل النصّي

[1] إبراهيم الخطيب : الباحث المغربي يقرأ المؤلفات القديمة ومقامة الحريري بشكل خاص ، المرجع السابق، ص2

[2] ينظر عبد الفتاح كيليطو : الغائب (دراسة في مقامة للحريري) ، المصدر السابق ،ص12 .

[3] عبد السلام بن عبد العالي :الأدب و الميثافيزيقا (دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو) ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ،ط1 2009م ص35.

[4]المرجع نفسه ،ص ن.

لينطلق من مكنوناته العميقة، ليصل في قراءاته إلى إعطائنا رؤية عن الموروث السردي العربي القديم وذلك بتيسير فهمه وقراءته عن طريق تأويله .

ويتجلى كل هذا في أن عبد الفتاح كيليطو ناقد ومبدع وأديب عالم ،ويظهر ذلك واضحا من خلال رحلته النقدية.

خاتمة

توصّلنا في هذا البحث الذي حاولنا فيه ،الوقوف على أهّم خصوصيات الدرس النقدي عند عبد الفتاح كيليطو وما قّدمه من مساهمات معرفية والتي تعتبر إضافة للمساهمات النقدية التي قبلها وتؤسس لتطور ما بعدها ،فإننا حاولنا تقديم قراءة لبعض أعماله النقدية وبيان علاقته بمتون السرد العربي القديم .

إن محاولة معالجتنا لأهم القضايا الأدبية والنقدية المطروحة في منجزات عبد الفتاح كيليطو، والمتمثلة في مدّونته التراثية النقدية والتي تناولنا البعض منها :كتاب الغائب ،الحكاية والتأويل، أبو العلاء المعري أو متاهات القول والتي كان القصد منها تفحّص مشروعه النقدي ،وذلك من خلال الوقوف على أهم معطيات أفكاره ومرجعياته النقدية ،والتي كانت بمثابة القاعدة الأساسية التي بنى عليها وجهة مشروعه القرائي للتراث السّردي العربي .وكذلك قمنا بتحديد خصائص نقده المنهجيّة المتميزة مقارنة مع المنجزات النقدية الأخرى في مجال الدراسة والنقد واستنادا على ما وضعناه من رؤية التي بنينا عليها إشكالية بحثنا ،وما تطرّقنا إليه من خلال طرحنا لعدة تساؤلات بخصوص عبد الفتاح كيليطو للنص السّردي القديم ،وما خاضه من تأويلات لتلك النصوص السّردية ،ومن خلال هذا يمكن استنباط نتائج البحث التي توّصلنا إليها وهي كالأتي : _نظرة عبد الفتاح كيليطو للسّرد العربي القديم هي وجهة نظر مبنية على افتراض تكامل ووحدة جامعة لكل أنماط وأنواع النصوص .

-إن الطّرح النقدي عند كيليطو مبني على فكرة الداخل ،نابع من داخل النصوص في حدّ ذاتها ،فنصوص التراث السّردي متصلة بخلفية التراث العربي الثقافي العام ،و سيرورته في الزّمان .

-إن قراءة كيليطو للنص السردي القديم تنفتح على آ فاق النّص الدلالية فهي غير زاخرة بتعقيدات الاصطلاح النقدي المعاصر الذي يتمّيز بالعمق ،فالقراءة دوما هي المتغيّرة ،أما النّص فهو ثابت .

-عمد كيليطو في دراساته التطبيقية (المقامة ،ألف ليلة وليلة ،أبو العلاء المعري)، إلى المنهج التأويلي الذي أكّد من خلاله محاولة قراءة النّص الموروث ،حيث جعل من النص طالبا لمنهجه لا مطلوبا له .

-إن التأويل عند عبد الفتاح كيليطو هو أساس القراءة النقدية في مشروعه النقدي .

-إن نقد كيليطو نقد ثقافي ،عماده البحث في أنظمة الخطاب السّردي و القواعد التي على إثرها تبرز الأنظمة السوسيو-ثقافية للنصوص فالنص متضمّن بالضرورة لسياقات إنتاجه وتشكله .

-إن قراءة كيليطو للمعرّي لا تهدف للكشف عن حقيقته فيما وراء التأويلات المتضاربة والآراء المتناقضة ،ولا يهدف إلى إصدار القول الفصل في مسألة تدّين المعرّي أو سوء عقيدته .

-قد حاول كيليطو أن يُظهر المعّري في تناقضاته وصراعه بين الإفصاح والإضمار والانكشاف والإخفاء فينهج كيليطو هذا المنهج فحسب .والإفصاح عند المعرّي لا يعني بالضرورة الوضوح والشفافية .

ملحق

السيرة الذاتية لأبي العلاء المعري:

هو أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعروف باسم المعرّي نسبة إلى معرة النّعمان ،وهي بلدة بين حلب وحماة ،وكان يكنى أبا العلاء ،وذكر ذلك في شعره إذ يقول :

دُعَيتُ أبَا العَلاء وذَاكَ مَينٌ ولَكّن الصّحيحَ أبُو النُزُول

وقد ولُد أبو العلاء سنة ثلاث وستين وثلاثمائة 363 هـ، ولم يبلغ الرابعة من عمره حتى اعتلّ علّة الجدري التي ذهب فيها بصره .

وأشار إلى ذلك في إحدى رسائله إذ يقول : «وقد علم الله أن سمعي ثقيل ،وبصري عن الأبصار كليل وقضي علي وأنا ابن أربع ،لا أفرق بين *البازل والرُّبَع »[1].

وقد خرج أبو العلاء من بيت علم وشعر وقضاء ،فآباءه كانوا يتولون قضاء المعرة ،وكان لهذا الميراث العلمي أثره في تربية المعرّي ،إذ جعله يميل للبحث والدّرس ،وبدأ أبو العلاء بهذا الدرس و التحصيل في المعرة ،إذ تتلمذ على يد أ بيه ومن في بلدته من تلامذة ابن خالوية .

ويظهر من اللّزوميات أن أبا العلاء ،كما درس العلوم اللغوية والشرعية ،ودرس المسيحية واليهودية في أثناء طوافه بالشام وأدياره .ولما بلغ الثلاثين سأل ربه إنعاما ورزقه صوم الدهر ،فلم يفطر في السنة والشهر إلا في العيدين ،وفي سن السادسة والثلاثين رحل إلا بغداد ولقي علماءها من أمثال المرتضي.

ولما عاد إلى المعرة التزم ثلاثة أشياء : « نبذة كنبذة فتيق النجوم وانقضاب من العالم كانقضاب القائبة من القوب وثباتا في البلد إن حال أهله من خوف الروم ». وسمّى نفسه رهين المحبسين ، يعني حبس نفسه في المنزل ،وحبس بصره عن الرؤية .ومكث في هذين المحبسين نحو خمسين عاما ألّف خلالها تلك الكتب الكثيرة التي رواها له ياقوت في معجمه[2].

[1] ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه (في الشعر العربي)، مكتبة الدراسات الأدبية (20)، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1960م ص376

* البازل : البَعير

*الرُّبَع : الفَصيل

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص378، 380.

كان أبو العلاء قوي الحافظة ،قوة شديدة ،وكان لا يُقرأَ عليه كتاب إلا حفظ منه أطرفا حتى ليَروي الرواة أنه لما ذهب إلى بغداد طلب أن تُعرضَ عليه الكتب التي في خزائنها ،فكان كلما قُرئَ عليه شيء حفظه ،وهُم يَروُون أنه كان يحفظ المحُكم والمخَصَّص ،وأنه أملاهما من صدره .

بدأ أبو العلاء حياته الفنّية في الشعر بتقليد المتنبي ،إذ كان يتعصب له تعصبا شديدا ،و ديوانه سقط الزند هو خير ما يُفسر هذا الطور من تقليده للمتنبي، فهو يُعتد بالغريب والشاذ في التراكيب ،كما يعتد بالتصنع لألفاظ الثقافات المختلفة والتغني بالفيافي والحكَم والأمثال و الفخر بنفسه وذم الدّهر والشكوى منه .

أما اللّزومياته فهي طراز جديد ، إذ نراها تتضمن نقدا للحياة الاجتماعية مع دعوة واسعة إلى الزُهد والتقشف و رفض الدنيا ،ويسُوده في ذلك كله تشاؤُم واسع ،فالحياة كلها آلام ونصَب وعذاب .

ويظهر ذلك في قول المعرّي :

حَياتي تَعذيب ومَوتي رَاحَة وكُلُّ ابن أُنشئَ في التراب سَجين[1].

ولاشك في أن أبا العلاء المعرّي كان يتميز بنزعة تشاؤمية وسُخطه على الدنيا والناس .

[1] المرجع السابق، ص 381 ،385 .

السيرة الذاتية للحريريُّ:(446 _ 516 هـ)

هو القاسم بن علي بن محمد بن عثمان ،الأديب أبو محمد البصريُّ الحراميُّ الحريريُّ ،مصنّف المقامات .

كان يسكن ببني حرام إحدى محال البصرة ،وكان مولده ومَربَاهُ بقرية المشان من نواحي البصرة ،كان أحد أئمة عصره في الأدب والنّظم والنّثر والبلاغة والفصاحة ،رُزق الحظوة التّامة في مقاماته .

وُلدَ سنة ست وأربعين وأربعمائة ،وقرأ الأدب بالبصرة على القصباني ثم استعان بذكائه وفطنته على اللغات والآداب[1].

كان الحريريُّ يذكر أنه من ربيعة الفرس ،وكان مُولع بنتف لحيته عند الفكرة ،ويحكى أنه كان دميما قبيح المنظر ،فأتاه غريب يزُوره ويأخذ منه ،فلما رآه استزرى شكله ،ففهم الحريريُّ ذلك منه فلما التمس أن يملي عليه قال أكتب :

مَا أنتَ أوَّلُ سَار غرَّة قَمرُ ورائد أعجَبتهُ خُضرة الدُّمن .

فَاحتَر لنَفسكَ غيري إنني رجُل مثل المعيَدي فاسمَع بي ولاَ ترَني.

وكان الحريريُّ من أغنياء البصرة، يقال:كان له ثمانية عشر ألف نخلة، وقيل: قذرا في نفسه و شكله ولبسه و قصير، و دميما، بخيلا، مُولعا بنتف لحيته، فنهاه الأمير وتوعده على ذلك، وكان كثير المجالسة له[2].

وذكر ولَدُ الحريريُّ أبو القاسم عبد الله قال: كان السَّبب في وضع هذه "**المقامات**"، أنّ أبي كان جالسا في مسجده ببني حرام فدخل شيخ ذو طمرين عليه أهبة السَّفر فصيح الكلام ،حسن العبارة فسأله الجماعة : من أين الشيخ ؟ فقال :من سروج ، فاستخبروه عن كنيته فقال:أبو زيد .فعمل أبي المقامة المعروفة بالحرامية ،وهي الثامنة والأربعون وعزاها إلى أبي زيد المذكور واشتهرت ،فبلغ خبرها الوزير شرف الدين أنوشروان بن خالد القاشاني وزير المسترشد فأعجبته وأشار على أبي أن يضم إليها غيرها فأتمها خمسين مقامة .

أما تَسمية الرّاوي بالحارث بن همّام فإنما عنيَّ به نفسه ،أخذه من قوله عليه السلام "كلُّكم حارث و كلُّكم همَّام"

فالحارث الكاسب و الهمَّام الكثير الاهتمام، لأن كلَّ أحد كاسب ومهتم بأموره[3].

---

[1] أبي محمد القاسمي بن علي بن محمد الحريري البصري :مقامات الحريري المسمى بالمقامات الأدبية ، ضبط :عزت زينهم ،دار الغد الجديد للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،2016م ،ص 7 ، 8.

[2] المرجع نفسه ، ص 9.

[3] المرجع نفسه، ص8.

قائمة المصادر

والمراجع

– القرآن الكريم

1 – المصادر:

عبد الفتاح كيليطو:

– العين والإبرة :(دراسات في الف ليلة وليلة) ،تر :مصطفى النحال ، نشر الفنك ، الدار البيضاء، 1996 م.

– الحكاية و التأويل (دراسات السرد العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1ن 1988م .

– أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

– المقامات (السرد و الأنساق الثقافية) ، ثر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 م .

– الغائب ، (دراسة في مقامة للحريري) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2007م .

– الأدب و الغراية (دراسات بنيوية في الأدب العربي) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط8، 2011م .

2– المراجع:

المراجع باللغة العربية :

1 – أبو العلاء المعرّي :

– ديوان سقط الزند:دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط 1276هـ ،1958م .

– أبو العلاء وما إليه ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1424هـ ،2003 م .

– لزوم ما لا يلزم (اللزوميات) ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، ج1 ، 1427 هـ ، 2006م .

2 – أحمد برقاوي وآخرون:

– التراث والنهضة (قراءات في أعمال محمد عابد الجابري)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2004م

3 –آمنة يوسف:

– تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م .

4– أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي :

– شرح مقامات الحريري، ج1، تحق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط ، 1418ه ، 1998م .

5– – أبي محمد القاسميُّ بن علي بن محمد الحريريُّ البصريُّ :

– مقامات الحريري (المسمى بالمقامات الأدبية) ، دار الغد الجديد للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة ، ط1 ، 1437ه ن 2016م .

6– إبراهيم صحراوي:

– السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م

7– حسن حنفي ،الجابري:

– حوار المشرق والمغرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1990م.

8– حسن حنفي:

– التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4 1412ه، 1992م.

9- حسن بحراوي :

- بنية الشكل الرّوائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية)، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1990م .

10- حميد لحمداني:

- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1991م.

11- رشيد بن مالك:

- البنية السردية في النظرية السيميائية ، دار الحكمة ،الجزائر ،د.ط ،2001م .

12- سعيد يقطين:

- الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992م

- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1997م.

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م

- السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012م.

13-شوقي ضيف:

- الفن ومذاهبه (في الشعر العربي) ،مكتبة الدراسات الأدبية (20) ،دار المعارف ،القاهرة ،ط11 ،1960 م.

14- صفوان حنوف وآخرون:

- تقنيات الكتابة الإبداعية. السرّد نموذجا- دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2005م .

15- صلاح فضل:

- أساليب السرد في الرواية العربية، دراسات الهدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2003م.

16-. طه عبد الرحمان:

– تجديد المنهج و تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، د.ت

17-. عبد الحميد بورايو بن الطاهر:

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

18-. عبد السلام بن عبد العالي :

– الأدب و الميثافيزيقا (دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو) ، دار تو بقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 2009 م .

19-. عبد الرحيم الكردي:

– السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تقديم:طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1 1427هـ، 2006م.

– البنية السردية (للقصة القصيرة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 1426هـ، 2005م.

20-. عبد الله إبراهيم:

– المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

– السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995م

– موسوعة السرد العربي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م.

21-. عبد الله الغدامي:

– تشريح النص (مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

22-. عبد المالك مرتاض:

– في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998م.

23- عبد الناصر هلال:

– آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م

24– عز الدين إسماعيل:

– الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 1425هـ، 2004م.

25– محمد سالم سعد الله:

– أطياف النص (دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2006م.

26– محمد سبيلا:

– الحداثة وما بعد الحداثة،دار ثوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م.

– مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009م

27– محمد عابد الجابري:

– التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 1991م.

– نحن والتراث (قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي)، المركز الثقافي العربي، ط6، بيروت، 1993م .

28–محمد عزام:

– فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1 1996م.

29– محمد ناصر العجيمي

– في الخطاب السردي (نظرية غريماس Greimas)، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1991م.

30– مرسل العجيمي:

– الرواية العربية (ممكنات السرد)، ج1، تعقيب: صلاح صالح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت د.ط، 2008م.

31– ميساء سليمان الإبراهيم: ا

– البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة، السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط 2011م .

المراجع المترجمة :

32– جيرار جنيت:

– دعوة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000م.

33– رولان بارث وآخرون:

– طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، الرباط ط1،1992م.

34– سي دي لويس:

– الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجناني وآخرون، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية، د.ط، 1982م.

35– يان مانفريد:

– علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية دمشق، 1431هـ، 2011م.

المعاجم :

36– آبادي الفيروز: القاموس المحيط، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، د.ط، 2004م .

37– الرازي محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، د.ط، 1987م.

38– الفراهيدي الخليل بن أحمد : :كتاب العين، ج7 ، تحق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة، ط2، 1210هـ .

39– ابن منظور: لسان العرب، مج 4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط5، 2005م.

القواميس:

40– جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م .

41– رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي–انجليزي–فرنسي)، دار الحكمة، 2000 م .

42– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م

43– شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4 2005م

44– حمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

45– مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 1984م.

المجلات:

– جريدة العرب الدولية العدد 8000 ،الشرق الأوسط ،2000 م.

– دراسات علمية محكمة، مركز بحوث كلية الآداب، العدد 118. السعودية، 1428هـ، 2007م.

– التواصل الأدبي ، العدد 6 ، عنابة، جوان 2016م .

– مجلة الأداب و اللغات العدد 3، خنشلة، جانفي 2016م.

– مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، العدد14، 2013م.

– يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي جامعة قسنطينة، د.ط، 2007م.

الرسائل الجامعية :

– عثمان الشيح عبد المؤمن: البديعيات في مقامات عائض القرني السعودي (دراسة تحليلية). أطروحة دكتوراه دولة في اللغة العربية، جامعة إلورن ، نيجيريا، 2001م.

الموقع الإلكتروني:

http://www.diwanalarab.com/spip,phl?page:article&idarticle:6368

فهرس

المحتويات

مقدمة	**أ - ج**
تمهيد	**1 ـ 4**
الفصل الأول: مفاهيم عامة حول السّرد والسّرد العربي	**5-55**
المبحث الأول: مفهوم السّرد (la narration)	5-13
1 ـ مفهوم السّرد لغة	05
2 ـ مفهوم السّرد إصطلاحا	06
3 ـ أنواع السرد	10
4 ـ الرؤى السردية	11
ـ الرؤية من الخلف	11
ـ الرؤية مع	12
ـ الرؤية من الخارج	131
المبحث الثاني: علم السّرد /السّردية/السّرديات	14-18
1 ـ علم السّرد	14
2 ـ السّردية	15
3 ـ السّرديات	16
المبحث الثالث: أشكال السّرد ومكوناته	19-29
1 ـ مكونات السرد	19
1-1 الراوي (السّارد)	19
1-2 المروي (المسرود)	20
1-3 المروي له (المسرود له)	20
2 ـ أشكال السرد	21
2- 1 ضمير المتكلم (أنا)	22

2- 2 ضمير الغائب (هو)	23
2- 3 ضمير المخاطب (أنت)	23
3 ـ أدوات السرد	23
3 - 1 الوصف	23
3 – 2 الحوار	24
3 –3 بناء الحدث	25
3 –4 الفضاء السّردي	26
3 –5 بناء الشخصية	27
المبحث الرابع: أشكال السّرد في التراث القصصي العربي	33-29
1-عبارة "زعموا"	29
2-مصطلح السّرد في فن المقامات	30
3-مصطلح الألف ليلي: (ألف ليلة وليلة)	31
4-مصطلح السير الشعبية	31
المبحث الخامس: إشكالية التراث وجديد القراءات عند النقاد العرب	35-34
1- إشكالية التراث والحداثة	38
2- قراءة التراث السردي العربي	41
الفصل الثاني: المنهج النقدي عند عبد الفتاح كيليطو	103-56
ا لمبحث الأول: المدونة التراثية في نقد عبد الفتاح كيليطو	57-56
الأدب و الغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)	56
المقامات (السرد و الأنساق الثقافية)	56
الحكاية والتأويل(دراسات في السرد العربي)	56
العين و الإبرة (دراسات في ألف ليلة و ليلة)	75

الغائب (دراسة في مقامة للحريري)	57
المبحث الثاني: قراءات عبد الفتاح كيليطو للنصوص السّردية القديمة.	99-58
1- فن المقامة	58
2- الحكاية الخرافية	66
3- النص الشعري	74
المبحث الثالث : تطبيقات من نصوص نقدية.	99-82
1- المقامة الكوفية الخامسة للحريري	82
2- حكاية الصيّاد و العفريت	99
المبحث الرابع:آراء نقدية	103-100
خاتمة	105-104
ملحق	108-106
قائمة المصادر والمراجع	116-109
فهرس المحتويات	119-117

ملخص:

تهدف مباحث هذه الدراسة إلى محاولة الوقوف على قراءات النص السردي القديم لعبد الفتاح كليطو، والذي خصه لقراءة الموروث السردي العربي، المعتمد على القراءة والتحليل ويتجلى ذلك من خلال قراءته للمقامة الكوفية للحريري، والتي تتمظهر في أزواج كثيرة يطرحها الناقد كيليطو، والتي تدور في فلك ومسار جدلية الحضور والغياب، وكذا تناوله لحكاية من حكايات ألف ليلة وليلة (الصياد والعفريت)، إنه النموذج القصصي الذي اختاره الناقد وخصها بقراءة تأويلية.

أما قراءته لأبي العلاء المعري تعتبر نموذجا من نماذج إثارة الريبة في الكتابة الشعرية على غرار مجمل الكتابات العربية القديمة.

الكلمات المفتاحية: التراث، السرد، التأويل.