



مركز دراسات الدكتوراه: "اللغات والتراث والتهيئة المحلية"

تكوين الدكتوراه: اللغات والآداب والتواصل

محور: الدراسات العربية

مختبر: اللغة والآداب والتواصل

أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية

في موضوع :

آليات قراءة التراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر

دراسة ميتا نقدية لأعمال محمد مفتاح وسعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو

إشراف الأستاذ الدكتور: محمد مساعدي

إعداد الطالب الباحث: عادل بوحوت

تاريخ المناقشة: 12 فبراير 2018

لجنة المناقشة :

الدكتور محمد الكنوني رئيسا

الدكتور محمد القاسمي عضوا

الدكتور إبراهيم العمري عضوا

الدكتور عبد الواحد المرابط عضوا

الدكتور محمد مساعدي مشرفا ومقررا

السنة الجامعية : 2017 – 2018

﴿إِلَهْدَاء﴾

إلى روح أبي الغالي (تغمده الله بواسع رحمته)
إلى الحبيبة أمي بارك الله في عمرها وأبسطها ثوب الحكمة والعافية
إلى رقيقة داري وتوأم فلي زوجتي الصابرة المحتسبة
إلى فرقة عيني وقللة كبدي ولكي (براء)
إلى قفري ومُخري إخوتي وأخواتي كل باسمه
إلى جميع أجراء أسرة المنصوري
إلى كل ساع إلى المعرفة أو هاء إليها

لأهدريرة أسرة هذا البصر المستواضع

كلمة شكر

عملاً بفول سيد الخلق (حلى الله عليه وسلم): "لا يشكر الله من لا يشكر الناس"، يسعدني أن أتوجه بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى أستاذي الجليل الدكتور محمد مساعدي على متابعته وحرصه وتوجيهه وتفويمه لعثرات هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن استوى على سوفه. فلفه أضاء لي بحكمته البالغة وعمقه البكري المشهود الكثير من العتمات، وتأل جبالاً من الصعوبات. كما أنتهز هذه الفرصة لأعبر عن جزيل شكري للأستاذ الباضل الدكتور عبد الواحد المزابي، الذي لم يغفل علي بتوجيهاته القيمة. وأشكر كل من قدم لي يد العون والمساعدة في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

➤ الهدفية:

تضافرت مجموعة عوامل منها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي، لتضع كاتب هذه الصفحات أمام إشكالية⁽¹⁾، أصبحت تفرض نفسها على كل بحث جاد، يطمح إلى أن يكون قيمة مضافة في سياق الإسهام النقدي العربي، وهي إشكالية تقدم نفسها تحت عنوان بارز هو "القراءة"، بما هي إرادة للكشف عن المخبوء، ونزوع نحو خلق وضعيات تواصل وتفاعل واندماج، تلقي بصاحبها في خضم عوالم النصوص المدروسة، وهي إرادة تزداد إلحاحا وتشبثا بمطالبها، إذا ما احتضنت هذه النصوص في طياتها تاريخا بأكمله، واستوعبت ضمائر أجيال غاب عنا الكثير مما راودها من أفكار وأحلام وطموحات، وشكل معالم رؤيتها للوجود والعالم من حولها. هذه الأجيال التي ندعوها حينا بالسلف، وأحيانا بالقدامى، وأحيانا أخرى بالأوائل... ونلقها في عباءة اصطلاحنا على تسميتها بـ «التراث».

تصبح القراءة في هذا المستوى (أي في ارتباطها بالتراث) حتمية تاريخية وحضارية، تجد الأجيال الجديدة نفسها مُرغمة على خوض غمارها، باعتبارها السبيل الأنجع إلى مدّ جسور التواصل مع السلف، والمرآة العاكسة للكثير من ملامحهم التي غيّبها غبار السنين. ولا شك أن هذا الذي نسميه تراثا عربيا، منه ما قُرئ، ومنه ما قُتل بحثا كما يقال، ومنه الشيء الكثير الذي لا زال يكرأ ينتظر من ينفذ إلى أعماقه للإصغاء إليه، أو من يعيد الإصغاء إليه من جديد. ولقد عملت أجيال من الباحثين على الإدلاء بدلوها، في سبيل مدّ جسور التواصل بيننا وبينه، من منطلق وعي تاريخي - كان يغيب ويعود إلى الواجهة بين الفينة والأخرى - مفاده أن الحاضر غير قادر على أن يكتسب ملامحه، في غياب ارتباطه بالماضي وارتشافه من نبعه الأصيل.

ولا شك أيضا أن القراءات المعاصرة للتراث العربي - في المغرب والمشرق على حد سواء، وفي مجالات المعرفة المتنوعة - قد أبلت بلاء حسنا، واستطاعت في الكثير من

¹ - الإشكالية Problématique: "منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلّها منفردة ولا تقبل الحلّ - من الناحية النظرية - إلا في إطار حلّ عام يشملها جميعا". (محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، ط 6، 1993، ص. 27).

الأحيان أن تكشف عن أبعاد دلالية وثقافية، ظلت متحجبة عن دارسين ربما قصرت بهم آلتهم عن كشف النقاب عنها في فترات سابقة.

ومعلوم أن جدة القراءات المعاصرة للتراث، تجد لها أصولا ثابتة في الثورة العلمية التي عرف القرن الماضي إحدى أهم حلقاتها، والتي أدت إلى نشأة زخم من المناهج، قدّمت نفسها غالبا باعتبارها أدوات تملك من النجاعة، ما يُمكنها من الإسهام في تحقيق اكتشافات باهرة في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية، وفي مجال النقد الأدبي بما هو اختصاص يسعى إلى إيجاد مقعد له في قاطرة العلم.

تعاقبت البحوث والدراسات إذن على قراءة التراث العربي، وتعددت مناهج وزوايا النظر إليه، بحسب خلفيات كل باحث -المعرفية والإيديولوجية (*)- وكذا بحسب المقاصد والغايات التي كان يرسمها هذا الباحث أو ذاك، ممّا أسهم في فتح نصوص التراث على آفاق جديدة، ومساءلة قضاياها في ضوء إشكالات راهنة. بيد أن الحلقة التي تكاد تكون مهمة في هذه السلسلة المتصلة، هي حلقة المساءلة النقدية لهذه النقود -أو القراءات- التي اتخذت من التراث موضوعا لها. مساءلة تعلن عن نفسها باعتبارها قراءة للقراءة، تسعى للكشف عن آليات اشتغال قراءة التراث ومدى اتصافها بالنسقية من جهة، ثم مدى امتلاكها للنجاعة الإجرائية خارج سياقاتها المخصصة من جهة ثانية.

تبدو لنا المعطيات السالفة الذكر قيمة بتقديم لمحة موجزة عن العوامل الموضوعية التي كانت وراء اختيار البحث في هذا الموضوع، وهي عوامل متصلة أساسا بنقص ملحوظ في مجال نقد التراث، يضاف إليها عامل موضوعي آخر - لا يقل أهمية - هو المتصل بنوعية النماذج المختارة للدراسة والمساءلة في هذا البحث، وهي نماذج مغربية لثلاثة من أبرز رواد النقد العربي المعاصر هم: محمد مفتاح وسعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو؛ فهذا الاختيار مقصود، وغايته الأسمى تقديم مقارنة شاملة تسعى، من جهة، إلى تثمين إسهام الفكر النقدي المغربي المعاصر في فك شفرات التراث والكشف عن آليات اشتغاله، وتطمح من جهة أخرى إلى ترسيخ منهجية مضبوطة في مجال نقد النقد التطبيقي.

* - الإيديولوجيا: نسق من الآراء والأفكار والاعتقادات السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية والفلسفية تختص بمجتمع معين أو طبقة اجتماعية معينة..

أما عن العوامل الذاتية المحددة لهذا الاختيار، فنلخصها في عاملين هما:

- 1- إعجابنا بالمنجز الثقافي العربي، الذي ما فتئ يغري الباحثين والقراء - على امتداد قرون من الزمن - بمرادته ومعاودة الطرق على أبوابه، لعلهم يظفرون بما يزيل عن أعينهم غشاوة سوء فهم السلف، وينير لهم السبل لفهم الحاضر واستشراف المستقبل.
- 2- اهتمامنا في بحوث سابقة بإشكالية القراءة والتأويل، وذلك من خلال التعريف بـ -أو البحث في أصول- نماذج نظرية رائدة في هذا المجال (إيزر، يابوس).

ولا تدّعي هذه الدراسة لنفسها - كما يقتضي منطق البحث العلمي - كلّ الجدة، ذلك بأنها تحاول أن تبدأ مما انتهى إليه الآخرون، بل إنها تحاول أن تُوضِعَ نفسها باعتبارها تكميلاً للجهود المبذولة في سياق التعريف بمشاريع النقاد المغاربة المعاصرين، وذلك من خلال رغبتها في القبض على أحد أهم تفصّلات المنجز النقدي المغربي المعاصر؛ وهو المتمثل في **قراءة** ثلّة من نقادنا المعاصرين للتراث العربي، بأدوات/آليات منهجية لها من الجِدّة والخصوصية ما يدعونا إلى النهوض ببحوث جادة، تخرجها من جزئيتها المتصلة بإجرائية الفعل النقدي التطبيقي وارتباطه بنماذج مخصوصة، إلى مستوى النظرية الهرمينوطيقية المُبَنّية، والقابلة للأجراً في سياقات أخرى غير تلك التي ظهرت فيها ابتداءً.

وعلى هذا فإن عنصر الجدة الذي يحق لهذا البحث ادّعاؤه، هو تغيير زاوية النظر إلى مشاريع نقدية معاصرة، بُغية الكشف عن آلياتها وأدوات اشتغالها بالخطاب التراثي العربي، وهي زاوية لم يسبق - في حدود اطلاعي - أن تتوّل النقد المغربي من خلالها.

ينطلق هذا البحث، الذي اتخذ له عنوان: "آليات قراءة التراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر: دراسة ميتا-نقدية لأعمال محمد مفتاح وسعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو"، من أطروحة مركزية أوجزناها في كون "الاشتغال النقدي المهتم بالتراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر يؤسس لممارسة هرمينوطيقية متعددة الملامح". وقد تفرعت عن هذه الأطروحة مجموعة من الفرضيات التي سيكون العمل التطبيقي كفيلاً باختبارها لبيان مدى تماسكها (تأكيداً) أو تهاؤنها (نفيها)، وهي كالاتي:

- يَمْتَحُ الفكر النقدي المغربي المعاصر في قراءته للتراث العربي من روافد نظرية ومنهجية متعدّدة المشارب. ويعمل على إخضاعها لعمليات التكيف والتطعيم لتتناسب

مع الظواهر المدروسة ومع المقاصد العامة التي تتحكم في رؤية الباحث ومشروعه الفكري.

- لا يخلو مشروع من المشاريع النقدية المدروسة من استحضار البعد العلمي (التمثّل في الاستثمار الواعي للمنهج وللخلفيات النظرية والمعرفية المتحكمة في الممارسة النقدية وما يتصل بها من أجرة للمفاهيم والآليات التحليلية...). إلا أنّ قوته تختلف من مشروع إلى آخر.

- يتعامل الفكر النقدي المغربي المعاصر مع التراث انطلاقا من ملاءمة علمية تستبعد الأحكام الجاهزة والمسبقة، ورؤية نسقية ترفض تجزيئه والتعامل معه بمنطق الانتقائية. ما يجعله يفضل التعامل المباشر مع النصوص.

- شكّل التفات الناقد المغربي (النماذج المدروسة) إلى التراث، لحظة فارقة في إطار مشروع نقدي وفكري ممتد ومنفتح، سعى من خلالها الناقد إلى معاودة مساءلة التراث انطلاقا من أسئلة الحاضر وإشكالات الفكر النقدي العربي المعاصر.. ما جعل الممارسة الفكرية تتخذ طابعا هرمينوطيقيا.

أمّا الصعوبات التي واجهتنا ونحن بصدد إعداد هذه الدراسة فيصعب التفصيل فيها، بحيث يمكن القول: إنّ الاشتغال في مجال نقد النقد باعتباره إستيمولوجيا جهوية تسعى إلى تتبّع ملامح البعد العلمي في الأعمال النقدية، وتثمين المنجز فيها، وكذا التنبيه إلى بعض الاختلالات التي يمكن أن تشوب الممارسة النقدية... يُعتبر مُغامرة من المغامرات العلمية، نظرا لما يفرضه (هذا الاشتغال) على الباحث من إحاطة وإلمام بقدر مهم من المعارف، ومن تملك للآليات المنهجية الكفيلة بتقديم فحص شامل للأعمال النقدية المدروسة، وتحصيل نتائج يُعتدُّ بها في مجال البحث الأكاديمي الرصين. وتزداد الصعوبة إذا تعلّق الأمر -كما هو شأن هذه الدراسة- بمحاولة الإحاطة بمشاريع نقدية ضخمة شكّلت عبر عقود من الزمن لباحثين ونقاد يمتلكون من الخبرة والتمرّس ما أضفى على إنجازهم الفكري طابع الفردية والخصوصية، وجعل مشاريعهم النقدية علامات فارقة في سياق الفكر النقدي العربي المعاصر بعامة.

وأما مصادر البحث ومراجعته فقد أدرجناها، مرتبة حسب حروف المعجم، في قائمة خاصة، وعموما يمكن أن التمييز بين:

✓ **مصادر رئيسية:** ونقصد بها الأعمال النقدية الأربعة التي درسناها دراسة مفصلة -وفق منهجية محدّدة (بسطنا ملامحها في المدخل المنهجي) - في فصول القسم الثاني من هذا البحث، وهذه الأعمال هي: "في سيمياء الشعر القديم" لمحمد مفتاح، و"الكلام والخبر" و"قال الراوي" لسعيد يقطين، و"الأدب والغربة" لعبد الفتاح كيليطو.

✓ **مصادر ثانوية:** ونقصد بها مجموع الأعمال النقدية التي خصصها كلّ ناقد من النقاد الثلاثة لقراءة التراث.. وقد حرصنا على استحضارها بالإحالة إليها والاستشهاد ببعض النصوص الواردة فيها في الهوامش وكذا في المحور المعنون بـ "تركيب وتعقيب". كما اعتمدنا عليها لإنجاز الملحق المثبت في نهاية البحث والموسوم بـ: معجم المصطلحات المعرّفة في المتن المدروسة.

✓ **مراجع:** وتشمل مجموع الدراسات (الكتب والمقالات) التي اعتمدنا عليها لإنجاز القسم الأول من البحث من جهة، ولإضاءة بعض القضايا والإشكالات التي تطرحها الأعمال المدروسة والتوسع في معالجتها من جهة ثانية.

وعموما فقد تدرّجت محاور هذا البحث على الشكل الآتي:

- القسم الأول: الهرمينوطيقا وآليات قراءة التراث
- القسم الثاني: قراءة التراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر
- مدخل منهجي
- الفصل الأول: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ محمد مفتاح
- الفصل الثاني: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ سعيد يقطين
- الفصل الثالث: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ عبد الفتاح كيليطو
- الخاتمة
- ملحق: معجم المصطلحات المعرّفة في المتن المدروسة
- قائمة المصادر والمراجع

القسم الأول

الهرمينوطيقا وآليات قراءة التراث

• نوكتة

- 1- الهرمينوطيقا في الفلسفة اليونانية
- 2- الهرمينوطيقا والترجمة
- 3- هرمينوطيقا النص المقدس
- 4- الهرمينوطيقا نظرية في الفهم
- 5- الهرمينوطيقا منهج العلوم الإنسانية
- 6- الهرمينوطيقا أنطولوجيا لبلوغ الحقيقة
- 7- الهرمينوطيقا علما للعلامات

• عود على بدء

➤ نهضة:

1.0. هل يُمكن تعريف الإنسان بكونه كائنا يسعى إلى الفهم؟ أعتقد أنّ الجواب عن هذا السؤال ناجز، وهو بالإيجاب حتما. ذلك ما يؤكّده التاريخ الممتدّ للجماعات النصّية التي صنعت التاريخ وأسهمت بشكل واضح في صياغة ملامح الحضارة البشرية منذ فجر التاريخ. والمقصود بالجماعات النصّية، تلك المجتمعات والشعوب التي أقامت حضارتها وأنجزت منجزاتها الثقافية والمعرفية انطلاقا من نصّ تسعى إلى فهمه وإفهامه، وتصوغ من خلاله دستور حياتها في حاضرها ومستقبلها، بل وتبرّر به/ أو بفهمها وتأويلها له مجمل تحركاتها وردود أفعالها تجاه الشعوب المتصلة بها من قريب أو بعيد. يغدو النصّ بهذا المعنى بمثابة النهر الدافق الذي لا يمرّ بأرض إلا ويخلف وراءه حياة وخصبا ونماء... وجدلا في المقابل - قد يحتدّ فيتخذ صورة تناحر واقتتال، حول الأجدار والأولى بالنهل من معينه.

في البدء كان النصّ وفي البدء كانت القراءة، وكلّما اتّسعت الهوة الزمنية بين النصّ - إلهيا كان أو بشريا - وبين القارئ، ازداد الإلحاح من جهة على أهمية القراءة في صياغة حاضر الإنسان (الذي ما فتئ يبحث عن قنوات تصله بماضيه)، وعلى صعوبتها وتشعبها من جهة ثانية.

وإذا كانت الاهتمامات التأويلية في الفكر الغربي قد نحت في القرون الأخيرة منحى شكيا⁽¹⁾، فإنّ ذلك لا يعني أنّ التأويل الغربي تلوّن بلون واحد عبر تاريخه الطويل، خصوصا إذا وضعنا في عين الاعتبار أنّ نشأة هذا المبحث وليدة الحقل اللاهوتي المتّصل بتفسير النصّ المقدّس أو ما يُعرف بالتفسير التّوراتي *L'exégèse biblique*⁽²⁾. فدراسة النصّ المقدّس باعتباره نصّا ذا سلطة، غالبا ما تتخذ من الإيمان بقدسية المصدر الإلهي منطلقا لا غنى عنه. ما يجعل القراءة في هذا المستوى تسير في خطّ مواز تماما لقصدية النصّ، من خلال الالتزام بالحرفية، أو ترديد واجترار الفهم الذي تحرّسه المؤسسة الدينية. هذا النمط

¹ - نقصد هنا الإبدال الذي دشّنه نيتشه واستمرّ مع كلّ من ماركس وفرويد، والمستند إلى القول بأنّ الوعي لا يعكس وحده ثقافة العصر، وأنّ فهم قيم وأفكار ونظريات عصر ما، يقتضي البحث عميقا في بناء اللاشعورية (تاريخ الثقافة - نيتشه)؛ (العلاقات الاقتصادية - ماركس)؛ (اللاشعور النفسي - فرويد). وهؤلاء الثلاثة هم أبطال الشك كما يرى بول ريكور. (ينظر: بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، (ط 1)، 2005، ص. 137).

² - ينظر: عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط 1)، 2008، ص. 99.

الأخير من البحث التأويلي أنتج ما سمي بـ "هرمينوطيقا الإيمان" في مقابل "هرمينوطيقا الشك" (3).

وهكذا شكّل فعل التوجّه الاستباقي – سواء كان فعلاً إيمانياً أو كان على العكس من ذلك – ملامح تاريخ طويل من الصراع بين اتجاهات ومدارس ورؤى، أسهمت مجتمعة في تطوير مباحث الهرمينوطيقا وتشكيل مساراتها.

2.0. لقد اعتُبر "هرمس" (*) hermes في الأسطورة اليونانية صلة وصل بين الإلهي والبشري؛ ذلك بأنّه كان يضطلع بترجمة لغة الآلهة المُفعمة بالألغاز والإشارات الغامضة، ليجعلها طيّعة بين يدي (المرسل إليهم) من بني البشر (4). إنّ اسمه "مرتبط بوظيفة محدّدة هي ترجمة ما تجاوز الفهم الإنساني إلى شكل أو صورة يُمكن للعقل الإنساني إدراكها" (5).

ولا شكّ أنّ التشابه الاشتقاقي بين كلمة "هرمس" ومصطلح "هرمينوطيقا" hermeneutique – الذي صار بدءاً من القرن العشرين عنواناً على فلسفة قائمة بذاتها – لا يحتاج إلى دليل. وهو ما دفع بالعديد من الدارسين، الذين اشتغلوا بالتفتيح عن أصول المصطلح، إلى الحديث عن علاقة تناسب بين الكلمتين (6). يعضّد هذا الزعم بالنسبة إليهم الدلالات التي استعملت بها بعض مشتقات الكلمة في اللغة اليونانية القديمة، حيث استعمل الفعل hermeneuein والإسم hermeneia ليحيلا إلى معاني الإظهار والتبيين والترجمة والتفسير والتأويل. كما أنّ مهمة المؤول hermeneus كانت تقتضي ترجمة العبارة الغريبة والمبهمة إلى لغة مفهومة وواضحة بالنسبة إلى الجميع (7). والواقع أنّ الخطاب الشعري

³ - دافيد جاسر، مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط 1)، 2007، ص. 24.

* - وهو الإله المتحوّل عن/المعادل لـ "كاتب الآلهة"، و"صانع القلم والحبرة"، و"قاضي الفهم" في يوم وزن الكلمات (وهو يوم الحساب عند قدماء المصريين) الإله تحوت Theth أو توت؛ رمز الكلمة الحكيمة (...). إنّ "بداية الكلمة التي أوجدت العالم، واستمرار للكلمة المُحقّقة للعدل والرحمة والمبدعة للعلوم والفنون، ونهاية الكلمة التي توزن ويُحاسب عليها في الآخرة" ... (ينظر: منى طلبة، الهرمينوطيقا، المصطلح والمفهوم، مجلة أوراق فلسفية، عدد 10، 2004، ص. 126 وما بعدها).

⁴ - ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، دار رؤية للنشر والتوزيع، (ط 1)، 2007، ص. 24 وما بعدها.

⁵ - حبيب الشاروني، الفلسفة المعاصرة (مؤلف مشترك)، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص. 520.

⁶ - في مقابل هذا الرأي نجد بيان pépin يرفض الربط بين "هرمس" و"hermeneuein" معتبراً ذلك تلفيقاً وإسقاطاً... (ينظر: عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص. 124).

⁷ - هـ. ج. غادامير، فلسفة التأويل، الأصول - المبادئ - الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، الجزائر العاصمة - البيضاء، (ط 2)، 2006، ص. 61.

الهومييري(*)، بدوره، كان يتطلب "مؤولا" أو "مفسرا"، بالنظر إلى الفاصل الزمني الكبير الذي لم يعد يسمح بفهمه مباشرة، وبالنظر إلى غرابة هذا الخطاب في زمن شهد تغير أنماط العيش ونظم التفكير. (8)

ومهما يكن فإن مفهوم مصطلح "هرمينوطيقا" - مع تعدد الفلسفات والاتجاهات التأويلية واختلاف منطلقاتها وأهدافها - عرف تحولات جذرية عادت به تارة إلى أحضان الهرمينيا اليونانية القديمة، وابتعدت به تارات أخر عن الدلالات القديمة لجعله مشرعا على آفاق معرفية وفلسفية أكثر اتساعا وشمولا.

1. "الهرمينيا" في الفلسفة اليونانية

1.1. كان الأدب - في نشأته الأولى - نشاطا شفويا، "ومنذ القدم والأعمال العظيمة في اللغة كان المقصود بها أن تتلى جهارا وتسمع" (9). ولعل أهم ميزة كانت تضيفها اللغة المنطوقة على النصوص هي تلك القوة التعبيرية (البدائية) التي أصبحت تفتقر إليها الكلمة المكتوبة (10). ولقد تنبّه أفلاطون Platon (427-428 ق.م؛ 347-348 ق.م) إلى ضعف اللغة المكتوبة وعجزها عن الإبانة في محاوره "فايدروس". (11)

هذا الوضع التواصلّي أخذ يفرض نفسه مع التقدّم في الزمن، فخلف تحول الثقافة والمعرفة البشرية من الشفاهة إلى التدوين، توترا غير مسبوق بين الباث (المرسل) والمتلقي (المرسل إليه)؛ حيث إنّ الكثير من الحواجز أخذت ترتسم في الطريق الموصل إلى المعنى، لتجعل من القارئ- المؤول ذلك المغامر الذي يخوض -مرغما- تجربة الحفر والتقيب سعيا

*- نسبة إلى هوميروس؛ شاعر ملحمي إغريقي يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسة.

8- ينظر: هانز روبرت جوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد3، صيف 1988، ص. 56.

9- عادل مصطفى، فهم الفهم، ص. 37.

10- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

11- يقول سقراط: "وللكتابة يا فايدروس تلك الصفة العجيبة التي توجد أيضا في التصوير، وذلك لأنّ الصور المرسومة تبدو كما لو كانت كائنات حيّة، ولكنّها تظلّ صامتة لو أنّا وجّهنا إليها سؤالا، وكذلك الحال في الكلام المكتوب. إنّك لتظنّه يكاد ينطق كأنّما يسري فيه الفكر ولكنك إذا ما استجوبته بقصد استيضاح أمر ما فإنّه يكتفي بترديد نفس الشيء، وهناك أمر آخر هو أنّ الشيء بعد أن يكتب يظلّ ينتقل من اليمين إلى اليسار بغير مبالاة، فيساق إلى من يفهمونه وإلى من لا يفهمونه منه شيء على السواء وهو فضلا عن ذلك لا يدري إلى من من الناس يتّجه أو لا يتّجه... (محاوره فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال، ترجمة: أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص. 111).

إلى استخراج المعنى، والنفاذ من السطح إلى الغور، ومن الظاهر إلى الباطن، ومن المقول إلى المسكوت عنه، من خلال العمل على فكّ شفرات النصوص وتأويل رموزها.. وهي مهمة لا تتأتى إلا للمؤؤل الحاذق المتقن الذي يملك فنّ القبض على المعنى من جهة انفلاته وتواريه.

وفي محاوره أيون (Ion) ⁽¹²⁾ لأفلاطون، نعود للوقوف عند مهمة من المهمات الأكثر أصالة للمؤؤل (في التراث الفلسفي اليوناني)، وهي المتمثلة في امتلاك القدرة على تلاوة النصوص (نصوص هوميروس) وإدراك مقاصدها، وتوصيلها إلى جمهور المستمعين. وهنا يطفو على السطح دور الوساطة الذي عرف به هيرمس ابتداءً، إنّه الدور نفسه الذي أنيط بالمؤؤل في إطار ما اصطلح عليه بالتأويل الشفاهي ⁽¹³⁾؛ ذلك التأويل الذي كان يسمح للنص بأن يُبعث من جديد بوصفه حدثاً شفاهياً ذا معنى يحدث في الزمان، فلا بدّ - لتجاوز حالة (الاغتراب) التي تفرضها الصورة الكتابية - البصرية على اللغة، حين تُحوّلها من أصوات إلى علامات - من تحويل الكتابة إلى كلام. ⁽¹⁴⁾

إنّ هذا التركيز على الجانب التعبيري في اللغة، الذي جسّدته الدعوة إلى تحويل الحرف إلى صوت، والمبادئ التأويلية المتصلة بهذه العملية... كلّ ذلك أدّى إلى اعتبار الهرمينوطيقا صناعة وفناً ومهارة معيارية ⁽¹⁵⁾، يزعم من خلالها المؤؤل أنّه ليس فقط قادراً على استخراج المعنى من باطن النصّ، بل جعل هذا الأخير - بما هو جسد صامت لا حراك له - يعبر ويفصح عن مكنوناته، حيث إنّ إدراك أسلوب القول/ التعبير وطريقته - بحسب هذه التصوّر الذي تبناه أفلاطون - كفيلاً لوحده بالكشف عن المعاني الكامنة في النصوص.

2.1. وبينما اقترن logos عند الحكماء الطبيعيين بالطبيعة، باعتبارها كلاً وأصلاً لكلّ الأشياء ومَجْمَعاً للكائنات بجميع أصنافها، تحوّل التركيز مع أفلاطون وأرسطو مع تغيّر أنظمة الثقافة في الغرب - إلى الكلام والتعبير والخطاب.. فانبثقت فكرة وجود الحقيقة داخل

¹² - محاوره أيون، ترجمة: عادل مصطفى، (ضمن كتابه: فهم الفهم، ص. 479 وما بعدها).

¹³ - عادل مصطفى، المرجع نفسه، صص. 40-41.

¹⁴ - المرجع نفسه، ص. 43.

¹⁵ - فتحي المسكيني، كيف صارت التأويلية فلسفة؟ مدخل إلى مسألة الفهم، الحوار المتمدّن، العدد 3686،

2012، www.ahewar.org

العقل، ومع أرسطو (384 ق.م؛ 322 ق.م) حدث تحوّل هامّ تمثّل في الانتقال من مركزية الطبيعة المادية إلى مركزية العقل المنطقي. وهكذا صار للعقل دور بارز في العملية التأويلية، ففي رسالة له بعنوان "في التأويل" *peri hermeneias* يبيّن أرسطو⁽¹⁶⁾ أنّ: الإقرار أو الإثبات هو "بيان أنّ شيئاً ما يتعلّق بشيءٍ آخر"، وأنّ النفي هو "بيان أنّ شيئاً ما منفصلٌ عن شيءٍ آخر" وكلّ خطاب يقول شيئاً بخصوص شيءٍ معيّن هو في النهاية تأويل.

إلاّ أنّ تركيز أرسطو انصبّ أساساً على مواطن الحقّ والباطل، لذلك فقد جعل "الهرمينيا" مُنصّلةً بالعمل الذي يقوم به الدّهن إذ يصوغ العبارات التي تحكم على شيءٍ ما بالصدق أو الكذب، وتكشف عن التعارض القائم بين الإثبات والنفي⁽¹⁷⁾. هذا التعارض يعدّ مدخلاً أساسياً إلى المشروع المنطقي الأرسطي حول منطق القضايا؛ وهو المشروع الذي يحوّل -حسب الدكتورة نبيهة قارة- دون تطوّر علم الدّلالة، ويُعرقل الطريق المؤدّي إلى هرمينوطيقا الدّلالات المزدوجة المعنى⁽¹⁸⁾؛ ذلك بأنّ مبدأ الهوية (*) الذي يعدّ ثلاثة الأثافي^(**) في المنطق الأرسطي، يقتضي تواطؤ الذات مع ذاتها للمحافظة على المعنى ومواجهة الآخر المخالف/الفسطائي/غير المنسجم مع ذاته، ف"ما لا يعني شيئاً واحداً لا يعني شيئاً البتّة" حسب تعبير أرسطو⁽¹⁹⁾. وهكذا فإنّ نشوء هرمينوطيقا تُتيح إمكانية الحديث عن تعدّد المعاني واختلافها - في إطار التّصور الأرسطي للهرمينيا - هو أمر يبقى معلّقاً إلى حين...!!

¹⁶ - نقلاً عن نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، (ط 1)، 1998، ص. 7.

¹⁷ - ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم، ص. 44.

¹⁸ - نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص. 7.

* - مبدأ الهوية *Le principe d'identité*: أي أن يكون الشيء/ ويبقى هو هو لا يتغيّر ولا يتبدّل، وإن طرأت عليه تغيّرات داخلية (فالجدار جدار، والكأس كأس، والإنسان إنسان).

** - (إلى جانب مبدأ عدم التناقض *Non-contradiction*: ومعناه أنّ الشيء لا يكون نفسه ونقيضه في آن، (النار ليست ماءً، والجبل ليس كومة هواء...))؛ ومبدأ الثالث المرفوع أو الوسط المستبعد: أي ليست هناك حالة ثالثة لأنّ الحالة الثالثة مرفوعة بالاختيار (كأن تقول مثلاً إنّ التلميذ قد نجح أو رسب ولا ثالث بينهما...)؛ [إذا كان "الشيء هو نفسه" طبقاً لقانون الهوية، وإذا كان لا يجوز منطقياً -طبقاً لقانون عدم التناقض- أن نصف شيئاً واحداً بأنه هو نفسه وليس نفسه، لاستحالة ذلك منطقياً، حيث لا وسط بين النقيضين.. فإنّ ما يترتب على ذلك هو قانون الثالث المرفوع، ورمز هذا القانون هو (إما أن يكون الشيء "أ" أو "لا أ")].

¹⁹ - نقلاً عن: نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص. 7.

2. الهرمينوطيقا والترجمة:

عَوْدًا على بَدْءٍ، فإنَّ النقاش الدائر حول العلاقة (الاشتقاقية والمعرفية) القائمة بين الهرمينوطيقا ورسول الآلهة "هرمس"، يضعنا أمام إشكالية تتعلّق بإحدى الوظائف التي أنيطت بهرمس - حسبما تقول الأسطورة - وهي الترجمة. فلقد أثارت مهمة الوساطة هاته شكوكا حول نوايا الميتافيزيقا الغربية؛ على اعتبار أنّ الغاية منها لم تكن إقرار التّواصل والحوار بين عالم الآلهة وعالم البشر، وإنّما كانت الغاية من كلّ ذلك - كما يرى أحد الباحثين - هي الوصول إلى اللّغة الأصل، وهي اللّغة المنطوقة حسب المعتقد المسيحي، وحسب التّصوّر الغربي الميتافيزيقي الذي يجعل الكلمة سابقة على الكتابة بل وأصلا للوجود ككلّ. وهكذا وقعت التّرجمة -ومعها جزء هام من تراث الهرمينوطيقا- في حائل الإيديولوجيا الميتافيزيقية الغربية. (20)

إنّ الذي أضفى على الترجمة هذا البعد الإيديولوجي هو التّصوّر الديني السائد في الغرب، والذي نعثر على جذوره في قصّة بابل التي دوّنتها نصوص التّوراة، وكذا في ترجمة الإنجيل إلى اللّغة اليونانية؛

- فالقد قُرئت قصّة بابل في التّراث اليهودي - مسيحي باعتبارها رمزا لاختلاط اللّسان؛ ومنطوق هذه القصّة أنّ أبناء سام بن نوح نزلوا بعد الطوفان في أرض شنغار (من بلاد ما بين النهرين)، فأسسوا بها مدينة يزيّنها برج عال زعموا أنهم سيطلّعون من خلاله على أسرار السّماء، فعاقبهم الربّ على فعلتهم بأن فرّق شملهم ولبّس عليهم لسانهم، حتى غدوا وهم لا يدركون مقاصدهم فيما بينهم... ولا يستبعد الدكتور طه عبد الرحمن أن يكون للفعل "بلبل" في اللّغة العربية (وهو يفيد الاختلاط والاضطراب) علاقة اشتقاقية بالإسم "بابل". (21)

إنّ هذا الاختلاط والتعدّد في الألسن يُخفي وراءه خصوصية كلّ لغة، وقدرتها على حجب ما لا تُريد إطلاع الألسن الأخرى عليه، فيصير الاختلاف اللغوي -من ثمة- عنوانا على الخفاء المعنوي.. وتغدو الحقيقة بناءً على هذه القصّة/ الأسطورة ملكا مشاعا، وليست حكرا على أمة أو لغة بعينها.

²⁰ - عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط 1)، 2008، ص. 104.

²¹ - ينظر: طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة، الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 1)، 1995، ص. 61-

ولمّا توزّعت الأمة الواحدة على أمم متعدّدة ومختلفة اللسان، واحتاجت هذه الأمم إلى التواصل فيما بينها تحقيقاً لمبدأ الاجتماع البشري، صعد نجم الترجمة باعتبارها ذلك الوسيط الذي يسعى إلى تهذيب الفروق، وكشف الحجب، وتقريب البعيد. (22)

- أمّا بخصوص علاقة الفعل التّرجمي بالتّراث الإنجيلي خاصة، فقد اتّخذ هذا الفعل بُعداً دعويّاً؛ ذلك بأنّ اللغة التي يُفترض أنّ الإنجيل كُتِبَ بها ابتداءً هي اللغة الآرامية، بيد أنّ المشهور والمتداول في الأوساط المسيحية من نصوص الإنجيل، هو النّسخُ التي كتبت باللغة اليونانية والمعروفة بالإنجيل الأربعة (متّى، ويوحنا، ومرقس، ولوقا).. فنكون التّرجمة على هذا الأساس قد ألغت الأصل لتحقيق غاية هي أبعد ما تكون عن الحرص على مطابقته، إنّها الدعوة إلى اعتناق الدّين المسيحي ونشر تعاليمه؛ "فكُتِبَ الإنجيل اختاروا أن يسردوا في اللغة اليونانية تلك الرسالة التي بلّغها يسوع النّاصري في الآرامية. لماذا فعلوا ذلك؟ لأنّ اللغة اليونانية كانت أكثر أهمية من الناحية الثقافية وأوسع انتشاراً، ولأنّ الآرامية كانت عبارة عن مجرّد لهجة متواضعة للغة سامية لا يقارن رأسمالها الكُتبي برأسمال اليونانية آنذاك" (23).

وهكذا اختلط فعل النقل بالدّعوة إلى تصديق المضمون المنقول، واستُخدمت الترجمة لتحقيق أغراض كنسية دعوية محضة. وعلى نحو شبيه بدور الوساطة الذي كان موكلًا إلى هرمس في الأوساط اليونانية الوثنية، نصّب مُترجمُ الإنجيل نفسه وسيطاً بين المتكلّم الإلهي والمكلّف الإنساني. (24)

ولعلّ إشكالية الترجمة مدخل رئيس لمعالجة أبرز القضايا التي طُرحت في الهرمينوطيقا الدّينية في عصر النهضة، ونقصد هنا تحديداً الترجمة (ترجمة الكتاب المقدّس) التي قام بها مؤسّس المذهب البروتستانتي في الديانة المسيحية، اللاهوتي والمصلح مارتين لوثر Martin Luther (*) (1483-1546م). فلقد كانت هذه الترجمة - وما اتّصل بها من آراء نظرية عبّر

22- طه عبد الرحمن، المرجع السابق، صص. 62-63.

23- محمد أركون، القرآن من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني، ترجمة وتعليق: هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت، (ط 2)، 2005، ص. 81.

24- طه عبد الرحمن، المرجع السابق، صص. 63-64. وينظر أيضاً: عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، صص. 105-106.

*- راهب ألماني وقسيس وأستاذ لللاهوت، وزعيم الإصلاح الديني في أوروبا من خلال أفكاره الثورية التي أدّت فيما بعد إلى انقسام المسيحية بين الكنيسة الكاثوليكية الرومانية والمذهب البروتستانتي الجديد؛ وأهمّ هذه الأفكار اعتراضه على صكوك الغفران، ورفضه

عنها لوثر في رسالته الشهيرة (25) - بمثابة اليد التي سحبت البساط من تحت أقدام آباء الكنيسة، بعدما كانوا يمارسون الوصاية على فهم الكتاب المقدس، من منطلق عجز العامة عن فهم معانيه، وزعما أن الكنيسة وسيط بين الله والإنسان.

3. هيرمينوطيقا النص المقدس

1.3. إن الدارس للإسهامات التنظيرية المتصلة بتأويل النصوص المقدسة في التراث الغربي، لا يستطيع أن يغفل التراث اللاهوتي اليهودي - مسيحي الذي طبعه فلاسفة المدرسة الإسكندرية ومدرسة أنطاكية بطابع مميز. وفي هذا السياق تبدو جهود كل من "أريستوبولس" و"فيلون" (من التيار اليهودي) (26)، و"كليمانس" و"أوريجين" و"ثيودور" (من التيار المسيحي) ذات أهمية خاصة. (27)

فلقد استند أريستوبولس - وكان يهوديا مشائيا - في شرحه للشرعة إلى نقطتين أساسيتين هما: اعتماد التأويل المجازي لتجنب التجسيم والتشبيه من جهة، واعتبار موسى أستاذا للفلاسفة اليونانيين من جهة أخرى. (28)

للسلطة التعليمية التي كانت تعطي للبابا وحده الحق في تفسير الكتاب المقدس معتبرا أن لكل امرئ الحق في التفسير... من أبرز أعماله: ترجمته للكتاب المقدس من اللغة اللاتينية إلى اللغة الألمانية.

25- "رسالة في الترجمة" Lettre ouverte sur la traduction وهي - كما يؤكد الباحث حاتم أمزيل - "نفيض أسئلة يمكن أخذها على أنها المرحلة الجنينية للإشكالات الهرمينوطيقية، رسالة مليئة بمفاهيم هرمينوطيقية لم تتشكل بعد في عبارات وألفاظ أضحت تنتمي إلى القاموس الهرمينوطيقي" (حاتم أمزيل، مقدمات نحو الهرمينوطيقا، قراءة في رسالة في الترجمة لمارتن لوثر، آفاق هيرمينوطيقية (مؤلف جماعي)، فلسفة (مجلة الجمعية المغربية لدراسي الفلسفة)، عدد 16، منشورات دار ما بعد الحداثة، 2007، ص. 15).

26- كان اليهود يشكّلون حوالي خمس سكان الإسكندرية، وكانوا يمثلون الطائفة الأكثر ميلا إلى الجدل وإثارة الفتن... ومع اتساع الهوة الفكرية بين الطوائف الإسكندرية، ظهرت الحاجة الملحة إلى مدّ الجسور بينها لتحقيق التواصل وفتح أبواب الحوار البناء... والتماسا لتحقيق هذه الأهداف اقترح ديمتريوس الفاليري على باطليموس الثاني فيلادلفوس ترجمة العهد القديم (كتاب اليهود المقدس) إلى اللغة اليونانية، خصوصا بعدما تناسى اليهود المهاجرون إلى مصر لغتهم الأم، وصاروا يتكلمون اللغة اليونانية (بلهجة خاصة). وقبل باطليموس هذا الاقتراح، فكان من ذلك أن أنجزت الترجمة التي سُميت فيما بعد بـ الترجمة السبعينية Septuaginta (وقد أنجزها إثنان وسبعون عالما في إثنين وسبعين يوما). (ينظر: جورج سارتون، تاريخ العلم، الجزء الرابع، ترجمة: لفيث من العلماء، دار المعارف، مصر، (ط 2)، 1979، ص. 374).

27- للتوسع أكثر ينظر: مصطفى النشار، مدرسة الإسكندرية الفلسفية بين التراث الشرقي والفلسفة اليونانية، دار المعارف، القاهرة - مصر، (ط 1)، 1995، ص. 53 وما بعدها.

28- ينظر: مصطفى النشار، المرجع السابق، ص. 56.

وارتباطا بالنقطة الأولى نجد أريستوبولس، في تفسيره للكتاب المقدس (التوراة)، يتجاوز التفسير الحرفي للآيات المنزلّة، ويتبنى في المقابل تأويلا عقليا أو تمثيليا. وأمّا بخصوص النقطة الثانية، فإنّ أريستوبولس كان أول من حاول إخضاع اليهودية لأحكام العقل، وعبد بذلك الطريق الذي سوف يسلكه سلفه فيلون، الذي قدّم في عصره نموذجا متميّزا للنّهج الأسكندراني الذي استطاع التوفيق بين الفلسفة والأهوت، "وكان بالتّالي رائدا للفلسفات السكندرية التوفيقية التي حاولت أن تثبت وحدة الحقيقة رغم اختلاف مظاهرها". (29)

لقد آمن فيلون بضرورة التوفيق بين العقل والنقل، فسعى إلى الجمع بين: الإيمان بالحقائق العقلية المبنوثة في أسفار التوراة (التي كان يعتقد أنها صادرة عن وحي إلهي)، والعناية بالفلسفة اليونانية التي استأثرت باهتمام الناس في ذلك العصر وغزت عقولهم (30). ولتلافي التّعارض القائم بين الحقيقة الدّينية والحقيقة الفلسفية العقلية، وبيان أنّ الأفكار اليهودية توجد بتمامها في الفلسفة اليونانية، تبنّى فيلون المنهج الرمزي في التفسير ومال إليه في كلّ شيء. (31)

كان فيلون شخصية لاهوتية قبل كلّ شيء، فاعتقد أنّ الحقيقة الدّينية هي أصل كلّ تفكير، وهي التي تطبع الحقيقة العقلية بطابعها الخاصّ، بل إنّ الفلسفة بمعناها الحقيقي - في تصوّره - لا تعدو كونها مسعى حماسيا لإدراك الحقيقة النهائية للإله نفسه (32)... فليس غريبا إذن أن نراه يميل إلى الأخذ بالمعنى الرمزي allégorique، أو الرّوح، على حساب الأصل الذي يؤخذ مباشرة من النصّ بحروفه. (33)

بيد أنّ الهاجس الذي شغل تفكير فيلون، هو الردّ على أصحاب المزاعم الرّامية إلى التوحيد بين قصّة موسى والأساطير الإغريقية. ولعلّ هذا ما أضفى الخصوصية على منهجه التأويلي، وجعله مختلفا عن سابقه؛ وتبدو معالم هذه الخصوصية واضحة من خلال التزامه

²⁹ - المرجع نفسه، ص. 56.

³⁰ - يؤكّد هذا الزعم قول برهيه: "كانت الثقافة اليونانية قد فرضت نفسها على تلك الجالية [يقصد الجالية اليهودية]، حتى صارت وكأنّها من أهلها؛ فلم تكن التوراة تُقرأ إلّا في الترجمة اليونانية، وكان المتعلمون من الشباب ينهلون من معين العلوم والفلسفة اليونانية. (إميل برهيه، تاريخ الفلسفة، ترجمة: جورج طرايشي، الجزء الثاني، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، (ط 2)، 1988، ص. 226-227).

³¹ - عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة (الجزء الثاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط 1)، 1984، ص. 220-221.

³² - مصطفى النشار، مدرسة الإسكندرية الفلسفية بين التراث الشرقي والفلسفة اليونانية، ص. 58.

³³ - عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ص. 221.

- في الكثير من الأحيان - بالمعنى الحرفي، ورسمه حدودا معينة للتأويل.. بحيث لم يكن لجوئه إلى التأويل المجازي إلا إجراء اضطراريا (أي للتخلص من صعوبات التفسير الحرفي). إن الالتزام بالتفسير الحرفي - في المنهج الفيولوني - وسيلة ناجعة للدفاع عن العقيدة الموسوية ضد خصومها، والكشف عن الدلالات والإيحاءات التي خفيت عن دُعاة التأويل الأسطوري. أمّا الميل إلى التفسير المجازي، فكان جزءاً من مشروع تأويلي يرمي فيلون من ورائه إلى جعل الشريعة اليهودية شريعة عامّة صالحة لكلّ زمان ومكان، لذلك فقد حاول تخليصها من كلّ طابع سياسي وتحويلها إلى شريعة أخلاقية. (34)

وقد سار **كليمانت** Clement (160م-215م) - وهو أحد كبار آباء الكنيسة الأوائل (*) - على خطى من سبقه من التوفيقيين اليهود، حين دعا إلى مناهضة الآراء الكنسية التي كانت تُشيطن المشتغل بالفلسفة وتعتبرها "بدعة آثمة"، معتبرا أنّ الجهل هو أكبر خطيئة يقتربها الإنسان، وأنّ التسلّح بالفلسفة ضروري بالنسبة إلى معلّمي الكنيسة للردّ على خصومهم من الوثنيين.. إنّ الفلسفة في نظره هبة إلهية منحها الله للعالم الوثني لإخراجه من ظلمات الجهل والحدود إلى معرفة المسيحية والمسيح. "والحقيقة أنّه صبّ المسيحية برؤيتها في قالب التعليم الفلسفي اليوناني، ولا سيما التعليم الرواقي الذي كان، حتّى القرن الثاني، التعليم الوحيد المنظمّ تنظيماً تاماً" (35).

وإذا كانت الفلسفة قد حملت اليونانيين - في العالم الوثني - على تمثّل العدالة وتطبيقها، فإنّها - في العالم المسيحي - مدعاةً للتقوى وحاضنة لها، ووسيلة ضرورية لأولئك الذين يصلون إلى الإيمان بالبرهان العقلي والحجج المنطقية. (36)

وفيما يتعلّق بالمنظور التأويلي لـ "كليمانت" فقد اعتبر هذا الأخير أنّ لغة النصّ الديني "رمزية ويجب أن تُفهم بطريقة رمزية وتأويلية". على أنّ أهمّ مبدأ ميّز هذا المنظور، هو

³⁴ - مصطفى النشار، مدرسة الإسكندرية الفلسفية بين التراث الشرقي والفلسفة اليونانية، ص. 61.

* - وهو أحد أعلام ما كان يسمى بـ "مدرسة المدافعين عن الدّين" schola apologetica، التي سيتولى رئاستها بعد مؤسّسها ورئيسها الأوّل بانتانيوس (179-216م)؛ وهي المدرسة التي قدّمت أوّل محاولة جادة لتنظيم تعليم مسيحي يكون مؤهّلاً لمنافسة تعليم المدارس الوثنية في الإسكندرية. (للمزيد من التفاصيل حول حياة كليمانت وأعماله وفلسفته، ينظر: مصطفى النشار، المرجع السابق، ص. 86 وما بعدها).

³⁵ - إميل برهيه، تاريخ الفلسفة، ص. 313.

³⁶ - مصطفى النشار، مدرسة الإسكندرية الفلسفية بين التراث الشرقي والفلسفة اليونانية، ص. 88-89.

إيمان **كليمانت** بأن كلمة السيد المسيح هي هي في العهدين القديم والجديد. وهو ما جعله يُميّز بين خمس دلالات للنص الديني: تاريخية، ولاهوتية، وعقدية، وفلسفية، وصوفية. (37)

وتبنّى **أوريجين** Origène (*) (185م-254م) رؤية فلسفية تعتبر أنّ كلّ شيء في الوجود ينبني على جانبين: أولهما ظاهر وواقعي وهو متاح وميسّر للجميع، والآخر باطن وروحي - عرفاني لا يدركه إلا الخاصة والكامل من الناس.. ولما كان النص الديني في نظره نصّا مُفعماً بالغموض، فإنّ فهمه وتفسير معانيه لا يتأتّى إلا من خلال المقاربة الرمزية، التي وحدها بإمكانها فتح مغاليقه، وتذليل العقبات التي تحول دون فهمه. (38)

وفي مقابل هذا الميل الواضح إلى رمزية التفسير - الذي طبع إسهامات أعلام المدرسة الإسكندرية وتوّج بنظرية المعاني الثلاثة (39) أو الأربعة (40) التي وضع أسسها فيلسوف المدرسة الأشهر **أوريجين** الإسكندري - كان التركيز على حرفية النص هو الخاصية المشتركة بين مفسري مدرسة أنطاكية؛ وهكذا رفض **ثيودور القورشي** "فكرة المعاني المختبئة في النص، واعتبر أنّ الإنجيل كتاب واضح ومفتوح لجميع المهتمين بقراءته" (41). ومن ثمّ

37- دافيد جاسبر، **مقدمة في الهرمينوطيقا**، ترجمة: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف الجزائر، (ط 1)، 2007، ص. 61.

*- **أوريجين**؛ **أوريجنوس**؛ **أوريجنس**: من أبرز أوائل آباء الكنيسة المسيحية، ولد في الإسكندرية حوالي عام 185م. نشأ في أسرة مسيحية متدينة، حيث اهتم به والده ليونيدس Leonides فهذه بمعرفة الكتاب المقدس.. كان صاحب عقلية فذة وصار نابغة في العلم رغم حداثة سنه. نشط في تفسير الكتاب المقدس والدراسات الإنجيلية المقارنة. وفي سن الثامنة عشرة عينه البابا ديميتريوس الأول رئيساً لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية، خلفاً لكليمانت السكندري.. فيما بين 249م - 251م شنّ الإمبراطور دكيوس حملة اضطهاد ضد المسيحيين، فألقي القبض على **أوريجنوس** وعذب تعذيباً شديداً... ثمّ أطلق سراحه بعد ذلك. توفي في كايساريا عام 254م. من أبرز وأشهر آثاره "الهكسابلا" (السداسيات). (للتوسع أكثر يمكن الرجوع إلى: مصطفى النشار، **مدرسة الإسكندرية الفلسفية بين التراث الشرقي والفلسفة اليونانية**، ص. 93 وما بعدها. وإلى: ستيفن م. ميلر وروبرت ف. هوبر، **تاريخ الكتاب المقدس منذ عهد التكوين وحتى اليوم**، ترجمة: وليم وهبه، دار الثقافة، القاهرة، 2008، صص. 90-91).

38- دافيد جاسبر، **مقدمة في الهرمينوطيقا**، ص. 62.

39- فمنذ **أوريجين** - والقول هنا لـ ه.ر. ياكوبس - "جرت العادة على التمييز بين المعنى الجسدي (الحرفي - التاريخي - النحوي)، والمعنى النفسي (الأخلاقي)، والمعنى الروحي (الرمزي والصوفي) للكتاب المقدس المتوطّد إناسياً في الوحدة التي يكوّنها الجسد والنفس والروح". (هانز روبرت جوس، **علم التأويل الأدبي حدوده ومهمّاته**، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، صيف 1988، ص. 56-57).

40- ينظر بهذا الشأن: محمد مفتاح، **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط 1)، 1990، صص. 90-91.

41- دافيد جاسبر، **مقدمة في الهرمينوطيقا**، ص. 62.

فقد أدان ثيودور علماء المدرسة الإسكندرية، وانتقدهم لانشغالهم بالتنقيب عن المعاني الرمزية البعيدة، وفشلهم في إدراك الكتاب المقدس كحقيقة حرفية وتاريخية. (42)

2.3. ولقد عمل القديس أوغسطين Saint Augustine (354م-430م) -في سياق إفادته من جهود أعلام المدرسة الإسكندرية، وفي محاولة منه لفرض النزاع الفلسفي- اللاهوتي الذي كان قائما بين مدرسة أنطاكية (المتشبهة بحرفية النص) والمدرسة الإسكندرية (القائلة بأولوية الجانب الرمزي في تفسير النص المقدس) - على تطوير نظام معقد من القراءة الرمزية. كما طور نظرية في التفسير تتبنى مبدأ تعددية القراءة للنص الديني، وشدد على ضرورة التمييز بين التفسير الحرفي والتفسير الرمزي؛ فلا بد لنا حين قراءة أي نص ديني "أن نلتزم بتحليل حذر وشامل للغة النص وبنيته النحوية، من أجل منع أية استنتاجات غريبة لا أساس لها" (43).

وبعيدا عن الآراء المغالية في القول برمزية نصوص الكتاب المقدس، ذهب أوغسطين إلى اعتبار أن هذا الأخير واضح ومفهوم أساسا، من هنا فإن الحاجة إلى التأمل الهرمينوطيقي لا تبرز إلا حين تعترض المفسر بعض الفقرات الغامضة التي يصعب إدراك معانيها. ورأى في هذا الصدد أن من أبرز أسباب الغموض -التي قد تحول دون فهم بعض عبارات الكتاب المقدس ومقاطعته- الخلط بين المعاني الحقيقية والمعاني المجازية الاستعارية. ولا سبيل إلى تجاوز هذا الارتباك -في نظره- إلا من خلال تحقيق التماهي الروحي مع الكتاب المقدس حتى يستطيع المفسر -بفضل الأنوار الإلهية- إرجاع المبهمات إلى البينات، وتفسير الغامض بواسطة الواضح (44). "فإذا كان المصدر الأساسي للوحي هو الله أوحى إلى الكتّاب بإرشاد الروح القدس، والكتّاب يستخدم كلمات للتعبير عن المعنى، والمستلم يحاول فهم المعنى من الكلمات، فإن الروح القدس يُعين المستلم على الفهم" (45).

وبهذا يكون القديس أوغسطين قد وضع يده على جانب روحي لم يكن يؤبه له كثيرا وهو الجانب المتصل بإيمان المفسر، فهو يرى أن الممارسة التفسيرية المقتصرة على تطبيق

42- المرجع نفسه، ص. 63.

43- المرجع نفسه، ص. 65.

44- يُنظر: أحمد واعظي، ماهية الهرمينوطيقا، مجلة الحجّة، العدد السادس، شتاء 2003، صص. 43-44.

45- يُنظر: عامر عبد زيد، التأويل اللاهوتي للتاريخ عند أوغسطين، مقاربة في فلسفة التاريخ عند أوغسطين، صحيفة المثقف، العدد

2035، almothaqaf.com.

القواعد هي ممارسة غير كافية، و"إنّما ينبغي أن يسطع على الإنسان نور من الله (*) يزيل الغموض عن النصّ المقدّس، وبالتالي فإنّ كلّ شيء منوط بالواقع الرّوحي للمفسّر" (46).

وبالرّغم من أنّ أوغسطين وضع مبادئ للتمييز والترجيح بين حرفية ومجازية العلامات، إلّا أنّه وجد نفسه مضطرا -لمواجهة معضلة الكلمات الغريبة والمشتمة على أكثر من معنى- للاستناد إلى السياق العام للنصّ بالإضافة إلى توجيهات النحو، على اعتبار أنّ الكلمات/العلامات لا يمكن أن تفهم على نحو منعزل، على أنّ كلمة الفصل في الهرمينوطيقا التي ورث أوغسطين الكثير من ملامحها عن سلفه من آباء الكنيسة (وخاصة إيريناوس وترتليانوس) - هي للمبدأ الإيماني، وهو ما يؤكّد أنّ قراءة الإنجيل -في القرون الوسطى- كانت ما تزال خاضعة لسلطة الكنيسة. (47)

3.3. فضلا عن كون رسالة لوثر حول ترجمة الكتاب المقدّس، قد شكّلت المرحلة الجينية لإثارة العديد من الإشكالات الهرمينوطيقية (48)، التي سوف تخرج إلى حيّز الوجود مع شلايرماخر ومعاصريه.. فإنّ لوثر -حسب ياكوب- كان أوّل من انخرط في المنهج الذي يذهب من عقيدة تعدّد معاني الكتاب المقدّس -التي تقضي بأنّ كلّ اختلاف في التفسير هو معطى مسبق أو موجود مسبقا في النصّ- إلى تأويل وجوه التفسير المختلفة التي لا تقرّ بالقدسية إلّا لمعنى النصّ (المعنى الحرفي). وهكذا رسخ علم التأويل البروتستانتية معالم الفهم التاريخي للنصوص، وهو الفهم الذي ينتزع من التقاليد القديمة الشائعة للتفسير (تاريخ التفسيرات) سلطتها، وينظر إليها -بالمقابل- بوصفها وسيطا دائما بين آفاق الماضي

* - يجيب أوغسطين عن سؤال: كيف تصلّ النفس إلى إدراك الحقائق؟ كالاتي: "بالإشراق الباطن من الله على النفس". فهو يفترض أنّ إدراك النفس شبيه بإدراك العين للأجسام؛ فكما أنّه لكي تُبصر العين الأجسام لا بدّ من نور، كذلك النفس في إدراكها للحقائق لا بدّ لها من إشراق نور عليها. وكما أنّ الشمس هي مصدر النور المادي الذي يجعل الأجسام مرئية، فإنّ الله هو مصدر النور الذي يجعل الحقائق العقلية مبصرة للعقل. فالله بالنسبة إلى عقلنا كالشمس بالنسبة إلى بصرنا، وكما أنّ الشمس مصدر النور، كذلك الله مصدر الحقيقة. (عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، الجزء الأوّل، ص. 250).

46 - أحمد واعظي، ماهية الهرمينوطيقا، ص. 43.

47 - ينظر: دافيد جاسبر، مقدّمة في الهرمينوطيقا، ص. 66.

48 - أنظر الهامش رقم 25 أعلاه.

والحاضر، مادام كلّ قارئ مسيحي للتوراة -حسب المذهب اللوثيري- مجبرا على حيازة معنى «الكلمة» واستخدام فهمه الخاص. (49)

وإذا كان الفهم الخاص للقارئ العادي يعجز أمام المقاطع الغامضة من النص المقدّس، فإنّ هذا لم يمنع أحد اللوثيريين - وهو ماتياس فلاسيوس(*) - من التشديد على استقلالية الفهم بعيدا عن أي شكل من أشكال الإكراه أو التوجيه القسري. فلقد أعلن فلاسيوس ثورته على سلطة الكنيسة ومصادرتها لقراءة النص المقدّس، معتبرا أنّ الأولوية في تأويل وتفسير المقاطع الغامضة ينبغي أن تمنح للتراث. (50)

4. الهرمينوطيقا نظرية في الفهم

غير بعيد عن المذهب اللوثيري النائر على سلطة الكنيسة، يبرز الراهب البروتستانتي والفيلسوف المثالي الألماني فريديريك شلايرماخر F.Schleiermacher (1768-1834م) الذي يرجع إليه الفضل الأول في تأسيس الهرمينوطيقا -بوصفها مذهباً عاماً⁽⁵¹⁾ وعالمياً في فن التأويل- وذلك بتخليصها من كلّ العناصر العقائدية والعرضية التي لم تعد بالنسبة إليه إلا فرعاً أو نمطاً ملحقاً، يتجسّد في التطبيقات الإنجيلية على وجه الخصوص. وبخلاف المحاولات السابقة التي اتخذت طابعاً لاهوتياً محضاً، تمتاز في تصوّر شلايرماخر للهرمينوطيقا المصلحة اللاهوتية المتعلقة بسياسة العلوم، بالدافع الفلسفي. (52)

وإذا كان شلايرماخر يعدّ -بحق- عتبة الانتقال من التأويل اللاهوتي إلى التأويل الفلسفي الإنساني⁽⁵³⁾، فإنّ ذلك راجع بالأساس إلى سعيه الدؤوب لإخراج الهرمينوطيقا من

⁴⁹ - ينظر: هانز روبرت جوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهمّاته، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 3، صيف 1988، ص. 57.

* - ماتياس فلاسيوس إيليريكوس Matthias Flacius illyricus (1520-1575م) لاهوتي بروتستانتي، ومصلح لوثيري ألماني.
⁵⁰ - ينظر: شوقي الزين، مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني "كلافيس هرمينوطيقا"، مجلة فكر ونقد، الرباط، السنة الثالثة، العدد 28، أبريل 2000، ص. 50.

⁵¹ - على عكس ما يذهب إليه أغلب الباحثين من كون شلايرماخر أوّل من سعى إلى تشييد هرمينوطيقا عامة وكلية، يرى جون غروندان أنّ داهماور، وكلاذنيوس، وماير كان لهم قصب السبق في صياغة قواعد وقوانين عامة للتأويل. (أنظر: هامش ص. 16 من كتابه: L'Horizon Hermeneutique De La Pensee Contemporaine, paris, librairie Philosophique J. Vrin, 1993).

⁵² - يُنظر: هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، صص. 69-70.

⁵³ - يُنظر: محمد شوقي الزين، مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني، ص. 51.

الدوائر الضيقة التي أقحمها فيها أسلافه (الذين لم يولوا أية أهمية لمشكلة الفهم بقدر ما انصبّ اهتمامهم على محاولة فهم نصوص بعينها، فكانت الهرمينوطيقا التي أسسوا لها ذات طابع خاص أو متخصص h. spéciales) ... ومحاولته تأسيس هرمينوطيقا عامة h. générale موجّهة إلى تشكيل قواعد وقوانين للفهم تكون كلية وشاملة. (54)

لقد شكّل التحول الذي أحدثه شلايرماخر من الاهتمام بقواعد التفسير الجزئية والفيلولوجية إلى معالجة الإشكالية العامة للتأويل - في نظر ريكور - ثورة كوبرنيكية تشبه إلى حدّ كبير التحول الذي أحدثته الفلسفة الكانطية بالنسبة إلى العلوم الطبيعية (حيث تمّ قلب العلاقة بين نظرية المعرفة ونظرية الكينونة).. ففي ظلّ المناخ الكانطي صار بالإمكان ربط قواعد التأويل لا بتنوّع النصوص وتنوّع الأشياء المذكورة في النصوص، بل بالعملية المركزية التي توجد مجالات التأويل المتنوّعة. (55)

على أنّ الهرمينوطيقا العامة التي يريدها شلايرماخر لا ترمي إلى مراكمة القواعد التي بإمكان المؤلّ التزوّد بها لمواجهة أثر ما، بقدر ما تصبو إلى وضع اليد على العنصر المشترك لكلّ الخطابات. وبما أنّ الحديث عن فنّ الفهم لا يستقيم إلا باستحضار القوانين المتحركة في صناعة الخطاب، فإنّ ظاهرة سوء الفهم la mécompréhension - كما لاحظ شلايرماخر - هي الحلقة المفقودة التي يمكن أن تصل بين الحلقات المشكلة للخطاب إنتاجا وتلقيا. من هنا فإنّ الهاجس الذي وجّه عمل شلايرماخر هو التنظير للشروط والمبادئ الكفيلة بتجاوز مطبة سوء الفهم.

وإذا كان الفهم حاضرا باستمرار (منذ مراحل التعلّم الأولى) باعتباره الفعل الأساسي لاكتساب المعرفة الثقافية، فإنّ السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل نحن في حاجة إلى منهج للفهم؟ يجيب شلايرماخر بأنّ تركيز المساهمات التأويلية على توضيح القواعد المرتبطة بمجالات خاصة (الأدب الكلاسيكي، أو النصوص المقدّسة) جعلها تدور في فلك الممارسة، مقابل إهمال شبه كلي للتأمل النظري المتعلق بإشكالية الفهم. وهذا بالضبط ما يضيف الشرعية على دعوة شلايرماخر لهرمينوطيقا عامة، لا تكتفي بتعقّب المقاطع الغامضة في الخطابات كما دأبت الهرمينوطيقا التقليدية، وإنّما تنظر إلى الخطاب باعتباره منظوبا على

⁵⁴ الحبيب بوعبد الله، مفهوم الهرمينوطيقا، الأصول الغربية والثقافة العربية، الفكر العربي المعاصر، عدد 140-141، السنة الثامنة والعشرون، ربيع - صيف 2007، صص. 113-114.

⁵⁵ بول ريكور، مهمة الهرمينوطيقا، ترجمة: خالدة حامد، مجلة نوافذ، عدد 22، شوال 1423 هـ - ديسمبر 2002، صص. 43-44.

فكر مُنْشِئِهِ وتركيبية متشعبة تحتاج إلى إعادة بناء وتشكيل علاقاته من أجل تذليل صعوبات فهمه. (56)

وتتخذ إعادة البناء Reconstruction عند شلايرماخر منحنيين: لغوي ونفسي، ما يجعلنا أمام منهجين في الممارسة التأويلية (57):

✓ **منهج التأويل النحوي:** (interprétation grammaticale) الذي يهدف إلى فهم النص أو الخطاب انطلاقاً من لغته الخاصة، وهذا يتطلب إلماماً بهذه اللغة من حيث بنيتها المعجمية والنحوية. واللغة -في تصوّر شلايرماخر- ليست بنية مجردة (كما عند سوسير) وإنما هي موقع المعنى وموقع الفكر، كما أنها تتعدى كونها مجرد أداة للتواصل إلى كونها واقعا ذهنيا خاصا يحدّد الفرد. ورغم ذلك فهي ليست المظهر الوحيد للخطاب، إذ لا بد من استحضار الفرد المبدع الذي يسهم في تطوّر اللغة.. وهنا تجد الممارسة التأويلية نفسها مجبرة على الالتفات إلى الوجه الآخر للعملية التأويلية.

✓ **منهج التأويل النفسي:** (interprétation psychologique) وهو يرمي إلى إدراك الخطاب باعتباره أثرا فرديا وذاتيا، لذلك فهو يعمل على موقعته في سياق بيوغرافيا المؤلف وفي السياق التاريخي الذي ينتمي إليه، وصولاً إلى وضع اليد على تلك الخصوصية المتمثلة في الأسلوب باعتباره المدخل الرئيس لفهم المؤلف وفهم خطابه الذي يمثل جزءاً لا يتجزأ من ذاتيته.

إنّ ربط المعرفة اللغوية بالسياق البيوغرافي والتاريخي الخاص، معناه أن يعيش المؤلّ ذهنيا التجارب نفسها التي أسهمت في ميلاد الأثر ليدرك القصد الكامن من ورائه. وهذا ما يصطلح عليه شلايرماخر بـ "الفعل التذهني". يصبح الفهم هنا بمثابة عملية "إعادة تأسيس المقاصد الأصلية والأولية لهذا المؤلّف على ضوء حياته الفكرية وما أراد قوله والتعبير عنه في أثره ونصوصه" (58).

⁵⁶ - ينظر: نبهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص. 43 وما بعدها.

⁵⁷ - ينظر: نبهة قارة، المرجع السابق، صص. 45-47. وكذا: محمد شوقي الزين، مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني، ص. 53.

⁵⁸ - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 1)،

2002، ص. 34.

5. الهرمينوطيقا منهجا للعلوم الإنسانية

شهدت نهاية القرن 19 منعرجا هاما في مسار الهرمينوطيقا، تحولت بمقتضاه إلى منهج للعلوم الإنسانية باعتبارها علوما تأويلية تتأسس على الملاحظة والاستنباط، وتختلف تبعا لذلك عن العلوم الطبيعية. وإذا كان شلايرماخر قد اهتم في تأسيسه للهرمينوطيقا بالمسألة المنهجية، فإنه لم يربط ذلك بالإشكالية الإبستمولوجية للعلوم الإنسانية، وقد كان فلهم دلتاي Wilhelm Dilthey (1833-1911م) أول من أثار هذا الإشكال ونذر نفسه لمعالجته. (59)

وقد تحقق له ذلك من خلال مشروعه في نقد العقل التاريخي، الذي عُدَّ استكمالا للمشروع النقدي الكانطي. حيث حدّد دلتاي الإطار المنهجي لبناء علوم الروح تتعلق بدلالات ورموز الحياة أي بالطبيعة الإنسانية، مؤكدا على تاريخية الوجود الإنساني وعلى ضرورة فهم الإنسان باعتباره موجودا تاريخيا (60). ولعلّ أبرز نتيجة أفرزها هذا الطموح العلمي هي التمييز المنهجي الذي أقرّه دلتاي بين التفسير والفهم. فالتفسير هو البحث في الظواهر بردها إلى مسبباتها المباشرة، أما الفهم فهو الإحاطة بالظاهرة بكليتها من خلال تفكيك دلالات العلامات التي تنشئها بنفسها. بهذا يكون الفرق الأساسي بين العلوم الإنسانية أو علوم الروح والعلوم الطبيعية من حيث المنهج هو أن الأولى تتخذ الفهم منهجا لها أما الثانية فتتوسّل بالتفسير. كما أن الأولى مادتها معطاة ومن ثمّ فهي غير مشتقة من أي شيء خارجها، أما العلوم الطبيعية فمادتها مستقاة من الطبيعة.

انطلاقا من هذا التمييز، انخرطت الهرمينوطيقا في عملية مراجعة للوضع المعرفي للفهم من الاهتمام بظواهر الطبيعة، إلى التركيز على الإنسان وتاريخه. فمع دلتاي، وفي مجال التاريخ بالأخص، دخل التأويل في إشكالية فهم الإنسان بالإنسان. وبدخول التأويل مجال المعرفة التاريخية الواسع أثّرت أسئلة عديدة طوّرت آفاق الهرمينوطيقا وقضاياها. هذا الرباط بين الهرمينوطيقا والتاريخ بؤا مفهوم الحياة، بوصفها تجربة الإنسان في التاريخ، مكانة

⁵⁹ - Voir: L'Horizon Herméneutique De La Pensée Contemporaine, p. 155.

⁶⁰ - عبد الله السيد ولد أباه، التأويلية المعاصرة.. النص أو السياق؟، ضمن: التأويل، سؤال المرجعية ومقتضيات السياق، (الرابطة المحمدية للعلماء)، سلسلة ندوات علمية (06)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، (ط 1)، 2014، ص. 109.

مركزية في فلسفة دلتاي وجهازه الاصطلاحي. وهو المفهوم الذي سننّبي عليه نظريته في التأويل. (61)

لقد اعتُبر الإنسان، وفق المنظور الذي يدافع عنه دلتاي، كائناً تاريخياً يمتد وجوده على سلسلة من الحلقات ويخوض التجارب ويَعِدُّ العلاقات التي يسعى من خلالها إلى أن يفهم الآخرين ويفهم ذاته من خلالهم. من هنا فإنّ الحياة باعتبارها فضاءاً للتجربة الإنسانية هي المصدر الخصب والمتجدد للفهم. بل إنّ العلاقة بين التجربة والفهم هي علاقة تلازم وتداخل لا تنفصم عراها. (62)

ودلتاي يميز هنا بين نوعين من التجارب: الأولى هي التجربة العلمية Erfahrung، والتي مدارها الظواهر الطبيعية، والثانية هي التجربة المعاشة Erlebnis، وهي تلك المتصلة بعلوم الفكر والعلوم الإنسانية. وإذا كانت التجربة الأولى تعني تكرار المعطيات والنتائج لأجل الوصول إلى تنظير يقع عليه الإجماع، فإنّ التجربة الثانية (المعاشة) نجدها غير قابلة للتكرار. فلا يمكن معايشة التجارب السابقة بنفس المقاصد والدوافع. ذلك أنّ العلوم الإنسانية متجذرة في تجارب الممارسة التاريخية، وهذا ما يجعل المؤرخ أكثر إدراكاً لتجربة التاريخ من الذين عايشوا تلك الأحداث، وهو لا يقوم في تفكيره حول الأحداث سوى بتعميق ما فكر فيه في تجربة الحياة. (63)

وإذا كانت فلسفة دلتاي قد قدّمت رؤية متميزة لحياة الفرد والتجارب المعاشة، وطوّرت بنية الفهم الذاتي حول التجربة الفردية والتأويل وإعادة التأسيس. فإنّ السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: أين يتموقع فهم الذات ضمن تجربة الآخر؟ وبعبارة أخرى: كيف تكون معرفة الآخر ممكنة؟

يَعْتَبِر دلتاي أنّ الموضوع الرئيسي لعملية الفهم هو الكشف عن الحياة النفسية، باعتبارها المصدر الذي تنبثق عنه كلّ أشكال الكتابة والتعبير. فالكاتب يحاول استبطان تجربة الحياة التي يحياها هو ويحياها الآخرون، كما يسعى إلى تمثّل معارف عصره المتنوعة، ويصهر كلّ ذلك في نصه. وهذا تأكيد آخر على الترابط الحاصل بين تجربتي الحياة والفهم.. وفي

61 - الحبيب بوعبد الله، مفهوم الهرمينوطيقا، ص. 116.

62 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

63 - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، صص. 34-35.

ضوء التصوّر العام للفهم باعتباره متصلا بالمظاهر والعلامات المحسوسة في الحياة، يُقرّ دلّتي باندراج التأويل ضمن المجال الواسع للفهم، واختصاصه بالنصوص والوثائق والآثار باعتبارها تعابير عن الحياة مثبتة بواسطة الكتابة. من هنا يبدو أنّ معرفة الآخر لا تتأتّى إلا من خلال ما يُنتجُه من علامات ورموز وأشكال للتعبير عن حياته الفكرية والتاريخية والنفسية... ولذلك وجد دلّتي في تقييد مظاهر الحياة بالكتابة ما يضمن للتأويل -باعتباره المنهج الأساسي للإنسانيات- موضوعيته. (64)

غير أنّ هذا النزوع إلى الموضوعية اصطدم ببعض السمات المحايثة لهرمينوطيقا دلّتي، وأبرز هذه السمات ذلك الطابع الحدسي الذي وسم نظريته للتأويل؛ والمتمثّل في القول بإمكانية الحدس الأولي لمقاصده المؤلف ومواقفه، وكذا الطابع النفسي الذي ميّز تحديده للفهم، ما وجّه إليه الكثير من الانتقادات خصوصا من جانب خلفه غادامير الذي سيعمل - مستفيدا من الإرث النظري التأويلي الممتد قبله - على صياغة الخطوط الأساسية لهرمينوطيقا فلسفية معاصرة.

6. الهرمينوطيقا أنطولوجيا لبلوغ الحقيقة

لقد شكّلت آراء هيدجر Martin Heidegger (1889-1976م) الفلسفية، وخاصة تلك التي ضمّنها كتابه "الوجود والزمان"، تحولا جذريا في مسار الهرمينوطيقا، بحيث تحوّلت من "إبستمولوجيا للتأويل" (كما كان الأمر مع دلّتي) إلى أنطولوجيا للفهم، فحلّ سؤال الكينونة صيغة في الوجود، محلّ سؤال المنهج سبيلا إلى المعرفة. ولم يعد الفهم، في هذا السياق الفينومينولوجي - الأنطولوجي، نمطا للمعرفة بل أضحي نمطا للوجود. بمعنى أنّ الفهم أو التأويل لم يعد مسألة تخصّ العلوم فقط، وإنّما صار يُنظر إليه بوصفه ظاهرة تتغرس في صميم التجربة الكلية، التي يعيشها الإنسان وقد قذف به في هذا العالم. وبهذا يكون هيدجر قد خرج من دائرة الذات والموضوع، كما نظّرت لها الفلسفة الكانطية، إلى التساؤل عن الوجود في صورته كـ "دازاين" dasein (65) أي "الموجود-هنا". (66)

64- الحبيب بو عبد الله، مفهوم الهرمينوطيقا، صص. 116-117.

65- يقصد هيدجر بهذا المصطلح (المكوّن من مقطعين: sein. بمعنى الوجود، و da. بمعنى هنا أو هناك)، «الموجود العيني الذي يكون دائما على علاقة بالوجود». وقد اقترح د. عبد الرحمن بدوي: "الآنية" ترجمة لهذا المصطلح، وهي من مصطلحات الفلاسفة المسلمين، ومعناها (كما في تعريفات الجرجاني): "تحقق الوجود العيني" من حيث مرتبته الذاتية... (ينظر: صفاء عبد السلام جعفر، هرمينوطيقا، الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، هامش ص. 14).

يُعلن غادامير Hans-Georg Gadamer (1900-2002م)، في كتابه الرئيس "الحقيقة والمنهج"، ولأَهْه المبدئي للخلاصات التي انتهى إليها هيدجر؛ فالفهم عنده - وهنا يظهر البعد الأنطولوجي في تحديده للهرمينوطيقا - ليس نمطاً لسلوك ذاتي من بين أنماط أخرى، وإنما هو نمط وجود الدزاين ذاته؛ يقول في هذا الصدد: «إنَّ الفهم ليس مثالا مُعدًّا للتجربة الإنسانية التي تتبناها الروح في عمرها المُتقدِّم، كما يرى دلتاي، وليس -كما يرى هوسيرل- مثالا منهجيا ثابتا للفلسفة بمقابل سذاجة الحياة التي لا تتأمل في ذاتها؛ بل هو على العكس من ذلك الشكل الأصلي لتحقيق الدزاين، الذي هو وجود في العالم. فالفهم، قبل تصنيفه إلى اتجاهات متنوعة لأغراض عملية أو نظرية، هو شكل وجود الدزاين، بقدر ما ينطوي الدزاين على احتمالية الوجود، وبقدر ما هو إمكان» (67).

وبعيدا عن الرؤى التقليدية التي كانت تنظر إلى العلوم الإنسانية نظرة انتقاص وتجعل الحقيقة المتصلة بها موضوعا للتشكيك (خاصة حين تقارنها بالحقيقة المتصلة بعلوم الطبيعة)، يدافع غادامير عن الحقيقة في مجال علوم الروح؛ "ففي كتاب الحقيقة والمنهج نجد هناك - من ناحية- إنكارا لفكرة الحقيقة المطلقة ولذلك النوع من اليقين الذي نعثر عليه بالمصادفة، ونجد هناك -من ناحية أخرى- إنكارا لمصادرة المنهج الذي وفقا له تتأسس الحقيقة على نوع من اليقين الذي لا يقبل الجدل... فالمنهج لدى جادامر ليس هو الوسيلة الوحيدة للاقترب من الحقيقة، كما أنَّ الحقيقة بدورها ليست مطلقة يقينية مكفولة الضمان من خلال أدوات المنهج.. (68).

وغادامير هنا يستوحي من هيدجر مفهوما آخر مفاهيمه المركزية، ونقصد مفهوم إلهيا aletheia الذي يعني: "كشف الحجاب عن"، وهو يحيل إلى الحقيقة باعتبارها انفتاحا وكشفا. مما يتيح إمكانية الانفتاح على الأشياء كما هي باعتبارها موضوعات قصدية، تتقدم نحونا بصورة وجودية أصلية "لا تتفك عن نمط التجارب المعاشة والممارسة"، فإدراك حقيقة النصوص -من هذا المنظور- يغدو ممكنا بعيدا عن إملاءات المناهج العلمية والقراءات

⁶⁶ - الحبيب بو عبد الله، مفهوم الهرمينوطيقا، ص. 117.

⁶⁷ - هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أوبا، طرابلس، (ط 1)، 2007، ص. 360.

⁶⁸ - سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (ط 1)، 2002، ص. 90.

الوسيط؛ "الفهم مثل الإحساس أو التنقّس: إنّه تجربة حيوية لا نملك مفاتيحها. أي أننا نحياه ولا ندركه ونشعر به ولا نقبض عليه، فهو نمط في الوجود وليس نظاما في المعرفة" (69).

وعلى الرّغم من استعارة غادامير لمفاهيم هيدجر في معالجة مشكل الفهم والوعي التأويلي، فإنّه يعمل على إدراج المبحث الفينومينولوجي الذي أهمله أستاذه، حيث إنّ هذا الأخير لم ير في فينومينولوجيا هوسيرل سوى بقايا من التراث الميتافيزيقي.. وبالمقابل يشكك غادامير في هذا الموقف لأنّ "البحث العصابي" عن بقايا ميتافيزيقية في التراث الفلسفي الغربي -في نظره- هو سلوك غريب لا يشكّل تصوّرا جديدا وسليما للفكر. وإذا كان هيدجر قد عمل من قبل على استبعاد كلّ سيكولوجيا ذاتية معتبرا إيّاها ترسّبات ميتافيزيقية، فإنّ غادامير -استنادا إلى رؤية فينومينولوجية لا تفصل الفهم عن فاعله المعرفي (الذات الفاهمة) (70)- ذهب إلى إدراج الأحكام المسبقة التي لم تعد بالنسبة إليه مجرد تخمينات وظنون، وإنّما مشاريع في الفهم وخرائط في القراءة والتأويل. (71)

هكذا انبرت هرمينوطيقا غادامير لتجديد الاعتبار للأحكام المسبقة (أو التحيزات)، ورامت رفع الزرابة عنها، بما هي شرائط مقوّمة للفهم، تترسّخ في ذهن الإنسان، لجهة انتمائه إلى تاريخ وانتسابه إلى تراث. ومتى ثبت تأثير التاريخ في وعي الإنسان، وجب تحصيل الوعي بذلك التأثير، لكن هذا الوعي لا يكون كاملا شفافا - كما توهمت ذلك الفلسفات التأمّلية - بل إنّ الوعي هنا، يدل على ضرب من النباهة والتيقظ من جهة الذات، لأحوالها ووضعيتها التأويلية. من هنا، فإنّ الأحكام المسبقة، لا تصدر عن قرارات فردية أو اختيارات شخصية، بل هي منبثقة أساسا من الوضع التاريخي، وهي منحدر من تراث تنتمي إليه الذات؛ "إنّ

⁶⁹ - محمد شوقي الزين، مشكل الفهم وسؤال اللغة والحقيقة في تأويلية غادامير، جريدة المستقبل اللبنانية (ص. 19)، العدد 1719 (صادر بتاريخ: 9 أكتوبر 2004).

⁷⁰ - تجدر الإشارة هنا إلى المساهمة المتميّزة للفيلسوف الإيطالي فيكو Giambattista Vico (1668-1744)، الذي سبق كلا من شلايرماخر ودلتاي إلى الاهتمام بمشكلة الفهم الإنساني. وهي المساهمة التي تنظر إلى ثنائية الذات والموضوع من منظور الوصل وليس من منظور الفصل؛ فلقد وضع فيكو نظرية جديدة في المعرفة التاريخية يعارض بها نظرية ديكارت للمعرفة. وتقوم نظرية فيكو على مذهبه في الحقيقة وهي أنّ الحقّ والفعل مترادفان، فالشرط الضروري لمعرفة أي شيء معرفة حقيقية، هو أن يكون العارف قد صنعه بنفسه... وهذا النمط من المعرفة ليس استقرائيا ولا استنباطيا... من هنا فإنّ نظرية المعرفة عند فيكو تؤكد جانبين: الذاتية والموضوعية، بمعنى أنّ هناك نوعا من الجدل بين الفكر والواقع... فتؤكد الذات البشرية مسألة أساسية لأنّها هي الذات التي صنعت التاريخ. (ينظر: عطيات أبو السعود، فن الفهم، بحث في تأصيل المفهوم عند فيكو وهردر وشلايرماخر ودلتاي، مجلة فصول، العدد 76، صيف خريف 2009، ص. 33).

⁷¹ - محمد شوقي الزين، مشكل الفهم وسؤال اللغة والحقيقة في تأويلية غادامير، جريدة المستقبل اللبنانية، (ص. 19).

الوعي الذاتي للفرد هو مجرد ومضة خاطفة، في حلقات الحياة التاريخية المغلقة، وذلك هو السبب في أن أحكام الفرد المسبقة، تشكل حقيقة وجوده التاريخي، أكثر مما تشكلها أحكامه العادية" (72).

ويشير غادامير إلى أن مفهوم الحكم المسبق يرتبط بالاكشاف الهيدجيري للبنية الماقبلية الاستباقية للفهم، وهو يحاول توضيح ذلك؛ "الشخص الذي يحاول فهم نص ما هو دائما شخص في شروع، فهو يشرع في معنى النص. وهذا المعنى ينبثق فقط لأن هذا الشخص يقرأ النص وهو محمل بتوقعات معينة بخصوص معنى ما. وتنفيذ هذا الشروع المسبق، الذي يُنفّج باستمرار طبقا لما ينبثق في أثناء سير الشخص غور المعنى، هو فهم لما هو موجود" (73).

من هنا يوضح غادامير طبيعة مشروعه التأويلي وهدفه، فهو يسعى إلى إبراز أن الفهم لم يكن قط سلوكا ذاتيا تجاه موضوع نفترض أنه معطى، بل إنه ينتمي إلى وجود ما هو قابل للفهم (74). وبهذا التصور لم تعد الهرمينوطيقا خطابا في مناهج الفهم «الموضوعي» وطرائقه، وإنما اكتسبت مع غادامير طابعا فلسفيا-أنطولوجيا، وجهه إلى محاولة تفسير شروط إمكانات الفهم بصورة عامة، ذلك بأن القضية المحورية في الهرمينوطيقا هي قضية الفهم: كيف يتحقق؟ وكيف يكون؟ وكيف أنه سمة من سمات الإنسان الجوهرية، بوصفه باحثا عن المعنى؟! (75).

يميز غادامير في كتابه السالف الذكر بين نوعين من الفهم:

- الفهم الجوهري: وهو فهم محتوى الحقيقة (التي تتكشف بقراءة النص).
- الفهم القصدي: وهو فهم مقاصد وأهداف المؤلف.

وهو يرى أن ما نفهمه ليس هو حقيقة أو دلالة التصريح، وإنما هو الحثثيات والمُلبسات (المعقدة والمتشعبة) التي سمحت للفرد، في ظرف خاص وضمن سياق معطى، أن يُصرّح

⁷² - هانس جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، ص. 382.

⁷³ - المرجع نفسه، ص. 370.

⁷⁴ - المرجع نفسه، صص. 24-25.

⁷⁵ - ينظر: الحبيب بو عبد الله، مفهوم الهرمينوطيقا، ص. 118.

بأمر معين. لذلك فإنّ "الفهم القصدي هو وسيلة استراتيجية يستعان بها في اللحظة التي يُخَفَّق فيها الفهم الجوهرية في إدراك حقيقة ما" (76).

ولتوضيح فكرة الفهم الثنائي المشار إليه أعلاه، يلجأ غادامير إلى تجربة الفن التي تشبه في نظره استراتيجية اللعبة؛ فإذا كانت هذه الأخيرة تستغرق المقبلين عليها وتُدخلهم في عالم بعيد عن انشغالاتهم اليومية المعتادة، فإنّ الأثر الفني بدوره يعمل بطريقة سحرية على احتواء اهتمامات الأفراد، بعد إدخالهم في عالم غرائبي تحكمه معايير ومقتضيات مختلفة عن تلك التي تحكم عالمهم الذي يعيشون فيه.. وهكذا يصبح العمل الفني بمثابة تقييم وإعادة تأسيس لحياة الفرد، كما أنّ الأفراد -عندما يستغرقون في الأثر الفني- لا يقفون موقف المتفرج والمنفعل، لأن وجودهم الفعلي أمام الأثر الفني يُكسبُه حقيقة وجوده وسلطته المعيارية. ف"علاقة الفرد بالأثر الفني هي علاقة المشاركة (...)" تنشأ إذن حلقة شرطية تمنح للأفراد سلطة تقييم وإضفاء المعنى على الأثر الفني، وتمنح لهذا الأخير سلطة إشراك الأفراد ضمن حقيقته المعيارية وكشفه عن حقيقة يعيها الأفراد" (77).

وإذا كانت علاقة الفرد بالأثر الفني -كما يقرّر غادامير- علاقة مشاركة participation، فإنّ قراءة النصوص والآثار الفنية عليها أن تتجاوز رهان البحث والتنقيب عن مقاصد المؤلف (الفهم القصدي)، إلى الاهتمام بتقييم الأثر من خلال قدرته المعيارية ودوافعه التي تُحفّز الأفراد على إبداع أنماط حياتية جديدة. (78)

وبينما كان عصر الأنوار ينظر إلى مفهومي التراث والحكم المسبق باعتبارهما من عوائق الفهم، أسند إليهما غادامير دوراً مركزياً في عملية الفهم التاريخي، معتبراً أن فهم معنى نص أو أثر فني أو حدث تاريخي لا يتم إلا في ضوء وضعيتنا الراهنة الخاصة بمختلف اهتماماتها وأسئلتها. يغدو الفهم بهذا الاعتبار جدلاً بين الماضي والحاضر، وجدلاً بين السؤال والجواب. ولقد أولى غادامير أهمية مخصوصة لجدلية السؤال والجواب؛ "فالنص التاريخي الذي يصير موضوعاً للتأويل يعني أنّه يطرح على المؤلّ سؤالاً. لهذا يتضمّن التأويل دائماً علاقة بالسؤال الذي طرح على المؤلّ" (79)، أي جواباً عن ذلك السؤال. وهذا

⁷⁶ - محمد شوقي الزين، مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني، ص. 56.

⁷⁷ - المرجع نفسه، ص. 57.

⁷⁸ - المرجع نفسه، ص. 57.

⁷⁹ - هانس جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، ص. 491.

يعني أنّ المعنى الذي يمتلكه نص ما، لا يتحقق إلاّ عبر عملية انصهار بين أفق المؤلّ وأفق النص. (80)

وإذا كان جدل السؤال والجواب يجعل الفهم علاقة تبادلية شبيهة بما نجده في المحادثة، فإنّ نقطة الالتقاء الأهم بين محاولة فهم نص ما ومحاولة بلوغ الفهم في محادثة ما، هو أنّهما يُعَنِّيان بموضوع موجود أمامهما.. وهذا الفهم للموضوع في كلتا الحالتين يتّخذ شكلا لغويا (81). وعموما فقد ترتّب عن فكرة انصهار الآفاق كما حدّدها غادامير، تحوّل جذري في النظر إلى اللغة، وتمثّل ذلك -تحديدا- في القول بأنّ علاقة الإنسان بالوجود وبالعالم هي علاقة ذات طابع لغوي؛ يقول: «يجب النظر إلى اللغة الإنسانية كعملية في الحياة خاصة وفريدة مادام العالم يتكشف في التواصل اللغوي» (82). وقريبا من تصوّر الهيدجيري للغة بوصفها مسكنا للوجود، يقيم غادامير تماثلا وتماهيا بين اللغة والوجود من خلال اعتبارها وسيطا أو أداة يفصح بها الوجود عن ذاته وينكشف من خلال العلامات والكلمات في الأشياء والكائنات. وهكذا تمّ على يد غادامير تجاوز تصوّر الأدوات النفعي للغة، إلى تصوّر أنطولوجي تغدو فيه اللغة صنوا للوجود.

7. الهرمينوطيقا علما للعلامات:

يعترف ريكور Paul Ricœur (1913-2005م) بفضل دلتاي في تأسيس الهرمينوطيقا الحديثة، وذلك بنقله إياها من الإشكالية الفيلولوجية والتفسيرية-الفقهية، إلى الإشكالية التاريخية النقدية. إلاّ أنّه يرفض بالمقابل التمييز الذي أرساه دلتاي بين التفسير (منهج للعلوم الطبيعية) والفهم (منهج لعلوم الروح)، معتبرا أنّهما مقوّمان مترابطان لا يمكن أن تستقيم العملية التأويلية إلاّ من خلال تكاملهما. ويُرجع ريكور السبب فيما اعتبره خلاا إبيستيمولوجيا شاب تصوّر دلتاي إلى إهمال هذا الأخير للعلامات والرموز القابلة للمقاربة الموضوعية، وعلى رأسها العلامات والرموز اللغوية بالإضافة إلى مختلف الفعاليات الثقافية المميزة للحياة الإنسانية.

⁸⁰ - المرجع نفسه، ص. 417 وما بعدها. وكذا: ص. 497.

⁸¹ - المرجع نفسه، ص. 501.

⁸² - المرجع نفسه، صص. 579-580.

أما هيدجر، فقد عمل -في إطار مقارنته الأنطولوجية- على إقصاء الأسئلة المتعلقة بشروط وإمكانية فهم وتأويل النصوص أو الأعمال الفنية... لصالح التركيز على الأسئلة الأنطولوجية المتعلقة بكيونة الكائن. (83)

وهكذا فإن ريكور يتجاوز في نظريته التأويلية المنظور الميتودولوجي -الذي ساد بعد دلتاي- ولكن على غير هذّي هيدجر. وهو (أي ريكور) يميّز بين interprétation و herménautique؛ حيث تعني الأولى منهما الجهد العقلي الذي نقوم به في إرجاع معنى ظاهر ومجازي إلى معنى باطن أو حقيقي، في حين أنّ الثانية ذات حمولة فلسفية بما أنّها تَهْدِف إلى الإمساك بالكائن من خلال تأويل تعبيرات جهده من أجل الوجود... ممّا يعني أنّ الغاية عند ريكور أنطولوجية في حين أنّ المسلك إليها إبستمولوجي... (84)

لقد اختار ريكور، للإجابة عن أسئلة من قبيل: كيف نُكوّن أورانون(*) للتفسير أو لعمليات فهم النص؟ كيف نُقوم بوظيفة ضبط التأويلات والتحكّم فيها؟ إلخ، الإفلات من قبضة هيدجر، من خلال انتهاج طريق إبستمولوجيا التأويل؛ أي وضع نظرية للفهم من خلال ممارسة النقد على مختلف التأويلات، وكذا رسم حدودها واستيعاب ما هو مكتشف من تكوينية الكائن فيها. إنّ الأسئلة التي تشغل بال ريكور هي أسئلة غير معتبرة في التأويل الجذري الهيدجيري المتعلّق بالأسس.. ذلك بأنّ الصعود من الفهم الإبستمولوجي إلى الفهم الأنطولوجي، يتطلّب ضبط الكائن نفسه من خلال مختلف أوجه تحقّقه (ضرورة توسّط العلامات)، وهو الإشكال نفسه الذي أثاره ريكور، خلال مناقشته لمشكلة الفلسفة التأملية (85) la philosophie réflexive. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا -بما أنّ هرمينوطيقا ريكور تُدرج عادة في خطّ الفلسفة التأملية (86)- هو: كيف استطاع ريكور تطوير رؤيته الهرمينوطيقية من منطلق محاولة الإجابة عن الأسئلة العالقة في الفلسفة التأملية؟!

83 - ينظر: عبد الله السيد ولد أباه، التأويلية المعاصرة.. النص أو السياق؟، ص. 114.

84 - ينظر: حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند ريكور، (مفاتيح: سلسلة فلسفية)، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، (ط 1)،

1992، صص. 14-15.

* - كلمة إغريقية تعني "آلة" أو "أداة".

85 - تشير عبارة فلسفة تأملية إلى المذهب المابعد الكانطي الفرنسي الذي أسّسه لاشلييه lachelier ولانيو lagueau في أواخر القرن التاسع عشر. وهو مذهب يسعى إلى استعادة الاندفاع الحقيقية للميتافيزيقا الكانطية ضدّ التأويلات الظاهرية لها، أي التي تثبت بأن لا وجود إلّا للظواهر، وأنّ الشيء بذاته ليس سوى لفظ.. (ينظر بهذا الصدد: نبهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص 19 وما بعدها).

86 - ينظر: حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند ريكور، ص. 12.

تتعلق المشاكل الأكثر جذرية وأساسية في الفلسفة التأملية -وهي كما يشير ريكور ضرب من التفكير المستمد من الكوجيطو الديكارتي والممتد عبر كانط- بمعرفة الذات كحامل للمعرفة والإرادة والتقدير.. والتأمل بهذا المعنى هو انعكاس على الذات وعودة -في نوع من الوضوح الذهني- للإمساك بمبدأ معرفي موحد لمختلف عمليات التشنت التي تخضع لها الذات؛ "مبدأ يعلو على كلّ التحديدات المعقولة ولكنه يدرك كذلك بحكم فعل نظري" (87). يغدو "الأنا أفكر" -كما يقرر كانط- وحدة الإدراك المتعالي التي ترافق كلّ تمثلاتنا (88). غير أنّ السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: كيف يتعرّف "الأنا أفكر" على نفسه؟ وهنا تتبري الهرمينوطيقا للإجابة من منطلق القول بأنّ عدم قابلية الطعن في الكوجيطو، بما هو حقيقة أو يقين، لا تقتضي عدم التشكيك فيه بما هو تفكير أو وعي بالذات.. إنّ الـ "أنا موجود بما أنّني أفكر" -كما يرى ريكور- هي حقيقة (تطرح نفسها بنفسها) ولكنها حقيقة باطلة؛ "إنّها مثل الخطوة الأولى التي لا يمكن أن تُتبع بأيّ خطوة أخرى، ما دام "الأنا" في "أنا أفكر" لا يرى في مرآة أشيائه، وأعماله، وأفعاله. فالتفكير إنّما يكون حدسا أعمى إذا لم يكن متوسطا بما يُسمّيه دلتاي التعابير التي تُصبح الحياة فيها موضوعية" (89). وهكذا يكون الفكر امتلاكا لجهدنا في سبيل الوجود، ولرغبتنا أن نكون من خلال المؤلفات التي تشهد على هذا الجهد وهذه الرغبة" (90).

من هنا يبدو جليا أنّ الفلسفة التأملية لـ ريكور لا تتناول مشكل الذات، إلّا عبر التوسّط الرمزي للعلامات. لكن: كيف يحدّد ريكور الكوجيطو؟ والجواب هو أنّ ريكور يُقرّ مبدئيا بحقيقتين:

- **الأولى:** هي أنّ الذات منغرس في جسم وفي تاريخ عيني فردي، وهكذا فـ "إنّ اعتبار عنصر الجسمية مجرد متغيّر عارض في تكويننا هو اغتصاب للشرط الوجودي للقوانين والقواعد" (91).

87- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

88- حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند ريكور، ص. 13.

89- بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هرمينوطيقية، مرجع مذكور، ص. 49.

90- المرجع نفسه، ص. 50.

91- حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند ريكور، ص. 21.

. **الثانية:** هي هذا العالم الذي نولد ونوجد فيه ويحيط بفعلا وحياتنا، ويشكّل من ثمّ الإطار الوجودي لممارستنا التاريخية وفعاليتنا الثقافية. (92)

إنّ ريكور لا يتناول مشكل الذاتية إلّا من خلال سجّاله مع باقي الفلسفات والتأويلات، حيثُ يعمل على رسم حدود تأويلات خصومه.. وهو -من خلال هذا الإجراء- يقترح تغييرا أساسيا في سؤال/إشكالية الذات من جهة، وإمكانية تأسيس فلسفة للذاتية من جهة أخرى؛ فلقد اعترف ريكور -مثلا- بأهمية الاكتشاف الفرويدي (المتّصل باللاوعي) ودعا إلى ضرورة إدخاله في منظورنا للذاتية، وأشار إلى إمكانية اكتشاف بدور الفلسفة الذاتية لدى هيدجر... إلخ

وخلال محاولته صياغة مفهوم للذاتية، انفلت من النقد الجذري الذي تعرّض له الكوجيطو الديكارتّي، ينتهي ريكور إلى الفصل بين معنيتين للهوية: الهوية بمعنى الذاتية المتعلقة بـ le soi والهوية بمعنى التماهي Memeté، أي امتلاك خصائص ممتدة في الزمن تُحوّل لنا تعيين هذه الهوية رُغم التغيّرات التي تطرأ عليها. كما يضيف معنى ثالثا للهوية بمعنى الآخريّة L'altérité أي ذلك التأثير الذي يمارسه الخارج والآخر على الذات ويتحوّل فيما بعد إلى مقوم داخلي لوجودها. (93)

وإذا كان المعنيان الرئيسان للهوية (أي الذاتية والتماهي) يمتزجان في الغالب، فإنّنا نكتشف الفرق بينهما في حالة انفصالهما (*). وحسب ريكور، فإنّ "مفهوم الهوية السردية هو الذي يمكن أن يقيم جدلا خلافا بين معنيتين للهوية هذين، ذلك أنّ معرفة الذات تأويل ولا يمكن أن تتمّ إلّا بتوسّط البنيات الرمزية ومختلف صنوف السرد والحكاية" (94). إنّ الحبكة القصصية طريقة في إعطاء الشكل أو الصورة الملائمة للتجربة البشرية التي هي مفككة باستمرار. (95)

⁹² - المرجع نفسه، ص. 21.

⁹³ - المرجع نفسه، ص. 23.

* - "إنّ الذاتية هي جواب عن سؤال: من أنا؟ فإذا أجبتُ بقولي مثلا: **إني لا شيء**. فإنّ هذا لا يعني أنّي لم أُجب عن السؤال، وإنّما يعني فقط أنّي ذاتٌ فقدت عنصر التماهي (ذات عارية من الصفات)" (المرجع نفسه، ص. 23).

⁹⁴ - المرجع نفسه، ص. 23.

⁹⁵ - المرجع نفسه، ص. 25.

لا يفصل ريكور بين الفكر والعمل فصلا ثنائيا، ذلك أنّ الفعل الإنساني مختلط في صميميته بالتخيّل والتمثّل، بمعنى أنّه لا يمكننا أن نفهم كيف يمكن للحياة الواقعية أن تنتج من ذاتها صورة، ما لم نفترض في بنية الفعل ذاته وسطا رمزيا يتحدّد من خلاله وعينا بوجودنا الاجتماعي..⁽⁹⁶⁾ والفعالية الثقافية هي ما يمكن القبض عليه واستثماره من أجل معرفة أعمق بالإنسان؛ ذلك أنّ هذا الأخير لا يولد في عالم جديد وخالص، كما أنّه ليس بداية جذرية، ولذلك فإنّ عليه باستمرار أن يُنصت لما قيل وقد وقع في هذا العالم. (هذا الذي قد قيل وقد وقع يمكن أن نعثر عليه في اللغة الرّمزية والأسطورية المعبرة عن الوعي الديني، وكذا في صنوف العمل الأدبي، والعلوم الإنسانية...). يفتح ريكور على هذه المجالات المتعدّدة التي تشترك في قول أو بحث التكوين الرمزي للذاكرة الجماعية لجماعة تاريخية ما. إنّ أحد أوجه التفكير العملي لريكور -الذي يجعل إسهامه الهرمينوطيقي بمثابة علم للعلامات - يعبر عن نفسه من خلال تعقّب مختلف أصناف التمثّلات التي ينتجها الإنسان في فاعليته التاريخية، وكذا بحث طريقة انبثاتها في الفعل والحياة الواقعيين.⁽⁹⁷⁾

لقد انصبّ اهتمام بول ريكور على تفسير الرموز، وهو يفرق بين طريقتين للتعامل معها:

- الأولى: (يمثلها «بولتمان»)، وهي التعامل مع الرمز باعتباره وسيطا شفافا ونافاذة نطل منها على عالم من المعنى.
- الثانية: (يمثلها كلّ من «فرويد» و«ماركس» و«نيتشه»)، وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة، يجب إزالتها للوصول إلى المعنى المتواري خلفها. إنّ الرمز في هذه الحالة لا يشف عن المعنى، بل يخفيه وي طرح بدلاً منه معنى زائفاً، ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولاً إلى المعنى الصحيح.⁽⁹⁸⁾

وإذا كان تفسير الرموز عند بولتمان أو فرويد أو نيتشه أو ماركس ينصب على الرموز بمعناها العام اللغوي والاجتماعي، فإنّ ريكور يحصر اهتمامه في مجال الرمز اللغوي، ذلك

⁹⁶ - المرجع نفسه، ص. 24.

⁹⁷ - [التمثّلات المتعلقة بـ «اللغة الرّمزية والأسطورية» (المعبرة عن الوعي الديني)، و«الحجاز والاستعارة»، «الحبكة القصصية وأنماط التصوير السردية» باعتبارها تعبيراً عن معتقداتنا وتشكيلات تجربتنا الحياتية = الهوية السردية؛ و«اليوتوبيا والإيديولوجيا» باعتبارهما معبرين عن دورنا في التاريخ = المخيال الاجتماعي] (المرجع نفسه، ص. 24 وما بعدها).

⁹⁸ - ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 7)، 2005، ص.

بأنّ الغاية التي تصبو إليها الهرمينوطيقا -في تصوّره- هي تفسير الرموز في النصوص اللغوية. (99)

وإذا كانت هرمينوطيقا ريكور منصبة على النصوص من خلال تحليل معطياتها اللغوية، فإنّه يرفض -بالمقابل- الفهم البنيوي للغة باعتبارها نظاما مغلقا من العلاقات، تشير فيه كلّ وحدة إلى وحدات أخرى داخل النظام نفسه... فلقد صارت اللغة، في ظلّ التصرّور البنيوي، نظاما قائما على الاكتفاء الذاتي للعلاقات الداخلية، ولم تعد شكلا للحياة. وإذا كانت البنيوية قد أقصت الكلام بوصفه حدثا فانيا يستعصي على الفهم وأولت الاهتمام للغة باعتبارها تمثّل النظام، فإنّ ريكور أسس نظريته في المعنى على الجملة بوصفها كينونة مستقلة.. إنّ اللغة من هذا المنظور لا تتكلّم ولكنّ الناس يتكلّمون.. والعلاقة بين المتكلّم والكلام في الحدث اللغوي هي علاقة تأثير متبادل. (100)

➤ عود على بدء:

مرّت الهرمينوطيقا بوصفها المبحث الأبرز الذي اهتمّ بقضايا التأويل في الغرب بثلاثة مسارات ظلّت تراوحها في إطار سيرورة ممتدّة، وهذه المسارات هي **المسار الإيديولوجي** - **الفكراني**، الذي نجد ملامحه بارزة من خلال التوظيف اللاهوتي للتأويل في إطار التقليدين اليهودي والمسيحي؛ حيث إنّ الهدف من صياغة تصوّرات ونظريات تأويلية في هذا السياق، كان بالأساس هو خدمة الفكرانية (حسب اصطلاح طه عبد الرحمن) الدينية/ الدعوية، بل إنّ (التأويل ومعه الترجمة باعتبارها إحدى متعلّقاته) تحوّل إلى وسيلة من وسائل التبشير والدعوة إلى اعتناق الدين... وفي سياق الاهتمامات اللاهوتية بالتأويل، ظهر توجّه جديد دشنه الفيلسوف واللاهوتي **فريدريك شلايرماخر** (الملقب بأبي الهرمينوطيقا الحديثة)؛ يميل هذا التوجّه عن البحث في معاني النصوص، إلى تأسيس نظرية عامّة تعالج مسألة الفهم في النصوص المقدّسة والبشرية على حدّ سواء. وهو التوجّه الذي سيتحوّل بالهرمينوطيقا فيما بعد إلى **مسار إبستيمولوجي**، ظهرت معالمه واضحة مع **دلتاي** الذي ميّز بين: التفسير (باعتباره منهجا للعلوم التجريبية)، والفهم (بوصفه المنهج الأساس للعلوم الإنسانية)، وأراد بناء أساس معرفي جديد وأكثر حيوية لعلوم التاريخ وللإنسانيات عموما..

⁹⁹ - المرجع نفسه، ص. 45.

¹⁰⁰ - المرجع نفسه، ص. 46.

غير أنّ منعرجا هاما وجذريا سوف تشهده الهرمينوطيقا من خلال الإسهام الهديجيري الذي أعاد الاعتبار للبعد الأنطولوجي الذي همّشته الإبيستيمولوجيا، بإعلانه عن وجودية هرمينوطيقية تطمح إلى فهم الأعمال الفنية باعتبارها المجال الذي تقصص من خلاله الأشياء عن ماهيتها وأسلوبها في الوجود، وبهذا حلّ سؤال الكينونة، محلّ سؤال المنهج. وإذا أردنا أن نستثمر مفاهيم الهرمينوطيقا، يمكن القول إنّ الفهم -باعتباره مرتبطا بماهية الأدب والفن- قد حلّ محلّ التفسير الذي اقترن في تاريخ الهرمينوطيقا بالعلوم التجريبية. بهذا صار الفهم آلية لإدراك كنه التجربة الكلية التي يعيشها الإنسان (وقد قذف به في هذا العالم).. وهكذا سلكت الهرمينوطيقا مع هيدجر ومع خلفه غادامير مسارا أنطولوجيا.

ومع ريكور سنشهد نوعا من الجمع الذكي بين المسارين الأخيرين ضداً على المسار الأول؛ فلقد بنى هذا الأخير نظريته التأويلية على قاعدة نقد الإسهامات التأويلية القائمة وخصوصا إسهام دلتاي وهيدجر، وبذلك استطاع أن يقدم نظرية هرمينوطيقية هي مزيج من الصرامة والدقة الإبيستيمولوجية من ناحية، والرؤية الأنطولوجية التي تضع الإنسان وفعاليته الثقافية في صلب اهتمامها من ناحية أخرى.

إذا كانت هذه السيرورة الممتدة قد شهدت على تحولات هامة في علاقة الذات المؤولة بالنصوص والخطابات (الإلهية والبشرية) المؤولة، ورسمت مسارات تباينت بتباين الخلفيات المتحركة في عملية القراءة، فإنّها من جهة أخرى أثبتت أنّ مصطلح الهرمينوطيقا يتّسع ليشمل فضلا عن الصيغة الفلسفية المعاصرة التي تشكّلت مع غادامير وريكور وغيرهما، مدارس واتجاهات تضرب بجذورها في أعماق الفكر اللاهوتي الذي نشأ على هامش قراءة النصوص المقدّسة. ولعلّنا نستطيع الذهاب أبعد من هذا، إلى الإقرار بأنّ الهرمينوطيقا مصطلح مظلة يضمّ تحته مختلف التوجّهات المهمّة بإشكالية قراءة نصوص التراث (التي تأتينا مزوّدة بشفراتها الخاصة)، ويضمّ من ثمّة الجهود المبذولة لفهم التراث في الفكر النقدي العربي المعاصر، ما يقتضي استقلاله بمقولاته ومفاهيمه الهرمينوطيقية الخاصة؛ هذه الاستقلالية التي يمكن إرجاعها بالأساس إلى طبيعة الخلفيات الفلسفية والمنطلقات المعرفية والإيديولوجية التي تحدّد خصوصية هذا الفكر.

وهكذا نستطيع النظر إلى المشاريع النقدية لكلّ من محمد مفتاح، وسعيد يقطين، وعبد الفتاح كيليطو -وهي المشاريع التي سنخصصها بالدراسة في القسم الثاني من هذا البحث-

بوصفها مداخل هرمينوطيقية اتّجهت نحو التراث لقراءته واستنتاج مكنوناته انطلاقاً من أسئلة راهنة فرضها الوضع الحضاري والمعرفي للذات القارئة، وحاولت الإجابة عنها بانتهاج سبل قرائية مختلفة.

وإذا كانت هذه المداخل الهرمينوطيقية الثلاثة قد حاولت دراسة التراث من زوايا متباينة وانطلقت من أسئلة كبرى أطّرتها، وراهنّت على تحقيق مقاصد وأهداف قريبة وبعيدة. فإن هناك أسئلة كبرى تضع نفسها بإلحاح منها:

- ماهي الفرضيات الكبرى التي انطلقت منها هذه المشاريع؟
- ماهي الغايات والمقاصد التي راهنّت على تحقيقها؟
- ما مدى ترابط المنطلقات والمقاصد وتوافقها مع النتائج التي انتهت إليها؟
- كيف يمكن فحص المنطق الداخلي المتحكم في هذه المشاريع لرصد مدى تماسكها؟

القسم الثاني

آليات قراءة التراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر

- مصطلح منهجي
- الفصل الأول: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ محمد مهنح
- الفصل الثاني: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ سعيد بقطين
- الفصل الثالث: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ ع. هـ. كابلو

➤ مدخل منهجي:

• المنطلقات النظرية:

تبدو الحاجة ملحة -في هذا المدخل- إلى صياغة آليات منهجية تكون كفيلة بالكشف عن البنى الداخلية للاشتغال النقدي المهتم بالتراث بعيدا عن التتميطات والتصنيفات التي تميل في الغالب إلى إدراج هذا المشروع أو ذاك ضمن خانة منهج من المناهج أو المدارس النقدية المعروفة (التي ربما استند إليها الناقد أو أحال إليها في إجراء من إجراءاته النقدية).. ما يمكن اعتباره اعتسافا وإجحافا للجهود والعمق الفكري الذي تتطوي عليه هذه المشاريع.

وقبل ذلك نجد أنفسنا مدعّوين إلى تحديد خصوصية الاشتغال الذي يفرض نفسه على ناقد النقد، ثم إلى بسط ملامح المقترح المنهجي الذي ننطلق منه لمقاربة النماذج التي رأينا أنها تستوفي الشروط التي تبيح لنا إخراجها من دائرة "النقد الأدبي" الضيقة⁽¹⁾ إلى دائرة "الفكر النقدي" الأوسع، في أفق إعادة النظر في التصنيفات المتناقلة بين الدارسين، (والتي تصنّف كيليطو مثلا ضمن خانة البنيوية، ومفتاح ضمن دائرة السيميائيات... إلخ). ويحيل مصطلح الفكر النقدي إلى خطاب نقدي يقدم عمليات قرائية تأويلية لنقاد وباحثين يتجاوزون الإطار الضيق لمقاربة النصوص الإبداعية والظواهر المتصلة بها، إلى معالجة قضايا وإشكالات عابرة للحقول المعرفية المختلفة، ويشغلون في إطار مشاريع شخصية (بملاحق ثقافية وإيديولوجية..)، تتبلور عبر مجموعة من الدراسات المتضامة في سياق سيروية بنائية تطورية تكاملية. وهو فضلا عن هذا- خطاب لا يقف عند حدود التطبيق وإنما يفتح على التنظير.

ولعلّ ما يعضد هذا التوسيع للمصطلح أنّ المشاريع النقدية المدروسة -خلال اشتغالها بالتراث العربي- لم تنحصر في زاوية قراءة النصوص الأدبية الإبداعية (نصوص الأدب الإنشائي)، بل تعدتها إلى مقارنة متون وقضايا نقدية وأنساق فكرية... تراثية. ومهما يكن

¹ - يذهب محمد مفتاح إلى أنّ ما يطلق عليه «النقد الأدبي» لم يُفلح، في أية فترة من الفترات التاريخية التي مرّ بها، في أن يكون نموذجاً الخاص به؛ وذلك لكونه كان دائماً الاستعارة من العلوم المهيمنة خلال الحقبة التي تقع فيها الاستعارة، كالمنطق ومفاهيم علم الأصول في الثقافة العربية الإسلامية، وكالفيزياء والبيولوجيا والمنطق اللساني في الحقل الأوروبي... (ينظر: محمد مفتاح، قضايا النظرية والمنهج في الخطاب النقدي (ندوة)، مجلة الآداب البيروتية، العدد 3-4، مارس-أبريل، 1998، صص. 85-86).

فإنّ الفكر النقدي الذي يعنينا هنا، لا يكاد يستغني في اشتغاله عن الآليات المنهجية التي يوظفها الخطاب النقدي الأدبي.

والذي نرمي إلى اعتباره جزءا من المسؤولية الملقاة على عاتق ناقد النقد، ليس هو الثَّمَرُ على تطبيق هذه المناهج التي تعددت مشاربها، وتباينت نتائج تطبيقها من مشروع نقدي إلى آخر ومن مقارنة نصية إلى أخرى. إنّ الحدود التي ينبغي لناقد النقد التحرك داخلها، هي حدود مرسومة وموسومة بطابع إبستيمولوجي لا ينبغي إغفاله. ما يجعل هذه المهمة محصورة في عمليات منطقية إجرائية (مسلّحة بأدوات منهجية محدّدة المعالم)، لقياس مدى ملائمة النتائج المتوصّل إليها في الأعمال/المشاريع المدروسة للمنطقات والمقاصد المعلن عنها، وكذا نجاعة النتائج ومردوديتها على مستوى المشهد العام للفكر النقدي العربي المعاصر. ولعلّ تحقيق هذا المبتغى يحتاج منّا مبدئيا إلى وضع الخطوط العريضة للأسس المنهجية التي سوف تشكّل عدّتنا في التعامل مع الأعمال المدروسة في فصول هذا القسم التطبيقي.

• مستويات التحليل:

إنّ دراسة مشاريع نقدية حملت همّ قراءة التراث العربي (الإبداعي والفكري) مؤسّسةً بذلك تراكما نظريا ومنهجيا لا يُستهان به، فهي مهمة شاقة وعسيرة. ولعلّ ما يزيد من عسر هذه المهمة -فضلا عن سعة الاطلاع وعمق الرؤية اللذين ينبغي للباحث التوافر عليهما- اندراج عمل ناقد النقد ضمن "معرفة المعرفة"⁽²⁾، وهو ما يجعل عمله مشروطا بالبعد الإبستيمولوجي بما يفرضه من ضبط ودقّة في توظيف المفاهيم، ومن شفافية في الإعلان عن التصورات والمنطقات النظرية..

ولقد نبّه عدد من المشتغلين بنقد النقد إلى ضرورة إيلاء الجانب المنهجي في هذا الاشتغال أهمية خاصة، وذلك لكونه يشكّل المحكّ لعمل ناقد النقد. وهم في ذلك يشدّدون على ضرورة أطراح عناصر اشتغال مناهج الدراسات الأدبية، حين التعامل مع الأعمال النقدية، لِمَا في ذلك من إخلال بشروط الطرح الإبستيمولوجي المطلوبة في عمل ناقد النقد... ويقترحون في المقابل خطوات منهجية (حصرناها في الجدول أسفله) هي بمثابة البوصلة الموجهة لمسار ناقد النقد وتحركاته داخل الأعمال النقدية المدروسة.

² - ينظر: حميد لحداني، سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سال، 1990، ص. 7.

ولقد تميّزت هذه المقترحات -وهي مقترحات أوردها الدكتور عبد الواحد المرابط واستفاد منها وعمل على تطويرها(*)- بتمحورها حول منهجية اشتغال ناقد النقد بالأعمال النقدية التي قرأت الإبداع⁽³⁾، كما ركّزت في معظمها على عنصر التقويم الذي ينطوي على الرغبة في المحاكمة وتصحيح المسارات النقدية القائمة، من منطلق الاستحضار -الصريح أو الضمني- للبعد التصحيحي في عمل ناقد النقد.

صاحب المقترح	المؤلف	محتواه/ عناصره	متن التطبيق
1- رافو رالو Elisabeth. Ravaux Rallou	Méthodes de critique littéraire - (Ed. Armand colin, Paris).	(1- المنهج؛ 2- الفرضيات؛ 3- الحدود.	- مقاطع من أعمال نقدية.
2- جوهانا ناتالي Johanna Natali	"A propos des critiques des«chats» de Baudlaire " = Logique du plausible, essai d'épistémologie pratique. Jean-Claude Gardin et autres. (Ed. Maison des sciences de l'homme, Paris 1981).	(1- الأهداف. (2- المتن. (3- التحليل (وضمنه حددت مستويين فرعيتين هما : الوصف، و التنظيم). (4- التأويل. (5- اختبار الصلاحية.	- الأعمال النقدية المتعلقة بـ "قطط" بودلير.
3- حميد لحمداني	سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر-	(1 الأهداف، (2 المتن، (3 الممارسة	- "المنتمي" لغالي

*- ينظر: عبد الواحد المرابط، نقد النقد الأدبي، من أجل تصوّر منهجي شامل، ضمن: النظرية الأدبية والمنهج النقدي، قضايا وإشكالات (مؤلف جماعي)، منشورات مختبر اللغة والأدب والتواصل وشعبة الآداب واللغات والتواصل، الكلية المتعددة التخصصات بتازة- المغرب، (ط 1)، 2017، ص. 177 وما بعدها.

³- هنالك مقترحات تميّزت بخصوصية كبيرة على مستوى اختيار متن التطبيق، كما أنّها استفادت بدورها من المقترحات المشار إليها أعلاه. ويمكن التمثيل هنا بما قامت به الباحثة آراء عابد الجرمان في كتابها: "اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية" (منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ط 1، 2012)، حيث جعلت مدار التطبيق هو الأعمال النقدية التي درست الرواية العربية انطلاقاً من المنهج السيميائي، من خلال اتجاهاته الرئيسية الأربعة: الباريسي، والثقافي، والتداولي، والتوفيقي، وذلك عبر اختيار كتاب يمثّل كلّ اتجاه من هذه الاتجاهات وقراءته قراءة متمنعة اعتماداً على ما وسّمته بـ "الرواثر" التي تكشف جوانبه المختلفة؛ وهذه الرواثر هي: أولاً: الغايات، (عتبة الكتاب النقدي، المنهج، المصادر والمراجع، المصطلح)؛ ثانياً: المتن الروائي، (طبيعة المتن، توزيع المتن)؛ ثالثاً: الإجراء النقدي (التصنيف، التنظيم، أحكام القيمة). (أنظر ص. 97 وما بعدها).

منشورات دراسات سال- 1990.	النقدية (وضمنها حدد مستويات فرعية هي: 1- الوصف، 2- التنظيم، 3- التأويل، 4- التقويم الجمالي، 5- اختبار الصحة)	شكري. - "الموضوعية النبوية" لـ عبد الكريم حسن.
4- عبد الواحد المرباط	السيميائية العامة وسيميائية الأدب (تحليل إبستمولوجي لنموذجين من النقد العربي المعاصر)- أطروحة جامعية نوقشت يوم 17 يناير 2004. منجزة تحت إشراف د حميد لحدادي- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- ظهر المهراز فاس.	- "الرؤى المقنعة" لـ كمال أبو ديب. - "الخطيئة والتكفير" لـ عبد الله محمد الغدامي.

ومن منظور هرمينوطيقي معاصر، يرمي إلى استبعاد كل نية من شأنها أن تؤدي إلى مطبئة سوء الفهم أو التعالي غير المدعوم على المشاريع النقدية المدروسة، فإن الذي يشغلنا في تعاملنا مع هذه المشاريع هو الكشف عن مواطن الإجابة وتثمينها وبيان مدى نسقيتها ونجاعتها الإجرائية... بعيدا عن المسار التقويمي التصحيحي الذي ارتأى ثلة من نقاد النقد خوض غماره واختراق دروبه الضيقة. كل ذلك اقتضى منا -التماسا للإبستمولوجية التي لا بد منها فيما يخص طبيعة عملنا- وضع خريطة طريق بعيدة المدى تضمن لعملنا النسقية والتدرج من جهة، وتضع أمام الدارسين اقتراحا منهجيا قابلا للتطبيق على مشاريع نقدية عربية مهمة بدراسة التراث من جهة أخرى. بحيث وضعنا نصب أعيننا خطورة الاشتغال الذي يوطر عملنا ومستلزماته النظرية والمنهجية. وما ينبغي الإشارة إليه هنا هو أننا استفدنا من المقترحات المشار إليها أعلاه (وخاصة مقترح د. المرباط)، لصياغة خطة منهجية إجرائية، يكون من شأنها أن تبلغنا المراد من تناول المشاريع النقدية موضوع الدراسة.

وبعد فإننا سعيينا إلى النظر في مدى تمثل المشاريع المدروسة -خلال تعاملها مع التراث- للثلاثية الهرمينوطيقية الشهيرة: الفهم - التأويل - التطبيق.. على اعتبار أن دراسة التراث هنا ليست لذاتها ولأجل ذاتها، وإنما هي حتمية ومنطلق يعتقد الباحث (قارئ التراث) أنه ضروري لاستجلاء الغموض الذي يلف الذات القارئة والوعي النقدي في الحاضر. إنها العودة المثمرة التي تأخذ التراث (فهنا للتراث) وتأتي به ليكون دعامة للحاضر إقرارا بأنه مكون ثقافي لا غنى عنه (فهم التراث طريق لفهم الذات والحاضر). ومنطلقنا هو التصور الذي يعتبر أن كل ممارسة تأويلية تحضر فيها بصورة أو بأخرى الثلاثية التأويلية: الفهم -

والتأويل والتطبيق.. يقول هانس روبرت ياوس في هذا الصدد: «يمكننا في الواقع تحديد الإسهام الإبستمولوجي (المعرفي) للأنظمة التأويلية خلال تاريخها انطلاقاً من كيفية تعرّفها على وحدة اللحظات الثلاث [يقصد الفهم والتأويل والتطبيق] وتطبيقها لها في ممارستها العلمية، أو من طريقة نسيانها لهذه الوحدة بتفضيل لحظة من هذه اللحظات في أبحاثها على حساب اللحظات الأخرى...»⁽⁴⁾ ويضيف: «..كلّ تجسيد للمعنى يفترض تداخل الفهم والتفسير والتطبيق فيما بينها. وهذا يبقى صحيحاً حتى في حال عدت اللحظات الثلاث بشكل متباين، أو في حال وضعت لحظة واحدة كهدف رئيس للعملية التأويلية»⁽⁵⁾.

فالذي يشغلنا هو استخلاص الآليات الموظفة وتقييم مدى فعاليتها في معالجة الإشكالات النقدية المتعلقة بالتراث عند كلّ باحث من الباحثين الثلاثة والمشكلة لملاح مشروعه التأويلي. وعلى هذا فإنّ اهتمامنا في هذا القسم من البحث سينصبّ على دراسة هذه المشاريع باعتبارها مشاريع نسقية مكتملة، رمى من خلالها أصحابها إلى الإجابة عن أسئلة نواة شكّلت هاجسهم وحاولوا الإجابة عنها بطريقة تجزيئية، من خلال الاهتمام بقضايا تراثية متفرقة لا يجمع بينها سوى إسهامها في الإجابة عن إشكال كبير هو فهم التراث، ومرمى أكبر هو تأويله قصد استثماره/ تطبيقه.

إنّ هذا الجمع بين الخصائص الإبستمولوجية والبعد التأويلي الأنطولوجي سمح لنا في مستوى أوّل - بمعالجة هذه المشاريع انطلاقاً من رؤية إبستمولوجية تقيس مدى انضباط هذه المشاريع علمياً على مستوى العمليات النقدية المنجزة واستجابتها لمنطلقات الناقد وتوافقها مع مقاصده... ثمّ النظر في مدى استحضارها للثلاثية التأويلية الشهيرة: الفهم، التأويل، التطبيق.

⁴ - هانس روبرت جوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهمّاته، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 3، صيف 1988،

ص. 55.

⁵ - المرجع نفسه، ص. 58.

وعموما فقد جاءت الصيغة المقترحة على الشكل الآتي:

تأطير تحليل مستويات الإجراء المركزي

1- المقاصد

2- الموضوعات والامتون

3- مرتكزات القراءة

4- منطلقات الناقد

5- الإجراءات النقدية

6- النتائج والآفاق

تركيب وتعقيب

أ. تأطير:

خصّصنا التأطير لتقديم العمل النقدي الأول (أو ما اصطلحنا عليه بـ "الإجراء المركزي"⁽⁶⁾) في مشروع الناقد. وذلك بالإشارة إلى عنوانه الرئيس، وعنوانه الفرعي، وتسجيل مختلف المعطيات الوثائقية المتعلقة بسنة صدوره، ورقم الطبعة، ودار النشر، وعدد الصفحات... وعملنا على إثبات محاوره من خلال فهرس مختصر معزّز بإشارات إلى الصفحات الخاصة بكلّ محور. كما عملنا في خطوة تالية على تذييل التأطيرات ببعض الملاحظات المنهجية الأولية الموجّهة إلى البناء الهيكلي للعناوين والفهارس في الأعمال المؤطرّة، باعتباره من بين المؤشرات الدالة على تماسك العمل النقدي أو عدم تماسكه، وعلى التكامل الحاصل -أحيانا- بين أعمال الناقد.

والغاية من هذا التأطير هي جعل عمل ناقد النقد متمسا بنوع من الوضوح والشفافية العلمية؛ بحيث يستطيع القارئ لعملنا أخذ فكرة واضحة عن الأعمال والمشاريع المدروسة وعن السياق التاريخي العام لتبلورها. كما يستطيع وضع الكثير من الإحالات والإشارات الواردة في التحليل في مكانها الصحيح.

⁶ - نعتبر العمل الأول الذي يدرّج في المشروع "إجراء نقديا مركزيا"، أمّا الأعمال اللاحقة فهي "امتدادات" له تتقدّم في صورة "إجراءات أساسية" متممة ومرمّمة لما شيّده الإجراء المركزي، وأمّا أبواب/فصول الأقسام التحليلية/التطبيقية في كلّ عمل فهي عبارة عن "إجراءات جزئية".. وتجدد الإشارة هنا إلى أنّ تعييننا للإجراء المركزي (الكتاب الأول) يتركز على معيار السبق الزمني لا غير.

١١. تحليل "مستويات الإجراء المركزي"

١. المقاصد

أي الأهداف والمرامي التي تقترح زناد الممارسة النقدية. وهي تتخذ في الفكر النقدي المغربي المعاصر شكل مقاصد بعيدة المدى تتصل بالمرامي الكبرى للمشروع النقدي ككل، وأخرى قريبة المدى تتصل بعمل نقدي أو بفصل من فصوله... وغالبا ما يؤدي تضافر المقاصد القريبة وتراكمها إلى بلوغ المقاصد البعيدة. وحين يتعلّق الأمر بمشاريع نقدية اشتغلت بقراءة التراث فإننا ميّزنا في إطار اشتغالنا بين:

- **مقاصد معرفية:** تتصل بإمكان تقديم معرفة جديدة بالتراث الأدبي العربي أو بالثقافة العربية الكلاسيكية (مقاصد بعيدة المدى)، أو بمتن من المتون المعالجة في عمل نقدي واحد (مقاصد قريبة المدى).

- **مقاصد منهجية:** تتصل بعملية التجريب المنهجي التي ينخرط فيها الفكر النقدي العربي المعاصر، وذلك من خلال سعي الناقد العربي إلى جعل عملية تطبيق منهج معين (أو توليفة من المناهج) على متن من المتون العربية، مقصدا يدور العمل النقدي في فلكه. وقد يأتي التجريب على شكل رائز لاختبار النجاعة الإجرائية لهذا المنهج أو ذاك، وقد يتحوّل -أحيانا- إلى مجرد عملية نقل للمنهج وتقديمه على أنّه فتح مبین وصيحة جديدة في عالم موضة المناهج النقدية. على أنّ هذا المقصد قد يتخذ في بعض الأعمال طابعا بيداغوجيا- تعليميا، وذلك حين يهدف الناقد إلى تبسيط الصياغة المنهجية أو تكييفها لخدمة أغراض تعليمية عامة (إحداث تغييرات في المناهج والمقرّرات) أو خاصة (إقراء النصوص).

- **مقاصد (سرّانية):** وهي المقاصد المتصلة بإمكانية تقديم استراتيجيات وأدوات عمل للتعامل مع التراث في شموليته ونسقيته وإزاحة ما علق به من شوائب من جراء القراءات التجزيئية والسجالية. وهي تتصل بزاوية النظر التي ينظر من خلالها كلّ مشروع فكري إلى المجال الموضوعي لاشتغاله.

- **مقاصد جمالية:** سمحت لنا بعض المشاريع المدروسة بالحديث عمّا وسمناه بـ"المقصد الجمالي"، ونعني به أنّ اللغة النقدية تتزاح عن موقعها العلمي باعتبارها لغة واصفة... لتدخل في عملية تناص وتماه مع لغة الإبداع التي تفتح الباب على مصراعيه للتأويل. وهنا ينخرط النقد في عملية حاجية مؤسسة على لغة أدبية مُغرقة

في المجاز، فتصير المتعة الجمالية مطية لخلق تفاعل مع المتن المدروسة أو لتمرير الموقف النقدي وترسيخه.

2. الموضوعات والمتون

إذا كان الموضوع هو الظاهرة التي يتناولها الباحث أو الناقد بالدراسة والتحليل قصد فهمها، فإن اتساع رقعة هذا الموضوع يدفعه إلى اختيار عيّنات تمثيلية تتيح له إمكان تعميق ملاحظاته وتحليلاته ووضعها على طاولة الاختبار التجريبي. على أن اختيار الناقد للمتن أو المتن ينبغي أن يكون معلّلاً وخاضعاً لمعايير محدّدة. وعموماً فإن مهمة ناقد النقد هي التساؤل حول دواعي هذا الاختيار، وكذا حول مسوّغات الجمع بين متنين مختلفة في عمل من الأعمال النقدية، وربط ذلك بمستويات العمل الأخرى وبالمشروع العام للناقد.

والملاحظ من خلال دراسة المشاريع المشتغلة بالتراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر، أن التعامل مع المتن يتميّز بخصوصية تتمثّل في كونها -في كثير من الأحيان- غير متاحة للناقد. ما يجعله مضطراً إلى التنقيب على المادة وجمع ما تفرّق منها، وإجراء عمليات تحقيق ونقد للنسخ بهدف الوصول إلى النسخة الأقرب إلى الصحة. وقد يتّخذ الأمر منحى آخر حيث يحرص الناقد -قبل مباشرة التحليل- على إثبات نصية المتن المدروس وأحقيته بالدراسة والتأمل، وذلك حين يتعلق الأمر بمتون كانت لفترات طويلة مقصاة من دائرة الاهتمام النقدي.

3. مرتكزات القراءة

نقصد بمرتكزات القراءة مختلف الأطر النظرية والمنهجية وما يتّصل بها من تصوّرات ومقولات ومفاهيم... التي شكّلت خلفية لما يزمع الناقد الخوض فيه من تطبيق على موضوعات وقضايا ومتون مخصوصة. وهذه المرتكزات النظرية متعدّدة المشارب بالنسبة إلى الفكر النقدي المغربي المعاصر (تتهل من التراث كما تتهل من مدارس واتجاهات الفكر الغربي)، وطريقة استحضارها تختلف كما وكيفا من ناقد إلى آخر ومن إجراء نقدي إلى آخر. كما أن بعض النقاد يصرّحون بها ويخصّصون لعرضها حيّزا في أعمالهم بينما يُحجم البعض الآخر عن ذلك.. حينئذ يجب على ناقد النقد مضاعفة جهوده لاستخلاصها من نوعية المفاهيم وآليات الاشتغال.

4. منطلقات الناقد (المصادر)

أي الفرضيات التي يضعها الناقد لعمله ويسعى إلى تأكيدها وتنزيلها في إجراءاته النقدية. وهي تصل بين القطبين: النظري (المرتكزات) والعملية (الإجراءات). كما ترسم خصوصية لعمل الناقد. ويمكن التمييز فيها بين:

- **منطلقات تأويلية:** تعمل على تقديم قراءات استباقية للمتن. ونستطيع التمييز هنا بين مصادرات تأويلية خاصة تتجه مباشرة إلى المتن أو المتن المدروسة، ومصادرات تأويلية عامة تتجاوز المتن المحلل إلى المتن المتصلة به أو المتن المؤطرة بأفق تاريخي أو جغرافي معين.
- **منطلقات منهجية:** وهي تتصل اتصالاً مباشراً بطريقة المعالجة⁽⁷⁾، سواء على المستوى النظري أو على المستوى العملي. وقد تتخذ هذه المصادرات شكل تعديل أو إضافات يدخلها الناقد على مرتكزاته (الأطر النظرية والمنهجية التي يستند إليها) لصياغة تصوّر منهجي يراعي خصوصية اشتغاله، أو على شكل خريطة طريق يرسمها الناقد لعمله. وقد لا يخلو الأمر من نقد لطرائق الاشتغال أو المنهجيات القائمة في معالجة الظاهرة المدروسة، وتقديم اقتراحات تتعلق بإمكان تجريب منهجيات أخرى.
- **منطلقات نظرية:** ونقصد بها مختلف الصياغات والمحاولات التنظيرية التي يزخر بها الفكر النقدي المغربي المعاصر. وهذه الصياغات التي تتميز بتنوعها وطموحها إلى الشمولية تُظهر لنا خصوصية هذا الفكر وقدرته على تخطي موقع الاستهلاك والنقل السلبي للمعرفة النظرية إلى إنتاج هذه المعرفة وبلورتها في شكل مسلمات وطروحات تتسم بمظاهر التعميم والقابلية للأجراً.
- **منطلقات معرفية:** لاحظنا من خلال تعاملنا مع المنجز النقدي المختار للتطبيق في هذا البحث، أنّ الاكتفاء بالحديث عن مصادرات نظرية وأخرى منهجية وأخرى تأويلية غير كاف. ذلك بأنّ هذه الأعمال تتعامل مع الثقافة -انطلاقاً من رؤية نسقية- باعتبارها منتجة للنص، ما يعني أنّ العلاقات القائمة بين الخطابات داخل الثقافة

⁷- ذلك أنّ المنهج -بحسب أحد الدارسين- "طريقة في التعامل مع الظاهرة موضوع الدراسة تعتمد على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية، وإيديولوجية بالضرورة، وتمتلك هذه الطريقة أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة" (سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1)، 1993، ص. 9.

الواحدة تؤخذ بعين الاعتبار حين قراءة كلّ خطاب، وفقا لحلقة هرمينوطيقية تنتظر إلى الجزء في علاقته بالكلّ والعكس. كما أنّ هنالك عناصر كلية تتحكم في إنتاج النصوص وبنائها، من بينها مسألة الثقافة التي قد تكون مسألة حضارية تتجزأ الحضارة بوعي من خلال عمليات محدّدة كالترجمة مثلا. وقد تكون مسألة غير واعية، وخاصة في مجال النصوص الإبداعية التي يتدخل فيها اللاشعور.. إنّ هذه الاعتبارات تحضر في بعض المشاريع النقدية التي درسناها، ما دعانا إلى إضافة نوع آخر من الفرضيات/ المنطلقات التي تتحكم في عمل الناقد وسمناها بالمنطلقات المعرفية.

5. الإجراءات النقدية

أي الاشتغال المباشر على الظواهر والنصوص. وهي تعتبر محك العمل النقدي والمجال الأنسب لتحقيق المقاصد وتأكيد الفرضيات وتفعيل المرتكزات. وقد اعتمدنا في تحديد هذه الإجراءات التي وسمنا بـ"الإجراءات الجزئية" على تفصلات العمل النقدي، أي على الفصول والتقسيمات التي انتهجها الناقد في تحليله للمتون. وحرصنا على تذييل كلّ إجراء بملاحظات وافية ركّزنا خلالها على رصد بنائه الداخلي (موضوعه، والمتن المحلل فيه، والمفاهيم الموظّفة، والآليات التحليلية، والنتائج)، ثمّ المسألة الشاملة لمجموع الإجراءات في علاقتها بمستويات العمل الأخرى، لقياس مدى انسجام العمل واتصال حلقاته.

6. النتائج والآفاق

أي النتائج المرحلية التي خلص إليها الناقد في كلّ إجراء من إجراءاته النقدية، فضلا عن النتائج الإجمالية التي يدرجها الناقد عادة ضمن خاتمة عمله. وقد عملنا على تجميع هذه النتائج والتساؤل عن مدى ترجمتها لمقاصد العمل ومنطلقات الناقد، على اعتبار أنّها حصاد العمل النقدي واللحظة الفارقة بين ما أنجز وما يمكن إنجازه. ولهذا فهي غالبا ما تنتهي بإشارات صريحة أو ضمنية إلى الآفاق التي يرسمها الناقد لعمله؛ أي المشاريع البحثية المستقبلية التي ينوي الانخراط فيها. وقد يتعلّق الأمر هنا باختيار نماذج نصية أخرى للتطبيق أو تغيير زاوية النظر إلى المتن نفسه. على أنّ بعض الأعمال النقدية تهمل الإشارة إلى نتائج عملها بله آفاقه. ويهم ناقد الناقد أن يتساءل عن دواعي هذا الإهمال وانعكاسه على التلاحم البنوي والتماسك الداخلي لمستويات العمل.

وبالنظر إلى خصوصية البحث الحالي وارتethانه بالإكراه الزمني، فإننا اكنقينا بالتناول الجزئي للمشاريع النقدية المدروسة، بحيث عملنا على تأطير الإجراء النقدي المركزي وتحليل مستوياته، باعتباره حجر الأساس بالنسبة للمشروع ككل، وحرصنا بين الفينة والأخرى على الإحالة إلى الأعمال التي شكلت امتدادا له، نظرا لما تقدمه من إمكانات التتيم والترميم. وجاءت مرحلة التركيب والتعقيب منفتحة على ما يمكن اعتباره نصوصا موازية، ونقصد بذلك الحوارات والقراءات التي عملت على إضاءة المشاريع المدروسة، وأجابت عن الكثير من الأسئلة المتعلقة.

الفصل الأول

آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ محمد مفتاح..

{فِي سَمَاءِ الشَّعْرِ الْقَصِيرِ، بِرَأْسِكَ نَخْلَةً وَنَجْمِيَّةٌ}

«لَا أَظُنِّي بِأَلْفَتْ حِينَ ذَهَبْتُ بِالْأَمْسِ الْقَرِيبِ، وَفِي مُنَاسَبَاتٍ مُتَنَوِّعَةٍ، إِلَى أَنَّ الْخِطَابَ النَّقْدِيَّ فِي الْمَغْرِبِ يُوشِكُ أَنْ يُخْدِتَ قَطِيعَةً جَدِيدَةً مَعَ النَّقْدِ الْمَائِدِ فِي بَقِيَّةِ الْأَفْطَارِ الْعَرَبِيَّةِ... وَازْجُوا أَلَا أَبَالِغُ، وَأَصْدِمُ أَحَدًا، إِذْ أَقُولُ الْيَوْمَ إِنَّ كِتَابَاتِ مُحَمَّدٍ مِفْتَاحُ تُخْدِتُ الْقَطِيعَةَ ذَاتَهَا فِي سِيَاقِهَا الْجَهْوِيِّ الْخَاصِّ. وَهِيَ تُمَثِّلُ قَطِيعَةً فِي سِيَاقِهَا الْخَاصِّ لِأَنَّ أَمَامَ جَهْدِ نَقْدِيٍّ ظَلَّ يَتَوَاكَمُ، مُتَصَاعِدًا، حَتَّى تُشْكَلَ فِي مَتْنٍ عَامٍ مُتَمَيِّزٌ يُفَكِّحُنْ أَنْ يُعَدَّ مُؤَسَّسًا فِي مَجَالِهِ» (معجب الزهراني، محمد مفتاح ومشروع النقد المعرفي، ضمن: "التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح"- شركة النشر والتوزيع المدارس- (ط 1)، 2009، ص. 206).

1. تأطير:

يقع كتاب "في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية" في 192 صفحة، وقد صدر في طبعته الأولى عن دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1982، وهو يشتمل على قسمين فضلا عن تقديم. أما فهرس المواد فقد جاء مفصلا تفصيلا دقيقا. وحرصا على الاختصار سنحاول التركيز على عناوينه الأساسية، وهي كالاتي:

تقديم

القسم الأول: (ص.9- ص.58)

- 1- معطيات:
- 2- قراءة القصيدة على ضوء معايير عصرها:
- 3- قراءة القصيدة على ضوء المناهج الحديثة:

(1) المواد الصوتية

(2) المعجم

(3) التركيب

(4) المقصدية

القسم الثاني: (ص.61- ص.186)

الأسطورة والتاريخ

- 1- الدهر/ الإنسان (1- بنية التناقض والتضاد؛ 2- بنية التشابه).

التاريخ والأسطورة

- 2- الدهر- الإنسان/ الإنسان (1- مأساة الإسلام؛ 2- مسلسل المأساة؛ 3- فظاعة المأساة؛ 4- الدعوة إلى الجهاد والاتحاد؛ 5- إمّا إسلام وإمّا لا إسلام)

الخلاصة العامة

وإذا كان تصميم العمل النقدي يعكس مظهرا من مظاهر العلمية والوضوح المنهجي، فإنّ قياس مدى اتساق هذا العمل على مستوى أقسامه ومحاوره، لن يتأتى إلاّ بعد فحص مستوياته كاملة (وذلك ما سننظّل به في مرحلة التحليل).. إلا أنّ هذا لا يمنع من تسجيل بعض الملاحظات الأولية انطلاقا من قراءة شكلية لعناوين الأقسام والمواد المثبتة في هذا الفهرس. وأوّل هذه الملاحظات تتعلق بكون محمد مفتاح أنهى عمله بـ "خلاصة عامة"

أدرجها ضمن محاور القسم التطبيقي، بينما خلا الكتاب من خاتمة. ومما له علاقة مباشرة بالملاحظة السابقة هذا الامتداد الكمي الذي حظي به القسم التطبيقي، حيث احتل أكثر من ثُلثي الكتاب بينما لم يحظ القسم النظري إلا بالثلث، وقد يعود هذا الأمر إلى كون الناقد يولي أهمية كبرى للتطبيق. ومهما يكن فإن تحليلًا مفصلاً لمقاصد العمل ومنطلقات الناقد في ضوء ما سينتهي إليه العمل من نتائج سيكون كفيلاً بإثبات هذه الفرضية أو نفيها.

II. تحليل: "مستويات الإجراء المركزي" (1)

1. المقاصد:

يسارع محمد مفتاح من أول فقرة إلى الإعلان عن المقصد الذي كان من وراء إعداد الدروس/ الفصول المثبتة في هذا الكتاب. وهو مقصد معرفي- بيداغوجي، يتمثل في بثّ "روح البحث المتعمّق" في الطلبة (ص.5). وهذا المقصد - كما يبدو - متّصل بالصيغة/ النسخة الموجهة للطلبة (طلبة السنة الرابعة). ولا نجد في مقدّمة الكتاب أيّة إشارة إلى "تعديل" أو "إضافة" أو ما شابه ذلك.. ومعنى هذا أنّ هذه (الدروس) بقيت على صورتها التي قدّمت للطلبة خلال الموسم الجامعي: 1981-1982.

ولا يكتفي الناقد (*) بالإشارة إلى هذا المقصد، بل يجعله متّصلاً بمقصد آخر أكثر شمولاً وذا طابع منهجي هذه المرة، هو: تطبيق ما أسماه نظرية نحتّها "مما ورد عند بعض النقاد القدامى من مبادئ، ومما انتهت إليه الدّراسات الشعرية- السيميائية الآن" (ص.5). إنّ هذا المقصد يحيل ضمناً إلى موقف الناقد من القوالب النظرية الجاهزة -في العالمين العربي والغربي- في التعامل مع النصوص الشعرية.

وعموماً يمكن اعتبار المقصد الثاني متضمناً للمقصد الأول ومحتوياً إياه؛ إذ إنّ تطبيق عناصر نظرية نقدية توفّق بين جهود العرب الأقدمين وجهود النقاد الغربيين المحدثين، من

¹ - نقصد بالإجراء المركزي في مشروع محمد مفتاح كتابه: في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية (دار الثقافة- الطبعة الأولى- 1982). وتُحذر الإشارة هنا إلى أنّنا في كلّ الإشارات المتعلقة بالكتاب نحيل إلى هذه الطبعة.

^{*} - سوف نضطر هنا إلى تجاهل التمييز الذي يشدّد عليه مفتاح بين توصيف "الباحث" وتوصيف "الناقد" لاعتبارات إجرائية، وربما نتاح لنا الفرصة لمناقشة الأمر في سياق الحديث عن الخلفية المعرفية التي ينطلق منها مفتاح في ممارسته التأويلية.. (يفضّل مفتاح أن ينعّت نفسه بـ "باحث في التأويل" (محمد مفتاح، لقاء الشهر، اتحاد كتاب المغرب (المكتب المركزي)، الرباط، 1998)، أخذنا عن: يحيى بن الوليد، التراث والقراءة، دراسة في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (ط 1)، 2003، ص. 287.

شأنه -إذا ما انتهى إلى نتائج جيّدة- أن يقدّم تصوّراً نظرياً قابلاً للتطبيق في سياقات إجرائية أخرى، وأن يكون مسعفاً للطلبة والباحثين في إنجاز تطبيقات على نصوص مماثلة أو قريبة. إنّ هذا المقصد يُضفي على عمل الناقد طابعاً تجريبياً، يرتبط -كما هو واضح من النص الذي نستشهد به أسفله- بمقاصد كبرى تتّصل بالمشروع العام للباحث.. وهكذا فإنّ ما يقدّمه في الدّراسة الحالية ليس سوى "محاولة أولية" سوف تأتي بعدها محاولات أكثر تعمّقا وتفصيلاً؛ "وحسبنا في هذه المحاولة الأولى أن نكون مستثمرين بعض ما تركه القدماء، وما توصل إليه بعض المحدثين لصياغة تركيبة تعليمية بالدرجة الأولى" (ص. 21). كما يحيل (أي هذا المقصد) إلى الترابط الحاصل في ذهن الناقد بين أهدافه (القريبة أو البعيدة المدى) ومرتكزاته النظرية والمنهجية، حيث يغدو المقصد هو صياغة إبدال نظري لتفهّم النصوص وتحليلها. فالكتاب الذي بين أيدينا لا يعدو كونه -على مستوى المقصد الذي يحركه- محاولةً لتحقيق بعض المقاصد ("فإنّي أرجو لهذه المحاولة أن تحقّق بعض المتوخى من الأهداف" ⁽²⁾)، ستتضافر مع "محاولات" أخرى، لتحقيق المقصد الأكبر للمشروع القرائي الشمولي للناقد.

إنّ التّدخل الذي يطبع مقاصد الناقد بين ما هو منهجي وما هو بيداغوجي يدعونا إلى التساؤل عن طبيعة المرتكزات النظرية والمنهجية التي سيستند إليها لتحقيق "نياته"، ومدى نجاعتها. وقبل ذلك عن مدى ملاءمة كلّ من الموضوع والمتن المختارين واستجابتهما لما يصبو إليه الناقد.. ومهما يكن، فإنّ دراستنا للإجراءات النقدية -باعتبارها محكّ العمل النقدي- ستكون قميّة بتبيّن مدى تحقّق هذه المقاصد عملياً.

2. الموضوعات والمتون:

■ الموضوع:

لا يتضمّن العنوان -كما هو واضح- أيّة إشارة إلى الموضوع والمتن المعالجين في هذا الكتاب، سواءً في شقّه الرئيسي: "في سيمياء الشعر القديم" أو الفرعي: "دراسة نظرية وتطبيقية"، حيث اختار الناقد للتعبير عن الموضوع في إشكالية العنوان مفهوم: "الشعر

² - في سيمياء الشعر القديم، ص. 6.

القديم" (3). وهذا المصطلح، كما هو مقرر في الأدبيات النقدية العربية، إطار عام يضم تحته كماً هائلاً من المدارس والاتجاهات بل والعصور، كما أنه يتسم بنوع من الحركية والزبئية اللتين تجعلان إمكانية الإحاطة به وتحديد به بدقة أمراً مستعصياً، ذلك بأن كل قديم كان حديثاً في عصره، كما يقول ابن قتيبة (4). وعموماً فإن الشعر الأندلسي (وهو الإطار الموضوعي لعمل الناقد)، وقصيدة أبي البقاء النونية (وهي المتن المختار للتطبيق) يندرجان ضمن هذا الإطار العام.

لقد اكتفى الناقد في سياق حديثه عن فرضيته الأساس - ببعض الإشارات الضمنية التي نفهم منها أن اشتغاله بالأدب الأندلسي هو اشتغال متصل، وهو اشتغال يتعدى الاهتمام بالشعر إلى الاهتمام بالتراث الأندلسي ككل، من خلال كتابات متنوعة الأجناس؛ يقول: «قد افترضنا سابقاً أن الدعوة إلى الجهاد والاتحاد كانت أكبر شاغل للأندلسيين. وقلنا إن هذه الدعوة صيغت شعراً ونثراً، (...) وقد برهننا على هذه الفرضية من خلال الكتابة الصوفية (5)، وسنبهرن عليها الآن من خلال الشعر...» (ص.9).

■ الملحق:

أما الإشارة إلى المتن فتزد صريحة في التقديم من خلال قوله: «وقد اخترت قصيدة أبي البقاء الرندي النونية لتحقيق نياتي» (ص.5)، وكذا في مستهل القسم النظري: «وسنختار نموذجاً كتب في فترة حرجة من تاريخ المسلمين في الأندلس. والنموذج هو قصيدة أبي البقاء الرندي النونية» (ص.9).

ولما كان اختيار المتن خاضعاً لفرضية الناقد الرئيسة -وهي أن الدعوة إلى الجهاد والاتحاد كانت أكبر شاغل للأندلسيين- فإن تقديمه (تقديم المتن) استدعى جملة من المتعلقات، التي خصص لها الناقد حيزاً لا بأس به ضمن القسم النظري (من ص. 9 إلى

³ - تطلق عبارة الشعر القديم في الأدبيات عادةً لتشير إلى الشعر المنظوم الذي قرضه الشعراء العرب مشرقاً ومغرباً في الفترة الممتدة من العصر الجاهلي إلى متم العصر العباسي الرابع. ويبدأ -حسب بعض المؤرخين- باستيلاء التتار على بغداد سنة 656هـ. ويستمر إلى نزول الحملة الفرنسية بمصر سنة 1213هـ. (ينظر: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة، 1977، ص. 14).

⁴ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د-ت)، ج1، ص. 63.

⁵ - يقصد الناقد هنا مقالته التي نشرت ضمن مجلة عالم الفكر، المجلد 12، العدد 1، أبريل - مايو - يونيو 1981، تحت عنوان: حول مفهوم الجهاد والاتحاد في الأدب الأندلسي (الصفحات 171-200).

ص. 15)، واختار لها عنواناً عاماً هو: "معطيات". ويمكن اختزال هذه المعطيات إلى تاريخية ونصية، فأما التاريخية فتسير في اتجاهين:

✓ **التاريخ الشخصي:** المتمثل في ترجمة الشاعر. وقد اكتفى الناقد بالإشارة إلى الاسم الكامل للشاعر وتاريخ الولادة والوفاة؛ "هو صالح بن يزيد بن صالح بن موسى بن شريف الرندي النّفزي المولود (601-686هـ)" (ص. 9). وعللّ هذا الاختصار الشديد بكون الاهتمام ينبغي أن ينصبّ على تحليل القصيدة لا على سرد حياة الشاعر، يقول: «ولن نتبع حياته بتفصيل لأنّ مقصودنا ليس دراسة حياة الشاعر، وإنّما هدفنا تحليل القصيدة» (ص. 9).

✓ **التاريخ العام:** المتمثل في أبرز الأحداث التي عاصرها الشاعر، أي تلك التي عرفها الغرب الإسلامي خلال القرن السابع للهجرة، وخاصة ما يتعلّق بتواريخ سقوط المدن والحصون الأندلسية⁽⁶⁾...

وأما النصية فهي تعتمد على المعطيات السابقة وتستند إليها - فمنها ما يتّصل بالسياق، ومنها ما يتّصل بالمصادر. ونلخص ذلك فيما يأتي:

✓ **سياق النص (الظرف/ المناسبة):** وقد اعتبر الناقد أنّ "كلّ ما عاشه أبو البقاء من أحداث، وما كانت تحيا فيه الأندلس يصلح مناسبة لهذه القصيدة" (ص. 12).

✓ **مصادر النص:** وقد حرص الناقد على تتبّع مسار القصيدة (حياتها) في المصادر التي تناقلتها، ليخلص في النهاية إلى وضع اليد على المتن الأقرب إلى الصواب، معتمداً في ذلك على المعطيات التاريخية والحيثيات السياسية، التي يُفترض أنّ القصيدة ارتبطت بها من قريب أو بعيد.

إلا أنّنا لا نكاد نعثر على أيّة إشارة إلى المعايير والأسس المعتمدة في اختيار المتن. ورُبّما كانت الممارسة العلمية والأكاديمية للناقد (تمرّسه بدراسة وتدريس الأدب الأندلسي⁽⁷⁾) هي المعيار الوحيد الذي يمكن الاحتكام إليه لتسوية هذا الاختيار الذي يتمخّض بدوره عن الفرضية التي صرّح بها الناقد في مستهل هذا الكتاب.. فالناقد يرى أنّ المتن المختار

⁶ - أنظر: في سيمياء الشعر القديم، الصفحات. 9-10-11.

⁷ - تجدر الإشارة هنا إلى أنّ محمد مفتاح أنجز أطروحته للدكتوراه تحت عنوان: "التيار الصوفي والمجتمع بالغرب الإسلامي في القرن الثامن للهجرة 14م" تحت إشراف محمد أركون، وقُدِّمت للمناقشة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط، سنة 1981. وقد صدرت هذه الأطروحة في طبعة أولى تحت عنوان: "الخطاب الصوفي، مقارنة وظيفية" عن مكتبة الرشاد (المغرب) سنة 1997. وفي السياق نفسه (أي الاهتمام بالأدب الأندلسي) حقّق محمد مفتاح ديوان لسان الدين بن الخطيب، وقد صدر الديوان عن دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1989.

تمثيلي، فيما يتعلّق بتأكيد الفرضية الأساس التي يجعلها منطلقا لمعالجة التراث الأندلسي برمته.. وعموما فإنّ انشغال الناقد بالمقصد المنهجي الذي أشرنا إليه سابقا، جعله يغضّ الطرف عن الخوض في بيان أسباب اختياره للموضوع والمتن المدروسين. فما يضعه نصب عينيه، هو تطبيق عناصر نظرية توفّق بين جهود النقاد العرب الأقدمين، وما انتهت إليه الدراسات الشعرية السيميائية في الغرب.. بينما يأتي المتن الحالي لخدمة هذا المقصد ليس إلّا؛ "وقد اخترت قصيدة أبي البقاء الرندي النونية لتحقيق نياتي.. (ص5).

ولعلّ من بين أبرز مظاهر الطابع العلمي في الكتاب، هذا الجهد الجبار الذي بذله الناقد في "تحقيق المتن" من خلال نقد الأصول؛ حيث بيّن مواضع الحذف والاستبدال والزيادة، وكشف عن الأسباب الكامنة وراء كلّ ذلك. كما عمل على التحقّق من نسبة الأبيات إلى الشّاعر وضبط ترتيبها، لينتهي إلى المفاضلة بين الروايات لاختيار الصورة الأمثل للتطبيق... فلا يجب -في نظره- "أن نعتبر مثل هذه التحقيقات مجرد لعب وإنّما يجب أن يُنظر إلى أنّ كثيرا من التغييرات لها هدف ومغزى" (ص14)، "فالزيادة أو النقص أو التبديل إذن، ليست أشياء محايدة وإنّما هي تعكس اتجاهات فاعليها على مختلف عصورهم..." (ص15).

ولابدّ هنا من الإشارة إلى أنّ إجراءات الترجيح والموازنة⁽⁸⁾ التي عمد إليها الناقد في اختياره للمتن الأقرب إلى روح الشّاعر ونفسيته وأسلوبه^(*).. استندت إلى اعتبارات سياسية تارة وتاريخية تارة أخرى، وذلك ما نستشفّه من نقد محمد مفتاح للمصادر المجسّدة للمتن، وهي: كتاب «الذّخيرة السّنية» لابن أبي زرع، وكتاب «أزهار الرياض» للمقري.

« وتتجلّى الاعتبارات السياسية⁽⁹⁾، في كون كتاب "الذّخيرة" -وهو من المصادر التاريخية المغربية- كان في نظر الناقد متحيّزا في جوانب عدّة.. يقول محمد مفتاح: "ولتكون منسجمة مع نفسها فقد حذفت «الذخيرة السنية» بيتا يخاطب فيه الشّاعر ابن الأحمر وهو: أيّها الملك البيضاء... وأنّها [أي الذخيرة] تجعل المستغاث بهم بني مرين وغيرهم (...) ولا غرابة في هذا فقد كانت هناك منافسة أو منافرة بين العدوتين ظاهرة أحيانا ومستترة أحيانا أخرى" (ص13). فالصّراع السياسي إذن بين العدوتين (المغرب والأندلس) ترك أثره على

⁸ - وهي عملية سوف تنعكس على تأويلات الناقد في الجزء التطبيقي من عمله.

^{*} - أورد الناقد نصّ القصيدة مرقما ومجزءا إلى فصول في الصفحات: 15 -> 20.

⁹ - يُنظر أيضا: في سيمياء الشعر القلم، ص. 169.

متن القصيدة، فكان لابد من استحضار هذه الاعتبارات للتمييز بين ما قاله الشاعر وما أضيف إليه أو حُذف من كلامه.

٤ وأما الاعتبارات التاريخية، فتظهر جلية من خلال حديث الناقد عن الرحلة التي قطعها القصيدة بين المصادر الأندلسية، بدءا بكتاب «أزهار الرياض» الذي كان -في نظره- سببا في شهرتها.. "ولكنها [أي القصيدة] نالت شهرتها بفضل المقري الذي أشار إلى شيوعها قبله. وقد جنت شهرتها عليها فأضيفت إليها إضافات وحذفت منها أبيات...". (ص.14). وهكذا يغدو عامل تقادم الزمن سببا آخر في تناسي المتن الأصلي وتحريفه بالزيادة أو الحذف..

3. متركزات القراءة:

يتميز الكتاب الذي بين أيدينا بتخصيص قسم كامل لتفصيل القول في المتركزات النظرية (وهو يمتد على مدى 50 صفحة)، حرص الناقد من خلاله على التعريف بهذه المتركزات ومناقشتها، وتوجيهها الوجهة التي تكون قمينة بإعداد القارئ للقسم التطبيقي، الذي يتميز بكثافة يصعب إدراك مفاصلها بعيدا عن هذا الفرش النظري..

لقد أقر الناقد منذ التقديم بأن متركزاته تعتمد:

➤ المرجعية التراثية:

يقول محمد مفتاح: «لن نحاول أن نتجاوز ما تركه النقاد المسلمون من معايير لصياغة الشعر وفهمه إلى النظريات الحديثة في تحليل الشعر، لأن مثل هذا التجاوز يجعلنا نبخس مجهود القدماء في التنظير للنشاط الشعري العربي...» (ص.21). وهكذا نجده يستند إلى كل من حازم القرطاجني وأبي البقاء الرندي.. ويصرح بذلك قائلا: «وكل ما سنفعله أننا سننقحهم قصيدة الرندي، شكلا ومعنى بناء على ما ورد في كتاب حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وعلى ما أتى في كتاب الوافي في نظم القوافي للشاعر نفسه» (ص.22).

لـ فأما حازم: فقد ذهب إلى تقسيم الشعر العربي قسمين: مقطعات وقصائد.. ويستخلص محمد مفتاح مما ورد في كلام هذا الناقد العربي القديم، أن "الذوق كان يتجه إلى تفضيل القصائد، وبخاصة المتعددة الأغراض" (ص.22). ثم إن "القصائد المركبة وكثير من القصائد

البسيطة تتركب من فصول (*)، وقد خُصّت الفصول بالقول، وجُعِلت لها قوانين تتعلق باختيار معانيها وترتيب ما يقع منها في الفصول" (ص. 22-23).

وهكذا يعتمد الناقد على كتاب المنهاج لحازم - وهو في نظره يعكس المبادئ التي انتهى إليها النقاد العرب - لاستخلاص المعايير المتبعة في بناء القصيدة من منظور القدماء، وهي بحسب ما قرره الناقد نفسه: الابتداء، وحسن التخلّص، والاختتام. ولكلّ فصل منها أوصافه وخصائصه البنائية التي تؤدي - إذا ما روعيت وأعطيت حقّها - إلى استيفاء تقاليد الشعر الجيد...؛ وأهمّ أنواع الفصول ثلاثة: الابتداء (المطلع)، وحسن التخلّص (الاستطراد)، والاختتام (المقطع). وقد عمل الناقد على تعريف هذه الفصول تمهيدا لتطبيقها على المتن المدروس. (صص. 23-24)

لـ وأما الرندي: فقد تحدّث مسائرا بدوره النقاد والبلاغيين القدامى - عن الخصائص البلاغية (ألقاب البيان والبدیع) الخاصة ببناء البيت؛ "أما من حيث بناء كلّ بيت، فقد أفاض المؤلّفون القدامى في نقد الشعر والنثر والبلاغة في ذكر ألقاب البيان والبدیع على الخصوص، وتابعهم أبو البقاء فذكر عديدا منها... (ص. 26).

وتحضّر الإحالة إلى مجموعة من المصادر التراثية، فيما تبقى من مباحث وأبواب هذا القسم النظري حضورا متقطّعا، ولكن ليس باعتبارها مكررات يستند إليها الناقد في بناء تصوّره المنهجي. وإنّما جاءت لأغراض أهمّها:

1. **تتمين ما أنجزه القدماء:** ومثال ذلك التعليق الذي ختم به الناقد عرضه لموقف المحدثين من الجنس (التّعادل الصوتي) وعلاقته بتغيّرات المعنى في النصوص الشعريّة.. حيث قال: "ورغم ما يظهر في آراء بعض الباحثين المحدثين من احتياط، فإنّ البلاغيين العرب كانوا أكثر دقّة في تبيان مواطن الاتحاد والاختلاف..." (ص. 35). وكذلك قوله:

* - من الجدير بالذكر هنا أنّ تصوّر الذي يميل إلى توزيع القصيدة إلى فصول أو مقطوعات، نجده كذلك مبثوثة في نظريات نقاد الشعرية (وهي المرتكز المنهجي الأساس في هذا العمل)، فـ "يوري لوتمان" ضمّن كتابه "تحليل النص الشعري" محورا بعنوان: "المقطوعة الشعرية باعتبارها وحدة"؛ وهو يقرّر أنّ توزيع العمل الشعري إلى مقطوعات شعرية (وهو عمل اختياري في نظره) يناظر توزيع النص النثري إلى فقرات، وأنّ المقطوعات - شأنها شأن الكلمات - تنتظم في وحدات دلالية.. ويضيف: «وأبسط أشكال المقطوعة الشعرية هو المقطوعة ذات البيتين، وفي هذا تتبدى إحدى الخصائص الأساسية في المقطوعة نعني خاصية الثنائية أو الأزواج، ولا نعني بهذا مجرد كون المقطوعة غير قابلة للانفصام كميا، بل وكونها -بنائيا- ذات طبيعة أولية، بمعنى أنّ الأبيات الدّاخلية فيها متعادلة القيمة من الناحية البنائية، ولا تنتظم في درج الترقّي طبقا لقيمتها...» (ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص. 138).

"وخصّ الجهة السّجلّماسي [والإحالة هنا إلى كتابه المنزوع البديع] بكلام جيّد. والجهة تعني: «إخراج الممكن بصورة الواجب، وإخراج الواجب بصورة الممكن...»" (ص. 56).

2. **الاعتراض على بعض آراء القدماء** (لقصورها الإجرائي): حيث يعلّق الناقد -في سياق عرضه لبعض استدراقات الباحثين العرب المحدثين الخاصة بـ موسيقى الشعر (10)- قائلا: "ومع ما بذل القدماء من جهد في الملاحظة والتجريب والتصنيف والتأويل، فإنّ إمكاناتهم لم تكن تسمح لهم ببلوغ درجة قصوى من الدقّة العلمية. ولهذا استدرك عليهم بعض الباحثين المحدثين فقوّموا ما في بعض آرائهم من خروج عن جادة الصواب. وأهمّ من فعل إبراهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر»، وعلي حلمي موسى في كتابه «إحصائيات جذور لسان العرب» (بواسطة الكمبيوتر) ... (ص. 31-32). ويعلّق مرّة أخرى (في معرض كلامه على التنعيم) قائلا: "ولم يترك العرب القدامى دراساتٍ مباشرة متعلّقة بهذا الجانب لأنّهم درسوا اللغة المكتوبة ولم يدرّسوا اللغة الشفوية، ومن ثمة لم يصفوا التنعيم في اللّغة وفي الشعر" (ص. 36). إلخ

3. **تشكيل مفهوم أو صياغة مبدأ:** ومن ذلك عرضه المفصّل لنظرية حازم في المحاكاة، بغرض شرح ما اصطلح عليه (أي محمد مفتاح) بـ "التركيب البلاغي" يقول: "على أنّ التركيب النحوي يتداخل معه نوع آخر من التركيب، وهو ما أسميناه بالتركيب البلاغي.. ونقصد به ما توقّر فيه عنصران إثتان المحاكاة والتّخيل... (ص. 47). وهكذا تأتي نصوص حازم (11) لتعزّز هذا التداخل بين مفهومي المحاكاة والتّخيل.. يقول محمد مفتاح: «ويظهر من وجود المفهومين أنّ المحاكاة شيء والتّخيل شيء آخر، ولكنّا عند التدبّر نجد تداخلا كبيرا وترادفا، فقد ترادف المحاكاة الوصف أحيانا. وهذا الترادف تؤيّد نصوص من كتاب حازم» (ص. 48). وهو يؤكد في الصفحة الموالية أنّ: "أهمّ من نظّر للمحاكاة حازم القرطاجني فعّدّد أقسامها وأهدافها... (ص. 49).

وعموما فإنّ تتبّع تصريحات الناقد يُظهرُ مركزية أطروحات نقاد الشعرية (جاكوبسون، ويوري لوتمان، وجان كوهن). وقبل تفصيل القول في المرتكزات الغربية التي اعتبرها الناقد

¹⁰ - والمقصود آراء كلّ من: إبراهيم أنيس في كتابين هما: "موسيقى الشعر" و"الأصوات العربية"؛ وعلي حلمي موسى في كتابه: "إحصائيات جذور معجم لسان العرب".

¹¹ - وقد حاول التوفيق بين أفلاطون (الذي أدان المحاكاة بحجّة أنّها تقليد للمقلّد) وأرسطو (الذي اعتبرها أساسا للفنّ).

نفسه أساسية⁽¹²⁾، نسجل ملاحظة هامة تتصل بالعنوان؛ حيث إن العنوان: «في سيمياء الشعر القديم» صيغ بطريقة تجعل السيميائيات أو السيمياء في بؤرة الاهتمام، مما يذهب بذهن القارئ مباشرة إلى الاعتقاد بكون المنهج السيميائي هو المرتكز النظري والمنهجي المعتمد في تحليل المتن. وسرعان ما يتبخر هذا الاعتقاد، وخاصة حين ننتهي من قراءة القسم النظري حيث يصرّح الناقد (في الصفحة الأخيرة من هذا القسم) بما يلي: "وقد التجأنا أحيانا إلى التحليل السيميائي متممين به النظرية الشعرية إذا وجدنا في بعض الأبيات عناصر سردية" (ص. 58). وربما دلّ هذا على استعمال مصطلح السيمياء (*) -في العنوان- استعمالا عاما؛ أي للدلالة على ما سمّاه هو نفسه «القراءة المتعددة»، التي تنظر إلى الخطاب الشعري في كليته وتعتبر مكوناته علامات (سيميائية) دالة يمكن الوقوف عندها واستنتاجها⁽¹³⁾، بتوظيف منهجيات ومفاهيم وآليات متعددة المشارب.. وعلى هذا (إذا صحّ هذا الفهم من جانبنا) يكون الناقد قد استعمل مصطلح السيمياء للدلالة على المعنى العام السابق، ومصطلح التحليل السيميائي للدلالة على ذلك الفرع من السيمياء الأدبية الذي نشأ في أحضان مدرسة باريس (وخاصة مع غريماس) تحت إسم السيمياء السردية، وانصبّ

¹² - وذلك في سياق عرضه لمكونات الأقسام (تصميم الكتاب) في التقديم، حيث أضاف إلى العنوان الآتي: "قراءتها على ضوء المناهج الحديثة"، الملاحظة الآتية: وهذا هو جوهر هذا القسم.

* - من بين المعاني التي اقترنت بالجذر "سوم" -الذي يبدو أن كلمة سيمياء انحدرت منه- معنى العلامة. ما يكشف عن تناسب بين الدلالة اللغوية للكلمة والتوجيه الاصطلاحي الذي خضعت له بعدما اختارت الأدبيات العربية الحديثة ترجمة كلمة sémiologie بعلم العلامات؛ جاء في القاموس للفيروز آبادي: "السومة، بالضم، والسومة والسيمياء والسيمياء، بكسرهم: العلامة". (محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 2004، ص. 1136) وفي لسان العرب: "وقيل والخيل المسومة هي التي عليها السّما والسومة وهي العلامة. وقال ابن الأعرابي: السّما العلامات على صوف الغنم. وقال تعالى: من الملائكة مسومين؛ قرئ بفتح الواو، أراد معلّمين (...). وفي الحديث: قال يوم بدر سؤموا فإنّ الملائكة قد سؤمت أي عملوا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضا. الجوهري: السّما مقصور من الواو، قال تعالى: سيماهم في وجوههم؛ قال: وقد يجيء السّما والسّميّا ممدودين؛ وأنشد لأسيد بن عنقاء الفزاري.. غلام رماه الله بالحسن يافعا له سيمياء لا تشق على البصر...". قال ابن منظور: "له سيمياء لا تشق على البصر أي يفرح به من ينظر إليه". (معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني عشر، (د-ت)، ص. 312-313). (مادّة: سوم)

¹³ - لقد أصبحت السيمياء -كما يرى الدكتور عبد الواحد المرابط- حقلا معرفيا موسوعيا جديدا، على غرار الحقول المعرفية الشمولية التي عرفها الفكر الإنساني قديما (الفلسفة) وحديثا (التاريخ)؛ وأضحى مفهوم «العلامة السيميائية» مفتاحا معرفيا لولوج كلّ مجالات الدراسة والبحث والاستقصاء، وذلك لما يتوفّر عليه هذا المفهوم من قدرة على الوصف والتفسير والتجريد، ولما يوفّره من إمكانات للفهم والتحليل. (عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصوّر شامل، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز، فاس، (ط 1)، 2005، ص. 5).

اهتمامه على السردية *narrativité*؛ بوصفها "الخاصية التي تعطي لكلّ المواضيع طابعها السردية..". (14).

➤ المرجعية الغربية الحديثة:

إنّ عرض المرتكزات النظرية جاء موافقا للتقسيم المنهجي الذي تبناه الناقد في إطار ما اصطلح عليه بـ "عناصر التحليل"، من منطلق أنّ القصيدة تتكوّن من عناصر هي: المواد الصوتية، والمعجم، والتركيب، والمقصدية (الدلالة). لذلك جاء استعراضه لهذه المرتكزات موزّعا بين القسمين النظري والتطبيقي، كما أنّ تتبّع ورود هذه المرتكزات في القسم النظري من الكتاب يُظهر أنّ الإحالة إليها جاءت صريحة تارة وضمنية تارة أخرى. والإحالة الصريحة قد تكون بالاكْتفاء بذكر اسم الكاتب، وقد تتعدّى ذلك إلى ذكر عنوان كتابه وذكر عناوين الفصول، أو نقل نصوص (قصيرة أو طويلة) للاستشهاد (مع مناقشتها وتثمينها أو الاعتراض على بعض مضامينها أحيانا).. ومن ذلك استعراضه لـ:

- موقف ك. أوريكسيوني C.K.Orecchioni من القيمة التعبيرية للحرف، يقول: «وبعضهم عمّ دلالة الصوت وأعطاهما أكثر ممّا تستحق، وبعضهم اتّخذ موقفا وسطا. ومن هؤلاء كارثين كربرات أوريكسيوني، وخلاصة موقفها...» (ص.33).

- نظرية جاكوبسون حول التّعادُل: وقد أفاض الناقد في بسط مكوّنات هذه النظرية. يقول: "وأهمّ من وضع اليد على هذه الناحية جاكوبسون في عدّة أبحاث منطلقا من مبدئه المعروف إسقاط محور التعادل على محور التركيب؛ فالتعادل عنده لا يشمل الوزن فقط، وإنّما يحتوي على التركيب، والمعنى. ونجد توضيحا لرأيه التعادلي في هذه الفقرة «كلّ مقطع، في الشعر، له علاقة توازن بين المقاطع الأخرى في نفس المتتالية وكلّ نبر لكلمة يفترض فيه أن يكون مساويا لنبر كلمة أخرى...»" (ص.45-46). كما أشار محمد مفتاح إلى الانتقادات التي وُجّهت لهذه النظرية؛ "وقد انتقد كثير من الباحثين نظرية التّعادُل هذه لدى جاكوبسون وذلك لأنّ التّعادُل لا يتوقّر في الشعر كلّّه، ولا يتوافر في القصيدة جميعها..." (ص.46). وكذا إلى بعض مظاهر التّطوّر التي خضعت لها هذه النظرية، داخل إطار الدراسات الشعرية، وخاصة مع لوتمان.. يقول محمد مفتاح: "وأهمّ مقال ركّز فيه جاكوبسون على التعادل النحوي، ودور العلاقات النحوية في جمال الشعر ودلالاته هو مقاله

¹⁴ - ينظر: عبد الواحد المرابط، المرجع السابق، ص. 152.

«نحو الشعر وشعر النحو» (ص.46).. أمّا لوتمان فقد طوّر، في الفصل الموسوم بـ«التكرار النحوي في النصّ الشعري» من كتابه «بنية النصّ الفنّي»، ما ورد في مقالة جاكوبسون السالفة الذكر؛ فضرب الأمثلة التوضيحية، وعمّمها حتى جعل من التعادل النحوي مكوّنا... وتوالى بعد جاكوبسون ولوتمان - الدراسات المهمة بالبناء النحوي وقيمه الجمالية والمعنوية في النصّ الشعري. (ص.46)

وقد صرّح الناقد بتبنيّه لهذا التصرّو الذي تبلور وتطوّر في أحضان الشعريّة، قائلاً: «وقد استثمرنا هذا الاتجاه في تحليل القصيدة فبيّنا أنواع التعادل وضروب التقابل وأصناف الربط، وتلوّن التركيب النحوي (والمعنوي) من مقطع إلى مقطع» (ص.47).

- **نظرية جان كوهن حول المجاز:** وقد بسط الناقد الكلام حول هذه النظرية وفصّل القول في مقولاتها والمفاهيم التي تقوم عليها.. يقول: «وسنقتصر على كتاب جان كوهن، اللغة الراقية ونظرية الشعريّة. فقد اقترح فيه صاحبُه نظرية شاملة لوصف الشعر وتأويله. وقد أكّد أنّ النظرية التي يعرضها فيه تندمج ضمن نظرية المحاكاة باعتبار الشعر علماً يصف عالماً خاصاً به... وانطلق من مسلّمة: أنّ الشعريّة تتحدّد بالمجاز» (ص.50)؛ و«المقولات التي يحتوي عليها كتابه هي: الخرق، والكليانية، والعاطفية، والتكرار. وقد برهن عليها بتفصيل في كتابه...» (ص.51).

إلاّ أنّ حضور هذه النظرية وتطبيقها على المتن المدروس - كما هو الشأن بالنسبة إلى جلّ مرتكزات مفتاح - يخضع لنوع من الحذر المؤطر برؤية الناقد الخاصة، والممهّد له بالاعتراض عمّا يرى فيه قصوراً وخللاً نظرياً أو إجرائياً.. يقول محمد مفتاح: «يتوجّب علينا من هذه الملاحظات [يقصد الاعتراضات التي وجهها لنظرية كوهن] أن نحتاط في تبني هذه النظرية على إطلاقها، لأنّ أسسها قائمة على أشعار تيارات كانت تُكثّر من استعمال المجاز. ولأنّها ليست قائمة على استقصاء للشعر جميعه...» (ص.52).

ويحضر مفهوم «التناص» - باعتباره حلقة وصل بين جهود النقاد العرب الأقدمين والنقاد الغربيين المحدثين - في سياق تعريف الناقد بمرتكزاته النظرية، وكذا على مستوى التطبيق حضوراً لافتاً، وإن اتّخذ صوراً اصطلاحية متعدّدة؛ الإحالة، والسّرقات، والتضمين، والتناص، وتوارد الخواطر.. يقول محمد مفتاح: «والإحالة هذه بأنواعها درسها النقاد القدامى للعرب بتفصيل تحت عنوان شامل لها ولغيرها وهو السّرقات. وكذا فعل النقاد المحدثون وأطلقوا

عليها أسماء عديدة، أشهرها وأشيعها «التناص» وعرفه ميشيل أرفي بأنه «مجموعة من النصوص تدخل في علاقة مع نصّ معيّن...» (ص.67).

وعموماً فإنّ الناقد يوطّر عمله ضمن الشعرية المُطعّمة ببعض الوقفات السيميائية.. يقول: «يتضح مما سلف أنّ محاولتنا تدخل ضمن نظرية الشعرية التي لها مسلماتها وفروضها ونظريّاتها كما نجد عند جاكوبسون ولوتمان وجان كوهن (...) مع اختلافهم، فإنّهم يشتركون جميعاً في محاولتهم صياغة مبادئ عامّة للشعر. وقد اتّجهت محاولتنا هذه إلى أخذ الراجح من مبادئ تلك النظريات وصياغته في بناء عام. وقد التجأنا -أحياناً- إلى التحليل السيميائي متممين به النظرية الشعرية إذا وجدنا في بعض الأبيات عناصر سردية». (ص.58).

يبدو من خلال هذا التصريح أنّ حضور التحليل السيميائي - وهو حضور ثانوي إذا ما قورن بحضور الشّعريّة - متّصل ببعض الإشارات (السردية) الواردة في النصّ المدروس. إلّا أنّ الإشكال الذي يطرح هنا بالبحاح؛ يتعلّق بمدى معقولية المسوّغات التي استند إليها الباحث في نقله لمعطيات منهجية من مجال السرد إلى مجال الشعر؟! ألا ينطوي هذا الإجراء على نوع من التجاهل لخصوصية الشعر؟

وللإجابة عن السؤال الأخير تكفي العودة إلى بعض التعريفات التي ساقها الناقد للشعر وهي كثيرة- ليتبدّى لنا بوضوح أنّه حريص كلّ الحرص على مراعاة الخصوصية الإيقاعية/ الوزنية للشعر باعتبارها الفيصل بينه وبين أجناس القول الأخرى (ومنها السرد طبعاً).. ومن هذه التعريفات نذكر قول حازم القرطاجني: "الشعر كلام مخيّل موزون مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية"، وقول أبي البقاء هو [أي الشعر] "ما نُظِم بالقصد من الكلام على وزن معلوم وقافية ملتزمة" (ص.39).

أمّا فيما يخص نقل المعطيات المنهجية السردية إلى مجال الشعر، فقد تنبّه الناقد نفسه إلى ذلك حين قال -مبيّناً المسوّغات التي دفعته إلى الاستعانة بالتحليل السيميائي: "قد يرى في التناول السيميائي نوعٌ من التعدي على الخطاب الشعري. على أنّنا نذكره ببعض معتمداتنا لنزيل كلّ سوء فهم" (ص.107). وأوّل هذه المسوّغات/ المعتمدات: أنّ النقاد العرب القدامى أجازوا الاستعانة بالقصص؛ وثانيها: أنّ الشاعر استعمل لفظ "حكي" (15) الذي يعني

15- من خلال قوله في البيت العاشر: تخلّفوا عبرا وأصبحوا خبراً *** كما حكي عن خيال الطيف وسنان

السرد والمسرود إليه غالباً؛ وثالثها: أنّ مشكل العلاقة بين الشعرية والتحليل السيميائي نوقش من قبل بعض المحدثين.. وتمخّض عن هذا النقاش ثلاثة مواقف استعرضها الناقد، واختار منها الرأي الذي يرى "أنّ الشعر الملحمي أو الغنائي ذو ثغرات بالضرورة، وأنّ هناك أجزاء كثيرة منه لا تبرز فيها الوظيفة الشعرية، وفي هذه الأجزاء يترجّح التحليل السيميائي" (ص.108). ويعلّق الناقد -في موضع آخر- على ما قدّمه من تحليل للأبيات: 10 و 11 و 12، اعتمد فيه التحليل السيميائي -قائلاً: "ليس هناك سرد بكلّ معطياته وإنما هناك لمحة سردية. وعلى هذا فإنّ القارئ قد يتساءل عن جدوى هذا التحليل، وبخاصّة أنّه لم تستغل إلاّ بعض معطياته" (ص.111).

وهكذا يمكن أن نستخلص من النصوص السابقة ما يلي:

لـ أنّ الناقد متردّد بشأن توقّر الشعر العربي (الغنائي) على سرد، فليس هناك إلاّ لمحة أو لمحات سردية يمكن أن نحلّلها باعتماد بعض مبادئ التحليل السيميائي.
لـ أنّ الناقد يرى أن التداخل بين التحليل الشعري والتحليل السيميائي يصل إلى حدّ إمكانية إدخال أحدهما في الآخر (16).. "فهناك إذن تداخل فعلي قد يؤدي في الأخير إلى إلحاق أحد التحليلين بالآخر" (ص.112).

وفضلاً عن التصريحات المتعلقة بالمرتكزات النظرية، التي اعتبرها الناقد خلفية منهجية ومفهومية أساسية لبناء تأويلاته وتحقيق مقاصده وتأكيد فرضياته؛ وهي التصريحات التي نجد معظمها مبنوثة في القسم النظري من الكتاب.. فضلاً عن هذه التصريحات نجد أنّ القسم التطبيقي تضمّن إشارات هامة إلى ما يمكن اعتباره مرتكزات متممة/ مساعدة اتخذت شكل آليات تحليلية ومفاهيم اعتمدها الناقد لتنتميم بعض التحليلات الجزئية، دون أن يصرح بها في القسم النظري. ويمكن عرض هذه المرتكزات على الشكل الآتي:

■ **التحليل المنطقي:** ويحضر التحليل المنطقي باطراد في القسم التطبيقي من الكتاب (17)؛ ومن أمثلة ذلك قول الناقد (في سياق تحليله للبيت الأول من القصيدة): "والشطر الأول من البيت عبارة عن قضية كبرى، والشطر الثاني كأنّه نتيجة، وقد حوّلت القضية

¹⁶ - هذه الملاحظة تفسّر لنا سبب غياب حرف العطف "الواو" من التصريح الخاص بمرتكزات الناقد المنهجية في التقديم.. إذ نراه

يستعمل عبارة: الدراسات الشعرية - السيميائية. (أنظر: في سيمياء الشعر القديم، ص. 5).

¹⁷ - أنظر الصفحات: 63 - 64 - 74 - 86 - 109 - 110 - 115 - 156... إلخ

الكبرى تحويلاً أدى إلى ما نجده في البيت... (ص.63)؛ وقوله في الصفحة التي تليها: "وينبني على هذا التحليل المنطقي سؤال، وهو: أهذه القضية الشرطية المتصلة نسبية أم قضية شرطية مطلقة" (ص.64).

■ **التحليل المتوالي** (18): أي تحديد معاني الكلمة بالمقومات، وهو التحليل الذي توسّل به الناقد لتجاوز صعوبة التمييز بين الحقيقة والمجاز.. يقول: "قاللغة متطورة ومن ثمة فقد تكون تراكيب ملائمة في وقت ما غير ملائمة في وقت آخر والعكس بالعكس. ولكننا سنتجاوز هذه الصعوبات بتبنينا «للتحليل المتوالي» الذي وضع أسسه «كاتز - فودور» أي تحديد معاني الكلمة بمقوماتها... (ص.79).

■ **التحليل الفيلولوجي**: يقول محمد مفتاح: "فإننا التجأنا إلى تبني المنهج الفيلولوجي لتصنيف معانيها [أي الكلمة الشعرية] واستغلال ما يلائم المقام، واستثمار ما توحى به من تداعيات مختلفة... (ص.44)؛ وللبرهنة على هذه المسألة نبدأ الآن بتحليل البيت تحليلًا فيلولوجيًا لننفذ، من خلاله، إلى إدراك إحياء الألفاظ المستعملة" (ص.97).

■ **الأسطورة**: فلقد استعان الناقد بمفهوم الأسطورة لدعم التحليل السيميائي (للأبيات 5-12)، يقول: «قد يظهر ما وضعناه عنواناً لهذا القسم في هذه الأبيات. إذ فيها يتجلى امتزاج الأسطورة بالتاريخ، والعناصر السردية بالعناصر الشعرية... ولهذا فإن تحليلنا سينجز على مستويين: تحليل شعري، وتناول سيميائي بعد أن نوضح معنى الأسطورة». ويقول: «للأسطورة تعاريف كثيرة بنوية ووظيفية، ولكننا سنقتصر على التعريف الذي يتلاءم مع الهدف الذي نسعى إليه وتعضده المادة التي هي موضوع الدرس...» (ص.82).

لقد أكد محمد مفتاح أنّ استفادته من متركزاته (سواء منها ما اتّصل بالمرتكزات التراثية أو المرتكزات الغربية) تخضع لعملية انتقاء وتوفيق أطلق عليها مصطلح "النحت"؛ حيث أشار الناقد إلى أنّ اختياره للمتن المدروس، جاء بهدف تطبيق عناصر نظرية نحتها (*) ممّا

18- أو "التحليل المقوّمي - السيمي" (يمكن الرجوع هنا على ما قاله محمد مفتاح عن علاقة التحليل السيمي بالشجرة الفورفورية في: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط 1، 1990، صص. 19-22؛ وكذا ص. 27).

*- في الحوار الذي أجرته معه مجلة: "دراسات سيميائية - أدبية - لسانية"، في عددها الأول الصادر عام 1987، يقول محمد مفتاح: "والإبداع في ميادين ومناهج العلوم الإنسانية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالإبداع في الميادين العلمية البحتة، لذلك فما دام الغربيون مبدعين في ميدان العلوم البحتة فهم مبدعون أيضاً في ميدان العلوم الإنسانية لذلك فنحن تابعون، وليس أممانا إلاّ تكيف تلك النظريات (...). لا ينبغي أن يزعم أحد في العالم الثالث أنّه قادر على خلق نظرية متفرّدة لسبب بسيط وهو أنّه ليس هناك إبداع علمي..." (عبد الرحمن طنكول ومحمد العمري وحيد لحداني، التحليل السيميائي؛ أبعاده وأدواته، حوار مع الدكتور محمد مفتاح، مجلة

ورد عند بعض النقاد العرب القدامى من مبادئ، ومما انتهت إليه الدراسات الشعرية السيميائية الآن" (ص.5). ولا شك أن هذه العملية (أي عملية النحت) تقتضي تمهرا وتمرسا وحضور لمسة خاصة، تستطيع أن تُخرج من الرُكام غير المتجانس صياغةً (نظريةً) تتسم بالنجاعة وتحظى بالقبول والاستحسان. فالمادة الخام مادة معطاة (وهي هنا عبارة عن مجموعة من المبادئ المقررة في النقد التراثي العربي وفي النقد الغربي الحديث)، ولكن الصياغة الجديدة تحمل بصمة النحات/ الباحث الخبير بخصوصيات المادة وحساسيتها وقابليتها للتأقلم مع البيئات والسياقات المختلفة.

4. منطلقات الناقد:

لقد وردت الإشارة إلى منطلقات الناقد متفرقة في القسم النظري، كما أنها جاءت مندغمة -في الأغلب الأعم- في مرتكزاته ومناقشاته النظرية المستفيضة التي تتخلل كل أجزاء الكتاب.. وقد اتخذت هذه المنطلقات شكل فرضيات ومُصادرات معرفية، ومنهجية، وتأويلية، تمخّضت عنها مفاهيم وإجراءات عملية ومبادئ نظرية، وجّهت عمل الناقد وأطّرت مناقشاته وتحكّمت في بناء تأويلاته.. ولأهمية كل ذلك نتوقف عنده بشيء من التفصيل فيما يأتي:

1- المنطلقات المعرفية:

نستطيع من خلال القراءة المتمنّنة للكتاب أن نزع أن الجمع بين المرجعية العربية التراثية (وخاصة تنظيرات حازم القرطاجني) والمرجعية الغربية الحديثة (وخاصة النظرية الشعرية) لصياغة تصوّر نظري (توفيقي)، يستند إلى مُصادرة معرفية تحضّر حضورا مطّردا في أكثر من موضع من القسم النظري. ومضمون هذه المصادرة هو: اعتبار الثقافة اليونانية رافدا من روافد الثقافة العربية؛ ففي سياق حديثه عن القيمة التعبيرية للحرف من منظور الغربيين المحدثين، وبعد استعراضه لموقف العرب القدماء والمحدثين من المسألة،

دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد الأول، خريف 1987، ص. 20؛ (ويقول في موضع آخر: "فما دمنا لا ننتج العلم، ولا نطوّر العلوم إلى تقنيات، فسنبطل في مكاننا نستقبل ونستهلك: نقبس النظريات فنقرأها ونأملها ونختار منها ما نختار". ندوة «محمد مفتاح، قضايا النظرية والمنهج في الخطاب النقدي»، مجلة الآداب البيروتية، العدد 3-4، مارس- أبريل 1998، السنة 46، ص. 94).

يقول محمد مفتاح: «من المعلوم أنّ طرح المسألة من قبل العرب كانوا متأثرين فيه بالثقافة اليونانية وربّما اللاتينية أيضا وقد اشتهر لدى هؤلاء جميعا تيار الطبيعيين الذين يجعلون الكلمة تعبّر طبيعيا عن الشيء...» (ص. 32-33). ويقول في سياق آخر: «وقد شغل التخيل والمحاكاة الفكر البلاغي والنقدي العربيين فخصّوهما بعناية فائقة. وقد زاد هذه العناية تطوّرهما في المصدر أي في الثقافة اليونانية نفسها. فقد أدان أفلاطون المحاكاة - بناء على نظريته في المثل - لأنها تقليد للمقدّد. وهي نقل حرفي عنده، أو تصوير فوتوغرافي للشيء المحاكى. ولكنّ أرسطو الواقعي جعلها أساسا للفنّ (...) وقد انتقل مفهوم المحاكاة والتخيل إلى الثقافة العربية الإسلامية بشقيها: الأفلاطوني والأرسطي فحاول الاتجاه الآخذ بالثقافة اليونانية التوفيق أيضا بين الحكيمين. وقد انعكس اهتمامه في تعريفه للشعر...» (ص. 47-48).

وبالنظر إلى ما يتّسم به عمل الناقد من ازدواجية وتوفيقية، على مستوى مرتكزات القراءة، فإنّ الانطلاق من هذه المصادرة ألجأه إلى العديد من المقارنات والإحالات، التي وضعت اليد على نقط الالتقاء بين المرجعيتين (العربية والغربية)، وعملت على إضفاء نوع من التّسقية والانسجام والمشروعية ربّما - على العمل التوفيقي الذي يضطلع به.. ويمكن استعراض تلك المقارنات والإحالات كالاتي:

لـ يقول محمد مفتاح: "من خلال هذه الأمثلة نرى بوضوح أنّ ابن جني -وهو، بلا شك، يعكس وجهة نظر كانت شائعة في عصره- يجعل لكلّ صوت دلالة ذاتية تميّزه عن غيره من الأصوات وتتميّز به كلمة من كلمة. وهذا رأي يلتقي مع الكراتليين الجدد (*) كما سنرى، وتميل إلى الأخذ به الدراسات الشعرية المحدثّة" (ص. 30-31)؛ "ولفت انتباهنا ممّا ورد عنده [يقصد جان كوهن في كتابه اللغة الراقية ونظرية الشعرية] ترادف الوصف والمحاكاة، وجوهر الوصف والمحاكاة في الشعر المجاز ممّا قرب الشقة بينه وبين الآراء النقدية العربية (ابن سينا، وحازم، والسجلّماسي..). لاشتراك المصدر المستقى منه وهو الثقافة اليونانية" (ص. 51)؛ "من هذه النقطة، إذن، يقع التلاقي في «إفعل» أو «لا تفعل» بين ما صاغه النقاد العرب للشعر من قواعد، وما وضعه التداوليون من قواعد، ولتوضيح هذا التلاقي فإنّنا

* - نسبة إلى cratyle = التيار الطبيعي، وهو التيار الذي كان يدافع عن وجود علاقة طبيعية بين الأسماء والأشياء التي تعنيها، أي أنّ أصوات اللغة تمتلك تعبيرا ذاتيا. ويقابله التيار الديمقراطي (Démocrite) الذي كان يقول بالاعتباطية. (ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 4)، 2005، ص. 33)

نأتي بعدة أمثلة لرصد التشابه" (ص.55)؛ "ويجد القارئ أنواعا أخرى من التشابه تفتح بابا واسعا من المقارنات التي تُبين عن مفارقات، أهمّها: أنّ ما وضعه النقاد العرب من قواعد لصياغة الخطاب الشعري يُشابه إلى حدّ كبير ما وضعه التداوليون من قوانين للأحاديث الجارية..." (ص.57).

وهكذا فإنّ هذه الإشارات الإحالية، التي اتخذت في الغالب شكل مقارنات لإثبات التشابه بين مواقف النقاد العرب الأقدمين والنقاد الغربيين المحدثين، استندت ضمنا إلى المصادرة المعرفية السابقة من منطلق أن تشابه الرؤى بين المرجعيتين مصدره وحدة الأصل (وهو الثقافة اليونانية كما يقول الناقد). ويبدو جليا أثر هذه الرؤية (القائمة على مبدأ المثاقفة) من خلال هذه المرونة التي ميزت عمل الناقد على مستوى تعامله مع مرتكزاته النظرية.

2- المنطلقات المنهجية:

لقد قدّم الناقد عرضا تفصيليا لمرتكزاته النظرية والمنهجية، إلّا أنّه لم يكتف بسرد هذه المعطيات سردا بيغويا وإنّما ذيلها بالتعبير عن موقفه الصريح ممّا بدا له غير منسجم مع طبيعة اشتغاله، سواء على مستوى المتن المدروس أو على مستوى المنهجية المتبعة في التحليل. وقد صرّح الناقد بهذا في التقديم قائلا: «وقادني اتّجاهي هذا [أي تبني القراءة المتعدّدة] إلى أن أستعرض جملة من الآراء لدارسين عرب خاصة بموسيقى الشعر أو الصورة الشعرية، فبيّنت قصورها لأنّها لم تأخذ في حسابها كلّ مكوّنات الخطاب الشعري. كما ناقشت بعض الدراسات الأجنبية مبينا ما تحتوي عليه من مبالغة في الاختزال» (ص.5).

على أنّ المصادرة المنهجية الأبرز في العمل الذي ينوي محمد مفتاح تقديمه، لا تتّصل باختيار منهج معيّن وتطبيقه على المتن المدروس (فتعامله مع المرجعيات النظرية يتّخذ طابعا توفيقيا)، وإنّما تتّصل بتبني خطّة منهجية محدّدة، تمثّلت فيما وسمه مفتاح بـ «القراءة المتعدّدة»؛ «فالمحاولة إذن تدخل ضمن القراءة المتعدّدة» (ص.5).

إنّ عبارة «القراءة المتعدّدة» تبقى غامضة إلى أن يعمل الناقد على بيان المقصود منها، وذلك تحت عنوان دال هو: «عناصر التحليل»؛ حيث يؤكّد أنّ القصيدة بنية تتكوّن من عناصر تؤلّف بينها علاقات، وأنّ لكلّ عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات تميّزه عن غيره، [لذا] يجب فرز كلّ عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف، والعناصر هي:

1- المواد الصوتية 2- المعجم الخاص 3- التركيب 4- المقصدية.. (ص.28). ولا شك أننا هنا أمام نزعة بنيوية تركز على تقطيع النص إلى مستوياته ودراسة كل مستوى على حدة ثم دراسة المستويات في إطار تعالقاتها وتفاعلها الداخلي الذي يؤدي إلى إنتاج المعنى.

مهما يكن فإننا نفهم من عبارة: "القراءة المتعددة" أنها قراءة تهدف إلى تقطيع القصيدة - إجرائيا - إلى مستويات أو عناصر هي: الأصوات - والمعجم - والتركيب - والمقصدية. ولعل القدرة على الإحاطة بكل هذه المستويات/ العناصر واستيفاء حقها يتطلب من الناقد - من جهة:

✓ التمكن من علوم ومعارف عديدة قد لا يُتاح للباحث الواحد الإلمام بها جميعا، وهذا ما شعر به الناقد حين قال: "ومن الأمانة العلمية الاعتراف بأن القراءة المتعددة محفوفة بالمخاطر والمزالق، إذ تتطلب من منجزها المشاركة في كثير من العلوم. ودون كل علم خطر القتاد" (ص.5).

✓ رفض النماذج النظرية التي تقوم على تجزئ العملية الشعرية من جهة أخرى. يقول مفتاح: "وأما البحث في عنصر واحد منها بمعزل عن باقي العناصر الأخرى، فإنه يجعل النتائج المتوصل إليها متناقضة وجزئية وخاطئة..." (ص.58). فالقراءة التي تراعي جميع العناصر المكونة للخطاب الشعري أجدى وأجدر - في نظر الناقد - على الإحاطة به وتفهمه تفهماً صحيحاً.

تتضاف إلى المصادرة المنهجية السابقة مصادرة أخرى تتصل بما أطلق عليه الناقد "الفهم بالموازنة". وهذه المصادرة تستند إلى مبدأ نظري مفاده أن قراءة التراث بالتراث من أنجع ما يؤدي إلى الفهم التاريخي الحق، ومن أحسن ما يجنب (نا) الإسقاط، وأن التراث يفسر بعضه بعضا. ولقد بين الناقد أن الفهم الحق للمتن المدروس (قصيدة أبي البقاء) لن يتم إلا إذا وازناها (أي القصيدة) ب:

✓ نصوص شعرية سلكت نفس منهج القصيدة.

✓ نظرة مؤرخي العصر إلى تطوّر الأحداث.

✓ ما كان يلقيه الخطباء أيام الجمع والأعياد.

إلا أن طبيعة الهدف الذي رسمه مفتاح (أي صياغة «تركيبية» تعليمية لتفهم وتحليل المتن المدروس) تحول دون إجراء كل هذه الموازنات. وهكذا يبدو أن انكباب الناقد على

صياغة تصوّر نظري، تتوافر فيه شروط النّجاعة الإجرائية والتبسيط البيداغوجي، فرض عليه ترك الخوض في تفاصيل قد تتزاح به عن المقصد الأسمى من هذه الدراسة.. لذلك اختار مسارا آخر؛ وهو-حسب تعبيره- تفهّم القصيدة بناءً على ما ورد في كتابين هما: "المنهاج" لحازم القرطاجني و"الوافي" للرّندي. (ص.22)

على أنّ نفي مفتاح لحضور ما سمّاه الفهم بالموازنة ليس نفيا مطلقا، فإذا كان الهدف الذي رسمه لا يسمح بجميع الموازنات فإنّه يسمح ببعضها. وهذا معناه أنّنا سنجد إلى جانب النزعة البنيوية الدّاخلية المنغلقة، التي تلقى بظلالها على منهجية الناقد من خلال المستويات المذكورة أعلاه (دون أن يصرّح هو بذلك)، نزعة خارجية تجعل النصّ مشرعا على المرجع وعلى التاريخ (بمعنييه العام والشخصي). ما يعني أنّ تحليل مفتاح للقصيدة، سيّخذ منحى مزدوجا (داخليا وخارجيا) وفقا لما تقتضيه متطلبات التحليل!!

3- المنطلقات التأويلية: (عامة وخاصة)

إنّ أول منطلق يصرّح به الناقد في مستهل هذه الدّراسة -وهو أنّ الدّعوة إلى الجهاد والاتّحاد تُعتبر خاصية مشتركة في الكتابات الأندلسية- ذو طابع تأويلي عام؛ أي أنّه يتعدّى نطاق هذه الدّراسة ليتّصل بدراسات سابقة ولاحقة للباحث نفسه. ف"الدعوة إلى الجهاد والاتّحاد..." إذن فرضية عامّة تحكم مجموعة من أعمال الناقد (19)، وستتمّ البرهنة عليها جزئيا (في الكتاب الحالي) وكلّيا (في المشروع العام للناقد)؛ "قد افترضنا سابقا أنّ الدعوة إلى الجهاد والاتّحاد كانت أكبر شاغل للأندلسيين. وقلنا إنّ هذه الدعوة صيغت شعرا ونثرا، وعُبر عنها بكتابات فلسفية وصوفية وتاريخية... وقد برهنّا على هذه الفرضية من خلال الكتابة الصوفية، وسنبهرن عليها الآن من خلال الشعر..." (ص.9).

¹⁹ - [يقول محمد مفتاح في كتابه التلقي والتأويل: "نقدّم دليلا آخر على أطروحتنا المركزية التي تزعم أنّ مختلف التأليفات الكبرى تمّدف إلى وحدة السلطة ووحدة الأمة للقيام بالجهاد". (محمد مفتاح، «التلقي والتأويل، مقارنة نسقية»، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، (ط 3)، 2009، ص. 101)؛ ويقول في موضع آخر: "أطروحتنا نحن تحاول أن تتجاوز هذا الانشطار الظاهر إلى البحث عن النواة الموجهة للثقافة المغربية بما فيها من علوم شرعية وعقلية وأدبية؛ والأدبية بما فيها من شعر فصيح، بمختلف أغراضه وعامي بتنوّع تجلياته؛ والنواة هي؛ الدعوة إلى الاتّحاد والجهاد". (محمد مفتاح، «التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية»، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1995، ص. 158)؛ [ينظر أيضا: «حول مفهوم الجهاد والاتّحاد في الأدب الأندلسي»، عالم الفكر، المجلد الثاني عشر، العدد الأوّل، أبريل-مايو-يونيو، ص. 172 ووص. 185 وما بعدها].

أما المصادرات التأويلية الخاصة فتتمحور حول المتن المدروس (نونية أبي البقاء الرندي) وتدور في فلكه، وهي إما مصادرات تتجه مباشرة إلى المتن لتفسيره وتأويله، نحو؛

✓ "القصيد حقا ذات نزعة زهدية..." (ص.13).

✓ "قصيدة الرندي بسيطة الغرض، إذ هي رثاء صرف [رثاء المدن والبلدان]، على أنها وإن كانت بسيطة فهي تتكوّن من عدّة فصول، بعضها طويل وبعضها قصير" (ص.24).

✓ "وقد يتّضح من هذا أنّ القصيدة راعت ترتيب الفصول، فقد قدّمت العام (الأهم) فالخاصّ (فالأهم) فالأكثر خصوصية..." (ص.25).

✓ "قبناء القصيدة إذن جاء خاضعا لتقاليد الشعر العربي الجيد المجمع عليها.." (ص.26).

أو مصادرات غير مباشرة تكتفي بالتلميح، من خلال الإشارة إلى بعض الأوصاف والخصائص التي سيعمل الناقد فيما بعد على إسنادها للمتن المدروس، من قبيل؛

✓ "ومع ذلك، فإنّ هناك نماذج أمكن لها أن تتجاوز هذه الحرفية إلى التعبير عن تجارب إنسانية خالدة مثل صراع الإنسان مع الدهر، والإنسان مع الإنسان" (ص.50).

✓ "فالنصّ الشعري إذن ليس لعب ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنّما يهدف فوق ذلك كلّّه إلى الحثّ والتحريض" (ص.55).

أما الخطة المنهجية التي اعتمدها الناقد للوصول إلى مصادراته التأويلية فنجدها مبثوثة في أوّل صفحة من الكتاب حيث يقول: "وقد أخذت كلّ بيت على حدة ووقفت عند كلّ تركيب منه... ومع ذلك فإنّي بعد تحليل كلّ بيت قدّمت تركيبا في نهاية كلّ فصل، وتركيبا جامعا في آخر القصيدة" (ص.5). فالناقد على ما يبدو سيعمل على تجزئ القصيدة إلى فصول، فدراسة أبيات كلّ فصل دراسة مفصّلة بتطبيق عناصر التحليل المقترحة أعلاه (الأصوات، والمعجم، والتركيب، والدلالة)، ثمّ تقديم تركيب مرحلي في نهاية كلّ فصل وتركيب شمولي في نهاية القصيدة.

وقبل الانتقال إلى الإجراءات النقدية، نسجّل أنّ مصادرات الناقد تميّزت بالكثافة والتنوّع من جهة واليقينية من جهة أخرى. وهذه الخاصية الأخيرة يمكن ربطها بالطابع الاستنباطي الذي وسم عمل الناقد ككلّ؛ بحيث يغدو عمله تجريبيا -بالدرجة الأولى- على مستوى

اختبار صلاحية التصور المنهجي المقترح، أمّا نتائج التحليل فمحسومة بشكل مسبق. إلّا أنّ السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح -هنا- هو: هل تتم دراسة النصوص الأدبية من أجل الوصول إلى خلاصات نظرية، أم أنّ هذه الدراسة ليست إلّا مطية لإثبات صحة مصادرات وأحكام جاهزة، ربّما تكون سابقة حتى على اختيار المتن المدروس؟

5. الإجراءات النقدية:

يتفرّع القسم التطبيقي⁽²⁰⁾ في هذا العمل إلى تسعة إجراءات نقدية جزئية، تتضافر لتحقيق مقاصد الناقد وتأكيد فرضياته على المستويين المنهجي والتأويلي. وقبل تفصيل القول في هذه الإجراءات، نرى ضرورة التذكير ببعض المعطيات النظرية والمنهجية، وكذا الانطلاق من بعض الاستفهامات:

يتبنّى الناقد -كما بيّنا سابقا- القراءة المتعدّدة، التي ترى أنّ النصّ الشعري يتركّب من عناصر متضافرة (هي: المواد الصوتية، والمعجم، والتركيب، والمقصدية)، وأنّ كلّ عنصر من هذه العناصر ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار عند التحليل. كما أنّه يعتمد -في تعامله مع القصيدة- أسلوب التقسيم إلى فصول، وهذا الإجراء يستند إلى مبدأ نظري أورده الناقد (في القسم الأول) في سياق حديثه عن معايير الشعر، ويتمثّل هذا المبدأ في كون «القصائد المركّبة وكثير من القصائد البسيطة تتركّب من فصول...» (ص.22). بل إنّ هذا المبدأ يتّخذ -قريبا من الموضع السابق- شكل مصادرة؛ فـ "قصيدة الرندي بسيطة الغرض (...) على أنّها وإن كانت بسيطة فهي تتكوّن من عدّة فصول، بعضها طويل وبعضها قصير" (ص.24).

فهل طبق الناقد هذا المقترح المنهجي -الذي اتّخذ صورة مصادرة منهجية- تطبيقا حرفيا أم أنّه حادّ عنه مراعاةً لخصوصية التحليل واستطراداته التي تفرضها الغاية التعليمية لهذا العمل؟ وهل كان الناقد موفقا في تكييف المعطيات النظرية مع الأهداف التعليمية؟ ثمّ ما مدى قدرة الإجراءات النقدية على إثبات مصادرات الناقد التأويلية وتأكيداتها؟

إنّ تتبّع التفاصيل التي قدّمها الناقد في القسم التطبيقي من هذا العمل النقدي -بالنظر إلى التشعب والاستطراد اللذين يطبعان أسلوبه- يمكن أن يوقعنا في دوامة إعادة الإنتاج، كما يمكن ينزاح بعملنا عن مجاله المعرفي (نقد النقد) إلى التعامل المباشر مع النصّ

²⁰ - وهو يمتد من ص. 61 إلى ص. 186.

الإبداع.. من هنا فإننا سنحرص على تفصيل القول في الإجراء الجزئي الأول بالنظر إلى امتداده الكمي (ص. 61-81) من جهة، وتمثيلته النوعية (فيما يتعلق بخطوات وإجراءات ومفاهيم القراءة التحليلية) من جهة ثانية، بينما سنكتفي -في الإجراءات المتبقية- بتكثيف المعطيات التحليلية، مركّزين على ما يتعلق بالآليات الموظفة من قبل الناقد، والنتائج التي انتهى إليها. وسنختزل المعطيات التي انتهينا إليها في جداول توضيحية تضم العناصر الآتية: الموضوع، والمتن، والمفاهيم والآليات التحليلية، والنتيجة.

■ الإجراء الجزئي الأول: بنية التناقض والتضاد (ص. 61-81)

يشرع الناقد في تحليل مطلع القصيدة⁽²¹⁾، تحليلًا مفصلاً⁽²²⁾ منطلقاً من تحديد البحر الذي نظمت عليه (البسيط)، ومستحضرات الحالات التي تستدعي توظيف هذا الوزن في قصائد الشعر العربي، وكذا التغيرات التي تطرأ عليه.. منتقلاً إلى تحديد مواضع التبر في أجزائه، وأنواع التعادل، ونوعية الأصوات ومخارجها، ونوعية المقاطع ووظيفتها، منهيًا هذا المستوى التحليلي بإشارة هامة مفادها أن استغلال المواد الصوتية -رغم أهميتها- ليس كل شيء. من هنا تأتي أهمية الانتقال إلى مستويات أخرى من التحليل؛ وهكذا يتوقف مفتاح عند الجملة الاعتراضية مناقشا آراء البلاغيين القدامى بشأنها، ومبرزاً مركزيتها في سياق مطلع قصيدة الرندي.

وقد اعتبر الناقد - بناءً على تطبيق مبادئ التحليل المنطقي - الشرط الأول من البيت "قضية كبرى" والشرط الثاني "كأنه نتيجة"، إلا أن هذه القضية حوّلت -في نظره- إلى ما نراه في البيت؛ فالشاعر حوّل القضية الحملية إلى قضية شرطية^(*).. وقد قصد (أي الشاعر) بتعبيره «كل شيء إذا ما تم نقصان» الإطلاق، فهي إذن "قضية شرطية مطلقة" وهذا ما يعضده سياق الكلام والسياق التاريخي العام. (ص. 65)

على أن هذا الإطلاق الذي ينطوي عليه معنى البيت تنتقذه -في نظر مفتاح- تجربتنا الحياتية، ذلك أن "بعض الأشياء كلما اكتملت ازدادت حسناً وبهاءً" (ص. 65). إلا أنه يمكن

²¹ - وهو قوله: لِكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ - نُقْصَانٌ *** فَلَا يُعْرُ - بِطِيبِ الْعَيْشِ - إِنْسَانُ

²² - خصّص الناقد لتحليل هذا البيت سبع صفحات ونصف.

* - "القضية قول يصح أن يقال لقائله: إنه صادق فيه أو كاذب فيه. وهي حملية، إن انحلت بطرفيها إلى مفردين، كقولنا: زيد هو عالم، وزيد ليس هو بعالم، وشرطية إن لم تنحل..." (لمزيد من التفاصيل ينظر: المهدي فضل الله، الشمسية في القواعد المنطقية، المركز الثقافي العربي، (ط 1)، 1998، صص. 211-212).

أن يسوّغ -في نظره- من ناحيتين: الأولى منطقية (تتمثل في كون مفهوم القضية الشرطية يمكن أن يُعبّر عن حالة احتمال أحياناً)، والثانية شعرية (وتتمثل في كون الشعر يقوم على خرق العادة المعرفية والتعبيرية)، وهنا يحضر أحد المفاهيم المقتبسة من شعرية جان كوهن هو مفهوم "الخرق" ⁽²³⁾؛ فالشاعر خرق العادة التعبيرية حين عبّر باللفظي (لا يغزّ) عوضاً عن النهي (لا تغزّ).. ثم إنّ الخرق يتجاوز هذا المستوى ليلتقي مع ما سمّاه القدماء "المجاز العقلي"، ف"تمّ الشيء" مجاز عقلي علاقته السببية... (ص. 65)

وهكذا فإنّ الشاعر قصد إلى المبالغة في التعبير عمّا يحسه من مرارة وألم، فاستدعى كلّ العناصر التي من شأنها أن تحقّق هذه الغاية، حيث "اختار كلمات مركّبة من حروف ملائمة غير متنافرة بعيدة المخارج غير متقاربتها تعبّر حركاتها عن جزء من معناها. وقد جاء شطرا البيت متساويين في الحروف مُصرّعين..." (صص. 65-66). وفضلاً عن ذلك فإنّ التكرار - باعتباره خاصية مميزة للخطاب الشعري - حاضر بأنواعه في البيت السابق، فهو يتضمّن تكراراً على مستوى الأصوات، والتفعلة (كذا!)، والتركيب النحوي، والمعنى. ما يجعل الشطر الأول موجّهاً للشطر الثاني، بل إنّ هذا البيت/ المطلع - بما هو معبّر عن المقصد العام للقصيدة - موجّه للقصيدة كلّها. ولتأكيد هذا الزعم يحيل الناقد إلى ما قاله القدماء عن شروط مطلع القصيدة ⁽²⁴⁾، وما يتّصل بها من حديث عن تقاليد الغرض، واختيار البحر، والألفاظ والمعاني الملائمة. كما يستشهد في هذا السياق بآراء النقاد الغربيين المتعلقة بالتداخل النصّي (التناص). معتبراً -من ثم- أنّ القصيدة جميعها "رجعُ صدى لمقروءات أبي البقاء..." (ص. 66).

إنّ مطلع قصيدة الرندي يحمل في طياته آثاراً تحيل -بحسب الناقد- إحالة متعدّدة الأبعاد (تتّصل بخطبة الوداع، ونزول قوله تعالى: "اليوم أكملت لكم دينكم"، وردّ فعل النبيّ، وردّ فعل عمر...). والناقد يستغل هذا السياق لمناقشة مواقف القدماء العرب والغربيين المحدثين من هذه الظاهرة والمصطلحات التي وُضعت عنواناً لها؛ فقد "درسها النقاد القدامى

²³ - "الخرق" أو "الانحراف" وهو يرادف عند كوهن -حسبما بيّن محمد مفتاح- مفهوم اللحن في النحو التوليدي. ومن ثمة فهو يعتري التركيب.. وهناك أربعة نماذج من الخرق: منطقي، ودلالي، ومعرفي، وصوتي... (ينظر: في سيمياء الشعر القديم، صص. 50-51).

²⁴ - "إذا كان وجه الإنسان دالاً عليه، فكذلك مطلع القصيدة ويجب أن يكون دالاً على مقصد الشاعر، وأن يختار لفظه ومعناه..." (ينظر: في سيمياء الشعر القديم، ص. 23).

للعرب بتفصيل تحت عنوان شامل لها ولغيرها وهو السرقات. وكذا فعل النقاد المحدثون وأطلقوا عليها أسماء عديدة، أشهرها وأشيعها التناص" (ص.67).

إنّ هذا الزخم من التداخلات النصية التي انخرط فيها البيت، جعله -في نظر الناقد- خطاباً للذاكرة الجماعية لاستخلاص العبر من ماضٍ ذهبي عاش فترات من العزّ والسمو ولحظات من الضعة والانحدار. وقد هيمنت على الشاعر نظرة مأساوية تجسّدت في تعبيره عن عدم الاغترار بطيب العيش ما دام سائراً إلى زوال. وقد أسهمت العناصر البانية للبيت (أصواتاً، وكلمات، وتركيباً) في ترسيخ هذه النظرة.

ويأتي البيت الثاني⁽²⁵⁾ لتفصيل ما أُجمل في البيت الأوّل، إلّا أنّه -كما يقرّر الناقد- يتضمّن من المؤشّرات ما يجعله متميّزاً عن سابقه. ومن أهم هذه المؤشّرات:

← أنّ حركة الكسر لم ترد في البيت إلّا مرّة واحدة، بينما توزّعت باقي الحركات بين الفتح والضمّ. ويرى الناقد في هذا الصدد أنّ ما ذكره البعض من دلالة حركة الكسر على الصغر واللطف، ودلالة حركة الفتح على الضخامة... هو محض افتراض وزعم يفتقر لما يعضّده⁽²⁶⁾، "أمّا القول بأنّ كذا يدلّ على كذا على الإطلاق فإنّه غير صحيح" (صص.68-69)؛

← أنّ كثرة المقاطع الطويلة في البيت تعكس امتداد الصوت والنّفس؛

← وجود ما يدعى بالجناس (جناس المضارعة) يُنبئ بالتشابه في المعنى والغاية.. إلخ

أمّا ما يجعل هذا البيت مشابهاً للبيت السابق، فهو تبئيره للجملة الاعتراضية «كما شاهدتها». ولا يكتفي الناقد هنا بتحديد الدلالة المعجمية لكلمة "مشاهدة"، بل يسعى إلى التنقيب عن الدلالة البعيدة للكلمة من خلال تسليط الضوء على الإحياءات التي تتّصل بها في مجال التصوّف. "لفظ المشاهدة بما له من إحياءات وبخاصة لدى الصوفية يفيد العلم اليقيني" (ص.69). ويؤكد هذا المعنى الأخير (هذه النكهة حسب تعبيره) اقتران الكلمة بـ "أل" التي للحقيقة.

²⁵ - هي الأمور - كما شاهدتها - دُولٌ *** مَنْ سَرَّهُ زَمَنُ سَاءَتْهُ أَرْمَانُ

²⁶ - يؤكد الناقد هنا مصادرة نظرية أدلى بها في القسم النظري، حيث يقول: "يجب استغلال المواد الصوتية بغضّ النظر عن وعي الشاعر أو عدم وعيه بما فعل. ومع ذلك فيجب أن لا تعمّم مسطرة هذا التناول بدون قرائن موجهة ومرجحة" (في سيمياء الشعر القلم، ص.36).

ويستمر الناقد في تحليل هذا البيت محددا دلالة صيغ الأفعال، والجملة الشرطية، ومعترضا على تأويل قدماء النحويين لفعل الشرط وجزائه على اعتبار أن البيت ينقضه. أما الضمائر - وإن كان قد فصل بينها إجرائيا - فإن الفصل الحاد بينها لا جدوى منه؛ "فالقصيدة الشعرية كلياينة: كل كلمة بل كل حرف تصيبه عدوى ما قبله وما بعده" (ص. 71). وهذا المفهوم الأخير يحيلنا مرة أخرى - إلى جان كوهن، الذي وضعه "ليوضح على ضوءه معنى خرق مبدأ التناقض وقواعد الانتقاء" (ص. 51).

يختم الناقد تحليله للبيت الثاني بالإشارة إلى مظاهر التناص التي ينطوي عليها، موظفا - لتوصيفه - مصطلحا تراثيا هو «توارد الخواطر»، ف «الشاعر تواردت عليه عدة خواطر حينما همّ بنظم هذا البيت جاءت من القرآن وتفسيره والحديث وشروحه وما تلا ذلك من آداب في ذمّ الزمان وتقلباته» (ص. 71).

وفي تحليله للبيت الثالث، ينطلق الناقد مجددا من النظر في المستوى الصوتي (الحركات، والمقاطع، ومخارج الأصوات)، وينتقل بعد ذلك إلى المستوى التركيبي، من خلال بيان دلالة استخدام واو العطف وإسم الإشارة، أو ما سمّاه اللغويون الغربيون "التعبيرات الإشارية" (27) (التي اعتبرها مفتاح أعمّ من أسماء الإشارة في النحو العربي)، وكذا الكشف عن التعادل الحاصل بين التعابير التي استخدمها الشاعر في هذا البيت. ويعمد الناقد بعد ذلك إلى ما سمّاه "قواعد التبئير" الذي يجعله على درجات، حيث اعتبر كلمة «أحد» درجة أولى أما الدرجة الثانية فهي «وهذه الدار».. ويُنهي الناقد تحليله باستحضار بعض الأقوال التي بدا له أن البيت يدخل في علاقة تناص معها.

وإذا انتقلنا إلى البيت الرابع نجد الناقد ملتزما بالتدرج السابق، حيث يحدّد - على المستوى الصوتي - عدد الأصوات والدلالة التي تكتسبها هيمنة حركات الفتح وقلة المقاطع الطويلة (بالمقاييس إلى البيت السابق). أما على مستوى التركيب، فيعقد الناقد مقارنة بين الأبيات السابقة التي ابتدأت جميعا بالجملة الإسمية (التي تفيد الثبوت)، وهذا البيت الذي ابتدأ بالجملة الفعلية (التي تدلّ على الحركة والتحوّل)، فالمقدّم بؤرة التعبير وهو الفعل... إلخ

ولا ينتهي الأمر هنا، وإنما يذيل الناقد ما قدّمه من تحليل لأبيات هذا المقطع بما اعتبره تذكيرا وتركيبا، ويستخلص أن هناك ثلاثة عناصر أساسية تحكّمت في بناء هذا المقطع هي:

²⁷ - ينظر تعريف هذا المصطلح في ملحق هذا البحث.

الزمان، والمكان، والإنسان؛ "فالزمان لدى الشاعر لا قَبْلَ له ولا بَعْدَ" (ص.75). "والمكان... مطلق" (ص.76)، "وأما الإنسان فإنه غير محدد لأنه يعيش في زمان لا محدد، ثم إنه يعيش مسيرًا غير مختير خاضعًا لقدر أو جبر لا محيص منه" (ص.76).

وهكذا يكون الشاعر -فيما يرى مفتاح- قد تجاوز التعبير الحرفي إلى التعبير عن الجوهر، وعاد إلى طفولة الجنس البشري الذي كان لا يستطيع تمييز نفسه من محيطه. إلا أن هذا المقطع -في نظر الناقد- وإن كان ينطوي على بنية أساسية تُحرّكه هي بنية اللاتّحديد التي شملت العناصر الثلاثة السابقة، فهو يتضمّن بنية أخرى آخذة في التشكّل تتميّز فيها معالم الزمان والمكان والإنسان، ليتربّب عن ذلك تحمّل هذا الأخير للأمانة والمسؤولية.. وقد عزّز الناقد كلامه هذا بخطاطة تفصيلية (28) موضحة للعديد من التقابلات التي يكشف عنها تعامل الشاعر مع العناصر الثلاثة المذكورة (الزمان، والمكان، والإنسان) وإمكانات التوسّط التي تتيحها هذه التقابلات.

فالمقطع إذن متضمّن لنوعين من التقابل أحدهما بواسطة التناقض والثاني بواسطة التّضاد (29). وهنا يلجأ الناقد إلى ترسيمة المربع السيميائي (30) لشرح وتوضيح ما ذهب إليه، ليستنتج بعد ذلك أن شخصية الشاعر (الفقيه القاضي المالكي) تُرجّح اتّجاه التوسّط الذي تحتّ عليه النصوص الدينية (القرآن، والحديث، وآثار السلف).

هذه هي العمليات التحليلية التي قدّمها مفتاح في تناوله للمقطع الأوّل من المتن المدروس وقد تتبّعناها بتفصيل. وقبل أن نبسط ملاحظتنا حول هذا الإجراء، نلخص أهمّ عناصره في الجدول الآتي:

الموضوع	بنية التناقض والتضاد
المتن	الأبيات: 1-2-3-4
الكلمات المحاور	نقصان، إنسان، أزمان، الدار، لا يدوم، الدهر

28- أنظر: في سيمياء الشعر القديم، ص. 77.

29- التقابل بواسطة التناقض لا توسّط فيه، أمّا التقابل بواسطة التّضاد فيجعل بين الحدين وسطًا. (في سيمياء الشعر القديم، ص. 77).

30- يذكّر "تشاندير" أن «ألجيرداس غريماس Algirdas Greimas» هو الذي صاغ مفهوم المربع السيميائي وجعله وسيلة لتحليل الأفاهيم (كذا؟) السيميائية المزدوجة بعمق أكبر... وهو (أي المربع السيميائي) نسخة معدّلة من «المربع المنطقي» في الفلسفة السكولاستية أدخل عليها تمييز جاكوبسون بين التناقض التدريجي وغير التدريجي (ينظر: دانيال تشاندير، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2008، ص. 186)؛ (يمكن العودة أيضًا إلى ما قاله محمد مفتاح نفسه عن الأصول المنطقية (العربية والإغريقية) للمربع السيميائي في: ندوة الآداب (1998)، مرجع مذكور، ص. 94).

التحليل العروضي، التحليل المنطقي، مخارج الأصوات، المربّع السيميائي، التحليل المتوالي، التحليل البياني (المجاز)، الجنس، المقصد، التناس، الخرق، الكليانية، التعبيرات الإشارية، التعادل، التبئير	الآليات التحليلية والمفاهيم
خضوع الإنسان للقدر [التناقض: يرحه الفن الشعري ونظرة الشاعر وأوضاع الأندلس، والتضاد: ترجمه معتقدات الشاعر]	النتيجة

1- نستنتج إذن أن الناقد اعتمد في تحليله للمقطع السابق الدراسة التحليلية التجزئية (*)، حيث جزأ كل بيت إلى عناصره الصغرى ووقف عند كل عنصر على حدة (عدد الحركات، مخارج الأصوات، نوعية المقاطع، ودلالة المفردات وأبعادها...) وربط ذلك بسياق البيت من ناحية وبالسّياق العام للقصيدة من ناحية أخرى.. وقد سبق لمفتاح أن نبّه إلى أنّ هذا النوع من التناول قد يجرّ عليه اعتراضا مفاده أنّه بصنعيه هذا- يقترب من طريقة النقاد والبلاغيين العرب القدامى (31)، وكان ردّه أنّ دراسات غربية محدثة كالتداولية والاحتجاج تنبئ التناول نفسه.

وبغضّ النظر عن أنّ محمد مفتاح يحاول هنا أن يدفع عن نفسه (شبهة) التخندق في القديم (وهو ما سناقشه في موضعه من هذا البحث)، فإنّ ما يمكن ملاحظته بخصوص المنهجية التي اتّبعها في تحليل الأبيات السابقة "التناول الجزئي البيئي"، أنّها قريبة من منهجية شراح الشعر العربي القديم. ولا يخفى أنّ أهمّ خاصيتين ميّزتا المنهجية المشار إليها هما ميلها إلى:

✓ النظرة الشمولية: التي تحاول تقديم القصيدة المشروحة من جميع الأوجه (صوتيا، وصرفيا، ومعجميا، وتركيبيا...)، وهذا يتطلّب من الشارح أن يكون موسوعيا مشاركا في الكثير من العلوم. وقد توافرت هذه الخاصية في العمل الذي قدّمه مفتاح على مستوى الوعي النظري وعلى مستوى الإجراء العملي.

*- وهي ما اصطلاح عليه عبد المجيد النوسي بـ التحليل الميكروسكوبي التقني (أو التحليل العلمي المخبري). يقول: "وأعتقد أنّ مفتاح هو نموذج لهذا التحليل العلمي المخبري، إذ نجده في تحليله لقصيدة أبي البقاء الرندي... يعتمد الطريقة الميكروسكوبية لتحليل الأصوات والكلمات والأبيات، لينتقل بعد ذلك إلى تحليل الرتبة النحوية، وصولا إلى الزمن النفسي والزمن النحوي، وانتهاء بالزمن الاجتماعي..". (عبد المجيد النوسي، ندوة الآداب (1998)، مرجع مذكور، ص. 92).

31- ينظر: في سيمياء الشعر القديم، ص. 5.

✓ الاستطراد: بحيث ينخرط الشارح في حركة حلزونية تنطلق من البيت المشروح وتعود إليه، مروراً بكم لا بأس به من النصوص الشعرية-خاصة- التي يؤتى بها لإضاءة عتماته وتذليل صعوبات فهمه.

إلا أن مفتاح -فيما يبدو- حرص كل الحرص على تقديم تحليل محايث، لا يبرح الأبيات المحللة إلا من مدخلٍ وحيدٍ هو "التناص"؛ بحيث لا نكاد نعثر على بيتٍ شعرٍ واحدٍ من خارج القصيدة المحللة⁽³²⁾، وكل ما هنالك نصوص قرآنية وحديثية وأمثلة وأقوال مأثورة، يستحضرها الناقد باعتبارها مصدراً من مصادر الاستلham والحوارية النصية، التي أسهمت في بناء النص وتشكيله.

2- أمّا على مستوى المفاهيم/ المصطلحات الموظفة في هذا الإجراء الجزئي، فالملاحظ أن الناقد مزج في الكثير من الأحيان بين مصطلحات تنتمي إلى التراث العربي ومصطلحات تنتمي إلى النظرية اللغوية والنقدية الغربية الحديثة، باعتبارها تدلّ على المفهوم نفسه وتحمل صفات مشتركة⁽³³⁾. وهكذا فإن الناقد تعامل مع المفاهيم بنوع من المرونة والتساهل الواضحين، كما أنه أحجم -في معظم الأحيان- عن استحضار مقابلات المصطلحات الأجنبية الموظفة. وربما نستطيع أن نعزو ذلك إلى عادة محمد مفتاح في الانفصال عن مرجعياته وتناسيها، رغبة في بناء صرح/نسق مفاهيمي مستقل..

إلا أن ذلك -في اعتقادنا- سيؤثر سلباً على ما اعتبره الناقد مقصداً تعليمياً لعمله، خصوصاً إذا وضعنا نصب أعيننا التخبّط الذي يعرفه ميدان ترجمة المصطلحات الأدبية والنقدية في العالم العربي؛ فغياب الأصول الغربية للمصطلحات من شأنه أن يكون مصدراً للخلط والارتباك المفاهيمي. كما أن التساهل في توظيف المصطلحات المتعددة للدلالة على المفهوم الواحد، قد يوحي للقارئ بالاشتراك اللفظي، وهي خاصية تتعارض مع قوانين بناء وتشبيد المصطلحات العلمية المتخصصة. ولا نشكّ في أن محمد مفتاح على وعي تامّ بكلّ

³² باستثناء بيتين شعريين لمالك ابن المرحّل أوردتهما الناقد للغرض نفسه (التناص: استحضار مقروءات الشاعر) إلا أنه فضل أن يجعلهما في الهامش (ينظر: في سيمياء الشعر القديم، هامش ص. 132).

³³ -"الخرق" عند جان كوهن و"المجاز" عند العرب القدامى (في سيمياء الشعر القديم، ص. 65)؛ "الإحالة والسرققات" (نفسه، ص. 67)، و"توارد الخواطر" (نفسه، ص. 71)، عند العرب الأقدمين. و"التناص" في النقد الغربي الحديث (نفسه، ص. 67)؛ "أسماء الإشارة" عند النحاة العرب الأقدمين، و"التعبيرات الإشارية" في اللغويات الحديثة (نفسه، ص. 72).

ما ذكرنا (34)، إلا أن هذا الوعي لم يترجم إلى إجراءات عملية نستطيع إخضاعها للاختبار.. وهنا يُطرح سؤال الاتساق بين النظر والتطبيق في الممارسة النقدية في عمل الناقد وفي الفكر النقدي العربي المعاصر عموماً.

3- وفيما يخص الخطوات المنهجية (أو ما يمكن تسميته مع مفتاح "عناصر التحليل")، فإن الناقد لم يلتزم بترتيب محدد لها، كما لم يحرص على الفصل الصّارم بينها، لذلك فإننا قد نجد أحياناً تداخلاً بين دراسة الأصوات والدراسة المعجمية أو بين هذه الأخيرة والمستوى التركيبي... إلخ. إلا أن الجدير بالملاحظة هنا هو احتكام الناقد المطّرد إلى "المقصد"، باعتباره الفاصل بين الإمكانيات التأويلية (35). وهكذا يمكننا فهم سبب تأخير الناقد لعنصر «المقصدية» خلال استعراضه لعناصر التحليل؛ ذلك بأنه فيما يبدو - العنصر الحاسم الذي من شأنه أن يضع حداً فاصلاً بين التأويل غير المبرّر وما يمكن اعتباره تأويلاً مبرّراً أو منضبطاً (*). وربما تسعفنا هذه الملاحظة في تلمّس ملامح الخلفية الفلسفية التي يصدر عنها الناقد في تنظيره لعملية قراءة النصوص الأدبية، وهي كما يبدو فلسفة تقرّ بالانتظام والنسقية والمرجع والمؤلف والمعنى.. وتختلف لا محالة مع الفلسفات التي تسعى إلى نفي الانتظام والاتساق وتدعو إلى القول بموت المؤلف وغياب المرجع لتعويم المعنى.

والملاحظ أن الناقد يستعمل صيغاً اصطلاحية متعدّدة للتعبير عن مفهوم المقصدية فتارة يستعمل "القصد" وتارة أخرى "المقصدية" وأحياناً "المقاصد"، ولا شك أن هذه الصيغ المتنوعة تكشف عن استعمال/ استعمالات مخصوصة للمفهوم، وهكذا يمكن استنتاج أن المفهوم عنده

34- سيعمل محمد مفتاح في الكتاب اللاحق على تدارك هذا الأمر (يُنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص. 119).

35- ينظر: في سيمياء الشعر القديم، ص. 68 وص. 72. بل إن المقصدية - قبل كلّ هذا - تتحكم في اختيارات الشاعر؛ يقول محمد مفتاح: «فالقصد أو المقصدية، إذن، تحدّد كيفية التعبير والغرض المتوخى وهي البوصلة التي توجّه تلك العناصر وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام، فالمقصدية تحدّد اختيار الوزن، والألفاظ الملائمة، وتركيبها بطرق معيّنة لتؤدي المعنى العام المتوخى. ولذلك نجد البحر الواحد ينظّم فيه الشاعر مدحاً أو فخراً أو هجاءً أو رثاء... فالقصد يتحكّم في نسج القصيدة والمقطوعة بل في البيت أو شطره مبنى ومعنى. وقد تفتّن القدماء إلى هذا...» (في سيمياء الشعر القديم، ص. 53).

*- يتبنّى محمد مفتاح - حسب أحد الباحثين - منهجية تداولية "تأخذ بتشيدية نسبية لا تمنح المتلقي كلّ التفويض التأويلي، بل تقيده بشروط مساقية وسياقية." (جمال بندحمان، المشروع الفكري لمحمد مفتاح، الأنساق الدينامية وفلسفة انتظام الكون، ضمن: محمد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ وجمال بندحمان، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط 1، 2009، ص. 43). (ينظر: أيضاً الحور الموسوم بـ "نحو ضوابط تأويلية" من كتاب: مجهول البيان، ص. 109 وما بعدها).

يتخذ منحنيين اثنين، وذلك بحسب صيغة (الدال الاصطلاحي) من جهة، والسياق الذي يرد فيه من جهة ثانية؛

- المنحى الأول: حيث يدل على الغرض الذي يندرج ضمنه النص/ الخطاب، والذي يتحكم في تحديد اختيارات المتكلم اللغوية والأسلوبية والجمالية (الإنتاج).. يقول محمد مفتاح: «فالقصد يتحكم في نسج القصيدة والمقطوعة بل في البيت أو شطره مبنى ومعنى. وقد تطفن القدماء إلى هذا...» (ص.53).
- المنحى الثاني: حيث يحيل إلى المعادل الدلالي للنص المكتوب أو الخطاب الملقى كما ترسخ في ذهن المرسل ابتداءً (التلقي).. ومن الأمثلة على ذلك قول مفتاح: «قد يصير هذا الزعم يقينا إذا تضافرت عليه جميع عناصر البنية الشعرية وعضده مقصد الشاعر» (ص.68)

وعموما فإن الإلحاح على المقصدية -كما يرى أحد الباحثين- "يجعلنا في جميع الأحوال نعتبر كل الوظائف الأخرى للغة الأدبية موجّهة لخدمة توصيل الأفكار الماثلة سلفا في ذهن الشاعر" (36). والإشكال الذي يطرح نفسه هاهنا، هو: هل تتم دراسة النصوص من أجل استعادة واجترار المعاني التي تبادرت إلى ذهن المؤلف أثناء تأليفها؟ أم أنّ الأمر يتعلق بخطوة يمكن تجاوزها إلى هو أبعد وأعمق؟ ولا شك أنّ معالجة هذا الإشكال تحتاج منا إلى مساءلة شاملة للممارسة النقدية لـ محمد مفتاح على مستوى مشروعه النقدي ككل، وبالأخص تصريحاته الموضحة لفلسفته التأويلية. ولأهمية هذا النقاش سنرجئه إلى مرحلة التركيب والتعقيب.

4- وأما المستندات المرجعية التي تمّ تشغيلها في تحليل المقطع الأول من المتن المدروس، فلم تنحصر في جهود نقاد الشعرية، حيث نجد -مثلا- حضورا لبعض تنظيرات العرب القدامى المتعلقة بمعايير الشعر (شروط المطلع)، وهذا ما يعضد قناعة الناقد التي عبّرت عنها اختياراته على مستوى مرتكزات القراءة. فإيمانه بإمكانية التعاضد بين جهود العرب الأقدمين والغربيين المحدثين نلمسه لمس اليد بدءا بأول مراحل التطبيق، إلّا أنّ الناقد وطلبا للشمولية- لا يجد حرجا في أن يعتمد في تحليله للأبيات على مبادئ التحليل المنطقي (ص.64)، أو التحليل المتوالي الذي وضع أسسه «كاتز» و«فودور» Katz et Fodor (ص.79).. كما أنّه يسترشد -في أكثر من موضع- بالتأريخ. فعلى الرغم من تأكيده

³⁶ - حميد حمداني، الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، العصر الجاهلي، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، (ط 1)، 1997، ص. 3.

- في القسم النظري - على صعوبة إجراء ما سمّاه الفهم بالموازنة، فإنّه يعتمد اعتماداً مطّرداً على المعطيات التاريخية (السياق التداولي) لترجيح التأويل؛ ومن أمثلة ذلك قوله: "يتّضح من سياق الكلام والسياق التاريخي العام أنّ الشاعر يقصد بتعبيره الإطلاق" (ص. 65)؛ وقوله "قالفنّ الشعري ونظرة الشاعر وأوضاع الأندلس التي عاش فيها الشاعر تغلب جانب التناقض في المتقابلات السابقة، ومعتقداته ترجّح جانب التضاد" (ص. 77)... ما جعل هذا الإجراء النقدي يتأرجح بين داخل النص وخارجه (المقاربة التاريخية).

■ الإجراء الجزئي الثاني: بنية التشابه (ص. 82-112)

صرّح الناقد في بداية الإجراء الجزئي الثاني بأنّ أبيات هذا القسم من القصيدة (5-12)، يتجلى فيها "امتزاج الأسطورة بالتاريخ، والعناصر السردية بالعناصر الشعرية" (ص. 82). لذلك فقد تبّنى -على مستوى الآليات التحليلية- منهجية تنطلق من تعريف الأسطورة (من خلال تحديد عناصرها الأساسية⁽³⁷⁾)، وتمزج بين التحليلين الشعري والسيمائي. وقبل أن نبسط ملاحظتنا بخصوص هذا الإجراء، نُجملُ أبرز عناصره فيما يلي:

الموضوع	بنية التشابه (أطراد توظيف الجنس بأنواعه)
المتن	الأبيات من 5- إلى 12
الكلمات المحاور	الفناء، غمدان، أين وأين، حاز، قارون، أتى، أمر، الكلّ، حتى، حكي، دارا، سليمان...
الآليات التحليلية والمفاهيم	التحليل الفيلولوجي، التحليل السيميائي (النموذج العاملي، البرنامج السردية)، التحليل المنطقي، التحليل المعجمي، مفهوم الأسطورة، المقصد، التجنيس (المماثلة، المضاربة، القلب)
النتيجة	ما حلّ بالمسلمين في الأندلس راجع إلى عدم تعلّقهم بدينهم

- عمد الناقد، خلال هذا الإجراء، إلى الكشف عمّا سمّاه البنيات الغائبة أو المضمرة (وهنا نستطيع أن نتلمس ملامح النزعة البنيوية التي أشرنا إليها سلفاً)، وذلك عن طريق استنتاج بعض العلامات الدالة ومحاولة توليد كلمات أو أسماء أعلام من حروفٍ معيّنة؛ "ومحمّد عنصر مضمّر وإنّما أُشيرَ إليه بعلاماتٍ تدلُّ عليه وهي جذر سليمان (س، ل، م)

³⁷ - وهذه العناصر هي: 1- أنّها قصة حقيقة؛ 2- أنّها جرت في بداية الأزمنة؛ 3- تستخدم نموذجاً للسلوك البشري. يضيف إليها الناقد عنصراً رابعاً هو: أنّ طبيعة الأسطورة تقوم على الثنائيات.. وقد برهن محمد مفتاح على حضور هذه العناصر في الأبيات المحللة (ينظر: في سيمياء الشعر القديم، صص. 82-83).

والمسلمون الأندلسيون الذين فرطوا في دينه" (ص.85). أوعن طريق البحث في المسكوت عنه (معتقدات الشاعر، قراءاته).

- افترض الناقد أن هنالك صراعا قائما بين بنيتين هما: بنية التناقض والتضاد الحركية المتطورة، وبنية التشابه ذات الإيقاع الرتيب. وعطفا على الفرضية السابقة رأى محمد مفتاح أن الشاعر حاول استغلال المواد الصوتية لتثبيت بنية التشابه في ذهن المستمع/ القارئ، بعد أن أرهص لها في البيت الأول (38) من هذه الوحدة. (ص.88)

- ناقش الناقد مسألة العلاقة الدلالية القائمة بين الدوال التي بينها جناس، مستدركا على القدماء والمحدثين ومعتبرا أن القصد هو الفصل فيما يتعلق بالرسالة التي يرمي الشاعر توصيلها من وراء الجناس... وعموما فإن "حِرْصَ الشَّاعِرِ على استعمالِ الكلماتِ المتجانسةِ الحروفِ يعكسُ حِرْصَهُ على تبليغِ رسالةٍ مُتَجَانِسَةٍ" (ص.82).

- اتبع الناقد في تقديمه للتحليل المتصل بأبيات هذا القسم منهجية استنباطية، حيث قدم مصادرات واستنتاجات عامة (عناصر أساسية)، قبل الشروع في التحليل الجزئي للأبيات.

- وظّف الناقد بعض مبادئ التحليل الأسلوبي (ونقصد بذلك البدائل الأسلوبية) لتبرير اختيارات الشاعر، يقول مثلا: "فلقد كان أمامه [أي الشاعر] عدّة إمكانيات تصلح بديلا لـ «حاز»، ولكنّه اختار «حاز»...» (ص.94)؛ ويقول أيضا: "فقد كان أيضا أمام الشاعر عدّة بدائل يمكن أن يعبر بها عما يريد أن يقوله، ولكنّه استعمل كلمة «ذهب»...» (ص.94).

- طبق الناقد التحليل الفيلولوجي لتحديد إحياءات بعض الكلمات المستعملة في هذا القسم من القصيدة (البيت التاسع) (39). وقد استغلّ في هذه العملية ما سبق أن اصطلح عليه "التداعي بالإحالة" الذي يستند إلى خلفية ظاهراتية (40)؛ "فحقّق أتى الدّلالي يمكن إرجاعه إلى العناصر المعنوية الآتية: الهلاك، وحتمية الوقوع، ودقّته...» (ص.97).

- اعتمد محمد مفتاح على التاريخ لتأويل توظيف الشاعر لأسماء بعض الشخصيات التاريخية (وهي كثيرة في هذا المقطع) والصور المتمخضة عن ورودها.. ومن ذلك قوله: "انتزع الشاعر صورته ممّا أثّر عن دارا والإسكندر الأكبر من قتال وحروب...» (ص.103). وفي سياق متصل ناقش الناقد مسألة الاستعانة بالأقاصيص والتواريخ، وذلك في موضعين:

38- وهو قوله: وَيَنْتَضِي كُلُّ سَيْفٍ لِلْفَنَاءِ وَلَوْ *** كَانَ ابْنُ ذِي يَزَنٍ، وَالْغَمْدُ غَمْدَانُ

39- وهو قوله: أَتَى عَلَى الْكُلِّ - أَمْرٌ لَا مَرَدَّ لَهُ *** حَتَّى قَضَوْا، فَكَأَنَّ الْقَوْمَ مَا كَانُوا

40- ينظر: في سيمياء الشعر القديم، ص. 44.

✓ بيّن في الأوّل منهما أنّ الشاعر - باستثناءه السرد في البيت 11 بعد إنهائه الحكاية في البيت 10- "ناقض" (*) ما ورد عند بعض معاصريه أنفسهم في صور الاستعانة بالتاريخ" (ص.102، وص.111).

✓ استحضر في الثاني - ذلك تمهيدا لتطبيق مبادئ التحليل السيميائي على بعض الملامح السردية الواردة في هذا المقطع - مواقف بعض القدماء (حازم) التي تُجيز الاستعانة بالقصص وأخبار الزمان، معتبرا (أي مفتاح) أنّ "الاستعانة بها [أي القصص والتواريخ] أحد أغراض الشعر العربي" (ص.107).

وعموما فقد لجأ الناقد - لتحليل الأبيات المتضمنة لإشارات سردية - إلى تتميم التحليل الشعري بتحليل سيميائي، تبنّى خلاله منهج العوامل السردية الستة⁽⁴¹⁾، واستعان ببعض مبادئ التحليل المنطقي (الاتصال والانفصال) لرصد العلاقة التي تجمع بين الذات والموضوع المبحوث عنه.. مستخلصا من كلّ ذلك أنّ الحكاية "حكايةٌ فُقدَ بالنسبة للإنسان، ولكنها حكايةٌ ظُفِرَ بالنسبة إلى القدرة العليا" (ص.111).

- يخلص الناقد، في نهاية هذا الإجراء، إلى تحديد الأهداف (المغازي) التي دعت الشاعر إلى ضرب المثل بقصص وأخبار الأمم السابقة، ويحدّد أربعة أهداف كبرى.. مستنتجا أنّ الشاعر لم ينظر إلى الواقع الأندلسي نظرة موضوعية، وإنّما أرجع ما حلّ بالمسلمين في هذه البلاد إلى عدم تعلّقهم بدينهم. وبذلك يكون (أي الشاعر) قد "استعان بالأسطورة ليقدم تفسيراً جزئياً للتاريخ". (ص.112)

*- يعود الناقد - في هذا السياق - إلى طرح قضية التبديلات والتغيرات والإضافات التي خضعت لها القصيدة، محمّلا مسؤولية التناقض المشار إليه أعلاه لرواة القصيدة.. يقول: "وربّما يكون المؤلّف غير مسؤول عن هذا الخلل، وإنّما رواة أشعاره هم المسؤولون فقدّموا أو أخرّوا أو أضافوا، وبخاصّة أنّ القصيدة خضعت لتبديلات وتغيرات وإضافات كثيرة" (في سيمياء الشعر القديم، ص.102).

⁴¹- وهي: الفاعل الأمر، والفاعل المأمور، والبطل (الذات)، والموضوع، والمعوقات، والمساعدات. (في سيمياء الشعر القديم، ص.108)

■ الأجزاء الجزئية الثالث: مأساة الإسلام (ص. 113-125)

الموضوع	مأساة الإسلام
المتن	الأبيات: 16-15-14-13
الكلمات المحاور	الدهر، ألوان، السلوان، الإسلام، الجزيرة، العين...
الآليات التحليلية والمفاهيم	التحليل المعجمي، التحليل المنطقي، المربع السيميائي، التناص
النتيجة	المواجهة صارت فرض عين [تتحور هذه الوحدة حول بنيتين: الإسلام (آيلة للسقوط)، والكفر (آيلة للسمو)]

- استهل الناقد هذا الإجراء بتحديد دلالة لفظ الدهر⁽⁴²⁾ الذي ورد ذكره في موضعين سابقين ليخلص إلى أن العلاقة بين الدهر والزمان علاقة تَضْمُنِيَّة. فالأول نَحْسٌ والثاني يشمل ما يقبل في لحظات السعود ويدبر في فترات النحوس. ومن هنا فإن رواية "الذخيرة السنية" (التي تجعل الدهر مصدرا للشروع المستمرة والمتراكمة) مُقَدِّمَةٌ ومُرَجِّحَةٌ على رواية "أزهار الرياض" (التي ترادف بين الدهر والزمان). "والتراث العربي لا يقبل هذا إلا نادرا" (ص. 114). وقد اعتبر الناقد أن الجنس الوارد في رواية الذخيرة (بعض - بعض؛ أنواع - منوعة)، يَدْعُمُ ما ذهب إليه من اقتران الدهر بالكوارث المتنوعة. وانتقل الناقد بعد ذلك إلى تحديد الدلالات الرمزية لمجموعة من الألوان التي رأى أن كلمة "ألوان" في البيت تحيل إليها (وهي: الأحمر والأسود والأصفر)، ثم تساءل عن أدوات الربط التي وظفها الشاعر للتأليف بين ما سمّاه المعاني الظاهرة والرمزية، وحددها في: الإحالية والوصل والحال فضلا عن الرابط الصوتي..

- لاحظ محمد مفتاح أن وراء التعادل الظاهري (التركيبى والمعجمي)، الذي تضمّنه البيت الموالي⁽⁴³⁾، بنيتين: إحداها مثبتة والأخرى منفية. وقد عمل على تبيان هذا التقابل من خلال ترسيمة المربع السيميائي. وخلص إلى أن الشاعر في هذا البيت وصل إلى ما كان يسعى إليه من بداية القصيدة، ولم يبق أمامه إلا أن يحكي ويستجيب بذلك لانتظارات القارئ (الواقعي والمتخيّل). (صص. 118-119)

⁴² - وهو قوله: فَجَائِعُ الدَّهْرِ أَنْوَاعٌ مُنَوَّعَةٌ *** وَبَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ، وَهِيَ أَلْوَانُ

⁴³ - وهو قوله: وَلِلْحَوَادِثِ سُلُوانٌ يُسَهِّلُهَا *** وَمَا لِمَا حَلَّ بِالإِسْلَامِ سُلُوانٌ

- استنتج الناقد أنّ تكرار صوت الهاء (في البيت 15) يحيل إلى معاني التهيئ للأمر والأسف على الشيء الذي يفوت. ويتأكد ذلك في نظره من خلال السياق العام للقصيدة، حيث إنّ كلّ ما يتلو هذا يفيد الحسرة والتأسف على الأمصار الساقطة.
- شرع محمد مفتاح، بعد هذا، في استنتاج ما اعتبره "كلمات رمزية لها أصداء كامنة في الذاكرة الجمعية" (ص. 119)، (وهو يقصد هنا: الجزيرة، وأحد، وثهالان)، وعمل -من ثم- على تحديد الأبعاد الدلالية والرمزية لهذه الكلمات استنادا إلى السياق التاريخي والحضاري العام، وكذا إلى تداعياتها في بعض المؤلفات التاريخية (مروج الذهب) وفي بعض قصص العرب (ألف ليلة وليلة)، معتبرا أن شراح الشعر العربي (ويسمّهم بالشراح الوضعيين) "لم يتفطنوا إلى المعاني الرمزية التي وراء هذه الإحالات" (ص. 120).
- انتهى الناقد من خلال تحليله لأبيات هذا المقطع إلى أنّها تتمحور جميعا حول بنيتين هما: الإسلام والكفر، الأولى آيلة للسقوط والثانية آيلة إلى الرّفعة والسمو. ما يجعل المواجهة فرض عين. (ص. 124)

■ الإجراء الجزئي الرابع: مسلسل المأساة (ص. 126-138)

الموضوع	مسلسل المأساة
المتن	الأبيات: 17-18-19-20
الكلمات المحاور	قرطبة، دار العلوم، حمص، النّزه، قواعد، أركان
الآليات التحليلية والمفاهيم	الكلمة النواة، التحليل البلاغي، القراءة بالموازنة (التاريخ، المصادر الأندلسية)، تقلب الحروف، التحليل المعجمي، التناص، الخرق
النتيجة	مصير المسلمين في الأندلس مجهول [التقابل بين ماضي المسلمين (البناء، الملك، القوة) وحاضرهم (الهدم، الفقد، الفناء)]

- استغل الناقد في هذا الإجراء ظاهرة تردّد الحروف (حرف السين) ليصوغ ما يسمّيه دوصوسير "الكلمة النواة" (البيت 17⁽⁴⁴⁾)، وهي تعني تأليف دالّ معجمي من الأصوات المتكررة في بيت أو مقطع شعري. وقد تمخّض عن هذا عبارة: مسلسل المأساة ومقابلها مسلسل المسرة؛ "فتسلسل حرف السين يوحي بهذه المعاني، كما أنّ مسلسل السقوط يؤكّده: بلنسية ومرسية وشاطبة... فسقوط كلّ مدينة من هذه المدن كان إحدى حلقاته" (ص. 127).

44- فاسألْ بِلْنَسِيَّةٍ مَا شَأْنُ مَرْسِيَّةٍ *** وَأَيْنَ شَاطِبَةُ أَمْ أَيْنَ جِيَّانُ؟

واعتبر الناقد أنّ هذا البيت تتصادم فيه الضرورة الشعرية والتاريخ، حيث عدّل الشاعر عن ترتيب الأحداث فلم يراع التسلسل الزمني لسقوط المدن، ما أدى به إلى خرق معارفنا. وانتقل مفتاح بعد ذلك إلى تحديد دلالة أسلوب المواجهة (الخطاب) الذي جاء بصيغة الأمر "إِسأل" معتبرا أنّ القصد من ورائه هو الاعتبار ما دام المسؤول (وهو بلنسية) غير قادر على الردّ، "فجواب بلنسية ليس بلسان المقال وإنّما بلسان الحال" (ص.128). وأمّا الشطر الثاني لهذا البيت فتضمّن -في أوله- استفهاما تهكميا يحيل إلى سخرية مبطنّة، وتضمّن -في آخره- توكيدا على "جيان" التي شكّلت قرارا لانفعالات الشاعر وصرخاته المختلفة..

- تتبع الناقد مختلف الأساليب النحوية والبلاغية وكذا الوحدات المعجمية الواردة فيما تبقى من أبيات هذه المقطع مبرزاً معانيها الظاهرة والباطنة، ومستنتقا أبعادها الرمزية التي اعتبر أنّها جميعا تصب فيما سمّاه "البنية الأساسيّة".

- وفي إطار ما اصطلح عليه بـ "جناس المضارعة"، عمل مفتاح على استغلال بعض المواد الصوتية الواردة في البيت (20) ⁽⁴⁵⁾، لاستنباط بعض الكلمات بواسطة **تقليب الحروف** (الكُنْ، البقاء، القوة...) والربط بين معانيها ومعاني بعض الكلمات الواردة في البيت المذكور (قواعد، وأركان)، ليستنتج أنّ هناك تماثلا بين الظاهر (بلنسية، ومرسية، وشاطبة، وجيان، وقرطبة...) والباطن (الصلاة، والصوم، والحج، والزكاة، والشهادة...)، وأنّ هذا البيت يقدم نموذجا فريدا للكثافة التي تُميّز السرد الشعري عن غيره من ألوان التأليف السردية، فكلّمتا: قواعد وأركان "اختصرتا في زمان قصير..، ومكان ضيق..، ما لا يستطيع المؤرّخ أن يكتّبه في عدّة مجلّدات، والقصص في آلاف الليالي أن يحكيه" (ص.137).

- استنتج محمد مفتاح في ختام تحليله لهذا المقطع أنّ سرد مسلسل المأساة يُستشف منه -إن لم يصرّح الشاعر بذلك- حثّ المسلمين في الأندلس على الجهاد وبذل النفس من أجل تقادي المصير المجهول الذي ينتظرهم.

- وعموما فإنّ الناقد حلل أبيات هذا المقطع تحليلا تجزيئيا مفصلا، فانتقل دون ترتيب بين مستويات القراءة (المعجم والتركيب والأصوات والمقصدية)، ومن أجل ملء فراغات النص وجعل البنية الظاهرة تستدعي البنية الغائبة، عمد في الكثير من الأحيان استحضار بعض المعطيات التاريخية [لتأكيد أهمية ورود لفظة جيان في نهاية البيت (17) ⁽⁴⁶⁾، ولبیان

⁴⁵ - قَوَاعِدُ كُنْ أَرْكَانَ الْبِلَادِ فَمَا *** عَسَى إِذَا لَمْ تَبْقَ أَرْكَانُ

⁴⁶ - في سيمياء الشعر القديم، ص. 129.

المكانة التي كانت تحتلها مدينة قرطبة بين المدن الأندلسية⁽⁴⁷⁾، ولإظهار ما كان بين قرطبة وإشبيلية من تنافس⁽⁴⁸⁾، ولربط كلمة قواعد (الواردة في البيت 20) بقصة رفع قواعد البيت⁽⁴⁹⁾... [ما يؤكد مرة أخرى على أن حضور ملامح النزعة البنيوية في المنهجية التي يتبناها الناقد (المستويات) لا يُقصي التاريخ والمرجع بل وحتى سيرة الشاعر إذا اقتضى ذلك سياق التأويل ومتطلباته.

■ الإجراء الجزئي الخامس: فِطَاعَةُ الْمَأْسَاةِ (ص. 139-152)

الموضوع	فِطَاعَةُ الْمَأْسَاةِ
المتن	الأبيات: 21-22-23-24
الكلمات المحاور	تبكي الحنيفية، بيوت، عاطلة، كنائس، المحاريب، المنابر، الإسلام...
الآليات التحليلية والمفاهيم	التحليل منطقي (التقابلات)، التحليل المعجمي، التحليل النحوي، التناص، الخرق، اللغة الشعرية، الاستدلال
النتيجة	كل ما في الوجود يبكي ويرثي لما حلّ بديار الإسلام في الأندلس [هذه الأبيات هي بؤرة القصيدة: ما قبلها وما بعدها هوامش لها]

- في مستهل هذا الإجراء الجزئي حرص محمد مفتاح على وصل اللّاحق بالسّابق، موضحاً أنّ أول أبيات هذا المقطع⁽⁵⁰⁾ (وهو البيت الذي اعتبره واسطة العقد) جاء معضداً لما ذهب إليه في تأويل كلمة "أركان" في المقطع السابق، باعتبارها دالةً على أركان الإسلام. ودليله على ذلك "أنّ البيت لم يُعطف عطفاً نسقياً وإنّما جاء مفصّلاً للتوضيح والتفصيل" (ص. 139).

- وبعد أن أقام موازنة بين روايتي البيت معتبراً أنّ رواية "الذخيرة" أبلغ من رواية "الأزهار"، شرع مفتاح في تحليل الكلمات المعجمية مبرزاً إحياءات كلّ كلمة على حدة وحَمُولَتِهَا المعنوية، ومعتبراً أنّ الشاعر اقتبس هذا التركيب (الحنيفية البيضاء) من الأثر المشهور: "جنّتكم بالحنيفية البيضاء ليلها كنهارها..."، وأنّ الوصف بالبياض يعكس موقف

⁴⁷ - نفسه، ص. 130.

⁴⁸ - نفسه، صص. 132-133.

⁴⁹ - نفسه، ص. 136.

⁵⁰ - تَبْكِي الْحَنِيفِيَّةُ الْبَيْضَاءُ مِنْ أَسْفٍ *** كَمَا بَكَتْ لِرَسُولِ اللَّهِ أَجْفَانُ

الشاعر والتراث من البياض (الذي يحيل إلى معاني الوضوح والهناء والراحة والسير على هدي السلف الصالح) ومما يقابله (أي السواد = العماية والضلال والحزن). (ص. 140)

- على أن أبرز مؤشر يتضمّنه هذا البيت -في نظر محمد مفتاح- هو ربط البكاء بالأسف، الذي اعتبره مؤشرا على البنية الغائبة من خلال ما سمّاه التداعيات الذاكرة المتصلة بقصة بكاء يعقوب على ابنه يوسف..؛ "فحالة يعقوب على ابنه هي حالة أهل الأندلس على أبنائهم وأموالهم ودينهم" (ص. 141). وإذا كان الشطر الأول من البيت يماثل ضمنا بين وضع يعقوب ووضع الأندلس، فإن البيت جميعه يحاكي صراحة بين وضعين عاشهما الإسلام أحدهما في بدايته وقوّته (وهو موت الرسول) والآخر في تدهوره وضعفه (وهو زهاب الدين من أيدي المسلمين) والجامع بينهما -كما يرى الناقد- هو البكاء. (صص. 142-143)

- يخلص الناقد إلى أن أبيات هذا المقطع -بارتكازها على لغة انفعالية مكثرة من المجازات، واستعمالها لألفاظ موحية تشدّ ذاكرة المتلقي إلى تاريخ وأحداث ومأثورات أسهمت في صياغة الذهنية الإسلامية- يمكن اعتبارها بؤرة القصيدة، وأن ما قبلها وما بعدها هوامش لها. ذلك أن عالم المعتقدات هو أساس للسلوك الاجتماعي. (ص. 152)

- ولعلّ ممّا ينبغي تسجيله بخصوص الآليات الموظّفة في هذا الإجراء، فضلا عن التقابلات المنطقية التي لا تكاد تخلو منها فقرة من فقرات التحليل، تمييز مفتاح -خلال تسويغه لما اعتبره خرقا تركيبيا في البيت (24) (51)- بين الكلام العادي باعتباره قائما على الشيء ونفيه (أو ما سمّاه دوصوسير بـ "الاختلاف")، والشعر الذي يرجع باللغة إلى إحائها المطلق. فهذا التركيب، الذي لا يُقبل في الكلام العادي أو العلمي، مستحسن ومرغوب فيه في مجال اللغة الشعرية (52). ومن الواضح هنا أن الناقد يتبنى التقسيم الذي وضعه جان كوهن بين "اللغة الشعرية" و"اللغة المعيار" (العادية)؛ وهو التقسيم الذي يستند إلى المُسلّمة المركزية في شعرية كوهن، والمتمثلة في القول بـ "أنّ الشعرية تتحدّد بالمجاز" (53). ولئن كان مفتاح قد دعا إلى ضرورة أخذ الحيطة والحذر خلال التعامل مع هذه النظرية بسبب ارتكازها

51- حَتَّى الْمَحَارِبُ تُبْكِي، وَهِيَ جَامِدَةٌ *** حَتَّى الْمُنَابِرُ تَرْتْنِي، وَهِيَ عِيدَانُ

52- في سيمياء الشعر القديم، ص. 150.

53- نفسه، ص. 50.

على نماذج شعرية تُكثر من المجاز، فإنّ الذي دفعه إلى استدعائها في هذا السياق -كما هو واضح- "كثرة استعمال المجاز في هذا المقطع" مقارنة بالمقاطع السابقة واللاحقة.

■ الإجراء الجزئي السادس: دعوة الأندلسيين إلى الجهاد والاتحاد (ص. 153-162)

الإجراء الجزئي السادس	الموضوع	الدعوة إلى الجهاد والاتحاد (دعوة الأندلسيين)
	المتن	الأبيات: 25-26-27
	الكلمات المحاور	غافلا، مرحا، يلهيه، أوطان، المصيبة، الدهر، نسيان
	الآليات التحليلية والمفاهيم	التحليل البلاغي-الأسلوبي، التحليل المنطقي، المقصد، التناص
	النتيجة	تغلبُ النظرةُ المأساويةُ العدميةُ العبثيةُ على الشاعر [الجامع بين هذه الوحدة هو ردّ الأعجاز على الصدور (التعادل التشابهي والتقابلي)]

- استهل محمد مفتاح هذا الإجراء بتحديد دلالة الإنشاء الطلبي الذي صدر به الشاعر أول أبيات هذا المقطع⁽⁵⁴⁾، وهو النداء. وقد قارن بينه وبين الاستفهام السابق في: "أسأل بلنسية" (البيت 17)، على اعتبار أنهما معا يؤسسان علاقة آنية ومباشرة بين المخاطب والمُخاطَب⁽⁵⁵⁾. كما اعتبر أنّ تردّد لفظ الدهر في شطريّ البيت يخلق فيه ملائمة ومفارقة، ممّا أكسبه (أي البيت) نوعا من التعادل بين شطريه⁽⁵⁶⁾. ولتوضيح هذا التعادل يلجأ الناقد إلى التحليل المنطقي، يقول: «ولنُبرهن على صحّة هذه المعادلات بطريقة منطقية. فتالي المقدم صادق في كلّ ما قدّمه الشاعر. ومن ثمة فإنّ هذه القضية الشرطية صادقة...» (ص. 156). والبيت الذي يليه (البيت 26)⁽⁵⁷⁾ استمرارٌ وتوضيحٌ له، وهو بدوره ينطوي على ملائمة ومفارقة (الوطن = أوطان؛ موطن/ أوطان)، كما أنّ وراء ألفاظه تداعيات تراثية شدّت الشاعر ليتكلم من خلالها، ودعت وتدعو المتلقي إلى العيش في أجوائها، وهي تعبّر عن ثلاث بنيات (المشي، الوطن، الأموال والأولاد)⁽⁵⁸⁾. غير أنّها تتركز في ثنائية: قبل/

54- يَا غَافِلًا وَلَهُ فِي الدَّهْرِ مَوْعِظَةٌ *** إِنَّ كُنْتَ فِي سِنَةٍ، فَالدَّهْرُ يَقْطُنُ

55- في سيمياء الشعر القديم، صص. 153-154.

56- نفسه، ص. 155.

57- وَمَاشِيًا مَرَحًا يُلْهِيه مَوْطِنُهُ *** أَبْعَدَ حِمَصٍ؟ تَعْرِ الْمَرْءَ أَوْطَانُ

58- في سيمياء الشعر القديم، صص. 157-158.

بعد، "وهكذا فقد تغلبت النظرة المأساوية العدمية العيشية على الشاعر فجعل العدم أساس الحاضر والمستقبل..." (ص.159)

- وعموما فقد خلص الناقد إلى أن الجامع بين أبيات هذا المقطع هو ما سماه القدماء "ردّ الأعجاز على الصدور"، أو ما اصطلح عليه هو نفسه بالتعادل (التشابه والتقابل) معتبرا أن كل التعادلات الواردة في هذه الأبيات بينها اشتراك ومناسبة وافتراق ومفارقة. (59)

■ الإجراء الجزئي السابع: دعوة من وراء البحر إلى الجهاد والاتحاد (ص.162-171)

الموضوع	الدعوة إلى الجهاد والاتحاد (دعوة من وراء البحر)
المتن	الأبيات: 28-29-30-31-32-33-34
الكلمات المحاور	يا، راكبين، الخيل، سيوف الهند، نيران، أوطانهم، عز، سلطان، نبأ، جرى، أحاديث، ركب، يستغيث المستضعفون، التقاطع، أنصار، أعوان
الآليات التحليلية والمفاهيم	التحليل البلاغي - الأسلوب، التعادلات والتقابلات، التناص، المقصد
النتيجة	مدح الشاعر لمن وراء البحر تمهيدا لتوبيخهم ثم تحضيضهم [يهيمن على هذه الوحدة التوبيخ والتفريع والموازنة بين ماضٍ مجيد وحاضرٍ مأساوي أليم]

- ما يثير الانتباه في هذا المقطع -حسب محمد مفتاح- هو أنه يبتدئ (60) بما ابتدأ به الشاعر المقطع السابق، وهو (النداء) الموجّه هذه المرة إلى أهل برّ الدعوة (من وراء البحر)، بعدما كان موجّها إلى الأندلسيين؛ "فأساس البيت إذن هو النداء" (ص.163). كما أن هناك تجاذبا في البيت بين التاريخ وحاضر الشاعر وبين ذاكرته وانفعالاته، إلا أن المقصد الذي سعى إليه الشاعر، جعله يتصرف ويُعْمَلُ خياله الشعري في إعادة ترتيب المتوارث. وعموما فإنّ بؤرة التعبير في البيت هي «في مجال السبق»، والهدف من بعث الحماس هو -حسب تعبير مفتاح- إطراء الراكب والمركوب عليه: المحارب وأداة الحرب. (ص.164)

- وقد عبّر البيت (29) بألفاظ مختلفة لكنها تؤدي الوظيفة نفسها، ذلك أن المستغاث بهم بحملهم للسيوف ينشرون نور الهدى ويبددون ظلام الكفر. كما أنها (أي السيوف) هداية

59- في سيماء الشعر القديم، ص. 162.

60- يا راكبين عتاق الخيل ضامرة *** كأنها في مجال السبق -عقبان

لَحَمَلَتْهَا وإِهَانَةً للظالمين⁽⁶¹⁾. والبيت الذي يليه استمرار لما سبق، إلا أنه يميل إلى التهكم الذي يُدرك من استعمال الشاعر لألفاظ تساوي بين المستغاث بهم وبين الحيوان (راتعين)، على أن شطره الثاني يأتي للتخفيف من حدة ما سمّاه الناقد «سبق اللسان». (صص. 165-166)

- وعموما فقد ركّز الناقد، في تحليله للجزء الأول من أبيات هذا المقطع (28-29-30)، على رصد العديد من التعادلات (التشابهات والتقابلات). كما استنتج أن التعادلات المُصرّح بها تعكس وحدة مقصد الشاعر وهو مدح المستغاث بهم تمهيدا لتوبيخهم وتقريعهم.⁽⁶²⁾

- ولاحظ محمد مفتاح أن تصوير الشاعر لحالة الأندلسيين واستصراخهم -الذي كان يذهب صيحة في واد- وللتقاطع الذي حلّ بينهم وبين إخوانهم (البيت 33)، وراءه تراث قرآني وحديثي (تناص) دأع إلى نبذ التقاطع والتدابير والتنازع⁽⁶³⁾. وعلى الرغم من نبذة التحضيض التي ينطوي عليها البيت (34) -والتي تصبّ في الغاية الأسمى من القصيدة، وهي الدعوة إلى الجهاد والاتحاد- إلا أن الرؤية المأساوية طغت على عاطفة الشاعر فوصف من وراء البحر وكأنهم فقدوا كلّ كرامة... وهكذا هيمنت على الجزء الثاني من المقطع لهجة التوبيخ والتقريع والموازنة بين ماضي مجيد وحاضر مأساوي. (ص. 171)

■ الإجراء الجزئي الثامن: الدّلة بعد العزّة (ص. 172-179)

الموضوع	الدّلة بعد العزّة
المتن	الأبيات: 35-36-37-38-39-40-41-42
الكلمات المحاور	ذلة قوم، منازلهم، عبدان، حيارى
الآليات التحليلية والمفاهيم	التحليل النحوي، التحليل المتوالي، التناص، المجاز
النتيجة	الاستغاثة بكلّ من يستطيع أن يغيث من المسلمين [الشاعر تتنازع عاطفتان: عاطفة إنسانية (صريحة)، وعاطفة دينية (ضمنية)]

⁶¹ - في سيمياء الشعر القديم، صص. 164-165.

⁶² - نفسه، ص. 167.

⁶³ - نفسه، ص. 170.

- افتتح الناقد هذا الإجراء بتحديد الاستغاثة التي تضمنها البيت (35) ⁽⁶⁴⁾ وأركانها، مسجلاً أنها استغاثة عامة "لا تقتصر على أهل برّ العدو وإنما هي موجّهة إلى كلّ من يستطيع أن يغيث من المسلمين" (ص.172). كما لاحظ مفتاح أنّ الشطر الأوّل من البيت يدخل في علاقة تناس مع ما ترسّب في ذاكرة الشاعر من مقروءات ومحفوظات، ومنه القول المشهور «ارحموا عزيز قوم ذلّ». فكلاهما (البيت والقول) ينص على تحوّل من الحرية إلى العبودية ومن الإسلام إلى الكفر.. (ص.173).
- انتقل مفتاح إلى إبراز التقابلات التي تقوم عليها أبيات هذا المقطع (معرجاً على المجاز والشرط) ليستنتج أنّه يقوم على محورين: الذلّ والعزّة؛ فقد انتقل المسلمون من العزّة إلى الذلّة، وانتقل النصارى من الذلة إلى العزّة.. (ص.176).
- ختم الناقد تحليله لهذا المقطع بالوقوف عند الأبيات الثلاثة الأخيرة التي جاءت على شكل أمثلة قدّمها الشاعر لما كان يتحدّث عنه بصفة عامة. وقد استند الناقد في تحليله لهذه الأبيات إلى ليفي ستراوس للكشف عن علاقة التضاييف القائمة بين ألفاظ القرابة (الأم، الابن، الروح، الجسد...) وما يترتّب عنها من قيمة انفعالية وتأثيرية، كما اعتمد التحليل المتوالي (في تحليله للبيتين 41 و 42)؛ "فالطفلة في الماضي [+ منعمة]، [+ ياقوت]، [+ ربحان]..." إلخ (ص.178). وعاد في الأخير للكشف عن مظهر آخر من مظاهر التناس في هذا المقطع، معتبراً أن الشاعر -حين ختم هذا المقطع بالعرض- كان موجّهاً بالقول المأثور: يموت الإنسان على أرضه أو عرضه. (ص.179)

■ الإجراء الجزئي التاسع: إمّا إسلام أو لا إسلام (ص.179)

الموضوع	إمّا إسلام وإمّا لا إسلام
المتن	البيت الأخير: 43
الكلمات المحاور	إسلام، إيمان
الآليات التحليلية والمفاهيم	-----
النتيجة	الجهاد صار فرض عين ولا يمكن النصر فيه إلا باتّحاد (توحيد) الكلمة ونبذ الفرقة

الجزء الثاني من التحليل

⁶⁴ - يَا مَنْ لِدَلَّةِ قَوْمٍ بَعْدَ عَزَّتِهِمْ *** كَأَنَّهُمْ، وَهُمْ الْأَحْرَارُ، عُبْدَانُ

- خصص الناقد الإجراء التاسع (والأخير) لتحليل آخر أبيات القصيدة (65). واستنتج من خلاله أنّ الرسالة التي أراد الشاعر إيصالها، هي أنّ الجهاد صار فرض عين على كلّ من في قلبه إسلام وإيمان، وأنّ النصر لا يمكن أن يتحقق إلاّ باتّحاد كلمة المسلمين ونبذ الفرقة. (ص. 179)

مما سبق نسجّل أنّ الناقد تعامل مع نونية أبي البقاء الرندي بوصفها كلاً يتجزأ إلى فصول. أمّا على المستوى المنهجي فلم يلتزم بعناصر التحليل (القراءة المتعدّدة) التزاماً حرفياً، وإنّما اتّسم تعامله معها بالكثير من المرونة؛ بحيث كان ينظر إلى البيت أو المقطع من الزاوية التي تسعفه في تأكيد مصادراته التأويلية، ثمّ يعمل من خلال التراكيب المرحلية على ربط السابق باللاحق وبناء الاتّساق. وقد جاءت الخلاصة العامة للملمّة الشّتات وتكثيف نتائج العمل ككل، حيث عملت هذه الخلاصة على صهر العناصر التي وردت مجزأة في لُحمة واحدة هي **فرضية الجهاد والاتّحاد**، التي رأى مفتاح أن كلّ فصول القصيدة تدور في فلكها بصورة أو بأخرى.

أمّا من جهتنا فقد قدّمنا عرضاً تفصيلياً لمجموع الإجراءات النقدية التي شغلت القسم التطبيقي من هذا العمل النقدي. وقد حرصنا على بسط مجموعة من الملاحظات التي كان الهدف منها مساءلة هذه الإجراءات في علاقتها بمستويات العمل الأخرى، لقياس مدى انسجام العمل واتصال حلقاته، ولجعل القضايا والإشكالات المثارة في هذه الإجراءات أرضية لتعميق النقاش حول آليات وضوابط اشتغال الفكر النقدي المعاصر لحظة التقائه إلى التراث، وهذا ما سنتطرق له في مرحلة التركيب.

وإذا كنا قد اكتفينا في بعض المواضع بإشارات مقتضبة وسريعة إلى خطوات الإجراء النقدي ونتيجته فضلاً عن الآليات الموظفة فيه، فذلك راجع إلى خاصية الخوض في التفاصيل التي ميّزت منهجية مفتاح في التحليل؛ بحيث لا يمر على حرف أو كلمة أو أسلوب من الأساليب البلاغية أو النحوية إلاّ ويخضعه للفحص الدقيق ويعمل على تحديد دلالاته أفقياً (في سياق البيت) وعمودياً (في علاقته بالسابق واللاحق من أبيات القصيدة).. هذا فضلاً عن الحضور اللافت للتحليل المنطقي الذي لا يكاد يخلو منه إجراء من الإجراءات النقدية، والذي تمظهر في صورة تشابهات وتقابلات أقامها الناقد بين مفردات

65- لِمِثْلِ هَذَا يَذُوبُ الْقَلْبُ مِنْ كَمَدٍ *** إِنْ كَانَ فِي الْقَلْبِ إِسْلَامٌ وَإِيمَانٌ

النص وعباراته، ما أدخل التحليل في تشعبات أثرت في الكثير من الأحيان بشكل سلبي على عملية الاستيعاب والتمثل.

6. النتائج والآفاق:

1- النتائج:

قبل استعراض النتائج التي ضمّنها محمد مفتاح آخر محور من عمله، (والموسوم بـ: "خلاصة")، وقراءة نتائج العمل في ضوء ما رسمه الناقد لنفسه من مقاصد وما صاغه من مصادرات منهجية وتأويلية، نذكر بالنتائج التي انتهى إليها في كلّ إجراء من الإجراءات التسعة التي شكّلت ملامح القسم التطبيقي، وهي كالاتي:

- ✓ الإجراء الأول: (بنية التناقض والتضاد) ← خضوع الإنسان للقدر.
 - ✓ الإجراء الثاني: (بنية التشابه) ← ما حلّ بالمسلمين في الأندلس راجع إلى عدم تعلّقهم بدينهم.
 - ✓ الإجراء الثالث: (مأساة الإسلام) ← المواجهة صارت فرض عين.
 - ✓ الإجراء الرابع: (مسلسل المأساة) ← مصير المسلمين في الأندلس مجهول.
 - ✓ الإجراء الخامس: (فضاعة المأساة) ← كلّ ما في الوجود يبكي ويرثي لما حلّ بديار الإسلام في الأندلس.
 - ✓ الإجراء السادس: (دعوة الأندلسيين إلى الجهاد والاتحاد) ← تغلبُ النظرةُ المأساويةُ العدمية العبثية على الشاعر.
 - ✓ الإجراء السابع: (دعوة من وراء البحر إلى الجهاد والاتحاد) ← مدحُ الشاعرِ لمن وراء البحر تمهيدا لتوبيخهم ثمّ تحضيضهم.
 - ✓ الإجراء الثامن: (الدّلة بعد العزّة) ← الاستغاثة بكلّ من يستطيع أن يغيث من المسلمين.
 - ✓ الإجراء التاسع: (إمّا إسلام وإمّا لا إسلام) ← الجهاد صار فرض عين ولا يمكن النصر فيه إلا باتّحاد (توحيد) الكلمة ونبذ الفرقة.
- أما النتائج التي انتهت إليها "الخلاصة العامة" فنجملها في النقاط الآتية:
- لـ القصيدة ترجع إلى قطب وحيد هو: الدهر / الإنسان يتفرع عنه محور ثان هو: الدهر - الإنسان / الإنسان. وكل منهما يحتوي على تقابلات فرعية.

لـ التقابل السابق أضفى على القصيدة جواً مأساوياً من بدايتها إلى نهايتها.
(ص. 180)

لـ مأساة الإسلام والمسلمين بالأندلس في عصر الشاعر ليست إلا تحقيقاً لجبروت
الدهر بواسطة الإنسان المسيحي. (ص. 181)

لـ القصيدة انتهت بما ابتدأت به ولا توجد إلا واسطة رمزية قبلية أسهم في خلقها
التنافس الذي لجأ إليه الشاعر. وواسطة أخرى مقالية حصلت من تأليف الألفاظ
(التشبيه والاستعارة).

لـ القصيدة تُصوّر مأساة الإنسان وجبروت الدهر وقوّته. (ص. 183)

لـ التوتر يوجد في كلّ بيت بكيفية صريحة عن طريق المقابلة (التمام/ النقصان
إلخ)، أو عن طريق الاستدلال بالمذكور على الغائب (طيب العيش/ ضنك العيش
إلخ)، أو عن طريق أسلوب الواجهة (أنا الشاعر/ أنت المخاطب). (صص. 184-
185)

وهكذا يستنتج الناقد أنّ القصيدة المحلّلة (نونية أبي البقاء الرندي) برهان قاطع على
صحّة المسلّمة القائلة: "إنّ الشعر حلّ لغوي لمعركة بين قوات متعارضة، ويكون أكثر شعريّة
كلّما كانت المقابلات قويّة". إلّا أنّه يذيل هذا الاستنتاج باستدراك مفاده أنّ الاحتياط العلمي
لا يسمح بإصدار أحكام عامة انطلاقاً من نموذج وحيد، ذلك أن أسئلة عدّة (من قبيل: أهذا
النوع من المقابلات خاص بشعر المواجهة أم هو عام في كلّ الشعر؟ إلخ) تبقى عالقة في
انتظار دراسة نماذج أخرى. (ص. 186)

من الواضح أن النتائج التي ركّز عليها الناقد في هذا العمل تصبّ في مصادرتة التأويلية
المركزية القاضية بـ "أنّ الدعوة إلى الجهاد والاتّحاد كانت أكبر شاغل للأندلسيين". وقد
تجسّدت على طول أبيات القصيدة، وعمل الناقد في كلّ إجراءاته النقدية على تبنيها.. وفي
مقابل هذا التركيز الكبير على مصادرة الناقد التأويلية المركزية، يختفي هاجس التنظير الذي
طغى على القسم الأوّل من هذا العمل، بحيث تغدو الآليات المنهجية والتحليلية أدوات
يتوسل بها الناقد للبرهنة على مصادرتة المركزية. وفضلاً عن هذه الملاحظة فإنّ المتن
المختار للتطبيق -كما يبدو- ليس مقصوداً لذاته، بقدر ما هو نموذج من بين نماذج عديدة

(في إطار الثقافة الأندلسية) جيء به/بها لإثبات المصادرة التي برهن عليها سابقا (من خلال الكتابة الصوفية) ولاحقا في عدد من أعماله. (66)

ولا شك أنّ الملاحظات السابقة تثير العديد من التساؤلات حول مدى استجابة مسار التحليل للمقاصد المعرفية والمنهجية التي أعلن عنها الناقد في بداية هذا العمل. وحول مدى نسقية التوليفة النظرية والمنهجية التي نحتها الناقد انطلاقا من الجمع بين المرجعيتين الغربية والعربية.. وقبل أن نضع هذه الإشكالات وغيرها في إطارها التركيبي الذي يتيح إمكانية وضع اليد على الآليات المتحركة في اشتغال الفكر النقدي المغربي المعاصر (ممثلاً بأحد أهم رواده) بالتراث، نقف عند الآفاق التي يرسمها الناقد لعمله لتكتمل الصورة أمامنا.

ب- الآفاق:

يمكن أن نستشف معالم الآفاق التي يرسمها الناقد لهذا العمل النقدي من خلال قوله: "...إنّ دراسة نماذج أخرى هي التي ستسمح لنا بالإجابة عن هذه الأسئلة الوجيهة وبإبعاد المزيف منها" (ص. 186).

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ كتاب: "تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص"، شكّل الامتداد الأبرز لهذا العمل النقدي. وهو الكتاب الذي خصصه الناقد لتحليل رؤية الشاعر الأندلسي ابن عبدون (*)، وحرص فيه على عرض ما سمّاه: "تقنية جديدة في التحليل" (67)، من خلال الجمع بين الإسهامات اللسانية والسيمائية.. لصياغة ما اصطلح عليه بـ "النظرية الكلية"، وهي -حسب تعبيره- حصيلة "فرز العناصر النظرية الصالحة لاستثمارها في إطار بناء منسجم" (68). وقد تشكّلت المرتكزات النظرية المعتمدة في هذا الكتاب من التيار التداولي (موريس، أوستين، سورل، كرايس)، والتيار السيميائي (كريماس، كورتيس، جماعة M، ريفاتير)، والتيار الشعري (جاكوبسون، جان كوهن، مولينو وطامين). أمّا على مستوى المفاهيم فقد ركز الناقد على مفهوم التشاكل l'isotopie مقترحا تعريفا خاصا به لهذا المفهوم، ومعتبرا أنّه "أكثر فاعلية في تحليل الخطاب وقدرة إجرائية من مفاهيم بالغة التعميم أو التخصيص مثل التكرار والتوازي. وقد أضافت إليه الدراسات الحديثة مفاهيم أخرى لسبر

66- أنظر الهامش رقم: 19 من هذا الفصل.

* - ومطلعها: الدَّهْرُ يَفْجَعُ بَعْدَ الْعَيْنِ بِالْأَثَرِ *** فَمَا الْبُكَاءُ عَلَى الْأَشْيَاحِ بِالصُّورِ

67- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص. 6.

68- نفسه، ص. 14.

أغوار النص على ضوءها مثل: الاقتضاء والتضمن والشرح وقواعد الخطاب والاستدلال. وستصاحب هذه المفاهيم القارئ خلال هذا الكتاب كله⁽⁶⁹⁾. وعموما فقد أولى هذا الكتاب - مقارنة بالكتاب الأول - اهتماما كبيرا للمنهج، حيث أفاض محمد مفتاح في تبيان خلفيات المناهج والتيارات التي تعرّض لها، وحاول التركيب فيما بينها.⁽⁷⁰⁾

III. تركيب وتعقيب:

1. حدّد محمد مفتاح لعمله نوعين من المقاصد، تمثّل الأول في ما وسمناه بالمقصد المعرفي-البيداغوجي، وهو -حسب تعبير مفتاح- "بث روح البحث المتعمّق في الطلبة"، وهو متصل بكون الكتاب في الأصل عبارة عن محاضرات قدمت للطلبة في الجامعة خلال الموسم الجامعي: 1981-1982. على أنّ المقصد الأهم في هذا العمل (وهو يتضمّن المقصد السابق) تمثّل في الجهد التوفيقي الذي قام به الناقد من أجل نحت ما سمّاه "نظرية"، انطلاقا من جهود العرب القدامى (وخصوصا تنظيرات حازم القرطاجني) وما قدّمته الدراسات الشعرية-السميائية في الغرب، وقد حرص الناقد على صهر المقصدين السابقين في لحمية واحدة. ومن خلال الوقوف عند المرتكزات النظرية والمنهجية بدا لنا أنّ تركيز الناقد انصب على تسويغ العمل التوفيقي الذي قام به، لصياغة تصوّر نظري يسعفه في الوصول إلى تأكيد منطلقاته التأويلية التي اتخذت طابع أطروحات جاهزة بل مسلمات لم يأت المتن إلا لإثباتها، وهذا كلّه يخدم مقصده المنهجي. وإذا أضفنا إلى ذلك خاصيتي التشعب والتعقيد اللتين طبعتا محاولة محمد مفتاح على المستويين النظري والتطبيقي فسنستنتج أنّ المقصد التعليمي وما يقتضيه من إجراءات التبسيط والنقل البيداغوجي ظلّ غائبا عن ذهن الناقد.

وعموما فإنّ هاجس التجريب المنهجي الذي نستشف حضوره اللافت في كلّ مفاصل الكتاب، جعل الناقد يستدعي كما هائلا من المرتكزات النظرية والمنهجية بدءا بالاتجاهين الشعري والسميائي مع (جان كوهن ويوري لوتمان وجاكوبسون) وصولا إلى الأنثروبولوجيا البنيوية (مع كلود ليفي ستراوس) مروراً بالتحليل المتوالي والأسطوري والمنطقي... إلخ. غير أنّ ما يثير انتباه ناقد النقد، هو أنّ محمد مفتاح لم يحرص في

⁶⁹ - نفسه، ص. 30.

⁷⁰ - هذا ما أكّده مفتاح نفسه في أحد حواراته. (ينظر: التحليل السيميائي؛ أبعاده وأدواته، حوار مع الدكتور محمد مفتاح، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ص. 13).

نهاية عمله على تجميع العناصر المنهجية التي توزعت بين القسمين النظري والتطبيقي لتثبيت ملامح المشروع النظري الذي يطمح إلى بنائه. وعوضا عن ذلك نجده يركز في الخلاصة التي وضعها للقسم الثاني على تأكيد النتائج التي انتهى إليها في إجراءاته النقدية، وهي في مجموعها تصب في إثبات المصادرة المركزية وما يتصل بها من مسلمات كونية (الشعر حل لغوي لمعركة بين قوات متعارضة...).

2. وبخصوص الإطار الموضوعي لهذا العمل، فقد حدّدناه سابقا في الشعر الأندلسي مجسدا في متن وحيد هو القصيدة النونية لأبي البقاء الرندي. وقد اتّضح لنا أنّ سبب اختيار هذا المتن -وهو ماسكت عنه الناقد- مرده إلى نموذجيته لإثبات فرضية الاتحاد والجهاد باعتبارها نواة موجّهة للثقافة المغربية الأندلسية، تجسّدت في أنماط نصية وخطابية مختلفة.

وإذا كان الناقد قد شدّد في تصريحاته المتصلة بالمتن على أهمية التحليل المحايث ونفى عن نفسه إمكانية اعتماد المعطيات التاريخية والحضارية في تحليل وتأويل القصيدة، فإنّه سرعان ما تخلّى عن هذا المبدأ خلال الإجراءات النقدية، ما جعله يتردّد بين داخل النص وخارجه. بل إنّه كثيرا ما كان يُرغم النص على قبول بعض التأويلات التي تبدو بعيدة (دلالة الألوان والأصوات مثلا)، ويحاول -في المقابل- أن يجد لذلك تسويغا استنادا إلى معطيات التاريخ والثقافة الأندلسية أو العربية الإسلامية.

على أنّ التساؤل عن أهمية الدراسة المحايثة للمتون وعن قيمة هذه المتون نفسها في مشروع محمد مفتاح، لن نستطيع الإجابة عنه إلاّ بالانفتاح على أعماله الأخرى وربط ذلك بالرؤية التأويلية التي توجّه تعامله مع النصوص والظواهر المدروسة في مشروعه الفكري ككل، وهو المشروع الذي تشكّل/يتشكّل في صورة حلقات مترابطة بحيث يعمل الكتاب اللاحق على إضاءة الكتاب السابق والعكس (*). وهذا سيعود بنا إلى معالجة إشكالية المقصدية التي أثّرتها سابقا؛ ذلك أنّ نظرة فاحصة في أعمال محمد مفتاح اللاحقة وفي القراءات التي تناولتها، سواء من قبل مفتاح نفسه (من خلال الحوارات التي أجريت معه) أو من قبل دارسين آخرين، تكشف أنّ النصوص في هذا المشروع النقدي

* - يصف أحد الباحثين الترابط والتعلق القائم بين أعمال محمد مفتاح قائلا: «إنّ التفكيك الأوّلي لكلّ كتاب يكشف عن تعالقات سُلالية مُلازمة تخرق كلّ الكتب وتؤسس نوعا من الخلاقية والدُّوكسا الوظيفية في متابعة محطات المشروع، محطة بعد محطة، من بدايته إلى حلقاته الراهنة...» (بشير القمري، قراءة محمد مفتاح، مجلة الآداب البيروتية، العدد 3-4، مارس-أبريل 1998، السنة 46، ص. 107).

ليست هدفا بقدر ما هي استراتيجية؛ "تستحضر ما كان مغيباً وتتذكر ما كان منسياً. ولذلك يمكن للنص الأدبي أن يؤسس حقيقة جديدة" (71). من هنا لا ينبغي في نظر محمد مفتاح الاكتفاء بنص واحد، أو جنس محدد، كما لا ينبغي الاقتصار على دراسة النص الأدبي، "فمن الضروري تعميم الدراسة لاكتشاف الميكانزمات التي تحكم الثقافة العربية. إن تحليل الشعر والنثر ليس إلا وسيلة لغاية أكبر" (72).

يترتب عن التصور السابق رؤية نسقية تنظر إلى التراث بما هو كل متكامل لا يتجزأ، ولا مجال فيه للحديث عن الخصوصية لأن الكل ينصهر في بوتقة واحدة. وقبل أن يعتمد الباحث المعاصر إلى إخضاع الخطاب التراثي لمعاييره (وهي مرحلة ضرورية في التحليل عند محمد مفتاح)، لا بد أن ينطلق من المعايير الزمنية التي أنتجت هذا الخطاب، حرصاً على ربطه بالتقاليد الفنية والشروط المجتمعية التي لا يملك المبدع نفسه الانفلات منها؛ وهكذا فإن "قراءة التراث بالتراث.. من أنجع ما يؤدي إلى الفهم التاريخي الحق، ومن أحسن ما يجنبنا الإسقاط" (73).

وفي ضوء ما سبق يمكننا الكشف عن العلاقة الخفية بين مفهوم المقصدية الذي لطالما احتكم إليه محمد مفتاح في هذا العمل من جهة، واعتماده المطرد -الذي لمحناه في إجراءاته النقدية- على السياق التداولي (التاريخي والحضاري) لتشييد الدلالة من جهة أخرى. فالأمر -فيما يبدو- لا يتعلق بمقاربة بنيوية مفتوحة على معطيات المرجع أو السياق العام، وإنما يتعلق برؤية تأويلية واعية بضوابطها وحدودها تشتغل في معظم أعمال محمد مفتاح. وهي رؤية تتبني إلى جانب القراءة الخطية (74) المستنتقة لمستويات النص (الأصوات، المعجم، التركيب...) ومقصدية المؤلف والدلالات السطحية أو الظاهرة للمقروء، قراءة عمودية تعمل على تقطيع الظواهر وتشرحها لجعلها ناطقة بالمقصديات العامة والدلالات الباطنة المرتبطة بالشرط الإنساني في بعده المحلي

71- ينظر بهذا الشأن: بشير القمري، ندوة الآداب (1998)، مرجع مذكور، صص. 99-100.

72- التحليل السيميائي؛ أبعاده وأدواته، حوار مع الدكتور محمد مفتاح، ص. 20.

73- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص. 21.

74- لعله من المهم -لتبيين معنى القراءة الخطية وما يقابلها من قراءة تركيبية (أو عمودية) - الوقوف عند تمييز تودوروف؛ "ففي الفهم العادي لمصطلح القراءة، نجد هناك نمطين من القراءة: قراءة خطية تهتم بفك ألغاز الصيغة الخطية للمكتوب، وقراءة عمودية يتم فيها احتراق أفقية المنطق الخطي، نحو منطق عمودي يُقصد فيه إلى إدراك الدلالات المنطوية والمتوارية في ثنايا المكتوب..." (تترفتان تودوروف، القراءة كبناء، ترجمة: محمد أديوان، الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، 1989، ص. 106).

والكوني. فليست "المقصدية" (*) هي العلة الأولى والأخيرة لإنتاج الخطاب وتفسيره، بل إنها طرف لا يكتسب معناه -في نظر محمد مفتاح- إلا بمقابلته وهو "المجتمعية" (75). ويبدو واضحا من خلال هذا التصور تجاوز محمد مفتاح للمنظور الرومانسي الألماني الذي تشكّل مع فريديريك شلايرماخر وفلهلم دلتاي في مجال التأويليات، والذي نظر إلى الفهم بوصفه إعادة تأسيس للمقاصد الأصلية والأولية للمؤلف على ضوء حياته الفكرية وما أراد قوله والتعبير عنه في آثاره ونصوصه.. بل إنّه (أي هذا المنظور) ذهب بعيدا إلى القول بإمكانية فهم المؤلف أكثر مما فهم نفسه (76). وانخراطه (أي مفتاح) في تاريخانية هيكلية ترى أنّ كل عصر تحكمه فكرة معيّنة يُعبّر عنها بروح العصر، وهذه الروح تتجلى في الإبداع والسياسة والاقتصاد... إلخ. ويبدو أنّ محمد مفتاح قد تشرب هذا التصور الهيجلي، حين تحكّم في مشروعه هاجس البرهنة على فكرة الجهاد والاتحاد باعتبارها موجها للثقافة والفكر الأندلسيين. من هنا يتّضح أنّ الفكرة وما يتّصل بها من مقصدية ليست ملكا لذات المؤلف، وإنّما هي شرط متعال على الذات ومرتبطة بالعصر بأكمله.

3. لقد تشكّل البناء النظري والمنهجي في هذا العمل -كما رأينا سابقا- انطلاقا من عملية النحت التي أجراها الناقد لصياغة نظرية كفيّلة باستتطاق النص المدروس من جميع زواياه، مع الحرص على التوفيق بين الإسهام النقدي العربي المعاصر للنص، والإسهامات النقدية الغربية ممثلة بالشعرية- السيميائية كما تبلورت على يد جان كوهن ويوري لوتمان وجاكوبسون وغيرهم.

والملاحظة التي تنطبق على هذا العمل وعلى مجموع أعمال محمد مفتاح، هي أنّ تعامله مع الأطر النظرية الغربية التي يستند إليها ليس تعاملًا آليا، فهو يُخضع هذه النظريات والمناهج للغلبة والفحص الدقيق من أجل استبعاد العناصر التي لا تستجيب

* - وعيا منه بالإشكال المنهجي الذي يطرحه مفهوم المقصدية أو المقاصد يلجأ محمد مفتاح في كتابه "مجهول البيان" إلى توسيع هذا المفهوم قائلا: «على أنّ ما يسمى بالمقاصد سنوسّعه إلى أن يشمل ما يدعى بـ "الطبيعة البشرية" التي يشترك فيها جميع الناس باختلاف أجناسهم وأزمنتهم وأمكنّتهم ومستوياتهم الثقافية. وعلى ضوء هذه الفرضية يمكن الزعم أنّ أيّ نص أدبي مهما كان الجنس الذي ينتمي إليه يعبر عن تلك الطبيعة..» (محمد مفتاح، مجهول البيان، ص. 109).

75- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص. 166.

76- فالكاكاتب -حسب دلتاي- يحاول استبطان تجربة الحياة التي يحياها هو ويحياها الآخرون، كما يسعى إلى تمثّل معارف عصره المتنوعة، ويصهر كلّ ذلك في نصه. (ينظر: الحبيب بوعبد الله، مفهوم الهرمينوطيقا، الأصول الغربية والثقافة العربية، الفكر العربي المعاصر، عدد 140-141، السنة الثامنة والعشرون، ربيع- صيف 2007، صص. 116-117).

لمتطلبات الخطاب العربي بمختلف أجناسه وأنواعه، ما يجعل عمله -في هذا المستوى- متّسماً بنوع من الإقصاء والترجيح المبنيان على عملية استبصار وعمق معرفي وبعد نظر.. وبعبارة أخرى فإنّ تعامل محمد مفتاح مع هذه الأطر المرجعية يخضع لمنطق السؤال والجواب؛ فهو يفتح على المناهج النقدية، مزوداً بالأسئلة المعرفية المسبقة المتناغمة مع مقتضيات مشروعه الفكري العام، ويستلهم منها الآليات التي يراها مناسبة لبناء هذا المشروع؛ أي أنّه ينقلها من سياقها الأصلي إلى سياق جديد تفقد معه دلالاتها المرجعية لتتكيف مع النماذج النصية التي يتعامل معها والأنساق الثقافية التي يضطلع بمعالجتها.

إنّ الشعور بقصور النظرة الأحادية والرغبة في الجمع بين المقترحات النظرية والمنهجية المختلفة والمتعددة المشارب (على ما في ذلك من مغامرة)، يمثل هاجساً لا يخلو منه كتاب من كتبه. ف"إذا كان اتّباع النظرية الواحدة يقي من الانتقائية والتلفيقية فإنّ الأخذ من نظريات مختلفة يحتمّ الانتقائية ولكنّه لا يؤدي إلى التلفيقية بالضرورة. لأنّ آفة الانتقائية لا تصيب إلّا من كان ساذجاً مؤمناً إيماناً أعمى بما يقرأ، غير متقطن للظروف التاريخية والإبستمية التي نشأت فيها النظريات، وغير قادر على تمييز الثابت من المتغيّرات في كل منها، وعلى ما تجتمع عليه وتفترق" (77).

هكذا يبدو أنّ عملية الانتقاء والتركيب ليست أمراً هيناً، وإنّما هي مشروطة بشروط ومحاطة بضوابط صارمة يتحوّل الأمر دونها إلى تلفيق؛ فلا سبيل إلى التركيب بين المناهج المختلفة في نظر مفتاح إلّا بالرجوع إلى الخلفيات الإبستمولوجية والتاريخية التي نشأت هذه المناهج في أحضانها. وعموماً فإنّ هاجس التركيب ليس خاصية مميزة للفكر النقدي العربي باعتباره فكراً استهلاكياً، كما يعتقد البعض. إنّّه "موجود عالمياً، ولكنّه ينبني على توحّد إبستمولوجي" (78).

يكشف النصّ المستشهد به أعلاه عن وعي محمد مفتاح بإحدى أهم الإشكالات التي تعترض الباحث العربي حين استثماره للآليات المنهجية الغربية الوافدة في شتى مجالات المعرفة الإنسانية، ونقصد بذلك إشكالية التحيّز، بمعنى "انسجام مجمل آليات التفكير والاستنباط المعرفي مع الأنساق الكبرى للثقافة أو الحضارة التي تصدّر عنها تلك

77- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص. 7.

78- التحليل السيميائي؛ أبعاده وأدواته، حوار مع الدكتور محمد مفتاح، ص. 15.

الآليات" (79). فعلى الرغم من إقراره -من خلال فرضيته المعرفية- بأنّ الثقافة اليونانية رافد من روافد الثقافة العربية، ورغم تبنيّه في أعمال أخرى- لرؤية حضارية تؤمن بثقافة التعايش أو رؤيا التماثل "التي تجعل بين الثقافات، على اختلاف ألوانها وأصولها، تعالقا ظاهرا أو مشيدا من قِبَل المتلقي" (80)، إلاّ أنّه يرفض أن تكون الثقافة العربية عالية على الثقافة الغربية لذا نجده حريصا على تمرير النظريات الغربية التي يستأنس بها لمقاربة الظاهرة الثقافية العربية بمصفاة دقيقة لتخليصها من الشوائب التي لا تتلاءم مع خصوصية الثقافة المستقبلية.

إنّ هذا التعامل النقدي مع الأطر المرجعية في مشروع محمد مفتاح، يتجاوز الرافد الغربي إلى خلخلة بعض المسلمات المتصلة بالتراث النقدي والفكري العربي؛ حيث لا يقبل المنجز المعرفي الغربي على علاته، كما لا ينظر إلى المنجز التراثي العربي الإسلامي نظرة تقديس. فاليس من المنطقي والمعقول أن يقبل الناقد العربي كلّ ما يفد عليه، ويعتبره علما مطلقا لا يأتيه الباطل، مع أنّه من وضع أناس مشروطين بظروف معيشية ومعتقدية. كما نظنّ أنّ الوقت قد حان للناقد العربي أيضا، أن يقف الموقف نفسه من مخلفات الأسلاف في البلاغة وفي النقد وفي غيرهما. الناقد العربي التائق إلى بناء نقد عربي أصيل ومتقدّم ومنافس، ملزم بأن يقوم بعملية غربلة للمنجزات الأجنبية، ولمخلفات التراث العربي. إذ بدون عملية الغربلة تلك، فإنّه يبقى، بلا شك أسيرا للجهتين" (81).

إنّ الذي يميّز طريقة مفتاح في تعامله مع المرجعيتين التراثية والغربية هو ما يسمّيه الدكتور طه عبد الرحمن "المنهجية الحوارية" المستندة إلى طريقة أهل المناظرة القائمة على مبدأ الاشتراك مع الغير في طلب العلم (82). ولعلّ المناقشات العلمية المستفيضة (الغنية بالمقترحات والتصويبات والإضافات) التي تمتلئ بها أعماله إحدى أبرز تجليات هذه المنهجية؛ فقد تخطّى محمد مفتاح عتبة التقبّل السلبي للمعرفة في شقيها التراثي

79- سعد عبد الرحمن البازغي، ما وراء المنهج، تحيزات النقد الأدبي الغربي، ضمن: إشكالية التحيز، رؤية معرفية ودعوة إلى الاجتهاد، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا- الولايات المتحدة الأمريكية، (ط 3)، 1998، ص. 167.

80- جمال بندحمان، المشروع الفكري لمفتاح، الأنساق الدينامية وفلسفة انتظام الكون، مرجع مذكور، ص. 20.

81- محمد مفتاح، النقد بين المثالية والدينامية، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، يناير- فبراير 1989، ص. 19.

82- ينظر: طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، (ط 2)، 2005، صص. 20-

والغربي ليُوضع نفسه في موضع العالم الخبير الذي يدلي بدلوه في بناء المعرفة وتشكيلها، استنادا إلى خلفية هموم المثقف العربي المسلم الذي يسعى، من منظور يرفض الخصوصية المفرطة ويتبنى الكونية، إلى الإسهام في الإجابة عن أسئلة الحاضر. (83)

4. لقد فضل محمد مفتاح -كما بينا سابقا- تفهم نونية أبي البقاء الرندي انطلاقا مما سمّاه الفهم بالموازنة، أي اعتمادا على ما صاغه النقاد القدامى من معايير لصياغة الشعر وفهمه، "فقد تُعْنينا بعض آرائهم عن كدّ الذهن لاختراع مفاهيم جديدة وتقديمها للناس على أنّها من بنات أفكارنا" (84). غير أن هذا لم يمنعه من نبذ ما لم يره صالحا لقصوره المنهجي أو حمولته الميتافيزيقية أو القدحية... ولهذا فقد جاء الكتاب زائرا بالتعديلات والمقارنات التي تهدف إلى توسيع المفاهيم التراثية لجعلها طيعة بين يدي المُحلّل الأدبي. (85)

وإذا كان محمد مفتاح لم يول عناية كبرى للمفاهيم في هذا العمل النقدي (86)، فإنّ اهتمامه الفعلي بتأسيس المفاهيم وإنشائها سيبدأ مع الكتاب اللاحق (تحليل الخطاب الشعري)؛ حيث حرص الناقد في القسم النظري (من هذا الكتاب) على تحديد المفاهيم التي ينوي توظيفها في القسم التطبيقي. ويستطيع الباحث أن يقف في هذا الكتاب على مناقشات مستفيضة ومعقّدة، يخوضها الناقد بمنطق الندية والحوارية الفاعلة التي تهدف إلى إرجاع مفاهيم: التشاكل، والتباين، والمقصدية، والتناص، والتفاعل... إلخ. إلى أصولها وتخليصها من مظاهر الاضطراب والخلط والغموض التي تشوب توظيفها.

والملاحظة التي ينبغي تسجيلها هي أنّ تعامل مفتاح مع هذه المفاهيم والمصطلحات -كما هو الأمر بالنسبة إلى تعامله مع روافدها- يقوم على عمليات أركيولوجية (حفريّة) تهدف إلى البحث في أصول تكوين هذه المصطلحات، لوضع اليد على الكليات المؤطرة للمناهج والمرجعيات والثقافات والحضارات بحثا عن المشتركات الكونية التي تؤكد تماثل آليات الذهن البشري.

⁸³ - ينظر: يحيى بن الوليد، التراث والقراءة، دراسة في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (ط 1)، 2003، ص. 255.

⁸⁴ - في سيمياء الشعر القديم، ص. 21.

⁸⁵ - أنظر مثلا: مقارنته بين "إسم الإشارة" و"التعبيرات الإشارية"، (في سيمياء الشعر القديم، ص. 72)؛ وكذا إحلاله مفهوم "التعادل" محل "رد الأعجاز على الصدور" (نفسه، ص. 162).

⁸⁶ - ربّما كان هذا راجعا إلى طابعه التعليمي.

وهذا يعني أنّ الناقد لا يكتفي باستنساخ المفاهيم واجترارها، وإنّما يقوم بإخضاعها لعمليات تطوير وتكييف لجعلها موافقة للمقاصد الكبرى التي تحكم مشروعه الفكري. كما أنّ التعدّد الهائل في المرجعيات التي يستقي منها مفاهيمه (اللسانيات، والسيميائيات، العلوم المعرفية، والبيولوجيا، والرياضيات، والذكاء الاصطناعي...)، لا يمنعه من الإقرار بأنّ "مقام الأدب يفرض علينا اختيارات واستراتيجيات مغايرة، كما يحتمّ علينا ضرورة العمل على تطوير المفهوم. فالعملية، إذن، كلها تصير عملية تفسير ميدان بمفاهيم ميدان آخر عن طريق الاستعارة؛ وهنا يقع ما يسمى بـ«الانزياح». وتبقى مهارة الموظف لهذه المفاهيم وذكاءه معيارين للحكم على قيمة العمل. فبقدر ما يستطيع تكييف المفاهيم وتفتحها وتحويرها في مجال اشتغاله، يستطيع أن يصل إلى نتائج طيبة، وإلا صرنا أمام وضعية عكسية" (87).

5. وعودا على بدء فلقد أكّد الناقد على الحضور البارز لفرضية الاتحاد والجهاد في نونية أبي البقاء، وأدار كلّ مراحل تحليله للقصيدة في فلکها. بل أكّد أنّها تتجاوز المتن المحل لتتخلّل كلّ الخطابات الثقافية المغربية والأندلسية من فلسفة وتصوّف وتاريخ وفقه...، ما يجعلها بمثابة "النواة النظرية الصلبة التي سيعمل المشروع في مختلف مراحلها النظرية والتطبيقية على البرهنة عليها والتدليل عليها كلّ مرة بمنهج معيّن وبمفاهيم خاصة ومقاربات نظرية متعدّدة" (88).

ويهمّنا نحن من هذه الفرضية ما تنطوي عليه من رؤية تاريخية نسقية تنظر إلى المعرفة التراثية باعتبارها مندرجة ضمن نسق كلي تتداخل فيه مجالات المعرفة المختلفة لخدمة الغايات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية نفسها. ما يجعل التعامل مع النصوص محكوما بهذه الرؤية النسقية، كما يجعل البحث في المقصديّات الخاصة للشعراء والكتاب الذين ألفوا النصوص بعيدا عن المقصديّات العامة المجتمعية التي تشتغل في نصوصهم بوعي أو بدون وعي، ضربا من التّجنيّ على التّراث.

وإذا كانت المقاربات التجزيئية لهذا التراث، قد انتهت في الكثير من الأحيان إلى إثبات الصراع والتصادم بين الاتجاهات المختلفة، وانتهت من كلّ ذلك إلى انتقاء ما تراه مناسبا لمنطلقاتها المعرفية أو الإيديولوجية فأساءت فهم مقتضياته.. فإنّ محمد مفتاح -مدفوعا

87 - محمد مفتاح، ندوة الآداب (1998)، ص. 86.

88 - أحمد بوحسن، المشروع النقدي لمحمد مفتاح، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، عدد 20، يونيو 1999، ص. 126.

برؤية نسقية- سعى إلى إثبات التشابه من خلال البحث عن الكليات التي توحد الأمة في أفق إقرار المشتركات الكونية التي توحد البشر جميعا. وقد تبدى هذا الحرص على الكلية والشمولية في قراءته للتراث واضحا من خلال انتقاله من تحليل الخطاب الشعري والأدبي (نونية أبي البقاء، ورؤية ابن عبدون⁽⁸⁹⁾) إلى تحليل الخطاب الفكري والنقدي (البلاغة العربية، ومؤلفات المتكلمين والمتصوفة⁽⁹⁰⁾).

على أنّ أقوى دليل على كلية وشمولية مشروع محمد مفتاح هو انفتاحه المستمر على إمكانيات التطوير والتعديل سواء على مستوى النصوص والظواهر التي يضطلع بتحليلها أو على مستوى الآليات التي يصوغها لمقاربة هذه الظواهر.

⁸⁹ - "في سيمياء الشعر القديم"، و"تحليل الخطاب الشعري".

⁹⁰ - "مجهول البيان"، و"التلقي والتأويل".

الفصل الثاني

آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ سعيد يقطين..

{الغلام والكبر، مقبلة للسرد العربي}

{قال الراوي، البنات الحكايات في السيرة الشعبية}

«هناك خاصية أمامية تميز التجربة النقدية لـ "سعيد يقطين"، تتمثل في الترابط بين النصوص النقدية المكونة لهذه التجربة، مما يُعطي للخطاب النقدي نوعاً من الوحدة في الهدف الذي يُريد تحقيقه، فالمقل الأحمق يخرج من صلب السابقي» (محمد مربي، قراءة في التجربة النقدية لسعيد يقطين، مجلة علامات، ع: 22، 2004، ص. 75).

1. تأطير:

لقد شكّلت قراءة التراث في أعمال سعيد يقطين -بالنظر إلى تأخرها زمنيا عن أعمال تناولت الرواية والخطاب الروائي- محطة للتزود من معين التراث ولإعادة ترتيب الأوراق قبل استئناف البحث المتعمّق في قضايا ونصوص معاصرة، وخاصة ما يتعلّق منها بالسرد العربي. لذلك فهي تعد إحدى أهم الحلقات المشكّلة لمشروعه النقدي والفكري العام، وقد تجسدت هذه المحطة في كتابين هما:

- "الكلام والخبر: مقدّمة للسرد العربي" الصادر في طبعته الأولى (سنة 1997) عن المركز الثقافي العربي. يقع الكتاب في 239 صفحة، ويشمل تقديمًا وتأطيرًا ومقدّمة بالإضافة إلى أربعة فصول وتركيب. أمّا خطة الكتاب فنوجزها -نقلا عن الفهرس الذي جاء مفصلا- كالآتي:

- تقديم.
- تأطير: من أجل تصوّر متكامل لدراسة السرد العربي.
- مقدّمة.
- الفصل الأوّل: النص واللّانص في الثقافة العربية.
- الفصل الثاني: السيرة الشعبية والبحث المحجوز.
- الفصل الثالث: تساؤلات حول الكلام العربي.
- الفصل الرابع: الجنس والنص في الكلام العربي.
- تركيب. السرد والسرديات: (عود على بدء).
- "قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" الصادر أيضا في طبعته الأولى سنة 1997 عن المركز الثقافي العربي. وهو يقع في 343 صفحة، ويشمل تقديمًا وتأطيرًا فضلا عن أربعة فصول وتركيب. أمّا خطته فنوجزها كالآتي:

- تقديم.
- تأطير: من أجل سرديات للمادّة الحكائية.
- الفصل الأوّل: الأفعال - الوظائف.
- الفصل الثاني: الشخصيات، الفواعل، العوامل.
- الفصل الثالث: البنيات الزمانية.
- الفصل الرابع: البنيات الفضائية.

■ البنيات والوظائف: تركيب مفتوح.

ويبدو أنّ استنتاجاً أولياً لعنوانيّ الكتابين ولعناوين الفصول المثبتة في فهرسيهما، يكشف عن ملاحظات تعضّدها تصريحات الناقد. ونعني بذلك كونهما يتكاملان فيما بينهما؛ فكتاب "الكلام والخبر" هو مقدّمة نظرية لمشروع الناقد المتمثل في "دراسة السرد العربي من منظور جديد"، وذلك ما نستشفه من عنوانه الفرعي (مقدّمة للسرد العربي)، ومن تصريحات الناقد المبنوثة في التقديم، يقول سعيد يقطين: «يأتي هذا الكتاب.. امتداداً لكتابي "الرواية والتراث السردى" (1992) ... كما أنّه من جهة ثانية، يأتي مقدّمة لمختلف أبحاثي حول التراث السردى العربي، وخصوصاً ما يتعلّق منها بالسيرة الشعبية...» (ص.11). ويضيف في التّأطير: «وهذا ما نرمي إلى معالجته في هذه المقدّمة التي نسعى فيها إلى ترتيب القضايا التي نهدف إلى تحليلها بناء على القصد المتوخّى» (ص.42).

أمّا الكتاب الثاني (قال الراوي) فقد خُصّص للتطبيق، ذلك ما يصرّح به عنوانه الفرعي: "البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، كما يشير إليه الناقد غير مرة في فصول الكتاب المقدّمة (الكلام والخبر). يقول: «كتابنا قال الراوي سنكرّسه للبحث في البنيات الحكائية انطلاقاً من القصة أو مادّة الحكى من خلال السيرة الشعبية» (ص.32)؛ «وبانتهاء هذه المقدّمة... ننتقل إلى التحليل (نص السيرة الشعبية) لربط النظرية بالتطبيق، والتصوّر بالعمل» (ص.43).

فالكتابان إذن وجهان لعملة واحدة؛ وجهها الأول تنظري- تأسيسي، ووجهها الثاني إجرائي- تطبيقي. بل إنّ كلّ الأعمال التطبيقية التي استقت من تصوّر المبنوثة في المقدّمة النظرية، تندرج في نطاق مشروع متكامل، اهتم خلاله سعيد يقطين باختبار تصوّرات علمية ومنطلقات نظرية ومنهجية مضبوطة على نصوص من التراث.

II. تحليل: "مستويات الإجراء المركزي"⁽¹⁾

1. المقاصد:

وردت الإشارة إلى المقاصد أو الغايات التي توطّر اشتغال سعيد يقطين متفرقة في فصول الكتاب، كما أنّ الناقد خصص حيزاً هاماً في التقديم والمقدّمة للتعريف بها ومناقشتها.

¹ - سنعتبر الكتاب الأول أساساً للتحليل على أن نخص الكتاب الثاني بالتحليل في المحور الخاص بالإجراءات النقدية.

على أنّ أهمّ إشارة حول المقاصد يوردها الناقد في التقديم، حيث يحدّد المقصدين اللذين كانا من وراء اشتغاله بالسيرة الشعبية وهما: «تعميق التّصوّر السردى الذي أسعى إلى بلورته وأنا أبحث في السرد العربى الحديث... وإقامة علاقة بالنص التراثى العربى فى مختلف تجلياته ومستوياته...» (ص.7-8). هذان المقصدان وما يتفرّع عن كلّ منهما من مقاصد سمّحاً للناقد — «تحقيق رغبة مزدوجة: ربط الهواجس العلمية، بالمعرفة بالتراث العربى-الإسلامى» (ص.8). وهكذا يمكن التمييز بين مقاصد منهجية وأخرى معرفية، واعتبار الأولى مطية لتحقيق الثانية.

إنّ هذه الازدواجية على مستوى المقاصد تدعونا إلى تتبّع الإشارات المتّصلة بها على طول الكتاب تمهيداً لقراءتها فى ضوء باقى مستويات التحليل.

✓ مقاصد منهجية:

يرتبط المقصد المنهجى الأكبر الذى يسعى إليه الناقد، بإمكان صياغة تصوّر منهجى متكامل لدراسة الأعمال السردية (قديمها وحديثها). ويبدو أنّه وجد فى التّراث السردى العربى ما يمكن أن يسعفه للوصول إلى هذه الغاية وهو "السيرة الشعبية"، بما يتوافر لها من خصائص تجعلها فريدة من نوعها. ثم إنّ الوصول إلى هذا المقصد البعيد، بالنظر إلى اتّصاله بنتائج العمل (خاصة وأنّ الكتاب الحالى ليس إلّا مقدّمة لما سيتضمّنه كتاب قال الراوى من إجراءات نقدية)، استلزم صياغة مقاصد قريبة تمهّد له. وهنا نستطيع وضع اليد على مقصد منهجى هام وردت الإشارة إليه فى مواضع متفرّقة من الكتاب وهو «إقامة مشروع لنظرية أجناس الكلام العربى» (ص.140). يقول سعيد يقطين: «إنّ البحث فى الكلام وأقسامه وصفاته فيه ثوابت تتعالى على الزمان والمكان، وفيه متحوّلات ومتغيّرات تخضع لمختلف التحوّلات والتغيّرات المتّصلة بالزمان. لذلك نرّمى إلى وضع هذه الثوابت والمتحوّلات والمتغيّرات أمامنا لتقديم تصوّر بقدر ما يفيدنا فى معرفة الكلام العربى، يقدّم لنا إمكانيات لقراءة «كلامنا الحديث» الذى يستدعى منا بدوره البحث والتحليل» (ص.178).

إنّ دراسة السيرة الشعبية باعتبارها نوعاً ينتمى إلى جنس السرد تقتضى أولاً وقبل كلّ شيء دراسة الإطار العام الذى يضم جنس السرد وغيره من الأجناس، وهذا الإطار العام هو الكلام العربى. ومن ثم فإنّ صياغة نظرية لأجناس الكلام العربى من شأنها أن تقدّم للناقد معطيات أساسية فى سياق سعيه إلى بناء تصوّر نظري متكامل لدراسة الأعمال السردية.

وهكذا فإنّ النظرة الشمولية -وما تقتضيه من إجراءات علمية وما تحقّقه من نجاعة إجرائية- شكّلت هاجسا حقيقيا سعى إليه الناقد سعيا حثيثا، بل وجعله أحد المقاصد التي يروم العمل بتحقيقها. يقول: «وكان مسعانا يرمي إلى تحقيق نوع من الشمول والكلية في النظر إلى الكلام من كافة جوانبه، وتحديد مختلف ما يتألف ويتكوّن منه. وكنا في منطلقاتنا نرمي إلى نوع من التجريد المؤسّس على تحقّقات وتجليات تحضر عمليا في أزمنة محدّدة أو في صيرورات تعاقبية وتاريخية...» (ص.204).

✓ مقاصد معرفية-استراتيجية:

لا يكتفي الناقد بالحرص على صياغة تصوّرات علمية ومنهجية لدراسة النصوص، وإنّما يتعدّى ذلك إلى ما هو أعمّ وأشمل، وهو التأسيس لعلاقة جديدة مع التراث من خلال تغيير زاوية النظر إليه، في أفق تشكيل وعي جديد بالذات والهوية والمستقبل. وهذا المقصد الذي اعتبرناه مقصدا معرفيا- استراتيجيا، يتمثّل -من جهة- في بناء معرفة بالتراث العربي الإسلامي، من منطلق الفهم السليم للذات العربية الإسلامية في ماضيها وحاضرها. وذلك يقتضي -كما يؤكد الناقد- "إطراح السائد من المعتقدات والجاهز من التصوّرات" (ص.15)، وضرورة الانطلاق مما هو كائن بالقوة والفعل، بعيدا عن أي نرجسية كاذبة أو وهم خادع. (ص.16)

هذا المقصد المعرفي يجد مبرّرا له في طبيعة العلاقة التي أنشأها العربي مع تراثه على مدى قرون عديدة وصولا إلى عصر النهضة، وهكذا يتحدث سعيد يقطين عن ثلاث لحظات:

✓ **اللحظة الأولى:** الوعي بالتراث واتّخاذ موقف منه=(ظهور الإسلام) تجسّدت

هذه اللحظة مع ظهور الإسلام الذي اتّخذ موقفا من التراث الجاهلي، وقدم

للإنسان العربي الجديد قواعد جديدة لتنظيم الحياة.. (ص.40).

✓ **اللحظة الثانية:** الرجوع إلى التراث بهدف إقامة توازن ثقافي يضمن التعايش=

(ق3هـ) مع اتّساع رقعة الإسلام واتّصال العرب بغيرهم من الأمم وبروز

الصراع العربي الفارسي حول أهلية وشرعية امتلاك السلطة.. أصبحت الغاية

من العودة إلى التراث هي فرض هوية ثقافية محدّدة وإقامة توازن يضمن

التعايش في ظل الاختلاف. (ص.40)

✓ اللحظة الثالثة: العودة إلى التراث من أجل البحث عن مقومات الذات والهوية المفقدة=(عصر النهضة) حيال التقدم الذي عرفه الغرب المسيطر والمحتل، تولدت عند الإنسان العربي عقدة تاريخية تمثلت في الإحساس بالتأخر، فأصبح التراث خزاناً للمقومات الذاتية المفقدة، وأصبحت العودة إليه تعويضاً عن الإحساس بالنقص. (ص.40-41)

ويستنتج سعيد يقطين أنّ الخلفية المتحكمة في قراءتنا للتراث واشتغالنا به -منذ عصر النهضة إلى الآن- كانت هي الإحساس بالنقص؛ بحيث غدا التراث مصدراً للفخر والاعتزاز بدل أن يكون مُحَقِّراً لفهم الحاضر واستشراف المستقبل.. والسبب الرئيس في استمرار الرؤية الأخيرة في الوجود -يؤكد يقطين- يكمن في غياب الوعي الاستراتيجي بالتراث.

وهكذا يتمخض عن المقصد السابق مقصد استراتيجي يتجلى -بعد بيان مدى تهافت وضعف الرؤية السابقة- في "تقديم بعض الأدوات التي تمكن من التقريب في صخور الذاكرة المترسبة، لتساعدنا على تكسير تلك الصخور، وتفكيكها وزحزحتها لنتبين ما يثوي تحتها" (ص.41). يضيف يقطين: «إننا لا ندعي تقديم صورة جديدة. وإذا ما نجحنا، فقط، في تغيير زاوية النظر التي نظرنا من خلالها إلى التراث يحق لنا ادعاء أننا حققنا الكثير الذي دونه الكثير من الجهد والعمل الدؤوب والمتواصل». (ص.41-42)

2. الموضوعات والمتون:

1. الموضوع:

يعدّ العنوان -باعتباره عتبة نصية- مؤشراً على الموضوع المعالج في الأعمال النقدية. وعنوان الكتاب الحالي لا يخرج عن هذه القاعدة بحيث يقدم إشارات هامة حول موضوعه؛ ذلك بأنّه (أي العنوان) يُبَيِّن في شقه الرئيسي (الكلام والخبر) مفهومين من المفاهيم المركزية في سياق التصوّر الذي يسعى سعيد يقطين إلى بلورته. فإذا كان مصطلح الكلام (وهو الإطار العام) دالا على "إسم الجنس الجامع الذي اهتم به العرب القدامى، ووصفوا به مختلف الممارسات اللفظية، وميّزوا أنواعها وخصائصها" (ص.133)، ومصطلح الخبر (وهو الإطار الخاص) دالا على الجنس الذي يضم مختلف الأنواع التي تتحقق بواسطة صيغة الإخبار (ومنها السيرة الشعبية). فإنّ مصطلح السرد العربي -الذي يرد في العنوان الفرعي للكتاب- يتوسّط بينهما مشيراً إلى موضوع الدراسة.

ولا شك أنّ لاختيار المتن السردي العربي القديم إطارا موضوعيا وممتنا للاشتغال علاقة مباشرة بالمقصد المنهجي السابق، كما أنّ هذا الاختيار جاء لتفعيل أحد المواضيع المؤجلة في مجال البحث السردى عند الناقد، وهو البحث في القصة أو المادة الحكائية، بعدما كان (أي الناقد) منشغلا في أعمال سابقة بالخطاب والنص. يقول سعيد يقطين: "ولمّا كان تشكيل التّصوّر المتكامل لتحليل السرد مقترنا بالبحث في مختلف ما يتكوّن منه، ارتأيتُ الانطلاق من المتن السردى العربي القديم. إنّهُ من الغنى، والتنوّع، والتعدّد، بالقدر الذي يتيح لنا إمكانية معالجة الموضوع المؤجل بالصورة الملائمة" (ص.7).

إنّ اختيار السرد العربي القديم إطارا للاشتغال في سياق مشروع متكامل لم يأت من فراغ، وإنّما هو حصيلة لتمرّس طويل بالتراث العربي.. هذا التمرّس تمخّضت عنه ملاحظات اعتبر الناقد من خلالها أنّها لا نعرف عن السرد العربي شيئا، ومن ثم فإنّ دراسة هذا السرد ليست ترفا زائدا بقدر ماهي ضرورة لا غنى عنها. وما دامت دراسة السرد العربي جملة وتفصيلا (الكلّ) متعذّرة بالنظر إلى اتّساعه وتغطيته لمسار زمني يمتدّ لقرون، فإنّ الحلّ - في نظر الناقد - هو الانطلاق من نوع محدّد. وهذا النوع يجب أن تكون له تمثيلية معيّنة لتكون دراسته مفيدة في تقدّم معارفنا ومداركنا بالكلّ الذي ينتمي إليه (السرد العربي)، ومن ثمّ بالعام الذي يضم الجزء والكلّ (وهو التراث).

2. أَلْمُنَز:

لا يتضمّن عنوان الكتاب أية إشارة إلى المتن المعالج في مشروع الناقد، بينما تزخر محاوره بإشارات وافية إلى الأسباب التي كانت من وراء اختيار الناقد للسيرة الشعبية متنا للتطبيق، وإشارات أخرى تتصل بنصية المتن، ومدى تمثيلته للسرد العربي القديم وللتراث العربي بعامة.

إنّ أسباب اختيار المتن لا تنفك تتّصل بالمسارات العلمية التي يرسمها الناقد، بدءا من المقاصد التي تُحرّك عمله ووصولاً إلى نتائج العمل/المشروع وآفاقه (*). وعلى هذا فإنّ اختيار السيرة الشعبية جاء للاعتبارات النصية الآتية؛

*- يقول سعيد يقطين: "إنّني سواء في اختيار «المتن» أو في تحديد زاوية الرؤية، أنطلق من تصوّر محدّد، ومشروع متواضع وأسعى إلى تحقيق تراكمات بصدده" (الكلام والخبر، ص. 23)؛ ويقول في موضع آخر: «و لم يكن اختيار السيرة الشعبية اعتباطا، أو وليد المصادفة، ولكنّه كان مؤسّسا على رؤية محدّدة ووعي تام. لقد ظهر لي أنّ السيرة الشعبية تستجيب لمختلف القضايا التي أطرّحها نظريا وعمليا،

فالسيرة الشعبية عمل حكاوي:

- مكتمل ومنته.
- يمتاز بالطول الذي يجعله مستوعبا لأجناس وأنواع وأنماط مختلفة.
- له خصوصية يتميز بها عن الأنواع السردية العربية الأخرى.
- يدخل في علاقات تناس مع العديد من النصوص العربية الحديثة. (ص.7)

كما أنه يستجيب لحاجات ثقافية وحضارية تتصل -من جهة- بالبنى الذهنية والفكرية التي يمكن أن يكشف عنها البحث في نصوص طالها التهميش والإقصاء، وتتصل -من جهة أخرى- بمختلف الأحاسيس والانفعالات والرؤيات التي تعكس مواقف العربي من العصر والتاريخ والآخر.. والتي تختزنها السيرة الشعبية، باعتبارها حصيلة تفاعل يومي وتاريخي للمجتمع العربي مع العالم الذي كان يعيش فيه. (ص.8)

وحيث يتعلق الأمر بالسرد العربي القديم، لا يكفي أن يقع اختيار الدارس على المتن المراد تحليله، وإنما يحتاج هذا الدارس -قبل الشروع في عملية القراءة- إلى جمع المادة والتقيب عن المجهول والمنسي منها.. هذا ما عبر به سعيد يقطين قائلا: "ودفعتني هذه الاعتبارات [يقصد الاعتبارات السابقة] مجتمعة إلى الانكباب على السيرة الشعبية، وجمع مختلف نصوصها، والبحث عن النصوص المجهولة منها" (ص.7).

يكشف التصريح الأخير وتصريحات أخرى شبيهة أن المشتغل بنصوص السرد العربي القديم، يجد نفسه أمام عقبة كأداء تتمثل في ضرورة البحث والتقيب عن المتن قبل مباشرة قراءتها؛ وهكذا يتحدث سعيد يقطين عما يسميه "صناعة المادة" (2) قبل تحليلها. إن الأمر هنا أشبه بعملية التحقيق وما يتصل بها من عمليات نقد الأصول والمفاضلة بين النسخ

ثقافيا ومعرفيا. فهي تضعنا أمام "تراثنا" الثقافي والتاريخي، وما يزر به من قضايا وإشكالات ما تزال ممتدة في واقعنا وحاضرنا» (قال الراوي، البنى الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 1)، 1997، ص. 313-314).

² - يقول سعيد يقطين: "إن من يريد الكتابة في الشعر العربي وفي أي حقبة من الحقبة، يسهل عليه إلى حد كبير أن يجد المتن الشعري الذي يود التعامل معه (...). لكن من يريد تناول السرد العربي يجد صعوبة كبرى في ذلك. إن مرد هذه الصعوبة لا يكمن في ندرة المادة أو قلتها؛ فهي كثيرة إلى درجة يصعب معها الإحاطة بها. لكن الصعوبة الأساسية تكمن في كونه لا يجد المادة جاهزة بين يديه، وعليه قبل تناول الموضوع الذي يود تناوله، من خلال إشكالية محددة أن يقوم بـ صناعة المادة قبل تحليلها [السرد العربي، مفاهيم وتحليلات، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط 1)، 2006، ص. 114-115]. ويقول في موضع آخر: "عندما تتدخل عناصر التمييز بين النصوص لا يمكن إلا اختيار "الأتم" و"الأجمل" و"الأجود" ليكون هو النص. [قال الراوي، البنى الحكائية في السيرة الشعبية، ص. 222].

والروايات... إلا أنه يغدو أكثر تعقيدا حين يتصل بنصوص تتناقلها الألسن شفاهة جيلا عن جيل فتزبد فيها وتتقص، وتعاني الإقصاء والتهميش من قبل المهتمين بالنقد، باعتبارها مفتقرة للمقومات النصية التي تُدخلها في دائرة الأدب المعترف به. من هنا ينبري يقطين -بعد إبرازه لتمثيليتها سرديا وثقافيا (3)- لإثبات نصية السيرة الشعبية.

وبالنظر إلى خصوصية السيرة الشعبية، وطبيعة المواقف التي اتخذت بشأنها قديما وحديثا.. فإن الناقد يعمل -في مستوى أول- على رد الاعتبار لهذا المتن من خلال نقد التصور الذي يميز بين النص واللأنص، مهما كانت خلفياته ومراميها، ومن ثم الإقرار بنصية السيرة الشعبية واعتبارها "نصا قابلا للتحليل والدراسة" (ص.65). ويعمل -في مستوى ثان- على استعراض مختلف الدراسات التي اهتمت بدراسة السيرة الشعبية، من خلال نقدها وبيان مظاهر تهاافتها قبل تقديم تصوّره الخاص. يقول سعيد يقطين: «لا بدّ لنا أولا من وضع النصّ المراد تحليله في نطاق النصّ العربي لتبيين الموقف الذي اتخذ منه قديما، وثانيا لنعاين كيف تعاملت معه الدراسات العربية في أواسط هذا القرن، والدراسات الغربية. وبعد الوقوف عند حدود هذه الدراسات جميعها نقدّم مقترحاتنا..» (ص.51).

3. ما وراء الألف: النصّ

1.3. إشكالية النصّ واللأنص:

ينطلق سعيد يقطين في معالجته لإشكالية التمييز بين النص واللأنص من مسلّمة تقضي بأنّ النصّ العربي عبارة عن "شبكة من البنيات النصية، وأي إهمال أو إلغاء لأي عنصر بنيوي منها لا يسمح لنا بفهم مُلائم للنص في كليته" (ص.52). وهذا ما يقتضي بادئ ذي بدء إعادة النظر في مختلف الأحكام التي أصدرها القدماء والمحدثون حول السيرة الشعبية وحول قطاعات عديدة من الإبداعات اللفظية تمّ تجاهلها وإقصاؤها، وكذا البحث عن الخلفيات المعرفية أو الإيديولوجية التي كانت وراء هذا الإقصاء. وهنا يعتمد الناقد إلى انتقاء عيّنات من دراسات قديمة وأخرى حديثة ومعاصرة، تبيّن التمييز بين ما رأت فيه المقومات الداعية إلى الاعتراف به كنص يستحق الاهتمام، وبين ما عدّته دونيا لا يتوافر على المقومات الشكالية والمضمونية التي ترفعه إلى مصاف النصوص المعترف بها.. محاولا

³ - أنظر: الكلام والخبر، صص. 20-21.

الإجابة عن أسئلة من قبيل: على أي أساس، وانطلاقاً من أية شروط اعتبر العرب إبداعات ما داخلية في إطار «النص» وأخريات داخلية في «اللائنص»؟ ... إلخ

فابن وهب الكاتب في كتابه البرهان -وهو يندرج ضمن كُتب البيان- يعرض لعدد من الثنائيات التي امتلأت بها المصنفات وكتب البلاغة مثل: الجد والهزل، الجزل والسخيف، والحسن والقبیح، والفصيح والملحون... ويرى أفضلية الشق الأول منها (الجد، الجزل، الحسن، الفصيح...) "فهو كلام الخاصة والعلماء والعرب الفصحاء"، على الثاني (الهزل، السخيف، القبیح، الملحون...) فهو كلام الرعاع والعوام والجهال، وإن كان يقبل الدخول في كلام الخواص إذا أُريد به غير ما يراد في كلام العامة (4). وهكذا يستنتج يقطين أنّ التمييز بين النصّ واللائنص عند ابن وهب ينطلق من أسس ثلاثة (5):

- **المتكلم والمتلقي:** فالكلام الذي يصدر عن فئة الخواص من العلماء والكتاب وأصحاب المهن الراقية ويتلقاه الخواص هو النصّ. أمّا ما يصدر عن العوام ويتلقاه العوام فلا يمكن إلاّ أن يوصف بالقبیح واللحن والردالة وبذلك لا يصحّ إدراجه ضمن النصّ.

- **نوع الكلام:** لا بدّ للكلام الذي يستحق أن تُسند له صفة النصية أن يكون متضمناً للقيم الإيجابية المقبولة لدى التقليد الاجتماعي، سواء على مستوى التعبير (الامتثال لجمالية التعبير القرآني) أو على مستوى المضمون (مسايرة أوامر الشريعة الإسلامية). أمّا ما يخرج عن هذه المواصفات فلا يعدّ نصاً.

- **قصد الكلام:** فالنص هو الكلام المحمود الذي يراد به الحقّ، أمّا نقيضه (اللائنص) فهو الكلام المرذول الذي يُراد به الباطل.

أمّا ابن الجوزي -في كتابه القصص والمذكرين- فـ "يسرد لائحة للأسباب التي جعلت بعض السلف يكره القصص، ويضمّن كتابه العديد من الفصول التي تتعرّض للشروط التي ينبغي توفرها في القاص ليكون محموداً ومقبولاً..." (ص. 59). وعموماً فإنّ التمييز المؤسس على الثنائيات الضدية، الذي وجدناه عند ابن وهب، يتكرّر عند ابن الجوزي (الصدق-الكذب؛ الصحة-الفساد؛ الصواب-الخطأ...). وما دام القصص القرآني يمثل النموذج الذي ينبغي أن يُحتذى، فإنّ العلماء -وهم يرومون الهداية والإرشاد- هم الأجدر به لأنّهم يحافظون

⁴ - نفسه، صص. 55-56.

⁵ - نفسه، صص. 56-57.

على القيم النصية الماثلة في النص النموذج. أمّا غيرهم من القصاص فإنّهم يلجؤون إلى الابتداع، لأنّ قصدهم الرئيس هو التأثير على عقول وقلوب العوام وسلبهم أموالهم. (ص.60)

ويظل التمايز بين النصّ واللّانصّ (وهو يستند إلى التقاطب المركزي بين الخاص والعام) قائما، بل إنّه يتجاوز بعده الثقافي ليتخذ بعدا دينيا. فهذه الإنتاجات ليست فقط ملقاة خارج دائرة النصية، وإنما هي نصوص محرّمة لا يجوز بيعها ولا النظر فيها، ومن يستمع إليها "لا تجوز إمامته ولا شهادته" حسب فتوى ابن قداح. (ص.61)

إنّ هذا الهجوم غير المبرّر من الثقافة العامّة على السيرة الشعبية والإنتاجات القريبة منها، ليُحِيلُ ضِمْنَا -كما يلاحظ يقطين- على كون هذه الإنتاجات كانت متداولة كتابيا وشفويا بصورة استدعت التدخّل الفوري لكبح جماح المقبلين عليها إنتاجا وتلقيا (*).

وعموما فإنّ تتبع ورود إشكالية النص واللّانصّ في كتب التراث، أثمر لدى سعيد يقطين ملاحظات هامّة⁽⁶⁾، تمثّلت في:

- أنّ ما ضاع من الإنتاج العربي الذي اعتُبر لانصا كثير (خاصة وأنّ تداول جزء هام منه كان يتم بطريقة شفوية).
- أنّ أغلب هذا الإنتاج ذو طبيعة سردية.
- أنّ ما اعتُبر "لانصا"، كان كذلك في نظر وتقدير تقليد أدبي محدّد، أمّا لدى قطاعات واسعة من المتلقين فكان يعدّ "نصا" حقيقيا قابلا للاستعمال والتداول والرواية.

ومهما تكن الأسباب الدّاعية إلى التمييز بين النص واللّانصّ، فإنّها لا تعدو أن تكون - في نظر الناقد- ذات أبعاد ثقافية واجتماعية وتاريخية، وهي مؤسّسة على ملائمة اجتماعية تنتظر في مدى ملائمة النص لشروط التقدّم والتأخّر⁽⁷⁾.. وهكذا يقرر سعيد يقطين أنّ السردى (الباحث في السرد) -على خلاف الباحث في تاريخ الأفكار أو الإيديولوجيا الذي يسعى إلى تبرير أسباب سيادة نص على آخر- ينطلق من النص محاولا استجلاء نصيته والكشف عن خصوصيته، بغض النظر عن مصدره وقصده، بحثا عن تجليات النص الأكبر

*- يقول سعيد يقطين: «إنّ تداول أجناس معيّنة من الكلام له دلالاته ولا يمكن القفز عليه، بأيّ نوع من أنواع المصادرة» (الكلام والخبر، ص. 136).

⁶- أنظر: الكلام والخبر، صص. 63-64.

⁷- يُنظر تفصيل الكلام حول الملائمة الاجتماعية والفرق بينها وبين الملائمة العلمية في المحور الموسوم بـ "منطلقات منهجية".

التي تتحقق بصورة أو بأخرى في هذا الذي اعتُبر نصاً، وفي ذاك الذي نُظر إليه التقليد الأدبي في فترة معينة باعتباره لانصاً. "وأياً اعتماداً على بعض هذه التجليات، ومحاولة استخلاص صورة الإبداع أو العقل أو الفكر العربي برُمته فليست سوى اجتزاء من بنية أصل، وتقديمها على أنها هي الكلّ" (ص.64). فـ «النص العربي كلّ متكامل. وهذا الكلّ غير قابل لأن يتم فصل إلى نصّ ولا نصّ» (ص.65).

إنّ الذي يسعى إليه سعيد يقطين هو إعادة رسم ملامح النص الأكبر بما هو تمثيل للعقلية والذهنية العربية العامة. وما دامت تجليات هذا النص الأكبر حاضرة في كلّ ما أنتجه العرب إبداعاً وفكراً، فإنّ الأمر يستدعي تغيير طرائق تفكيرنا في النص العربي ونبذ التمييز بين النص واللانص، هذا التمييز الذي ظلّ يتمظهر تحت مسمّيات مختلفة في دراسات حديثة ومعاصرة. (8)

إنّ الذي يدعونا إلى الاعتراف بالسيرة الشعبية باعتبارها نصاً قابلاً للدراسة والتحليل، فضلاً عن الاعتبارات السابقة، أنّ هذه النصوص عرفت الذيوع والتداول وظلت مستمرة حتى ظهور المطبعة. وبعد أن حظيت في الغرب باهتمام منقطع النظر ترجمةً ودراسةً بدءاً من أوائل القرن التاسع عشر، انتبه عدد من المثقفين والباحثين العرب إلى أهميتها فانكبوا على دراستها، بل وتخصّص عدد منهم في الدفاع عنها والانتصار لها والحثّ على النهل من معينها الذي لا ينضب. (9)

على أنّ الناقد لا يكتفي بإثبات نصية السيرة الشعبية والدفاع عن اللانص العربي في وجه دعاوى التهميش والإهمال التي يرى أنّها ما تزال جاثمة بثقلها على ممارستنا ووعينا الثقافي، وإنّما يدعو إلى "ضرورة الاهتمام بها وتحليلها من منظور نقدي ووعي نظري مؤسس على ملائمة علمية بعيدة المدى" (ص.77).

8- يمثل سعيد يقطين -في هذا الصدد- للمحدثين محمد عبده الذي يصف (في مقال له بعنوان "الكتب العلمية وغيرها") كتب السير والقصص الشعبية بـ «كتب الأكاذيب الصرفة». وللمعاصرين بعبد الله العروي الذي يميّز (في كتابه الإيديولوجيا العربية المعاصرة) بين: "التعبير" الذي يتحقق -في نظره- في انفتاحه على الكوني والشمولي، و"الفولكلور" الذي يجسد الدونية التاريخية للبنية الاجتماعية التي تلده. ومحمد عابد الجابري الذي ينطلق في مشروعه الفكري من التمييز بين: "الثقافة العالية" التي تهتم بالعقل والعقلانية، و"الثقافة الشعبية" المحسّدة في القصص والخرافات والأساطير. (أنظر: الكلام والخبر، الصفحات. 66-70)

9- أنظر: الكلام والخبر، صص. 73-74.

وقبل التطرق إلى المرتكزات النظرية والمنهجية التي رأى الناقد أنها قميّة بتتزييل هذا المنظور وتجسيد هذا الوعي؟ يحق لنا التساؤل: كيف نظر الناقد إلى مختلف الدراسات التي اهتمت بالسيرة الشعبية في العالم العربي وفي الغرب؟

2.3. الدراسات السابقة للمتن:

تحوّلت السيرة الشعبية إذن من وضع التهميش والإقصاء (اللانص) إلى وضع النصوص المعترف بها فتوّعت وتعدّدت الدراسات المهمة بها سعيا إلى إحلالها المكانة التي تليق بها ضمن الإبداع الفني العربي. يقول سعيد يقطين: "ولو أردنا إنجاز جرد لهذه الأبحاث المتعلقة بالسيرة الشعبية لوجدنا أنفسنا أمام قائمة مهمة" (ص.85). إلا أنّ الذي يشغل يقطين في هذا المستوى -بعد العمل على تحديد الأسباب الكامنة وراء هذا الاعتراف والاهتمام بالسيرة الشعبية⁽¹⁰⁾، وقبل تقديم مقترحاته لمعالجتها معالجة جديدة- هو تثمين هذه الدراسات بالوقوف عند أهم إنجازاتها ومكامن عجزها عند العرب والغربيين.

ولقد تتوّعت الدراسات التي تناولت السيرة الشعبية بين:

○ **دراسات عامة:** تُعنى بالسيرة الشعبية ضمن أنواع عديدة قريبة منها، وهي -كما يقرّر الناقد- قليلة من حيث الكم، ولكنها تختلف في معالجتها للسيرة الشعبية؛

▪ **فقسم منها:** يؤطر السيرة الشعبية ضمن الأدب الشعبي (فؤاد حسين علي، عبد الحميد يونس، ألفة الأدلبي)؛ (ص.102)

▪ **والقسم الآخر:** ينطلق من القصة العربية بوجه عام، ويقترح تصنيفا للأنواع القصصية العربية (موسى سليمان، عزّة غنام، عبد الله إبراهيم). (صص.102-

(103)

○ **دراسات خاصّة:** تهتمّ بالسيرة الشعبية وحدها. وهذا النوع من الدراسات أكثر بكثير من الدراسات العامة. وقد ميّز فيها الناقد بين:

▪ دراسة سير شعبية متعدّدة. (ص.104)

▪ دراسة سير مفردة. (ص.105)

¹⁰ - يربط الناقد الأسباب التي أدّت إلى تغيّر النظرة إلى السيرة الشعبية وانتقال النظر إليها من وضع اللانص إلى النص، ببدايات التحوّل الاجتماعي - التاريخي الذي شهده العالم العربي في عصر النهضة، ويليخصّها في أسباب ثلاثة هي: **الزوع القومي والتحرّري، بروز مقولة الشعب العربي، البعد القومي البطولي.** (أنظر: الكلام والخبر، ص. 86 وما بعدها)

▪ دراسات موضوعاتية: ركزت على موضوعة محدّدة وحاولت الانطلاق منها لتناول مجموعة من السير... (ص.106).

وإذا كان الناقد يعترف مبدئياً لهذه الدراسات بالسبق من حيث إخراجها لنصوص السيرة الشعبية إلى دائرة الضوء والدفاع عن أحقيتها بالاهتمام، فإنّ ذلك لم يمنعه من التنبيه إلى الاضطرابات التي طالتها على مستوى:

✓ **تجنيس السيرة:** فلقد رأى سعيد يقطين أن هناك اضطراباً كبيراً يسود المصطلحات والاستعمالات المتصلة بالسيرة من حيث هي نوع؛ وهكذا اعتبرت: ملحمة، حكاية، قصة، رواية... إلخ. ولاحظ يقطين أنّ للأسباب التي كانت وراء الاهتمام بالسيرة الشعبية دخلاً في هذا الاضطراب. يقول: «يعود هذا الاضطراب في تقديري إلى كون الإقدام على التعامل مع السيرة الشعبية جاء وليد السجال مع آراء المستشرقين من جهة، ومن استنتاج (كذا!) مصطلحاتهم التي نعتوا بها السيرة من جهة أخرى». (ص.99)

✓ **تحديد ماهيتها:** إذ كان تحديدها -كما لاحظ سعيد يقطين- يتغير بتغيّر سياق التحليل، وموضوع السجال.. "إنّ تعريف السيرة الشعبية وتحديد نوعيتها ظلاً معاً وليدَي الانطباع والسجال..". (ص.100)

✓ **الاختصاصات التي تناولتها:** ذلك بأنّ الاختصاصات التي تجاذبت الاهتمام بالسيرة الشعبية اتخذت أشكالاً متعدّدة (فولكلور، دراسة أدبية، بين-بين)، إلّا أنّها جميعاً كانت تقتصر إلى سمات الاختصاص وظلت تقتصر من بعضها البعض. ويرجع ذلك -في نظر سعيد يقطين- إلى غياب الحدود العلمية المتعامل بها، وغياب البعد العلمي المحدّد في المعالجة. ثم إنّ مجمل هذه الدراسات لم تتجح في تحديد موضوعها بالدقة المطلوبة. (ص.108)

✓ **المنهج النقدي الموظف في معالجتها:** حيث يحضر في معظم الدراسات المنجزة حول السيرة: البعد التاريخي (فاروق خورشيد)، أو الفولكلوري (شوقي عبد الحكيم)، أو المقارن (نبيلة إبراهيم) ... في غياب واضح لعدّة منهجية واضحة ودقيقة ينطلق منها الناقد في تحليله لنصوص السيرة. (ص.109 وما بعدها)

لقد طغى على الدراسات العربية للسيرة الشعبية طابع السجال، الذي كان بمثابة ردّ فعل تجاه مواقف الدارسين الغربيين وبعض المستشرقين من التراث العربي. وفي غياب نظرية

للأنواع قديما وحديثا اكتفى الدارسون -الذين وجدوا أنفسهم طرفا في صراع إيديولوجي محموم- بالانطباع. وعموما فإن الدراسات المنجزة بصدد السيرة الشعبية -كما يستنتج يقطين- لا يمكن إلا أن تنتهي إلى الطريق المسدود. (صص. 115-116)

وأما المستشرقون فقد طغى على مقارباتهم للسيرة الشعبية التركيز على الجوانب التاريخية والثقافية والاجتماعية.. وحُضور هاجس المقارنة بين السيرة ونصوص عربية مختلفة من جهة وبينها وبين نصوص عربية من جهة ثانية. (11)

ويؤكد سعيد يقطين أنه لا سبيل للخروج من المأزق الذي وقعت فيه الدراسات العربية والاستشراقية بصدد تعاملها مع السيرة الشعبية، إلا بـ "تحديد جنسية هذا النوع أولا، ونوعيته ثانيا، وطريقة تحليله ثالثا، لأنه بدون هذه التحديدات نضلّ بُدءاء عن محاصرة السيرة الشعبية وحصر مجالها" (ص. 132). ولترجمة هذا المسعى، يبادر الناقد باقتراح مفهوم جديد يريده بديلا لكلّ المسميات التي أوردتها الدراسات السابقة في توصيفها للسيرة الشعبية.. إنّه مفهوم "السرد العربي" الذي يحيل -حسب يقطين- إلى "الجنس الجامع لمختلف الأنواع التي استُعمِلت في الأدبيات العربية قديمها وحديثها، والتي يتجلى فيها البعد السردى بمختلف أشكاله وصوره" (ص. 132).

ولعلّ الغاية الأسمى التي سعى سعيد يقطين إلى تحقيقها من وراء هذا الجهد الذي بذله في مَوْضَعَةِ المتن المدروس - وقد امتدّ على مدى فصلين كاملين (12)- هي إضفاء الشرعية على عمله. ما يجعل هذه المقدمات منطوية على مصادرة منهجية، لا تدّعي قول ما لم يقل ولكن تروم إعادة النظر فيما قيل بمنهجية جديدة (هي السرديات كما سيتضح بتفصيل فيما بعد).

والتساؤلات التي تفرض نفسها بعد هذا العرض المفصّل لمختلف التصريحات المتصلة بالموضوع والتمن، هي: ما المرتكزات والاختيارات النظرية والمنهجية، التي رأى الناقد أنها ستسعه في تقديم قراءته الخاصة للسيرة الشعبية، وفي رسم خريطة الأجناس والأنواع المنتمية للكلام العربي؟ وما هي المصادرات التي سيجعلها الناقد مجالا للاختبار في

¹¹ - أنظر: الكلام والخبر، ص. 116 وما بعدها.

¹² - من ص. 47 إلى ص. 123.

الإجراءات النقدية؟ وأخيرا ما مدى قدرة الإجراء أو الإجراءات النقدية -التي احتضنها كتاب قال الراوي- على تحقيق مقاصد وغايات الناقد؟

3. مُرتكزاتُ القراءة:

يخصّص الناقد حيزا هاما من التأطير للتعريف بالمرتكزات التي أمدّته بالأدوات النظرية والمنهجية لمباشرة الاشتغال بالسيرة الشعبية. وإذا كان سعيد يقطين قد أقرّ سابقا بأنّ الدراسات التي اهتمت بالسيرة الشعبية انتهت إلى الباب المسدود، فإنّ من أبرز العوامل التي أنتجت هذا الواقع افتقارُ الدراسات السابقة إلى العُدّة النظرية والمنهجية الضرورية. فما هي إذن هذه «الأدوات الجديدة» ⁽¹³⁾ التي يراهن سعيد يقطين على دراسة التراث (والسيرة الشعبية) بواسطتها؟

إنّ معالجة متن سردي عربي قديم بأدوات جديدة فرضت على الناقد -إضافة إلى مسح شامل للدراسات التي أنجزت حول هذا المتن ونقد لأدواتها- الإلمامَ بما أنجز في مجال التنظير لمقاربة جنس السرد في الغرب. ولقد أثمر هذا الاطلاع الواسع على الأدبيات النظرية الأجنبية لدى سعيد يقطين اختيار **السرديات** كاختصاص. يقول: «إنّ السرديات ⁽¹⁴⁾ هي الاختصاص الذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي، والسيرة الشعبية خصوصا والتي أتخذها نموذجا في هذا البحث» (ص.22). ويبدو أنّ السرديات بالنسبة إلى الناقد تتعدى كونها مُرتكزا نظريا يستند إليه لدراسة السيرة الشعبية، إلى كونها اختصاصا يسعى إلى «استنباطه وبلورته» والاشتغال به في مقارنة النص السردي العربي قديمه وحديثه.

على أنّ هذا الانفتاح على النظريات الغربية، لم يحلّ دون التفات الناقد إلى عدد من **الاجتهادات العربية** في مجال تحليل التراث السردي العربي، والتي كانت لها -في نظره- آثار مهمة في معالجة بعض جوانب هذا السرد. وهو يشير في هذا الصدد إلى أعمال محمود طرشونة، وعبد الفتاح كيليطو، ومحمد مفتاح، وجمال الدين بن الشيخ.. (ص.22)

¹³ - يقول سعيد يقطين: «نسعى إلى قراءة التراث بأدوات جديدة، وبأسئلة جديدة، وبوعي جديد، ولغايات جديدة» (الكلام والخبر، ص. 18).

¹⁴ - يقول سعيد يقطين: "و بدون الإفاضة في جوانبها النظرية ومشاكلها وآفاقها التي أكرّس لها كتابا خاصا، أكتفي هنا بتقديم تصوّرِي المجمل للسرديات..." (الكلام والخبر، ص. 22). وهذا يعني أنّ حديث الناقد عن السرديات -باعتبارها مرتكزا نظريا لمعالجة السرد العربي- ليس مجرد تكرار لما قيل عن السرديات أو أنجز حولها، وإنّما هو حصيلة لتمرّس طويل ومعرفة رصينة ودقيقة بهذا الحقل المعرفي، وما سيعمل الناقد على تقديمه هو عصارة لهذا التمرّس.

وقبل أن ننتقل إلى الحديث عن السرديات ومدارسها وتفرعاتها، باعتبارها المرتكز النظري الأساس في هذا العمل النقدي، نسجل ملاحظتين تتصلان بحديث الناقد عما سمّاه بالاجتهادات العربية في مجال تحليل التراث السردى:

✓ الأولى: هي أنّ معظم الأعمال المشار إليها -كما يبدو من خلال إحالات الناقد (15)- أُلّف ابتداء باللغة الفرنسية. ما يجعلها حصيلة للاستفادة المبكرة من التراكم النظري الذي حصل في فرنسا، والذي دعا دارسين عرب (ينحدرون من المجال الجغرافي المغربي المنفتح على الثقافة الفرنسية) إلى تغيير زاوية النظر إلى التراث السردى العربى.

✓ الثانية: هي أنّ هذه الأعمال رغم اشتغالها بنصوص سردية عربية متنوعة (المقامات، أدب الشطار، ألف ليلة وليلة، التراث الصوفي والمناقب) فهي لم تُبد أي اهتمام بنصوص السيرة الشعبية! ما يجعل عمل سعيد يقطين تكميلاً لهذه الاجتهادات.

✓ السرديات وموقعها ضمن نظرية الخطاب الأدبي (البويطيقا):

السرديات -كما يقرّر الناقد- اختصاص جزئي يهتم بسردية الخطاب السردى، وهي تقترن بالشعرية التي تعنى بشعرية الخطاب الشعري، وهما معا فرعان للبويطيقا بوصفها الاختصاص العام الذي يبحث في أدبية الخطاب الأدبي.. غير أن التطور الذي عرفته السرديات انحرف بها عن موقعها الأول لتتحول من اختصاص جزئي إلى اختصاص كلي أو عام كلما تجاوزت السردية الأدبية إلى السردية غير الأدبية. (ص. 23)

✓ انفتاح السرديات:

يؤكد سعيد يقطين أنّ السرديات تملك إمكانات عدّة "للتفصل بناء على رغبتها الخاصة في أن تكون لها ذاتيتها المميّزة" (ص. 24)؛ وهكذا يتحدث عن: **سرديات حصرية**، يقول: «ونسَمّيها سرديات الخطاب، لأنّها هي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية، وعمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم، وجعله مقتصرًا على الخطاب في ذاته». **وسرديات توسيعية**، يقول: «وأسمّيها سرديات النصّ وهي التي سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب، بانفتاحها على مستويات أخرى لم تهتمّ بها في الحقبة البنيوية»، **وسرديات خاصة**

¹⁵ - أنظر: الكلام والخبر، ص. 36.

(تتصل بالخطاب وتبحث فيه من جهة النوع السردى وتاريخ السرد)، ومُقارَنة (تسعى إلى البحث في التجارب السردية المختلفة باختلاف التجارب الإنسانية)، وعامة (ترتبط بالنص من حيث أبعاده ودلالاته المتعددة) ... إلخ. (صص. 26-27)

✓ مساران للبحث السردى:

يشير الناقد إلى أنّ البحث السردى -منذ الشكلايين إلى الآن- قطع أشواطاً مهمة فتعددت الاجتهادات وتنوعت الاتجاهات.. ومع ذلك -ولضرورة التبسيط والاختزال- يمكن التمييز بين مستويين أو مسارين للبحث السردى:

• **المسار الأول: علوم سردية** ⁽¹⁶⁾: تحاول تشييد نماذج لها كفايتها العلمية.. وقد ظهر الاتجاه العلمى في معالجة السرد في الحقبة النبوية، وتبلور خلال هذه الحقبة علما سرديان هما:

▪ السيميوطيقا السردية (أو الحكائية): (أعمال: كريستيفا، وغريماس، وكورتيس...) يشغل السيميوطيقيون بالحكايات البسيطة أو الأساطير أو القصص القصيرة ويركزون اهتمامهم -وهم يبحثون في السرد- على النصوص الأكثر ميلا إلى الثبات النبوي. (ص. 29)

▪ السرديات: ويهتم السرديون (تودوروف، وجنيت...) بالروايات ذات الخصوصية الفنية سواء كانت قديمة أو حديثة. (ص. 30)

أمّا خارج فرنسا ⁽¹⁷⁾، فيسعى الدارسون إلى تأسيس العلم السردى بالاشتغال بنصوص اصطناعية في أغلب الأحيان، لأنها تسعفهم في تشكيل النماذج وتحقيق الإجراءات العلمية الخاصة.

• **المسار الثاني: نظريات سردية**: [تجسدت هذه النظريات عموماً بعد الحقبة النبوية]؛ (أعمال: كريزنسكي، وهنري ميتران، وجان ميشيل آدم...) وهم "يزاوجون في أعمالهم بين منجزات مختلف العلوم السردية ويؤوِّعون أسسهم اللسانية أو الدلالية" وكذا العلوم

¹⁶ - سيعود سعيد يقطين في التأطير الذي وضعه لكتابه "قال الراوي" إلى تفصيل الكلام حول العلوم السردية، مركّزاً على التباين الحاصل بين نظرة كل من "سيميوطيقا السرد" و"السرديات" لمفهوم: Narrativité، باعتباره المفهوم الجامع الذي تحدّد من خلاله العلوم

السردية المختلفة موضوع اشتغالها. (أنظر: قال الراوي، صص. 13-16)

¹⁷ - ويقصد الناقد هنا أعمال جيرالد برينس، هاليداي.. فان ديك، بيتوفي، وبوغراند، ودريسلر (الكلام والخبر، ص. 30).

الإنسانية التي يستندون إليها في معالجتهم. أمّا النصوص التي يشتغلون بها فهي من التعدّد والغنى.. وتميل هذه الأبحاث إما إلى معالجة السرد بوصفه عملاً فنياً أو جمالياً (وتهتم هنا بالمستوى التعبيري)، أو باعتباره علامة لا تختلف عن غيرها (وينصب اهتمامها هنا على المحتوى).. وهناك دراسات تزوج بين البويطيقا والسيميوطيقا. (ص.30)

4. منطلقات الناقد:

4-1. منطلقات منهجية:

إنّ أهمّ ما يميّز مشروع سعيد يقطين على مستوى الأسس النظرية والمنهجية التي يستند إليها، هو حرصه على استنبات اختصاص جديد يكون قادراً على الإحاطة بنصوص السيرة الشعبية (المتن المدروس) التي أكدّ الناقد مراراً أنّها من التشعب والغنى بحيث لا يستطيع اختصاص واحد سبر أغوارها (ص.32). وما دام المقصد المنهجي في هذا العمل -كما أسلفنا- يحظى بأولوية لا سبيل إلى غض الطرف عنها، فإنّ ذلك يقتضي منا تتبّع التصريحات المتّصلة بمصادرات الناقد المنهجية واستعراض ملامحها، باعتبارها جسراً رابطاً بين الجهد التنظيري والعمل التطبيقي، وكذا تحديد صلتها بباقي مستويات هذا العمل النقدي.

ولقد تراوحت هذه المصادرات بين ما له صلة بالمرتكز النظري باعتباره قابلاً للتوسيع والتطعيم انسجاماً مع خصوصية المتن، وما له صلة بإشكالية التعامل مع المصطلحات، وما له صلة بزوايا الرؤية التي يتبنّاها الناقد في معانيته للموضوع المعالج... إلخ. وفيما يلي عرض تفصيلي ومناقشة لكلّ هذه المصادرات؛

4-1-1. اعتبر سعيد يقطين أنّ دراسة السيرة الشعبية مناسبة لإنجاز ما وسمه بـ «البحث المؤجل»؛ وهو يقصد هنا البحث في القصة أو المادّة الحكائية، لما يمكن أن تقدّمه السيرة الشعبية من إمكانات هامة. يقول: «ولمّا بدأت التفكير في دراسة السيرة الشعبية كان أولّ هاجس لدي هو البحث فيها أولاً من جهة مادتها الحكائية، لأنّها تقدّم لي إمكانات أهم من الرواية على هذا المستوى» (ص.31). كما أنّه (أي البحث في القصة أو المادّة الحكائية) استدعى تأطير هذا الاشتغال ضمن اختصاص محدّد، يكون حصيلة ملاءمة بين مختلف جوانب السرديات التي تهتمّ بالسرد من خلال القصة والخطاب والنص؛ وهذا الاختصاص هو ما سمّاه الناقد بـ "سرديات القصة".

وإذا كان الاشتغال بالقصة مستقلةً -كما يرى يقطين- يتيح تعميق تصوّراتنا حول الخطاب والنص، فإنّ الأمر يتطلب -على مستوى التنظير- بناء تصوّر سردي عام ومنسجم. وقبل ذلك ينبغي تجسيد العلاقات القائمة بين القصة والنص والخطاب، والكشف عن الروابط التي تصل بينها (18). هذه المهمة تطلّبت من الناقد جعل السرديات (بما هي الإطار النظري الأساس لعمله) مفتوحةً على عطاءات وأسئلة علوم واختصاصات أخرى، يقول يقطين: «فنحن ننطلق من إطار نظري محدّد ومضبوط، ولكننا في الوقت نفسه قادرون على الاشتغال بعطاءات وأسئلة علوم أخرى، نراها ضرورية، لكن هذا الاشتغال يتم من خلال الإطار النظري الأساس. إنّه يفتّرض من علوم مناسبة ويُطعّم ببعض تراكماتها ليذهب إلى الغايات التي ينشدها..» (ص.32).

يغدو التطعيم النظري -فضلاً عن كونه علامة على جدية الاشتغال النقدي وأصالته- منطوقاً على نوع من الإقرار الضمني بأسبعية النصوص وانفلاتها من قبضة القوالب النظرية الجاهزة. فهل شَعَرَ الناقد بعجز السرديات في صيغتها المعطاة عن الإحاطة بالقضايا والإشكالات التي يمكن أن تثيرها نصوص السيرة الشعبية؟ أم أنّها الرغبة في المزج بين المرتكزات النظرية والمنهجية المختلفة (توفيقاً أو تلفيقاً) التي مثلت بالنسبة إلى كثير من الدارسين العرب المعاصرين فرصة لإظهار خصوصية النصوص أو الظواهر التراثية المدروسة من جهة، ولإضفاء طابع الأصالة على اشتغالهم النقدي، الذي لم يعد منساقاً وراء الصياغات المنهجية الغربية حذو النعل بالنعل من جهة ثانية؟! والإجابة عن هذه الأسئلة المتعلقة بمدى أهمية المصادرة السابقة، تتطلب منا التمهّل في انتظار ما يمكن أن يقدمه الناقد في إجراءاته النقدية، لأنّها هي القادرة على بلورة هذه المصادرة على أرضية التطبيق، ومن ثمّ بيان نجاعتها.

4-1-2. لقد شكّل التعامل مع المفاهيم والمصطلحات عقبة لا يستهان بها في نظر سعيد يقطين، بل ربّما كان أصلاً لمعظم الإشكالات التي اعترضت المشتغلين بالتراث في الفكر العربي المعاصر. ولتجاوز هذه العقبة يلجأ الناقد إلى ما سمّاه بـ "التحريف" أو "الانزياح المفهومي"، وهو إجراء منهجي يبني -كما يبدو- على إزاحة واستبدال المفاهيم القائمة والملتبسة واقتراح أخرى استجابة للغايات التي ينشدها البحث. وفي مقدّمة هذه

18- أنظر: الكلام والخبر، ص. 32 (شكل رقم 6).

المفاهيم المرتبطة بمفهوم التراث الذي يستبدل به الناقد مفهوم النص، يقول في هذا الصدد: «يدفعني الالتباس في استعمال "التراث" إلى تعويضه بمفهوم آخر هو "النص"... فهو أقلّ منه إحياء إلى البعد الزمني الذي ما يزال يشكّل حجر الزاوية في التحديد المصطنع والموهّم بوجود خط فاصل بين الماضي والحاضر، أو القديم والحديث..» (ص.48).

وفضلاً عن كون هذا الانزياح يسلب النص البعد الزمني (الذي ينطوي عليه مفهوم التراث)، ويسمح بمعالجة النص نظرياً (أفقياً وعمودياً) وفي مختلف علاقاته مع نصوص أخرى...⁽¹⁹⁾، فهو يسمح للناقد بتجاوز:

- الانتقائية في معالجة التراث (التمييز بين النصّ والنصّ والنصّ)؛
 - غياب الموضوع المحدّد بدقّة (مفهوم التراث مفهوم عائم)؛
 - غياب الأسس النظرية القابلة للتراكم والتحوّل (لا يمكن الحديث عن نظرية للتراث)؛
 - هيمنة المسبق والإيديولوجي على حساب العلمي؛ (التراث مفهوم إيديولوجي).
- (ص.50)

كما أنّه (أي هذا الانزياح من التراث إلى النصّ) يحدّ من احتكار مؤرخي الفكر والمتخصصين في الفلسفة لدراسة التراث ومعالجة قضاياها، حيث إنّ النصّ يتيح لمختلف التخصصات إمكانية معالجته من زوايا محدّدة، كما يتيح في الآن نفسه لهذه التخصصات إمكانية التداخل والتكامل. (صص.50-51)

على أنّ الناقد يعود ليستدرك على الانزياح السابق، فيصرّح بأنّ التعامل مع النصّ يطرح الإشكالات نفسها التي يطرحها مفهوم التراث، ذلك بأنّه (أي مفهوم النصّ) -في الأدبيات العربية القديمة- مُتعدّد الدلالات.. ومن ثمّ فإنّ الحلّ في نظر سعيد يقطين هو البحث عن مفهوم أكثر دقّة وملاءمة لمعالجة القضايا التي يثيرها، في أفق إعادة استرجاع مفهوم النصّ محملاً بدلالات جديدة..، وهذا المفهوم هو مفهوم «الكلام»⁽²⁰⁾؛ إنّهُ "أدقّ من العديد من

¹⁹ - أنظر: الكلام والخبر، صص. 49-50.

²⁰ - يقول سعيد يقطين: «إنّ إسم الجنس الجامع الذي اهتمّ به العرب القدامى، وو صفوا به مختلف الممارسات اللفظية، وميّزوا أنواعها وخصائصها هو مفهوم الكلام. وعلينا أن ننطلق من هذا المفهوم لرصد كيفية تحديد القدامى لأجناسه وأنواعه. ونعيد التفكير فيه بمنظور جديد يمكننا من ملامسة مختلف تجسّداته وتحقّقاته...» (الكلام والخبر، ص. 133).

المفاهيم الجديدة التي فرضت نفسها في الاستعمالات الجارية، وخصوصاً مثل: «الأدب» و«النص» (ص.53).

3-1-4. وما دامت الموضوعية مطلباً ملحا بالنسبة إلى الباحث الذي يسعى إلى تحصيل نتائج علمية يُعتدّ بها في مجال مقارنة نصوص التراث (التي طال الجدل حولها)، فإنّ على هذا الباحث التسلّح بالعدّة المنهجية التي يمكن أن تضمن له تحقيق هذا المطلب. ومن الواضح أنّ سعيد يقطين لم يُهمل هذا الجانب، حيث نجده يصرّح بأنّ المنطلق المنهجي الأساس (في كلّ مفاصل البحث التنظيري والأعمال التطبيقية) هو ما اعتبره وعياً إستمولوجياً يتمظهر في صورة "ملاءمة علمية" تنبني على علاقة الفصل بين الذات (الناقد) والموضوع (السرد العربي من خلال السيرة الشعبية)⁽²¹⁾. ورأى سعيد يقطين - بالمقابل - أنّ الدراسات السابقة للسيرة الشعبية ولنصوص التراث بعامة، وقعت في خطأ منهجي تمثّل في انطلاقها من "ملاءمة اجتماعية" تصل بين الذات والموضوع، بحيث غدا الموضوع في هذا السياق مادة قابلة للاستثمار لتأكيد موقف الذات المسبق.. يقول: «تسعى الملاءمة العلمية إلى الانطلاق من إجراءات، ومن أسئلة وترمي إلى «البحث» في الموضوع لتحصيل معرفة جديدة ومختلفة. بينما تنطلق الملاءمة الاجتماعية من مسلمات موجودة سلفاً، وتبحث عنها في الموضوع لتقديم، أو ترهين، حقيقة موجودة قديماً، ولكنها غير مرئية وغير معروفة» (ص.34).

وإذا كانت الملاءمة الاجتماعية تشكّل -حسب يقطين- عائقاً يحول دون فهمنا لمختلف الظواهر المحيطة بنا في المجال العربي، فإنّ الهاجس الذي ينبغي أن يحرك السرد (المشتغل بالسرديات) -في نطاق الملاءمة العلمية- ليس جعل الموضوع ينطق بالحقيقة الماثلة مسبقاً في ذهنه كمسلمة لا تقبل النقاش، أو الانحياز لنصوص على حساب أخرى.. وإثماً تحصيل معرفة علمية عن الموضوع وتطوير أدواته وتصوّره النظري. إنّه (أي السرد) "ينطلق من محاولة البحث في النصّ لاستجلاء نصيته، والكشف عن خصوصيته، وتفاعله مع غيره من النصوص بغضّ النظر عن نوعية المتكلم وقصده...» (ص.64).

وبعيداً عن الغاية الإيديولوجية التي حكمت وتحكّم المشتغلين بالتراث العربي، فإنّ من بين الغايات التي ينشدها سعيد يقطين:

²¹ - أنظر: الكلام والخبر، صص. 33-34.

✓ تجاوز الاستباقيات الإيديولوجية المهيمنة.

✓ ترسيخ قواعد جديدة للبحث والدرس.

✓ تأسيس اختصاصات محدّدة لمقاربة مختلف الظواهر. (صص. 35-36)

ومهما يكن فإنّ العلاقة التي يريد سعيد يقطين إقامتها مع موضوعه، ليست علاقة آلية بقدر ما هي -حسب تعبيره- علاقة تفاعلية. وهذا يعني أنّ الملاءمة الاجتماعية ليست غائبة كلياً، وإنّما هي متوارية خلف الملاءمة العلمية؛ بحيث تدخل الذات في علاقتها بموضوعها في دورة حيوية ومستمرة، تبدأ من قاعدة الفصل بين الطرفين (الملاءمة العلمية) وتنتهي إليها مروراً بقاعدة الوصل (الملاءمة الاجتماعية). يقول يقطين: «وتمسُّكنا بمبدأ الملاءمة العلمية لا يعني عدم اهتمامنا بالملاءمة الاجتماعية، وذلك لأنّنا نؤمن بأنّ العلاقة بين الذات والموضوع هي علاقة تفاعلية» (ص. 72).

ولعلّ مما له صلة مباشرة بالمصادرة السابقة مقارنة الناقد بين ما اصطلح عليه بـ "السجال" (الذي لا يعدو كونه ردّ فعلٍ وتبريراً يخلو من العلمية، وهو ما وقعت فيه الدراسات العربية حول السيرة الشعبية)، وبين "التحليل العلمي" (المبني على التدقيق في معالجة النصوص). يقول سعيد يقطين: «علينا أن نحدّد لنا رؤيتنا الخاصة، وتصوّرنا الخاص، بناءً على تحليل علمي ودقيق للنصوص التي نشغل بها، ويبدو لي أنّ هذا العمل أفيّذ بكثير من السّجال، ولا سيما إذا كان هذا السّجال يوجّهنا للبحث عن التبريرات المقبولة أو غير المقبولة للتصدّي والمواجهة، وبذلك تضيع الحقيقة العلمية التي علينا أن نضعها نصب أعيننا» (ص. 121).

4-1-4. وإذا تقرّر أنّ الموضوعية والعلمية مطلبان عزيزان في العمل النقدي الحالي، وتبيّن أنّ الإلحاح عليهما يزداد حدّة كلّما أدركنا أنّ الإطار العام لموضوع الدراسة ومنتها هو التراث العربي، فإنّ دراسة هذا التراث -كما يؤكد سعيد يقطين- شابّتها العديد من الشوائب على مستوى الرؤية. ولعلّ أبرز آفة تمخّضت عن ذلك، هي شيوع الرؤية التجزئية التي يميل أصحابها إلى التقسيم الثنائي وتفضيل أحد طرفي الثنائية على حساب الآخر.. هذا ما دعا الناقد إلى اعتماد الرؤية الشمولية. يقول: «وبدون اعتماد الرؤية الشمولية التي تختلف عن الرؤيات التجزئية السائدة لا يمكننا إلا أن نطلّ ننظر إلى الذات العربية وهي متمفصلة إلى عدد كبير ولا نهائي من الثنائيات التي تجعلنا نهتمّ وندافع عن بعد من أبعادها، ونلغي البعد الآخر بضرية لازب، وبأوهى المبررات» (ص. 136).

4-1-5. وما دام العمل الحالي يسعى إلى صياغة نظرية أو تصوّر خاص لمعالجة إشكالية تجنيس الكلام العربي⁽²²⁾، فإنّ من بين التصريحات الهامة التي أدلى الناقد في هذا السياق؛ إعلانه أنّ استفادته من العطاءات العربية والغربية في هذا المجال مؤسّسة على "قاعدة الحوار العميق، أي التفاعل الإيجابي الذي ينشُد التأصيل والإبداع، بدون أية عقدة ثقافية أو حضارية.." (ص.171). وفي سياق متصل يضيف سعيد يقطين: "نسعى في تصوّرنا هذا إلى التفكير في مسألة الأجناس بنوع من المرونة على مستوى التصنيف أو التحليل، ونُعطي للتفكير فيها بعدا **منفتحا** على ما يمكن أن يقدّمه لنا النص وبذلك نحقق نوعا من التفاعل بين الجنس والنص.." (ص.180).

إنّ الحديث عن المرونة والانفتاح في التصريح الأخير ليس اعتباطيا، بقدر ما ينطوي على إقرارا ضمّني بأولوية التحقّقات أو التجليات النصية وانفلاتها من قبضة الخطاطات النظرية الصارمة والجاهزة. وإذا كان هذا الاعتبار مبرّرا لعدم اطمئنان سعيد يقطين للمقترحات القائمة في مجال نظرية الأجناس الأدبية في الغرب، فإنّه يثير إشكالات معرفية شائكة تطرح نفسها بحدّة على طاولة البحث المنصب على تصنيف وتجنيس الأدب، سنعود لمناقشتها لاحقا.

إنّ هذه الكثافة الواضحة على مستوى المنطلقات المنهجية يمكن أن تُعزى بالأساس إلى طبيعة العمل النقدي الحالي، الذي اعتبره سعيد يقطين مقدّمة نظرية لمشروعه. وهكذا فإنّ المنطلقات السابقة تضمّنت، بالإضافة إلى المصادرة المتعلقة بالتطعيم الذي أدخله الناقد على مُركّزه النظري (السرديات)، جملةً من الإشارات المنهجية المتّصلة بالاشتغال النظري الذي يروم إعادة النظر فيما أنجز حول التراث العربي وفق منظور جديد ورؤية مغايرة، وكذا التأسيس لتصوّر نظري خاص حول الكلام العربي تجنيسا وتصنيفا..

وإذا كنّا قد وسمنا المنطلقات السابقة بالمنهجية، فإنّنا سنُدْرَج كلّ ما يتعلّق بالمقترح أو التصوّر النظري الخاص بمسألة أجناس الكلام⁽²³⁾، وما يتقرّع عنه من مبادئ وقواعد نظرية، ضمن المنطلقات النظرية. فيما سنعتبر المنطلقات ذات الصلة المباشرة بالمتن (السيرة الشعبية) منطلقات تأويلية.

²² - يقول سعيد يقطين: «نسعى إلى إقامة مشروع لنظرية أجناس الكلام العربي» (الكلام والخبر، ص. 140).

²³ - وقد خصص له الناقد فصلا كاملا (الفصل الرابع) وسمه بـ "الجنس والنص في الكلام العربي" (الكلام والخبر، ص. 175).

4-2. منطلقات نظرية:

4-2-1. حظيت قضية تقسيم الكلام العربي -كما لاحظ سعيد يقطين- بالاهتمام لاعتبارات متعدّدة: جمالية، وتاريخية، واجتماعية، ودينية. وانعكست هذه الاعتبارات على هذا التقسيم أو ذاك.. وهكذا نجد -بخصوص تصنيفات القدماء- حضورا للخلفية الإعجازية تارة، والمنطقية تارة أخرى، وتداخل بينهما في أحيان أخرى. كما نجد اختلافا كبيرا في الأسماء/المصطلحات التي وُظفت في التصنيف (الجنس، النوع، الأصول، الأضرِب، الأصناف...)، وكذا تداخلات في التصنيفات.. وعموما فإنّ معايير التصنيف عند القدماء "لم تكن محدّدة بدقّة" (ص.152).

ومن أجل تقديم تصوّر جديد يراعي كلّ المعايير التي قدّمها القدماء، يقترح يقطين تقسيما ثلاثيا يتدرّج على الشكل الآتي:

1- الجنس: وهو الاسم الجامع الذي يجمع مختلف الأنواع بغضّ النظر عن العصر. (24)

2- النوع: وهو ما يندرج ضمن الجنس.

3- النمط: ويدخل فيه كلّ ما هو مشترك من صفات الكلام بغضّ النظر عن الجنس أو النوع (صفات الكلام، الأغراض...). (ص.153)

بيد أنّ إعادة النظر هاته لا تحلّ مشكلة الكلام العربي وأقسامه، ومن ثمة فإنّ الدعوة إلى قراءة آراء القدماء بصدد تصنيف الكلام تظلّ قائمة وتقرض نفسها على الباحث المعاصر.. ولقد انطلق سعيد يقطين -في تتبّعه لمجهودات القدماء بهذا الشأن- من النظر في المؤلفات النقدية والبلاغية (25)؛ التي رأى أنّها تقوم على الانتقاء والمفاضلة والاختلاف، وأنّها تُعبّر بشكل صريح عن تصوّرها التصنيفي. وكذا من تأمّل المصنّفات الجامعة (26)؛ التي لاحظ أنّ تصوّرها للتقسيم يتوارى خلف النصوص التي تقدّمها، إلّا أنّها تتميز -من حيث الأوصاف والمناصات التي تقدّمها- بنوع من التعدّد والتباين في الأنواع والأغراض.. ذلك ما يجعل

24- من الإشارات الهامة في هذا الصدد قول سعيد يقطين: «الجنس لا تاريخ له لأنّه موجود أبدا. وما يتحدّد وجوده في التاريخ هو الأنواع المنضوية تحته» (سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، مرجع مذكور، ص. 106).

25- الصناعتين لأبي هلال العسكري، وإعجاز القرآن للباقلاني، وسر الفصاحة للخفاجي، والبرهان لابن أبي وهب الكاتب، إحكام صناعة الكلام للكلاعي، وصبح الأعشى للقلقشندي.

26- البخلاء للجاحظ، وثمرات الأوراق للحموي، نزهة المجالس للصفوري.

الاعتماد عليها (أي المصنفات الجامعة) أنجع لبناء تصوّر عام وشامل لأقسام الكلام العربي، ما دامت المؤلفات النقدية والبلاغية تتطلق من أنواع محدّدة من النصوص وتطور في فلك بعض التصنيفات دون غيرها. على أنّ بناء نظرية عامة للكلام العربي لا ينبغي أن يقتصر -في نظره- على ما تقدّمه المؤلفات البلاغية فقط أو المصنفات الجامعة، بقدر ما ينبغي الالتفات إلى النصوص (التحقّقات النصية). (ص.164)

4-2-2. وإذا كان البحث في الكلام وصفاته مطالباً بوضع اليد على ثوابته التي تتعالى على الزمان وتتبع تحولاته وتغيّراته المتّصلة بالزمان، فإنّ النجاح في هذه المهمة تطلّب من الناقد مراعاة شروط ثلاثة هي: تكوين فكرة عن طرائق تحليله في الدراسات القديمة، ومواكبة الأدبيات الجديدة التي تتطلق من نظرية الأجناس كما تبلورت في الغرب، ومتابعة التجليات النصية المختلفة التي يُنتجها العربي (ص.178). هذا التزاوج بين اعتماد التجليات النصية والانطلاق من الاجتهادات القائمة في مجال نظرية الأجناس في الغرب خاصة، نبّه الناقد إلى أبرز القضايا التي ينبغي للمشغل بنظرية الأجناس الإلمام بها والانطلاق منها لتجاوز نواقص الاجتهادات القائمة.. ولعلّ أبرز هذه النواقص كما لاحظ سعيد يقطين:

لـ القصور في الشمول: حيث يتم -مثلاً- تعميم تصوّرات خاصة بأجناس معيّنة على غيرها من الأجناس.

لـ الحيّزة بين الجنس والنص: أي بين النزوع النظري التجريدي وبين ما تقدّمه التجليات النصية.

من هنا فإنّ أهمّ متطلبات التصرّ الملائم لتجنيس الكلام العربي: الجمع بين شرطَي الخصوصية والشمول؛ وذلك بمراعاة خصوصية الكلام العربي ووضعه في سياق الشروط التاريخية التي أنتجته من جهة، وعدم إهمال البعد الإنساني للكلام وذلك باستلھام بعض جوانب المعرفة الإنسانية في رصده ووصفه من جهة ثانية.

وعموماً فإنّ المصدر الأساس للمشكلات التي عانت منها المحاولات التنظيرية القائمة، هو مسألة العلاقة بين الجنس والنص. وللخروج من هذا المأزق يرى سعيد يقطين ضرورة الجمع بين وجهة نظر العالم (الذي يسعى إلى الإمساك بالبنيات الكلية المجرّدة)، ووجهة نظر الناقد (الذي يتعامل مع بنيات كائنة ملموسة).. يقول: «من هذا المنظور الذي يزواج بين عمل العالم والناقد أسعى إلى تقديم هذا التصرّ المفتوح على ما تقدّمه النص، والذي

يرى أنّ النص بدوره يمكن أن يفيد في تطوير البحث في الجنس، وذلك بوضع العلاقة بينهما في إطار التفاعل الزمني: أي في لحظة معيّنة، أو في صيرورة تاريخية» (ص.181).

ومن أجل ترجمة هذا الاقتراح، ينطلق سعيد يقطين من ثلاثة مفاهيم هي: المبادئ، والمقولات والتجليات.

✓ فالمبادئ: كليات عامة مجرّدة ومتعالية على الزمان والمكان. (ص.181)

✓ والمقولات: كليات من درجة ثانية، وهي مختلف التصوّرات أو المفاهيم التي نستعملها لرصد الظواهر ووصفها. (ص.182)

✓ أمّا التجليات: فهي التحققات النصية الملموسة، وهي تظهر خلال التفاعل النصي العام. (ص.185)

وحرصا منه على تقديم رؤية متكاملة تتبنى الانتقال من الأعم إلى الأخص مروراً بالخاص، فقد بدا للناقد أنّ هنالك ثلاثة مبادئ يمكن اعتمادها لتحديد مختلف الظواهر ومن بينها الكلام. الأوّل هو مبدأ الثبات، والثاني هو مبدأ التحوّل، والثالث هو مبدأ التغيّر؛ يحدّد المبدأ الأول العناصر الجوهرية التي بواسطتها نميّز ماهية الشيء، ويتصل المبدأ الثاني بالصفات البنيوية للشيء والتي تتحوّل كلما طرأت عوامل جديدة تؤثر في الظاهرة، ويرتبط المبدأ الثالث والأخير بالعوامل (عامل الزمن مثلا) التي تجعل الظواهر عرضة للتغيّر من حالة إلى حالة أخرى مختلفة تماما. (صص.181-182)

هذا الانطلاق من المبادئ الثلاثة، يتيح للناقد إمكانية معالجة الكلام في مختلف جوانبه وأبعاده؛ في ذاته (الثبات)، وفي صفاته البنيوية (التحوّل)، وفي تفاعلاته وصيرورته (التغيّر). هذا فضلا عن أنّ التدرج الذي يتيحه التقسيم السابق (من الأعم إلى الأخص مروراً بالخاص)، يمكن أن يجنّب الناقد إحدى أبرز المشكلات التي وقعت فيها بعض الأطروحات الجنسية وهي مشكلة التداخل بين المراتب والمستويات.. (ص.182)

باعتداد المبادئ الثلاثة السابقة، ومن أجل تدقيق مراتب الكلام، يعمل سعيد يقطين على تفريع المقولات (التي اعتبرها كليات من درجة ثانية) إلى: ثابتة ومتحوّلة ومتغيّرة. وتضطلع المقولات الثابتة بالنظر إلى الكلام من جهة الثبات.. لذلك فهي ترتبط بـ "الجنس" باعتباره مقولة متعالية على الزمان والمكان. وما دام كلّ جنس قابلا لأن يتضمّن مجموعة من الأنواع تختلف في صفاتها البنيوية عن بعضها البعض، فإنّ الأنواع ترتبط بالمقولات المتحوّلة. أمّا

المقولات المتغيرة فترتبط بالأنماط، باعتبارها حصيلة لمختلف الصيغرات التي تتعرض لها الأنواع في تطورها التاريخي، وما يطرأ عليها من خصائص يجعلها تتميز عن بعضها البعض (صص. 183-184). والخلاصة أن «المقولات متحوّلة لكنّها تتضمّن ما هو ثابت (الأجناس)، وما هو متحوّل (الأنواع)، وما هو متغيّر (الأنماط)» (ص. 184).

وهكذا نجد أنفسنا أمام الخطاطة الآتية:

المبادئ المقولات	الثبات	التحوّل	التغير
الثابتة	الأجناس		
المتحوّلة		الأنواع	
المتغيّرة			الأنماط

4-2-3. ولكيلا تظل الخطاطة السابقة مغرقة في التجريد، ولكيلا يظل البحث في الأجناس متعاليا عن أي تحقيق نصي، فقد بنى سعيد يقطين -حسب تصريحه- مفهوم الجنسية *La genericité* على قاعدة التجليات النصية في تفاعلاتها المختلفة (ص. 185). وهكذا -تتميمًا لما سبق- يأتي مفهوم التجليات الذي يحيل إلى التحققّات النصية الملموسة. وتظهر هذه التجليات من خلال التفاعل النصي العام، وتتقدّم إلينا -على غرار المقولات- في صورة تجليات ثابتة وتجليات متحوّلة وتجليات متغيّرة.

وقد استدعى سعيد يقطين مفهوم معمارية النص من جيرار جينيت، ليحدّد من خلاله **التجليات الثابتة**، باعتبار أنّها تتضمّن مختلف المقولات العامة أو المتعالية التي يرتبط بها كلّ نص. ذلك أن أيّ نصّ له سمائته الجنسية الخاصة، وبعبارة أخرى معماريته النصية التي تُدخّله في نوع خاص من التفاعل مع معمارية نصية ما. وتتّصل **التجليات المتحوّلة** بالتناص بمختلف أشكاله وصوره. فمعلوم أنّ من الخصائص المميزة للنصوص استيعابها لنصوص سابقة عليها وتداخلها معها.. وبما أنّ أشكال التناص تتحوّل بتحوّل البنيات النصية، فإنّ ذلك ينتهي بإكساب النص نصيته وتميّزه عن غيره من النصوص. بينما تتّصل **التجليات المتغيّرة** بباقي أنماط التفاعل النصي، كما حدّدها جينيت، وهي: المناص والتعلق النصي والميتا نص.. هذه التجليات المتغيّرة، بمختلف أنماطها التفاعلية، تأتي لاتخاذ موقف من النص بصورة من

الصور؛ فتأتي مثلا لإعلان انتمائها إلى النص السابق، أو رفض هذا الانتماء... (صص. 186-187)

وبإدخال مختلف التجليات النصية المشار إليها أعلاه ينتهي سعيد يقطين إلى صياغة الخطاطة الآتية:

المبادئ	الثبات	التحول	التغير
التجليات	التجليات الثابتة	التجليات المتحوّلة	التجليات المتغيرة
المقولات	الأجناس: معمارية النص		
الثابتة		الأنواع: التناص	
المتحوّلة			الأنماط:
المتغيرة			المناصات

4-2-4. بعدما انتهى سعيد يقطين من بسط المراتب التي يمكن أن يصنّف الكلام على أساسها، انتقل في مستوى ثانٍ إلى تنزيلها على الكلام العربي باعتباره مجالا للتمثيل. وقد اعتمد الصيغة (Mode) كما وردت عند جيرار جينيت أساسا للتمييز بين أجناس الكلام العربي، حيث اعتبر أنّها تقوم -أكثر من غيرها من المعايير المعتمدة- على مبدأ الثبات، ما يجعلها متعالية على الزمان واللسان. وباعتماد الصيغة أساسا للبحث في التمثيل الكلامي العربي، وجد يقطين نفسه أمام صيغتين هما: القول والإخبار؛ فالقول هو إنجاز الكلام بصدد ما هو قيد الوقوع (مرسل الكلام يقول شيئا ليبلغ المخاطب بما في نفسه ويشركه معه)، أما الإخبار فيُقصد به إنجاز الكلام بصدد ما وقع (مرسل الكلام يخبر عن شيء ليُجعل المخاطب على علم بما وقع). وقد لاحظ يقطين أنّ للزمن دورا مهما في طبع الكلام بهذه الصيغة أو تلك. (صص. 188-191)

وهكذا انطلاقا من صيغتي الكلام السابقتين، وبالنظر إلى الأداة (شعر - نثر) وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم - الراوي)، خلص سعيد يقطين إلى التمييز بين ثلاثة أجناس (*) رأى

* - لاحظ سعيد يقطين أنّ كلا من المتكلم والراوي يمكن أن يوظف الشعر أو النثر في قوله أو إخباره، واستنتج من ذلك أنّ التمايز بينهما ليس جوهريا. ومن ثمة فإنّ الأجناس الثلاثة يمكن اختصارها في جنسين هما: الحديث والخبر، ما دام الشعر قابلا لأن يوظف فيهما معا. إلّا أنّه قرّر الإبقاء على التقسيم الثلاثي تحنبا لأي اضطراب يمكن أن يعتري التحليل. (أنظر: الكلام والخبر، ص. 194)

أنها تستوعب كلّ كلام العرب، وبذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان.. وهذه الأجناس هي: الحديث، والشعر، والخبر. (ص.193)

وإذا كانت الأجناس متممة بالثبات والتعالي على الزمان والمكان لاتصالها بالمبادئ، فإنّ الأنواع -إذا نظرنا إليها في ضوء المبادئ الثلاثة المنطلق منها- يمكن أن تتوزّع، في نظر سعيد يقطين، إلى: أنواع ثابتة، وأنواع متحوّلة، وأنواع متغيّرة. (وذلك لاتصالها بالمقولات)

فـالأنواع الثابتة: هي الأنواع الأصول، وهي أقرب إلى الأجناس من حيث طبيعتها وثباتها. إنّها الأنواع الأصلية التي تتحقّق بشكل دائم وتظلّ موجودة بصورة مستمرة.. (الأنواع الخبرية الأصول هي: الخبر، الحكاية، القصة، السيرة). (ص.195)

والأنواع المتحوّلة: هي الأنواع الفرعية التي يمكننا البحث فيها تاريخيا لمعينة التحولات في ضوء الأنواع الأصول (مثال: "حكايات الصالحين" نوع فرعي تولّد في فترة زمنية محدّدة متفرّعا عن نوع أصلي هو "الحكاية"). (ص.196)

أمّا الأنواع المتغيّرة: فهي الأنواع المختلطة التي تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفين، وتتحقّق فيهما بدرجة تكاد تكون متساوية. وذلك يصعب مهمّة تحديد جنسيتها ونوعيتها، فهي «خاضعة للتغيّر بنيويا وتاريخيا» (مثال: "قصص الحيوان" كما في كليلة ودمنة، فهي تجمع بين المثل والقصة). (ص.197)

وإذا كان التصنيف المعتمد في استعراض الأجناس والأنواع يتخذ طابعا عموديا، فإنّ التصنيف فيما يتعلّق بالنمط (وهو المقولة الثالثة) يتخذ طابعا أفقيا. وإذا كان الجنس والنوع يتصلان بالكلام في ذاته وفي علاقة بعضه ببعض ائتلافا واختلافا، فإنّ النمط -كما يقرّر سعيد يقطين- هو بمثابة صفات الكلام كما نجدها عند القدماء. يعني هذا أنّ البحث في الأنماط يتمّ بغض النظر عن جنس الكلام ونوعه (27).. "وهكذا فعندما نصف كلاما بأنّه فصيح فإنّ هذا الوصف يطال أيّ كلام بغض النظر عن كونه قصة أو قصيدة أو رسالة..." (ص.198).

وبتطبيق التقسيم الثلاثي الذي انتهجه في تفريع الأنواع، يتحدّث سعيد يقطين عن ثلاثة أنماط هي:

²⁷ - يعتقد سعيد يقطين أنّ توظيف الأنماط بهذا الشكل يسمح له بتجاوز الخلط الذي يسود العديد من التصنيفات سواء عند العرب أو الغربيين. (الكلام والخبر، ص. 199)

✓ **الأنماط الثابتة:** ويقصد بها الأنماط الأساسية المتعالية، لاتصالها بما يمثلها الكلام في علاقته بالتجربة الإنسانية⁽²⁸⁾. وهي تتحقق في أي كلام بغض النظر عن اللسان والتاريخ. (ص.199)

✓ **الأنماط المتحوّلة:** (الأنماط العامة)⁽²⁹⁾ وتتحدّد من خلال النظر في الأنماط الأساسية من جهة علاقة الكلام بالأبعاد التي يرمي إلى تركيزها أو الأثر الذي يُحدثه في المتلقي. (ص.200)

✓ **الأنماط المتغيرة:** (الأنماط الخاصة)⁽³⁰⁾ وهي تتصل بالأداة التي تستخدمها لتمثيل هذه التجربة أو تحقيق تلك الوظيفة. ويقصد بها يقطين اللغة الموظفة أو الأسلوب المستعمل، بوصفه السمة الكلية التي يمكن أن يوصف بها أي كلام. (ص.202)

4-2-5. وإذا كانت التجليات الكلامية المختلفة وصلتنا مقاومة الزمن من خلال "الكتاب"، فإنّ هذا الأمر يستدعي في نظر سعيد يقطين - الالتفات إلى الكتاب باعتباره تجليا للكلام، بحيث لا يمكن الحديث عن الأجناس والأنواع والأنماط إلا انطلاقاً منه. (ص.205)

هكذا، وتحت عنوان دال هو: "من الكلام إلى الكتاب"، يشرع سعيد يقطين في تقسيم الكلام من زاوية صيغ الأداء التي يتضمنها الكتاب. وقد رأى الناقد أنّ صور إثبات الكلام

²⁸ - باتخاذ الخبر مجالا للتمثيل (في علاقته بالتجربة)، يميّز سعيد يقطين بين ثلاثة أنماط أساسية كالألي: "الأليف - الواقعي" (عندما يوازي الخبر التجربة نكون بصدد الأليف واليومي والواقعي)؛ "الغريب - التخيلي" (عندما يفوق الخبر أو يوازي التجربة نصبح أمام عوالم جديدة تميّز بانزياحها عمّا هو متداول ويومي وهذا يجعلنا في منطقة التماس بين الواقعي والتخيلي)؛ "العجيب - التخيلي" (عندما يتجاوز الخبر التجربة ويفوقها يتم خلق عوالم جديدة تقوم على التخيل). (أنظر: الكلام والخبر، ص. 199-200).

²⁹ - وهي - كما يقرر سعيد يقطين - ذات طبيعة حسية أو وجدانية أو معرفية. وهو يقابل البعد الأوّل - في حالة الخبر - بـ "تحصيل اللذة" الجنسية لدى المتلقي كما في أخبار العشاق والظراف والمتماجنين؛ ويقابل البعد الثاني بـ "خلق الانفعال" عن طريق البكاء والتدبر أو عن طريق الضحك كما في قصص الزهاد والصالحين وفي النكت وأخبار الحمقى والمغفلين... ويقابل البعد الثالث بـ "توصيل المعرفة" عن طريق الإخبار أو التعرّف على الأشياء كما في قصص الأذكى والأنبياء... (أنظر: الكلام والخبر، ص. 200-201)

³⁰ - يميّز سعيد يقطين بين ثلاثة أنماط خاصة -متخذة الخبر نموذجاً تمثيلاً- هي: "الأسلوب السامي" وهو يكمن في الخبر الذي يستند في تقديمه لمختلف العلاقات التي يجسدها بالحفاظ على مختلف منجزات التقاليد الكلامية المتعارف على تميّزها عن غيرها. (كأسلوب المقامة)؛ و"الأسلوب المنحط" (كلمة منحط هنا - كما يؤكد سعيد يقطين - لا تدلّ على حكم قيمة) ويتجلى في الأخبار التي لا تهتمّ بالقواعد والتقاليد الأدبية المعترف بها، سواء على مستوى اللغة أو في تأليف الكلام (السيرة الشعبية)؛ و"الأسلوب المختلط" وهو الذي يزاوج بين ما هو سام وما هو منحط لغايات بلاغية خاصة... (أنظر: الكلام والخبر، ص. 202-203)

في كتاب، لا تخرج عن الصيغتين اللَّتَيْنِ انطلق منهما في تقسيم الكلام (أي القول والإخبار)، فهو إمّا تأليف يضطلع به الكاتب (الذي يُنسب إليه الكتاب)، أو تصنيف يقوم به المصنف الذي يجمع أو يصنّف كلام غيره. (ص.206)

ولقد لاحظ سعيد يقطين أنّ من أبرز الإشكالات التي يطرحها التعامل مع الكتاب العربي القديم، إشكالية "نسبة الكتاب"؛ حيث تزخر الخزنة العربية بالمؤلفات والمصنفات التي تنسب إلى غير مؤلفيها الحقيقيين، بينما تبقى كتب أخرى مجهولة النسبة أو تنسب إلى مؤلفين أو مصنفين متعدّدين بتعدّد الحقب التي تُداول فيها.. وهكذا -وبالنظر إلى صاحب الكتاب- يميّز سعيد يقطين بين:

1. المؤلف (الذي يمكن أن يكون صحيح النسبة أو زائفها أو متعدّدا ومجهولا).
 2. المصنّف (الذي يمكن أن يكون صحيح النسبة أو زائفها أو متعدّدا ومجهولا).
- (ص.207)

وبعيدا عن مسؤولية الفيلولوجي والمحقّق المتمثّلة في تدقيق نسبة الكلام إلى صاحبه، فإنّ الدور الذي يوكّله سعيد يقطين للمشتغل بالأجناس وبنظريات الكلام عموما، هو النظر في التجليات النصّية التي تحتويها هذه الكتب واستثمارها في البحث الجنسي أو في التحليل النصّي. (صص.207-208)

4-2-6. في نهاية الفصل الرابع الذي خصّصه لعرض تصوّره النظري حول تجنيس الكلام العربي -ومن أجل ربط الجنس بالنص، ومدّ الجسور بين التنظير والتطبيق- يعود الناقد إلى ما أسماه بالتجليات النصّية، وذلك عبر جنس محدّد هو الخبر، بالوقوف عند تجليه من خلال نص معيّن هو السيرة الشعبية. وقبل الشروع في هذا العمل، يرى سعيد يقطين ضرورة إحداث تعديل في قائمة الأجناس التي اقترحها سابقا. فإذا كان النظر إلى الإخبار من زاوية طبيعة الكلام ووضع المتكلم يضعنا أمام صيغة الخبر، فإنّ النظر إليه من زاوية الأداة التي يتحقّق بها يجعلنا أمام صيغة جديدة يتحقّق الإخبار بواسطتها هي صيغة السرد، فهي الأداة أو الطريقة التي من خلالها يُقدّم الإخبار. وبذلك يصبح السرد إسما للجنس الضامّ لمختلف أنواع الكلام المتحقّق بواسطته، ولا يعدو الخبر بهذا الاعتبار كونه نوعا من أنواع السرد. هكذا نصّح أمام ثلاثة أجناس هي: الحديث، والشعر، والسرد. أمّا الشعر السردى فهو جنس مختلط يشترك فيه جنسا الشعر والسرد. (ص.218-219)

والسرد باعتباره جنسا قابلٌ بدوره لأن يتم فصل من حيث التجلي وفق المبادئ الثلاثة: الثبات والتحول والتغير.

✓ فمبدأ الثبات: كامن في **المادة الحكائية** باعتبارها أساسية وثابتة، وعليها مدار السرد.. وهي تتحقق في الخبر باعتباره أصغر وحدة سردية كما تتحقق في السيرة الشعبية بما هي أكبر الأنواع السردية من حيث الكم.

✓ ومبدأ التحول: كامن في **الخطاب** فبواسطته يمكن التمييز بين الأنواع السردية المختلفة، ذلك أنّ طرائق تقديم المادة الحكائية تختلف باختلاف الأنواع السردية.

✓ أمّا مبدأ التغير: فيدخل سعيد يقطين ضمنه كلّ ما يتصل بالغايات والأغراض التي ينشئها مرسل الخطاب السردية. وهو كامن في النصّ باعتباره موئل الدلالة. (صص. 219-220)

وقبل أن ننتقل إلى بسط مصادرات الناقد التأويلية، نودّ الإشارة إلى أنّ الخوض في قضايا الأجناس الأدبية، في سياق اشتغال سعيد يقطين، يثير جملة من القضايا الإشكالية التي تحتاج منا وقفة تأمل:

تتمثّل إحدى هذه القضايا في إمكانية **الربط بين الجنسية والنصية** التي ينطوي عليها كلّ تصوّر للأجناس. فلقد لاحظ سعيد يقطين أنّ الخطاطة التي قدّمها لضبط المعايير المتحكمة في تصنيف الأجناس تبقى مغرقة في التجريد إذا لم يتم ربطها بالتحقّقات النصية الملموسة (ص. 184)، ما يمكن أن يجزّ عليه الانتقادات التي توجّه عادة لكلّ بحث في الأجناس لا ينطلق من هاجس الربط بين المجرّد (التصورات النظرية) والمتحقّق (النصوص).. بل إنّه ينطلق -في محاولته صياغة تصوّر لتجنيس الكلام وتصنيفه- من مسلّمة تقضي بأنّه: «لا يمكن لنظرية الأجناس أن تستوي علما مكتملا ومنتهيا بانغلاقها دون النص، ودون ما يمكن أن يقدّمه لها من احتمالات للتطور والإغناء» (ص. 180).

أمّا الثانية فتتمثّل في العلاقة الجدلية بين **المكوّن الثقافي** باعتباره نسقا يبيّن رؤية مخصوصة للكون والحياة، وبين ما يمكن أن تقدّمه المنظومة الأجناسية في علاقتها بهذا المكوّن⁽³¹⁾؛ وتتجلى هذه العلاقة واضحة من خلال ما قدمه سعيد يقطين - في تركيز

³¹ - وفي هذا الصدد يرى أحد الباحثين أنّ "لكلّ ثقافة مجالها المخصوص الذي يحضن منظومتها الأجناسية الخاصة بها، والناعبة من صلبها والمعبّرة عن رؤاها وتطلّعاتها.." (عبد العزيز شبيل، **نظرية الأجناس في التراث النثري، جدلية الحضور والغيب**، دار محمد علي الحامي، صفاقس - تونس، ط 1، 2001، ص. 9). كما أنّ الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو نبه في أحد حواراته إلى ضرورة الانطلاق من

الثقافة السائدة على أصناف وأنواع محدّدة من الكلام مقابل إقصاء أخرى (المؤلفات النقدية والبلاغية). (ص. 152)

ولعلّ وعي يقطين بالدور المركزي للخلفية الثقافية في صياغة المنظومة الأجناسية هو الذي دعاه في سياق حيثه عن الصيغة (Mode) باعتبارها منطلقا للتمييز بين أجناس الكلام العربي - إلى التشديد على الفرق الجوهرية بين:

➤ الخلفية المتحركة فيما تقدّمه الأدبيات الغربية (التي تتبنى التقسيم الثلاثي الشهير: الغنائي، الدرامي، الملحمي)؛ فهذه الأدبيات تنطلق من محاولة رصد طرائق تمثيل الأحداث بواسطة اللغة، وهذه الرؤية - التي نجد لها جذورا في فلسفة أفلاطون - ترى أنّ اللغة تحاكي أحداث العالم..

➤ والخلفية التي تحكم اشتغاله؛ وهي تتبنى كما يبدو على نظرة الثقافة العربية الإسلامية للتمثيل الكلامي (اللغة)، بوصفه عالما مستقلا بذاته وليس مجرد محاكاة للعالم الخارجي. إنّ (أي التمثيل الكلامي) - من هذا المنظور - عالم مواز ومختلف عن العالم الخارجي. (صص. 189-190)

وأما الثالثة فتتمثّل في مدى إسهام التحوّلات التاريخية في تغيير المعايير المتحركة في عمليات التصنيف؛ حيث إنّ طرائق التفكير في أقسام الكلام وصفاته - كما لاحظ سعيد يقطين - كانت تتعرّض باستمرار للاختلاف، رغم حضور القواسم المشتركة دائما، "الشيء الذي يجعلنا نولي أهمية كبرى للعامل التاريخي في الحديث عن الأجناس" (ص. 166).

4-3. منطلقات تأويلية:

ترد الإشارة إلى أبرز المصادرات التأويلية التي جعلها الناقد منطلقا لدراسة السيرة الشعبية في التقديم، حيث يصرّح قائلا: «حاولت لتجسيد المقاصد التي أرمي إلى تحقيق بعض منها من وراء الاشتغال بالسيرة الشعبية الانطلاق من مفترضين اثنين، جعلتهما مدار أطروحة هذا العمل: 1- السيرة الشعبية نوع سردي عربي له خصوصيته وتمييزه عن باقي الأنواع السردية العربية... 2- السيرة الشعبية نصّ ثقافي...» (ص. 9).

الثقافة العربية (لا من ثقافة مغايرة) لبناء أي تصوّر للأنواع والأجناس في الأدب العربي.. (ينظر: عبد الفتاح كيليطو، مسار، دار توبقال للنشر، ط 1، 2014، ص. 16).

وإذا كان تأكيد المصادرة الأولى يظهر من خلال الجهد الذي بذله الناقد لإثبات نصية السيرة الشعبية وتميزها عن الأنواع السردية العربية من جهة وانفلاتها من التوصيفات والتصوّرات النوعية السائدة من جهة ثانية، وكذا من خلال تطعيمه للأطر النظرية والمنهجية الغربية التي كثيرا يظهر تهافؤها أمام خصوصية السيرة الشعبية وتفردّها (32). فإن تأكيد المصادرة الثانية لن يتحقق إلا من خلال التحليل المباشر للمتن. ما يقتضي منّا اختبار قدرة الإجراءات النقدية - التي ضمّنها الناقد كتابه قال الراوي - على تأكيد هذه المصادرة. وقبل ذلك نرى ضرورة بسط بعض الملاحظات والتنبيه إلى بعض الإشكالات التي أثارها - بالنسبة إلينا - مصادرات الناقد النظرية والمنهجية.

4-4.

انتهج سعيد يقطين في تشييده لتصوّره الخاص حول مراتب وأقسام الكلام تقسيما ثلاثيا. والقارئ لكتابه -وتحديدا في فصله الرابع- يلحظ هذا الحرص الشديد على تقريع كلّ مستويات وأصناف الكلام -عموديا وأفقيا- إلى ثلاثة فروع (مبادئ-مقولات-تجليات؛ الثبات-التحوّل-التغيّر؛ الجنس-النوع-النمط...). وبغض النظر عن تصريحات الناقد وإحالاته التي نجدها غائبة في هذا السياق، فإنّ حضور نظرية المقولات المنطقية المنحدرة من الفلسفة الأمريكية (*) -التي طوّرها الفيلسوف والسيميائي الشهير ش. س. بورس- لا تكاد تخطئه العين.

لقد قدّم بورس تصوّره للعلامة من خلال ترسيمة ثلاثية يتم بواسطتها فقط إدراك التجربة الإنسانية في مختلف أبعادها، بل إنّ كلّ الظواهر في نظره يمكن أن توصف وتصفّ

³² - من التصريحات الدالة في هذا الصدد قول سعيد يقطين، وهو بصدد الحديث عما سماه إمبراطورية الشخصيات في السيرة الشعبية؛ "تتداخل الشخصيات، وتعدّد ملامحها إلى الحدّ الذي يصعب معه الاطمئنان إلى التميزات التي تقدّمها لنا مختلف النظريات حول الشخصية. تلك النظريات التي تأسست في أغلبها على ما تقدّمه النصوص الروائية الواقعية... لهذه الاعتبارات فإنّنا ننتقل في تحليل شخصيات السيرة من خلال ما تقدّمه لنا السيرة نفسها. وإذا ما استعنا ببعض المفاهيم مثل «الشخصية المرجعية»، فإنّنا نستعمل ذلك بكثير من المرونة ولا نحمل المفهوم كلّ إنجازاته" (قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص. 93).

* - لعلّ من بين الإشارات الهامة في هذا السياق ما صرّح به سعيد يقطين خلال استعراضه للمقاصد المتحركة في اشتغاله بالنص الأدبي، وذلك في مقالته الموسومة بـ "السرديات كما أتصوّرها" .. يقول: «منذ البداية وجدت نفسي أميل إلى التميزات الثلاثية للحكي التي كان ينطلق منها الأنجلو أمريكيون، أمّا الدراسات الفرنسية فكانت تقف عند حدود التقسيم الثنائي..» (سعيد يقطين، السرديات كما أتصوّرها، مجلة علامات، عدد 25، 2006، مكناس، ص. 42).

انطلاق من توزيع هرمي يتخذ شكل ثلاثيات مترابطة (33). هذا التصور الذي ينطلق من عنصر أول (الإحساس) إلى عنصر ثان (الوجود) إلى عنصر ثالث (التوسط)، ليس اعتباطيا، وإنما يستند إلى مسلمة يطلق عليها بورس "البروتوكول الرياضي" Le protocole mathématique وهي قاعدة منطقية يتم من خلالها اعتبار أن كل الأنظمة لا يمكن إلا أن تتطوي على نوع من التكامل الذي يتخذ طابعا ثلاثيا. (34)

ومن أجل إخراج هذا المفهوم من طابعه الرياضي الصارم وتطبيقه على التجربة الإنسانية، سيعمل بورس على إعادة صياغته من خلال حدود فينومينولوجية دقيقة خاصة بالإدراك وإنتاج الأفكار وتداولها، اتخذت صورة مقولات تمثل ثلاثة أنماط من أنماط الوجود أطلق عليها بورس المقولات الفينومينولوجية أو الفانيروسكوبية Les catégories phanéroscopiques (35)؛ وهي المقولات التي عبر عنها بورس في مرحلة متأخرة من تطويره لنسقه الفلسفي (حوالي 1885) - بمفاهيم: الأولانية (priméité) الذي يحيل إلى وجود الإمكان، والثانيانية (secondéité) الذي يحيل إلى الوجود الفعلي، والثالثانية (tiercéité) الذي يحيل إلى القانون والضرورة. (36)

أما عن علاقة المقولات السابقة بالتقسيم الثلاثي الذي انتهجه سعيد يقطين، فيمكن بيانها انطلاقا من الثلاثية الرئيسة التي بنى عليها هذا الأخير تصوّره لأصناف الكلام وهي:

- المبادئ: التي اعتبرها سعيد يقطين كليات عامة مجردة متعالية عن الزمان والمكان. وهي تقابل الأولانية باعتبارها مقولة للوجود الاحتمالي، أي وجود الشيء في ذاته خارج أي سياق أو تحقق.

33- يرى محمد مفتاح أن "ثلاثيات بورس الدلالية انعكاس للمناقشات اللاهوتية الوسيطة، التي كانت مهتمة بتفسير نشأة الكون وتطوره وعلاقته. وقد أغفل الدلائليون [السيميوطيقيون] المعاصرون هذا الأصل القديم. ولكنهم غارقون فيه من قمة رؤوسهم إلى أخمص أقدامهم، مثلما يوضح ذلك مفهوم السيرورة الدلالية اللاهوتية (Semiosis)، الذي نجده مطبقا بكل دقة عند «أمبرتو إيكو»، و«ريفتاتير» (محمد مفتاح، النقد بين المثالية والدينامية، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، يناير- فبراير 1989، ص. 20).

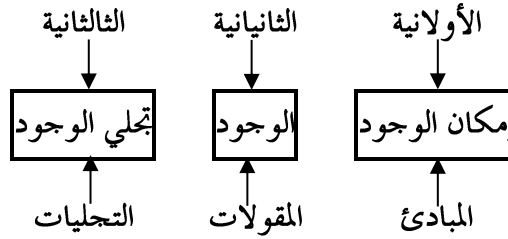
34- Voir: Bruzy claud et autres, La sémiotique phanéroscopique de charles S. peirce, In langages. 14^{ème} année, N°58, 1980. P. 32.

35- سعيد بنگراد، السيرورة السميائية والمقولات (قراءة في فلسفة بورس السميائية)، مجلة مدارات فلسفية، العدد السابع، شتاء 2002، ص. 109.

36- يُنظر: سعيد بنگراد، السيرورة السميائية والمقولات، ص. 110.

- **المقولات:** التي اعتبرها سعيد يقطين كليات من الدرجة الثانية. وهي تقابل الثانية وهي التي تعني - عند بورس - وجود الأولانية وتحققها في الزمان والمكان.
- **التجليات:** التي تحيل في نظر سعيد يقطين إلى التحققات النصية الملموسة كما تظهر من خلال التفاعل النصي. وهي تقابل الثالثة باعتبارها مقولة للوعي الذي يربط بين الشيء كإمكان كيفي مجرد وبين تحققه الفعلي في عالم الموجودات والموضوعات.

ويمكن توضيح التماثل القائم بين التصورين من خلال الترسمة الآتية:



إذا كان التساؤل عن مدى قابلية تصوّر بورس للتنزيل منهجيا سيبقى معلقا إلى حين (بالنظر خصوصية الدراسة الحالية)، فإنه يعيد طرح إحدى أهم الإشكالات التي ما يزال الفكر النقدي العربي المعاصر حائرا في الإجابة عنها، ونقصد بذلك إشكالية تنزيل المبادئ والمفاهيم النظرية المجردة (القادمة من مجال العلوم الدقيقة) على الظاهرة الأدبية المتسمة بانفلاتها من التحديدات النهائية والصارمة، وما يمكن أن يترتب عن ذلك من تحنيط للعملية الإبداعية من خلال فرض القوالب والتقسيمات الجاهزة التي عبر سعيد يقطين نفسه عن رفضها!!!؟

ومهما يكن فإن من بين الملاحظات التي يمكن تسجيلها بشأن مصادرات سعيد يقطين النظرية، عدم تعريفه لمفهومي الجنس والنوع بما هما، حيث اكتفى بالوقوف على تجليهما في كتب النقد والبلاغة وأصول الفقه متناسيا أو متغافلا عن تعريفات الفلاسفة على أهميتها⁽³⁷⁾. ولعلّ شعور سعيد يقطين بالتباس هذين المفهومين في المصادرات التي استند إليها هو الذي ألجأه إلى المصنفات الجامعة لتلمس حضورهما.. إلا أنه - فيما يبدو - لم يكتف بذلك، وإنما

³⁷ - تنبه لهذا الإشكال عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ص. 136.

شعر بالحاجة الملحة لاعتماد النصوص. ما يجعل حديثه هنا مجرد اقتراحات تفنن إلى الاستقصاء الشامل الذي ينتهي إلى نتائج علمية يمكن الاعتداد بها.

وفضلا عن هذا فإنّ الباحث وحرصا منه على التقسيم الثلاثي الذي انتهجه في كلّ مفاصل عمله- يقترح مفهوما آخر يضيفه إلى المفهومين السابقين؛ إنّه مفهوم "النمط" الذي اعتبره صنفاً ينضاف إلى الجنس والنوع. وإذا كانت العلاقة التي تربط بين الجنس والنوع "علاقة تبعية، أو اتصال تراتبي ينهض على قاعدة علاقة الخصوص بالعموم" (ص. 198)، فإنّنا نتساءل: ما طبيعة العلاقة التي تجمع النمط بكل من الجنس والنوع؟ وما الموقع الذي يحتله النمط في هذه العلاقة؟

وإذا كان سعيد يقطين يترك الجواب عن السؤال الأول معلقا بسبب غموض كلامه حول علاقة النمط بالجنس والنوع، حيث اعتبر أن هذه العلاقة هي علاقة "من طبيعة أخرى!!؟" دون أن يوضّح بالضبط ماذا يقصد بكلامه، فإنّه يجيب عن السؤال الثاني بوضوح حيث يعتبر النمط صنفاً يقع في أسفل الترتيب، ويربطه بالكلام من جهة ما يعتريه من تغيير في موضوعاته وصوره وأغراضه (ص. 198). ونحن إذا أجرينا استقصاء لصورة ورؤد هذا المصطلح في الأدبيات الغربية التي أولت عناية لقضية الأجناس الأدبية⁽³⁸⁾ -فضلا عن الأدبيات العربية الحديثة التي تأثرت بها⁽³⁹⁾ - فسوف نفاجا بأن النمط Type يحتل -في هذه الأدبيات- مرتبة أعلى من الجنس والنوع.

وإذا كان الناقد يسعى فعليا إلى إقامة مشروع لنظرية أجناس الكلام العربي، نظرية تضع -حسب زعم صاحبها- النص في واجهة اهتمامها، فإنّ الحديث عن لائحة مغلقة من الأجناس^(*) يضع استراتيجية اعتماد الصيغة (Mode) معيارا للتمييز بين الأجناس موضع

³⁸ - ينظر مثلا:

*Gerard Genette, introduction à l'architexte, in :Théorie des genre, Edition du seuil, collection points, 1986, p. 144.

*Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique, éd. seuil, Paris, 1972, p. 193 et suiv.

³⁹ - فـ "النمط يلمّ عدة أنواع"، حسب عبد الفتاح كيليطو (عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، (ط 3)، 2006، ص. 30).

* - حسب جينيت "جميع الأنواع والأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وُضعت بناء على معاينة المعطى [يقصد التحققات النصية]، وفي أقصى الحالات عن طريق التقدير الاستقرائي انطلاقا من نفس المعطى: أي عن طريق حركة استنباطية قائمة هي نفسها على حركة أولية، استقرائية وتحليلية أيضا" (جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط 1)، 1985، ص. 76).

تساؤل، خصوصاً وأنّ التمييز بين الصيغتين اللَّتَيْنِ حدّدهما سعيد يقطين (القول، والإخبار) يفتقر إلى كثير من الوضوح، كما يعود (أي الحديث عن لائحة مغلقة من الأجناس) لي طرح أمامنا إشكالية العلاقة بين الجنس والنص ومدى قدرة الثاني على تغيير ملامح الأول..

يتمخّض عن الإشكالات السابقة زخم من التساؤلات التي نوجزها كالآتي: هل ننطلق - من أجل صياغة نظرية لأجناس الأدب- من قوالب جاهزة للأجناس والأنواع القائمة ونجعل النصوص مندرجة بصورة أو بأخرى ضمن خانة من الخانات المحددة مسبقاً؟ أم أننا ننطلق من النصوص باعتبارها تشكلات تخضع للصيرورة وعدم الثبات ويحكمها عنصر الإبداع، ومن ثمة فإنّ الخصائص البنيوية للنص هي التي تحدّد انتماءه إلى هذا النوع أو ذاك(40)!!!؟

أمّا على المستوى المنهجي فقد تأرجحت مصادرات الناقد بين المسعى الاستقرائي الذي يفرضه الانطلاق من السيرة الشعبية باعتبارها عينة تمثيلية تفيد دراستها في تقديم معارفنا ومداركنا بالكلّ الذي تنتمي إليه (ص.20). والمسعى الاستنباطي الذي تدفع نحوه المصادرة النظرية التي اقتضت من الناقد تقديم رؤية متكاملة عن خريطة الأجناس والأنواع والأنماط في الكلام العربي؛ يقول سعيد يقطين: "يجب التنبيه، في هذا النطاق، أننا نرمي من خلال هذا التقسيم الثلاثي، إلى تقديم رؤية متكاملة، ننقل فيها من الأعمّ إلى الأخصّ مروراً بالخاص" (ص.179).

5. الإجراءات النقدية: (من خلال كتاب: قال الراوي) (41)

انتهى سعيد يقطين في كتابه الكلام والخبر -بصدد نقده للدراسات القائمة حول السير الشعبية- إلى أنّها (بتركيزها على واقعية السيرة وتاريخيتها) عملت على اختزال السيرة في مجرد مطابقة بسيطة للواقع والتاريخ، وبذلك فقد انتهت إلى الباب المسدود. ومن أجل بسط

⁴⁰ - لقد تساءل تودوروف عن إمكانية اعتبار كلّ أثر فردي نتاجاً بکراً لإلهام شخصي لا يتّصل بأية رابطة بآثار الماضي، وبعبارة أخرى: هل يمكن للنص -إذا خرج عن المعايير والقواعد النصية المعتادة- أن يخلق نوعاً جديداً؟ وانتهى -بعد أن أجاب بالإيجاب عن السؤال السابق- إلى خلاصة مفادها أنّ كلّ دراسة للأدب ستُسهم في هذه الحركة المزدوجة من النص إلى الجنس ومن الجنس إلى النص. يقول: "يغيّر كلّ أثر مجموع الاحتمالات، ويقوم كلّ مثال جديد بتحويل النوع" (تزفان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام- الرباط، ط 1، 1993، ص. 30). ولعل من المفيد أن نستحضر هنا إسهام عبد الفتاح كيليطو في معالجة هذه الإشكالية (ينظر: المحور الخاص بالمصادرات النظرية في الفصل الثالث من هذا القسم).

⁴¹ - سوف نكتفي في هذا المحور بالإشارة إلى أرقام الصفحات حين يتعلّق الأمر بالإحالة إلى كتاب: "قال الراوي". وللتذكير فالطبعة التي اعتمدناها في دراستنا لهذا الكتاب، هي الطبعة المشار إليها في التأطير [المركز الثقافي العربي، (ط 1)، 1997].

ملاحم رؤية جديدة ومتكاملة للسيرة الشعبية، يميّز سعيد يقطين بين استراتيجيتين للعمل أو القراءة:

في الأولى: يمكننا الانطلاق من النص كما هو موجود نصب أعيننا، وتحليله بناء على تصوّر نظري محدّد. وفي الثانية: يمكن الانطلاق من خطاطة عامة (مفترضة أو مضمرة) للنص، شريطة أن تكون لها درجة معيّنة من الملاءمة والكفاية والانفتاح... (وفقا لجدلية الانتظام والاختراق). يقول يقطين محدّدا اختياره المنهجي: «من جهتنا نختار الاستراتيجية الأولى، ولكن من منظور يضع في الاعتبار الاستراتيجية الثانية» (ص.10).

هذه الاستراتيجية المزدوجة التي تنبأها الناقد، جعلت عمله متمسا بالمرونة من جهتين:

لـ فهو من جهة- يُقرُّ بأن العلاقة بين الخطاطة والنص منفتحة؛ "فالخطاطة في رأيي لا يمكن تقديمها باعتبارها وصفة جاهزة، ومُعَدَّة سلفا بإطلاق. هذا مع التنبيه إلى عدم استحالة تقديم الخطاطة الوصفة على الصعيد النظري. لكن التحقيقات النصية تقدم لنا دائما احتمال حصول اختراقات للخطاطة" (ص.11).

لـ وهو من جهة أخرى- لا يطبق المنجزات النظرية التي يستند إليها تطبيقا حرفيا، بقدر ما يسعى إلى محاورتها ونقد بعض النقط فيها.. يقول: «إننا ننطلق من دراسة السيرة الشعبية كما هي موجودة أمامنا وبتصوّر نظري محدّد، وقد نستأنس ببعض الاقتراحات النظرية الموجودة، لكننا لا نجعلها أساسا للاشتغال والتطبيق، لأننا رأينا من خلال البحث، أنّ للسيرة الشعبية خصوصيتها وتميّزها في حقل الإنتاج العربي والإنساني... إنّ تشديدنا على خصوصية السيرة الشعبية يجد مستنده في كونها تقدم لنا إمكانات مهمة للتحليل الحكائي بصورة تدفعنا إلى الاجتهاد...» (ص.11).

ولما كانت الجنسية مقولة كلية وشاملة وهي تبعا لذلك تختلف باختلاف الأجناس (حيث يظهر أنّ بالإمكان تعيين جنسية للشعر وأخرى للسرد... إلخ)، فإنّ سعيد يقطين وجد نفسه أمام ضرورة تحديد الجنسية بما يناسب الإطار الموضوعي العام (السرد) والخاص لاشتغاله (السيرة الشعبية). وهكذا يقترح مفهوم **الحكاية**⁽⁴²⁾، ليعني المقولة الجنسية الخاصة بجنس

⁴² - يقول سعيد يقطين: "إذا كان ما يتصل بالمحتوى الحكائي في الفرنسية هو «Narrativité»، فإننا بماحس الوضوح والتدقيق نقترح لها كمقابل "الحكاية"، ونبحث فيها بما يتصل بالسردية باعتبارها الخاصية التي يميّز بها الخطاب السردية" (قال الراوي، ص. 15). وبما أنّها (أي الحكائية) -حسب غريغاس- سابقة على التحلي أو التحقق، فإنّ سعيد يقطين يربطها بمبدأ الثبات ويجعلها متصلة بالجنس (أنظر: قال الراوي، ص. 16).

السرد؛ إنها "الطابع الذي تشترك فيه مختلف الأنواع التي تتدرج ضمن السرد" (ص.12)؛ "إنّ البحث في حكاية السيرة الشعبية، بحث في البنيات الحكائية التي بواسطتها تنتمي السيرة إلى جنس السرد" (ص.13).

وبالاستفادة مما قدّمه السيميوطيقيون، الذين حققوا نتائج باهرة في سياق اهتمامهم بمادة الحكى (غريماس خاصة)، ومما قدّمه بعض السرديين الذين رغم تركيزهم على التّجلي السردى- جعلوا الحكى جزءا أساسيا من اهتمامهم (ميك بال)، ينطلق سعيد يقطين من:

لـ مطابقة القصة بالجملة الفعلية [هذه المطابقة تتحقق في القصة من وجهة نظر صرفية: فعل (حدث) + فاعل (شخصية) + زمان ومكان]. وفي الخطاب من وجهة نظر نحوية: فعل (سرد) + فاعل (الراوي) + زمان ومكان].

لـ مطابقتها لتمثل العالم من خلال التجربة (الإنتاج الحكائي تمثيل لرؤية وتصوّر للعالم). (ص.18-19)

ولما كانت الحكائية مقولة كلية ثابتة، تضم شبكة من المقولات الفرعية، وكلّما توفرت في أي عمل وبأية صورة، أمكننا وسم هذا العمل بأنه ينتمي إلى جنس الخبر أو السرد... فإنّها تتحقق في الكلام من خلال توفر العناصر الآتية:

1. فعل أو حدث قابل للحكى.

2. فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل.

3. زمان الفعل.

4. مكانه وفضاؤه. (ص.19)

هكذا، ومن خلال النظر إلى كلّ عنصر من العناصر السابقة في ذاته باعتباره بنية كلية، ثم النظر في العلاقات التي تربط مختلف هذه البنيات.. تَخَلَّقَت الخطوات المنهجية التي حدّدت فصول الكتاب وإجراءاته النقدية التي عمِلَ الناقد من خلالها على تحقيق مقاصده وتفعيل مرتكزاته النظرية والمنهجية واختبار مصادراته.

وعموما فقد توزّع هذا العمل على أربعة إجراءات نقدية جزئية هي:

1-الأفعال-الوظائف في السيرة الشعبية؛

2-الشخصيات- الفواعل- العوامل في السيرة الشعبية؛

3-البنيات الزمانية في السيرة الشعبية؛

4-البنيات المكانية في السيرة الشعبية.

وحرصا منا على الاختصار سنعمل على تفصيل القول في الإجراء الجزئي الأول، بينما سنكتفي بتقديم إشارات عامة حول بقية الإجراءات، مركزين على ما يمكن أن يغني مناقشتها في ضوء المستويات السابقة وفي ضوء المشروع النقدي العام للناقد.

■ الإجراء الجزئي الأول: الأفعال - الوظائف في السيرة الشعبية (ص. 25 - ص. 84)

استهل سعيد يقطين هذا الإجراء الجزئي، الذي يشغل الفصل الأول بكامله ويتوزع على ثلاثة محاور كبرى فضلا عن تقديم وتركيب، بالإشارة إلى أن أول ميزة أساسية تميز السيرة الشعبية تتمثل في ضخامة جانبها الكمي؛ "ذلك أن أغلب النصوص تملأ مئات الصفحات، وتتكون من عشرات الأجزاء الشيء الذي يجعلها تتشكل من عدة مجلدات" (ص. 25). هذه الضخامة على المستوى الخارجي، تتعكس على عالم السيرة، "فهناك عدد ضخم من الأحداث ... وحشد كبير من الشخصيات..." (ص. 26). وقد ارتأى سعيد يقطين أن يطلق على هذه الصفات مجتمعة مصطلح «بنية الإطناب»، مؤكدا أن آراء الدارسين بشأن هذه البنية -تباينت إلى حد كبير، فمنهم من عدّها مصدرا للإزعاج والإملال، ومنهم من اعتبرها مصدرا للإمتاع والتشويق... إلا أنه لا يكفي -في نظره- أن نطلق أحكاما عامة إيجابية أو سلبية، «إذ لابد من وضع أسس نظرية وعملية لضبط هذه البنية في كليتها، وتحديد مختلف البنيات التي تتداخل معها لتشكيل البنية الأساس» (ص. 27).

ومن أجل أن يكون حكمه على بنية الإطناب مؤسسا على دعائم علمية، ينطلق سعيد يقطين من فرضيتين اتخذتا شكل مصادرتين تأويليتين؛

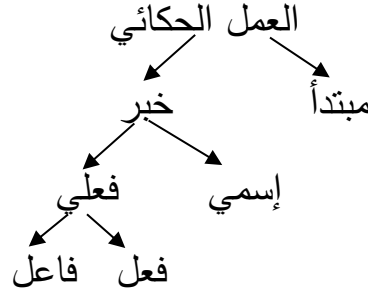
لـ تمثلت الأولى في اعتبار السيرة الشعبية جملةً حكاية كبرى، تتمفصل إلى عدة جمل. هذه المصادرة تجد ما يدعمها على صعيدين: الأول جنسي، حيث إنّ السيرة الشعبية (وهي تنتمي إلى السرد) تختلف عن باقي الأنواع السردية بنيويا وطبيعيا، كما تختلف عن نوع قريب منها هو السيرة غير الشعبية. والثاني نوعي، حيث تبدو كلّ سيرة بعينها وكأنّها حلقة من حلقات النص الأكبر أو "السيرة الكبرى". وهي بمواصفاتها النوعية تمثل جملا حكاية صغرى، تشتمل على جمل حكاية أصغر (مبدأ التراكم).

لـ أمّا الثانية، وهي كما يقول سعيد يقطين تفريع للفرضية الأولى، فتعتبر أنّ الجملة الحكاية الكبرى (السيرة الشعبية العربية) قابلة للاختزال إلى جمل صغرى تتعدد بتعدد السير وتتكامل لتشكيل تلك الجملة الكبرى (مبدأ الاختزال). (ص. 28)

يتيح الانطلاق من المصادرتين السابقتين للناقد تحقيق ثلاث غايات هي:

- لـ تفسير بنية الإطناب.
- لـ تحديد حكاية السيرة الشعبية.
- لـ توفير المفاتيح (الآليات) المناسبة التي تساعد على اقتحام البنيات السردية (الخطابية) والنصية للسيرة في بحوث لاحقة. (ص.28)
- وإذا كانت الغايتان الأولى والثانية ترتبطان بالعمل الحالي (قريبان)، فإن الغاية الثالثة بعيدة المدى ومفتوحة على إمكانات التحقق في أعمال لاحقة.
- ولتفسير بنية الإطناب، التي تقتضي إبراز البنيات العميقة التي يشغل وفقها النص السيري، ومن ثمة الإمساك بانسجام النص، سعى يقطين إلى الكشف عما سمّاه البنية الحكائية الكبرى للسيرة. ذلك أنّ تعدّد محاور النص لا ينفي وجود محور أكبر (بتعبير بارت) يضم المحاور الأخرى. (ص.29)
- واستنادا إلى مبدأ التراكم الذي سبق أن بنى عليه سعيد يقطين تصوّره للأنواع⁽⁴³⁾، يستنتج أنّ "التراكم الحكائي في السيرة مؤسّس ومنظم، وكلّ وحدة حكاية مهما صغرت نجدها لبنة أساسية في بناء النص ولها ارتباط بسابقاتها وبلواحقها..." (ص.30).
- وإذا كان مبدأ التراكم أحد عوامل بناء النص وتحقيق انسجامه، فإنّه هو المسؤول عن بنية الإطناب التي تغدو من هذا المنظور مظهرا من مظاهر جمالية السيرة الشعبية وبلاغتها. وما دامت المادّة المتراكمة قابلة لأن تُخزّل إلى صور محدّدة ومصغّرة، فإنّ المبدأ الثاني الذي يمكن أن يسعف في الكشف عن البنية الحكائية الكبرى هو مبدأ الاختزال.
- ومن خلال تكامل المبدأين السابقين، يشرع سعيد يقطين في دراسة بنية الإطناب عن طريق بيان أهم سماتها ومقوماتها، معتبرا أنّ السيرة الشعبية جملة كبرى تتضمّن جملا متعدّدة صغرى تتضافر مجتمعة لتشكيل تلك الجملة، وهذه الجملة الكبرى جملة إسمية من مبتدأ وخبر. وإذا كان المبتدأ هو ما يتمّ الإخبار عنه بواسطة الخبر، فإنّ الخبر هنا يتقدّم في صورة جملة فعلية.

⁴³ - أنظر: الكلام والخبر، ص. 195.



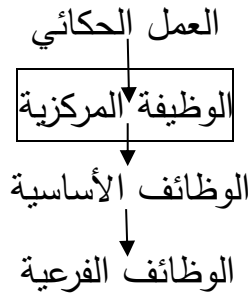
يتضح من هذه الخطاطة أنّ هناك شيئاً ما (حدث - شخصية) يتم الإخبار عنه بواسطة أفعال يقوم بها فاعلون في زمان ومكان معينين.

هذا التصوّر الذي ينظر إلى العمل الحكائي بوصفه جملة كبرى، ويعتبر أنّ كلّ ما يندرج ضمن هذه الجملة الكبرى من جمل صغرى قابل لأن يتّخذ صورتها وصولاً إلى أصغر وحدة حكاية... هو حصيلة لتفاعل الناقد واستفادته من النظريات والتصورات التي اهتمت بالحكاية في الغرب من تومانشفسكي إلى بارت مروراً ببروب وغريماس وآخرين. (صص. 32-34)

ومن بين الكم الهائل من الأوصاف التي استعملت لرصد الفعل والقائم به، يختار سعيد يقطين مصطلح **الوظيفة** (Fonction)؛ ويحيل هذا المفهوم -في سياق اشتغاله- إلى "الفعل القابل لأن تتولّد عنه أفعال متعدّدة وتساهم مجتمعة في تطوّر الحكي" (ص. 35).. وهو يُقسّم الوظيفة إلى قسمين: وظيفة مركزية (أو الوظيفة الأم)؛ وتحيل إلى الفعل المركزي الذي يمثل بؤرة الحكي. ووظائف أساسية؛ وهي الوظائف المتولّدة عن الفعل المركزي، وكلّما تمّ امتلاء إحداها بواسطة إنجازها التام تتولّد أخريات، تظل بدورها مشدودة إلى بعضها البعض منطقياً ودلالياً حتى يتم الإنجاز النهائي للوظيفة المركزية.

يقتبس سعيد يقطين من السيميوطيقيين مفهوماً آخر يعتبره قمينا بتوضيح تصوّره حول طريقة اشتغال النصوص الحكائية، وهذا المفهوم هو «المحتوى». فالوظيفة المركزية بمثابة محتوى عام أو رسالة يريد الراوي إيصالها؛ إنّها الصورة الذهنية المجرّدة التي تعمل المادّة الحكائية على تجلّيّتها، ويُطالب التحليل بالكشف عنها من خلال استتطاق الصور الملموسة المقدّمة (شخصيات - أفعال - زمان - مكان) (ص. 35). وهكذا يعيد سعيد يقطين تشكيل الخطاطة السابقة بإحلال الوظيفة المركزية محلّ المبتدأ والخبر، والنظر إلى المادّة الحكائية باعتبارها الجملة الفعلية المتضمّنة للخبر الذي يتم الإخبار بواسطته عن المبتدأ. (ص. 36)

وبناء على ذلك يصير شكل العمل الحكائي كالآتي:



ونظرا لكون الوظيفة المركزية تشكّل أساس الحكّي ومركز جذبٍ وتوجيهٍ بالنسبة إلى باقي الوظائف، فإنّها في نظر سعيد يقطين تمثّل -في مجال النصوص الحكائية- ما يمكن وسمه بـ «الدعوى» أي ما يدّعيه العمل الحكائي ويستند إليه في انبثاقه. يقول: «إنّ دعوى العمل الحكائي هي وظيفته المركزية، وتأتي الوظائف الأساسية مرتبطة بتلك الدعوى وعاملة على تحديدها وتحقيقها» (ص.37).

أمّا الوظائف الأساسية فيجملها سعيد يقطين في ثلاث هي:

١- **الأوان:** وهو يمثل بداية العمل الحكائي، أي أوان ظهور (ولادة) صاحب الدعوى (البطل).

٢- **القرار:** ويمثّل البدء في إنجاز الدعوى، حيث يكون قرار التصدي لمختلف العوائق التي تحوّل دون تحقيقها.

٣- **النفاد:** ويعني تحقق الدعوى بعد تصفية الأجواء، وبنفاذ الدعوى يموت البطل. (ص.37)

هذه الوظائف الأساسية الثلاث تتمفصل بدورها -على غرار الوظيفة المركزية- إلى أربع وظائف هي: **الوظيفة البنيوية (الدعوى)**، وهي تماثل الوظيفة المركزية في البنية الكبرى، والوظائف الثلاث الأخرى تماثل الوظائف الأساسية (الأوان، والقرار، والنفاد). ومن أجل تمييزها عن هذه الأخيرة يسمّيها سعيد يقطين بالـ **الوظائف الفرعية**، ويرى أنّ كلّ وظيفة من هذه الوظائف الفرعية يمكنها التّفصّل بالطريقة نفسها.. وهكذا. (ص.39)

بعدما قرّر الناقد أنّ الوظيفة المركزية هي بمثابة الجملة الكبرى التي يمكن أن تُختزّل إليها السيرة، وربطها (أي الوظيفة المركزية) بالدعوى، انتقل إلى النصوص لتحديد الوظيفة المركزية لكلّ سيرة على حدة، حيث لاحظ أنّ جميع السير تتفق في أنّها "تقدّم لنا وظيفتها

المركزية... في بداية الحكيم" (ص.40). واستنتج بعد ذلك أن كل الوظائف المركزية تشترك في كونها:

- لـ ذات طبيعة استقبالية (الإخبار بما سيقع).
- لـ تُركّز على شخصية محدّدة (البطل المركزي).
- لـ تتحقق على لسان شخصية لها معرفة خاصة (أو مُجابهة الدعوة، أو بواسطة الرؤيا الصادقة التي يراها العبد). (ص.48)

ويتجلى الطابع الاستقبالي للوظائف المركزية في كونها: قابلة إما للتحقق أو عدمه، كما أن هناك من يصدّقها وهناك من يكذبها. وأمام اختلاف الشخصيات بصدد هذه الوظائف المركزية يتولّد الحكيم ويتخذ شكل برنامج وبرنامج مضاد؛ فبعض الشخصيات تعمل في اتجاه تحقيق الدعوى، وأخرى تعمل على الحيلولة دون تحققها، لهذا فهي -في نظر سعيد يقطين- أساس الحكيم وتولّده وتراكُمه. إنّها بمثابة "الآلة الحكائية التي تحرّك مختلف الأفعال والشخصيات على طول مجرى الحكيم" (ص.49).

يعمل يقطين في خطوة تالية على إعادة صياغة الوظائف المركزية التي استخرجها من خلال جمل كبرى؛ الملك سيف بن ذي يزن ينفذ دعوة نوح (ع)، حمزة البهلوان يستعيد ملك كسرى، عنتره يمهّد الأرض للإسلام... إلخ. وإذا كان الناقد قد أرجأ تجسيد المصادرة التأويلية الأولى، المتمثلة في القول بأن السير الشعبية ليست سوى سيرة واحدة كبرى متوزّعة إلى سير شتى، إلى الإجراء الثالث (الفصل الخاص بالزمن)، فإنّه ينظر في هذا الإجراء إلى "ملحمة التّبّع حسان" بوصفها الدعوى الكبرى، أو "الوظيفة المركزية الكبرى لمختلف السير الشعبية، فهي تسجل الوظائف المركزية لأربع سير هي الزير سالم وسيف وعنتره وبني هلال..." (ص.53).

ويرى سعيد يقطين أن حضور أربع وظائف مركزية لأربع سير في سيرة واحدة فضلا عن كونه يؤكّد اشتراك السير من حيث طبيعة وظائفها، فهو يؤكّد الترابط الحاصل بينها (هذا الترابط يُجمله فيما يسميه "التفاعل نصّي").. ويستنتج من ذلك أن سيرة الزير سالم (المتضمنة لملحمة التّبّع حسان) هي الأولى في ترتيب السير، وأن سيرة الظاهر بيبرس هي الأخيرة في الترتيب. وكما تترابط السير الشعبية فيما بينها على صعيد الوظيفة المركزية، فإنّها تلتقي أيضا مع العديد من النصوص الحكائية العربية وغيرها على صعيد الوظيفة نفسها (الدعوى) كالأساطير والملاحم والقصص الدينية... وهذا ما يؤكّد:

✓ انتظامها في نطاق النص الحكائي والثقافي العربي من جهة.

✓ اختلافها من حيث بنيتها الإطنابية المميّزة من جهة أخرى. (ص. 53)

أما الوظائف الأساسية، فقد بحث فيها سعيد يقطين على الصعيد الأفقي وفق البنيات التي ورّع إليها العمل الحكائي، فميّز بين: وظيفة الأوان، ووظيفة القرار، ووظيفة النفاذ. ومن أجل إثبات الترابط الحاصل بين الوظيفة المركزية والوظائف الأساسية، ابتداءً بالحديث عن علاقة الدعوى بالأوان (بالزمان)، ثم انتقل فيما بعد إلى النظر في علاقتها بكلّ وظيفة من الوظائف الأساسية، متخذاً سيرة سيف بن ذي يزن نموذجاً للتمثيل مع الإشارة بين الفينة والأخرى إلى باقي السير. (صص. 54-59)

وبعد استعراضه للبنيات الكبرى كما تنتظم في البنيات الأساسية، لاحظ سعيد يقطين أنّ هناك شكلين للعلاقة:

1- التسلسل: ويقصد به الخطية التي تحكم تعاقب الوظائف. فلا يمكن الحديث عن نفاذ بدون قرار، ولا عن دعوى بدون أوان...

2- التضمين: أي أنّ كلّ وظيفة أساسية تتضمن مجموعة من الوظائف التي تتكامل مع ما تتضمنه وظيفة أساسية أخرى. (ص. 59)

وخلص إلى أنّ هذا التوالد الدائم الناتج عن التداخل والتراكب بين الوظائف، مصدر هام من مصادر تحقّق التراكم الذي أدى إلى تشكل بنية الإطناب في السيرة الشعبية. (ص. 59)

وانتقل الناقد فيما بعد إلى رصد تشكّل ما سمّاه الوظائف البنيوية والفرعية. ولمّا كان تحليل هذه الوظائف الفرعية جزئياً، فقد اكتفى باتّخاذ الوظيفة الأساسية الأوان نموذجاً للتمثيل، وذلك من خلال محورها الأفقي ومحورها العمودي. واستخلص من خلال تحليله للوظيفة الأساسية "الأوان" في سيرة سيف بن ذي يزن:

- أنّنا أمام بنية حكاية كبرى (لها بداية ونهاية)؛
- وهي قابلة للتمفصل إلى وظيفة بنيوية (الدعوى) ووظائف فرعية (الأوان - القرار - النفاذ).
- للدعوى البنيوية الطبيعة نفسها التي رصدناها مع الدعوة المركزية (المعرفة السابقة القابلة للنفاذ)؛
- لها (أي الدعوى) طابع مزدوج حيث يتولّد عنها البرنامج المضاد. (ص. 67)

أنهى سعيد يقطين هذا الإجراء النقدي بتركيب، استجمع فيه النتائج والخلاصات التي تحصلت لديه من خلال تحليله لبنية الإطناب في السيرة الشعبية. وأبرز الخلاصات التي ركّز عليها أنّ الخطاطة الكلية التي أقامها على الصعيدين الأفقي والعمودي أثبتت كفايتها في رصد مختلف البنيات الحكائية. كما أنّ هذا التحليل المزدوج مكّنه من تأكيد بعض الفرضيات التي قدّمها في كتاب الكلام والخبر، ويتعلّق الأمر بالفرضية القائلة بأنّ السيرة الشعبية تضمّ مختلف الأنواع السردية الأصلية (الخبر، الحكاية، القصة). (ص. 80-81)

وللتأكيد على أهمية بنية الإطناب في السيرة الشعبية ودورها في خلق التكامل والترابط بين البنيات الحكائية المختلفة، عمد الناقد إلى تذييل هذا التركيب باستعراض نماذج من الصيغ التي يتحقق بواسطتها التحول من بنية حكاية إلى أخرى، معتبرا أنّ كلّ ما يوظف في مجرى الحكاية له موقع ودور. (صص. 81-82)

وأكد سعيد يقطين أنّ ارتكاز السيرة الشعبية على الإطناب على مستوى الحدث والوظيفة، فضلا عن كونه يجعلها قادرة على استيعاب عدّة برامج حكاية وعدّة بنيات حكاية (تلتقي فيها مع أنواع حكاية أخرى)، فإنّه يساهم في رسم خصوصيتها على مستوى البنية الحكائية بحيث تختلف عن الأمثلة، والحكاية العجيبة، والقصة... كما أنّها - باستيعابها لمختلف الأجناس والأنواع والأنماط العربية - تبدو أقرب إلى موسوعة حكاية. ويتضافر بنية الإطناب والبعد الموسوعي، يرتسم طابعُ الفردة الذي تميّز به السيرة الشعبية عن غيرها من الأعمال الحكائية. ويتجلى ذلك في كونها ترقى إلى أن تكون «نصّا ثقافيا جامعا». (ص. 82-83)

وقبل أن نقدّم ملاحظاتنا حول هذا الإجراء نرى أنّ نُجمل أهمّ مستوياته في الجدول الآتي:

الأنواع الأدبية	الموضوع	الأفعال والوظائف في السيرة الشعبية
	المتن	س. سيف بن ذي يزن؛ مع الإشارة إلى باقي السير ⁽⁴⁴⁾ بين الفينة والأخرى.
	الآليات التحليلية	مبدأ التراكم، مبدأ الاختزال، التفاعل النصي..
	المفاهيم	بنية الإطناب، وظيفة مركزية، وظائف أساسية، الوظائف النبوية والفرعية، الدعوى، الألوان، القرار، النفاذ..

⁴⁴ - أي سير: حمزة البهلوان، وعنترة، وبني هلال، وذات الهمة، والظاهر بيبرس، وعلي الزئبق، والوزير سالم، وسيف التيجان، وفيروز شاه.

- تنهض كل سيرة على وظيفة مركزية هي أساس تولّد مختلف البنيات الحكائية، وعلى وظائف أساسية هي مركز تشعب مختلف البنيات أفقياً وعمودياً. - البنيات الحكائية واحدة في مختلف السير وإن اختلفت التجليات بحسب أحداث السيرة وشخصياتها والموضوعات التي تركز عليها.	النتائج	
---	---------	--

- يبدو واضحاً حضور الخلفية اللسانية النبوية من خلال تشبيه سعيد يقطين الحكاية بالجملة، بل إنّ المرجع المشترك في كلّ الأبحاث المستندة إلى الخلفية النبوية في دراستها للحكي -كما تقول آن موريل- هو اللسانيات النبوية؛ "فكلّها تُسَلَّم بأنّ الحكاية تشابه الجملة، بل هي جملة كبيرة يجب توضيح قواعد توليدها، وهي خاضعة لقيود المنطق الإلزامية، ويمكننا تقطيع وحدات صغرى في الحكاية كما نقطعها في الجملة ولو كانت تلك الوحدات أكبر بكثير من الوحدات المكونة للجمل، وتبيان كيف يندمج بعضها في بعض ويتألف ليشكل حكاية؛ فقوانين تحولاتها هي التي تشكل التركيب السردى" (45).

- على مستوى المفاهيم نلاحظ أنّ الناقد عمد في هذا الإجراء إلى توليد مجموعة من المصطلحات الخاصة لتوصيف البنيات الوظيفية في السيرة الشعبية، كما أنّه اقتبس مجموعة أخرى من المصطلحات من حقل السرديات والسيميوطيقا السردية. وما يسترعي الانتباه هو استثماره لمفهوم **التفاعل النصي** الذي يبدو أنّه أخذه من جيرار جينيت لوصف التفاعل الداخلي والخارجي الذي يحكم نصوص السيرة الشعبية. ما يعني أنّ سعيد يقطين لا يتبنى مقاربة بنوية منغلقة على العلاقات النصية الداخلية، وإنّما هي منفتحة على العلاقات الخارجية التي لا غنى عنها في نظره لفهم خصوصية السير الشعبية باعتبارها نصاً ثقافياً.

- أمّا بخصوص المصادرات التأويلية التي سعى الناقد إلى تجسيدها في هذا الإجراء، فهي لا تعدو أن تكون تقرّيراً أو صياغة جديدة للمصادرتين المركزيتين اللتين صرّح بهما في كتابه الكلام والخبر، وهما: كون السيرة الشعبية نصاً سردياً له خصوصيته من جهة، وكونها نصاً ثقافياً من جهة ثانية. وهكذا نقرأ في نهاية هذا الإجراء أنّ "بنية الإطناب والبعد الموسوعي أعطيا السيرة الشعبية طابعاً تنفرد به عن

⁴⁵ - آن موريل، النقد الأدبي المعاصر، مناهج؛ اتجاهات؛ قضايا، ترجمة: إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2006، ص. 95.

الأعمال الحكائية، ويتجلى في كونها، وهي عمل حكاوي، تصبح نصًا ثقافيا جامعا" (ص.83).

■ الإجراء الجزئي الثاني: الشخصيات، الفواعل، العوامل في السيرة الشعبية (ص.87-

ص.158)

الإجراء الجزئي الثاني	الموضوع	الشخصيات، الفواعل، العوامل في السيرة الشعبية
	المتن	جميع السير
	الآليات التحليلية	التحليل بالمقومات، النموذج العاملي، التناص، مبدأ التواتر..
	المفاهيم	الشخصية، (الشخصيات المرجعية، الشخصيات التخيلية، الشخصيات العجائبية)، الفاعل، العامل، مجتمع السيرة الشعبية، البنيات البسيطة، البنيات المركبة.. الفاعل المركزي.
	النتائج	-التعارض بين التبعية والسيادة هو الذي يحدّد مختلف العلاقات بين مختلف الشخصيات والفواعل والعوامل في السيرة. -تحويل التبعية (في بداية النص) إلى سيادة (في نهايته) يتحقّق بناء على زواج القوة (صاحب الدعوى، الفارس) والعقل (القرين، العيار).

أشار الناقد في مستهلّ هذا الإجراء إلى أنّ الاهتمام بالشخصية، من قبل دارسي السيرة الشعبية، انصبّ على بعدها المرجعي والتاريخي. واستنتج بعد استعراضه لأمثلة عن هذا الصنيع أنّ أهمية البحث التاريخي المقارن لشخصيات السيرة تبقى محدودة، "لأنّ عملها ظلّ يتّصل بشكل خاص بما قبل النص، في حين أنّ ما يشغلنا هنا بالأساس يتجلى من جهة في قراءة النص بهدف الكشف عن مختلف بنياته الداخليّة، ومن جهة ثانية في النظر إلى الشخصية كمجموعة من العلامات والبنيات التي تستمدّ وجودها وكيانها المستقلّ من داخل النص". (ص.88)

وهكذا فإنّ المقصدين اللّذين يسعى هذا الإجراء إلى تحقيقهما، هما:

- ١- الكشف عن مختلف البنيات الداخليّة للنص.
- ٢- النظر إلى الشخصية كمجموعة من العلامات والبنيات التي تستمدّ وجودها من داخل النص. (ص.88)

ومن أجل رصد مختلف مظاهر الشخصية في السيرة وهي تقوم بالفعل أو يقع عليها، ينطلق سعيد يقطين من أربعة أسس هي:

1- النظر في الشخصية كما هي مقدّمة من خلال مختلف تجلياتها وأبعادها المتحقّقة (الصفات، الأفعال، المقاصد).

2- ربط الشخصية بالوظائف المركزية والأساسية.

3- اختزال الشخصيات إلى مجموعات بهدف وضع اليد على بنياتها المشتركة والمختلفة.

4- البحث في العلاقات التي تربط بين الشخصيات في مجرى الحكى. (ص. 88)

ويؤكد سعيد يقطين أنّ هذه الأسس هي من جهة وليدة أعمال النظر في السيرة الشعبية، وهي من جهة أخرى حصيلة تفاعل إيجابي وسجال علمي مع نظريات ودراسات (غربية وعربية) (*) سابقة، أخذ منها وتفاعل معها لبلورة تصوّر متكامل ومنفتح. (صص. 88-89)

ينطلق سعيد يقطين من النظر إلى عالم الشخصيات في السيرة باعتباره يمثل مجتمعا، وهو يميّز في "مجتمع السيرة الشعبية" بين:

لـ **الشخصيات**: من حيث صفاتها، وهي تتأطر ضمن جماعات اجتماعية أو عوالم لها خصوصيتها الوجودية أو الحيوية.

لـ **الفواعل**: وهي الشخصيات حين تضطلع بدور ما، أو تتجزّ فاعلا كيفما كان نوعه.

لـ **العوامل**: وهي الفواعل التي تُتجزّ أفعالها وفق معايير محدّدة أو قيم خاصّة. (صص. 91-92)

وأمام ما يسميه الناقد بإمبراطورية الشخصيات التي تتعدّد فيها الأجناس والطوائف، وتختلف السمات والملاح يطرح السؤال: كيف يمكن ضبط هذه الشخصيات وحصرها؟ وكيف يتأتى رصدها وتنظيمها؟

لتحقيق هدفه المركزي المتمثّل في الإمساك بالشخصية في السيرة الشعبية من حيث هي ذوات لها ملامحها الخاصة، ومن أجل محاصرتها والإمساك بمختلف عوالمها، يعتمد سعيد يقطين على ثلاثة مبادئ هي: مبدأ الشخصية والتجربة؛ وهو يُمكن -في نظره- من تحديد العوالم الكبرى للشخصيات. ومبدأ الصفات الملازمة؛ وهو يُمكن من الوقوف عند الصفات الخاصة للشخصيات. ومبدأ التواتر؛ ويتعلّق بدرجة حضور الشخصية في عالم المادّة الحكائية. (ص. 94)

* - في المجال الغربي يستعرض سعيد يقطين إسهامات بروب، وغريغاس، وتودوروف، وفيليب هامون، ويوري لوتمان، وهنري ميتران. وفي المجال العربي يشير إلى عز الدين بونيت، وسعيد بنگراد، وحسن بجاوي. (ينظر: قال الراوي، صص. 89-91)

وانطلاقاً من المبدأ الأول يتحدّث سعيد يقطين عمّا سمّاه البنيات الشخصية الكبرى، ويقصد بها العوالم التي تنتمي إليها الشخصيات في علاقتها بالتجربة الطبيعية. ويميّز في هذه البنيات بين ثلاثة أنواع من الشخصيات:

لـ **مرجعية**؛ تحيل إلى بعض الحقب التاريخية، وقد استقاها الراوي من عوالم نصية أخرى ووظّفها في سيرته محافظاً على بعض ملامحها ومانحاً إيّاها رتّة جديدة. وهي تنقسم بدورها إلى مرجعية (سيف بن ذي يزن، الزير سالم، عنتره...) وشبه مرجعية (البطل وعبد الوهاب في سيرة ذات الهمّة).

لـ **تخييلية**؛ أي مختلف الشخصيات التي لا نجد لها اسماً تاريخياً وقد اختلقها الراوي لغايات حكائية محضة (قمرية أم سيف بن ذي يزن).

لـ **عجائبية**؛ مفارقة لما هو موجود في التجربة (الجن، الساحر، الولي الصالح، المسوخات). (46)

إلا أنّ يقطين يؤكّد أنّ الشخصيات في السيرة الشعبية "غير قابلة لأن نضعها في خانات نهائية، فالتداخل حاصل بين مختلف هذه الأنواع بشكل مطلق" (ص. 103). ومن ثمّ فهو يعيد تشكيل البنيات الكبرى للشخصيات من خلال التمييز بين بنيتين كبيرتين: بسيطة (وهي التي تنتمي إلى جنس صاف)، ومركّبة (تجمع بين أكثر من جنس). وهو ينظر إلى العلاقات القائمة بين البنيات الشخصية الكبرى من زاوية عمودية وأخرى أفقية: فالأفقية تتحقق من خلال العلاقة بين البنيتين الكبيرتين: البسيطة والمركبة، والعمودية داخل كل بنية صغرى (الترابي، الناري، الطبيعي، الاصطناعي). إن العلاقة الأفقية تقوم على التآزر والمساندة وهي على نوعين: علاقة تبعية تتمظهر من خلال السلطة والملكية. وعلاقة قرابة تتمظهر من خلال الدين والنسب. أما العلاقة العمودية فهي مطبوعة بالصراع. (ص. 110-115)

أما بالنسبة إلى الشخصيات كفواعل فهو ينطلق من أجل إبرازها (مستثمراً مبدأ التواتر المشار إليه أعلاه)، من الأعم إلى الأخص أي من البنيات الشخصية الكبرى إلى الشخصية المحور التي تدور السيرة في فلكها. معتبراً أنّ مختلف الأفعال الحكائية في السيرة الشعبية (والفواعل الذين يقومون بها) متصلة بوثوق بـ "الفعل المركزي" وبـ "الفاعل المركزي"، لذلك فإنّ الإمساك بهذا الفعل وصاحبه هو الذي يضمن الإمساك بالبنيات الفاعلية المتولّدة عنه

⁴⁶ - ينظر: قال الراوي، صص. 94-103.

(صص. 116-117). ويرتبط الفعل المركزي أو فعل الحكى الأول في السيرة الشعبية بظهور الفاعل المركزي. وهذا الفعل -كما يلاحظ يقطين- "يقدم إلينا من وجهة نظر أنموطية prototype تجعل مختلف الفاعلين المركزيين يشتركون في العديد من الصفات والمقومات التي بتحليلنا إياها نعيّن الطبيعة التي يتميزون بها" (ص. 118).

إلى جانب هذا تظهر الأفعال الأساسية التي هي من عمل الفواعل الأساسيين، وهم يتعدّدون بتعدّد ردود أفعالهم تجاه الفاعل المركزي والأفعال التي تصدر عنه. ويميّز سعيد يقطين بين فئتين من الفواعل الأساسيين هما: فئة الفواعل الموازين للفاعل المركزي (وهي الأهم)، وتضم **الفاعل الموازي الأول**: وهو بمثابة الوجه الثاني للفاعل المركزي (فهو قد يولد معه في نفس اليوم، أو يلتقي به في أول ظهوره فيصير أبا له. وقد يلزمه طوال حياته...) (صص. 125-126). و**الفاعل الموازي الثاني**: إنّه الفاعل الأكبر والمحرك المركزي لكل الأفعال والأحداث سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة (ص. 131). وهو بمثابة الوجه المقابل للفاعل الموازي الأول، لذلك فإنّ "الصراع الحقيقي يجري بينهما... وإذا كان الفاعل الموازي الأول يمثل صورة العيار، نجد الفاعل الموازي الثاني يمثل صورة العالم" (ص. 135).

وانطلاقاً من الفواعل الثلاثة: الفاعل المركزي، والفاعل الموازي الأول، والفاعل الموازي الثاني، والصور التي يمثلها كلّ منها: الفارس، العيار، العالم. يعمل الناقد على تجسيد البنيات الفاعلية التي تضمّنتها السيرة الشعبية حيث يحدد لكل فاعل مقوماته الخاصة، ويحدد الموجهات الفعلية modalités المحددة لمساره، ثم يقف على البنيات الفاعلية التي تستوعبها السيرة. وبناء على هذا يميز بين ثلاث بنيات فاعلية، يمثل كلّ بنية منها فاعلاً محدداً: 1- بنية الفاعل المحرك ويمثلها الفاعل الموازي الثاني. 2- بنية الفاعل القادر ويمثلها الفاعل المركزي. 3- بنية الفاعل العارف ويمثلها الفاعل الموازي الأول. (صص. 135-138)

بعد ذلك يشرع الناقد -من خلال ما يسميه بالعوامل- في البحث في الفواعل من جهة المقاصد التي ترمي إلى تحقيقها: أي دلالاتها وأبعادها. منطلقاً في ذلك من قاعدة مفادها أنّ لكل فعل مقصداً، وأنّ المقاصد تختلف باختلاف الفواعل، وأنّ أي مقصد كيفما كان فاعله قابل للتحقق أو عدمه (ص. 138). وإذا كانت الأفعال تحدد مجموعة من الفواعل فإنّ "مقاصد الأفعال تجعلنا أمام اصطفاة جديد للفواعل. وهذا الاصطفاة الجديد يدفعنا إلى الحديث عن العامل باعتباره ليس فقط الفاعل الذي يضطلع بفعل ما في مجرى الحكى، ولكن علاوة على

ذلك يقوم به لتحقيق مقاصد معينة لها دورها في المسار الحكائي الكلي للسيرة الشعبية" (ص.145).

والمقاصد الحقيقية (البعيدة والخفية) لا يمكن عزلها عن دعوى النص أو وظيفته المركزية. فهناك فئة مع تحقق الدعوى وهناك فئة ضد تحققها وهناك فئة ثالثة بين بين. "لكن كل الأعمال الأساسية تظل في نطاق الفئتين المتعارضتين من الدعوى، ويتم استثمار الفئة الثالثة من قبل إحدى الفئتين كلما التقت مقاصدها مع إحداها إما بشكل مؤقت أو شبه دائم" (ص.146). ما يجعلنا أمام فئتين عامليتين: تضم الأولى صاحب الدعوى (الفاعل المركزي) وإلى جانبه قرينه (الفاعل الموازي الأول)، وأتباعه. وتضم الثانية خصم الدعوى (الفاعل الموازي الثاني) وإلى جانبه قرينه وأتباعه. (ص.148)

وحسب سعيد يقطين، فإن صاحب له صورة واحدة في كل السير، ويمثل القيم نفسها التي يمثلها كل صاحب في كل سيرة. بينما يمثل الخصم القيم المناقضة التي نجدها لدى صاحب. إن صاحب يمثل عالما من الشخصيات ينتمي إلى العروبة والإسلام، أما الخصم فيمثل عالما آخر من الشخصيات ينتمي إلى الجهة المضادة للعروبة والإسلام. (ص.153)

يخلص سعيد يقطين في نهاية هذا الإجراء إلى أن الراوي، وهو يجعل صاحب الدعوى عربيا أو مسلما ويجعل الفئة المعارضة من جنس غير عربي وتدين بغير الإسلام، يريد أن يجعلنا أمام مجموعة من التعارضات يتجسد أعلاها في: التبعية والسيادة. (ص.155)

■ الإجراء الجزئي الثالث: البنيات الزمانية في السيرة الشعبية (ص.161- ص.234)

الإجراء الجزئي الثالث	الموضوع	البنيات الزمانية في السيرة الشعبية
	المتن	جميع السير
	الآليات التحليلية	التفاعل النصي، الشعب، التوالد
	المفاهيم	الزمانية، البنية الزمانية الكبرى، البنيات الزمانية الصغرى، زمان البداية، زمان النهاية، الاستباق الأكبر، سير أساسية، سير موازية، الدعوى الزمانية، التعالي الزماني، اللعب الزماني...
	النتائج	- الانتظامات المتحققة على الصعيد الزماني تبين بما لا يدع مجالا للشك أن كل سيرة من السير ليست سوى وحدة حكائية كبرى ترتبط بغيرها بالصورة التي تمكنا من تشكيل «سيرة شعبية عربية».

- هناك بداية (العصر الجاهلي) ونهاية (عصر الممالك) للبنية الزمانية الكبرى للنص السيري وبين البداية والنهاية يتخذ الزمان مسارات متعددة. - صورة الزمان من خلال السيرة الشعبية تنهض على رؤية زمانية تمثل الذهنية التي أبدعتها، وتفاعلت مع الزمان وفق تصوّر يتأسس على مطابقة العلوي والسفلي.		
---	--	--

يقرّر سعيد يقطين في بداية هذا الإجراء أنّ الزمان بالإضافة إلى كونه يشكّل إطارا للأفعال والأحداث، فهو كذلك موضوع للتجربة، وهذا ما يمنحه بعده الحقيقي والمميّز. ويقتبس يقطين من جان بويون مفهوم الزمانية temporalité للدلالة على "الطابع الذي يأخذه كلّ ما يتحقّق في الزمان" (ص.161). وهو يشير إلى أهمية التمييز الذي أدخله الشكلايون بين المادّة الحكائية (القصة) وطريقة تقديمها (الخطاب) في تحليل الزمان في الأعمال الحكائية. هذا التمييز الذي أعطاه بنفسه بُعدا لسانيا من خلال تحليله لمقولة الزمان اللساني، وانتهى (أي بنفسه) إلى إبراز مستويين للتلفظ:

لـ الحكي: حكي الأحداث الماضية دون تدخّل المتكلّم.

لـ الخطاب: التلفظ الذي يسعى من خلاله المتكلّم إلى التأثير في المخاطب. (ص.162)

هذا التمييز أتاح للمشتغلين بالزمان في الأعمال السردية إمكان تجاوز الدراسات التقليدية للزمان التي كانت تطابق بين الزمان داخل الحكي والزمان الواقعي أو الفيزيائي. كما أتاح إمكان معالجة الزمان من خلال التمييز بين زمان القصة وزمان الخطاب كما يتجلّيان من خلال الملفوظ الحكائي من جهة، وبين زمان الكتابة وزمان القراءة من جهة أخرى.. وإن كانت دراسة هذه الأزمنة تختلف باختلاف الباحثين والدارسين. (ص.162)

يميّز سعيد يقطين -مستفيدا من أهمّ الإنجازات التي تحقّقت على صعيد تحليل الزمان- بين ثلاثة أبعاد للزمان في العمل الحكائي، وهي: زمان القصة، وزمان الخطاب، وزمان النصّ. ويصرّح بأنّه سيكتفي بالبحث في زمان القصة، أي في البنيات الزمانية كما تتقدّم من خلال المادّة الحكائية، والتوقّف -جزئيا- عند زمان النصّ لاستكمال الصّورة حول البنيات الزمانية الحكائية، بينما سيوجّل البحث في زمان الخطاب إلى دراسة أخرى. (ص.163)

ومن أجل تحقيق هدفه المتمثّل في: الإمساك بمنطق الزمان أو نظامه، كما يتحقّق من خلال الوعي به لدى الشخصيات أو لدى الراوي، يعود سعيد يقطين إلى التأكيد على أنّ الزمان في السيرة الشعبية يتعدّى كونه إطارا لأفعال الفواعل إلى كونه موضوعا للتجربة

والإدراك. ما دفعه إلى تبني التعديل الذي اقترحه بول ريكور خلال مناقشته للسرديات البنيوية؛ حيث طعم (أي ريكور) التقسيم الثنائي: زمان التلقظ وزمان الملفوظ، بزمان ثالث هو: زمان العالم أو تجربة الزمان التي تتجاوز التحليل الداخلي للزمان إلى الانفتاح على خارج النص.. يقول سعيد يقطين: «إننا من هذا المنطلق الذي نجد أسسه الأولى عند بنفست... والتطويرات التي أدخلها ريكور نحاول إقامة تصوّر لدراسة مختلف المقولات الحكائية. ونبيّن ما بينها من تعالقات وندرسها جميعا وفق مبادئ مشتركة بقدر ما تركز على العناصر الدّاخلية، تروم الانفتاح على ما هو خارج نصي..». (ص.164)

ينطلق الناقد من ضرورة رصد ما يسمّيه البنيات الزمانية الكبرى، ويقصد بها زمان القصة العام الذي ينظم كلّ السير الشعبية ويقدمها لنا. هذه البنية/ البنيات الكبرى تضمّ بنايات زمانية صغرى (حيث إنّ لكلّ سيرة شعبية زمان قصتها الخاص). من هنا فإنّ تحليله للزمان في السيرة الشعبية سيسير وفق مستويين متضافرين:

١- مستوى أفقي: يسعى من خلاله إلى الإمساك بالبنية الزمانية الكبرى.

٢- مستوى عمودي: يروم معاينة البنيات الزمانية الصغرى. (ص.165)

وبعيدا عن أية محاولة لمضاهاة الزمان التخيلي في السير بالزمان التاريخي الواقعي، يقرّر سعيد يقطين أنّ درجة الصفر في زمان القصة العام هي ظهور الإسلام. وانطلاقا من هذا التحديد يقسم السير إلى قسمين اثنين:

- ما قبل الإسلام: (سيف بن ذي يزن، الزير سالم، سيف التيجان، عنتر، فيروز شاه، حمزة البهلوان).

- ما بعد الإسلام: (بنو هلال، ذات الهمّة، علي الزنّيق، الظاهر بيبرس). (صص.168-169)

واعتمادا على هذا المؤشّر يحدّد سعيد يقطين:

- زمان البداية: وهو يتجلى -في نظره- من خلال سيرة الزير سالم. ومن ثمة فإنّ الملحمة الكبرى للتّبّع حسان هي بمثابة الدعوى الكبرى المتضمّنة لأهمّ السير. "إنّها بمثابة الاستباق الأكبر"، وتأتي سيرة سيف بن ذي يزن بعدها في الترتيب، ثم تأتي سيرة عنتر في المرتبة الثالثة.. بينما يصعب ترتيب السير الثلاث الأخرى (سيف التيجان، حمزة البهلوان، فيروز شاه) نظرا لكونها خارجة عن نسقية السير

الثلاث الأولى. من هنا يرى الناقد ضرورة التمييز بين سير يمكن تحديد زمايتها (أساسية)، وأخرى يظل تحديدها تقريبا وعاما (موازية). (صص. 169-170)

• **زمان النهاية:** ويتجلى من خلال سيرتين أساسيتين هما: ذات الهمة والظاهر بيبرس. وسيرتين موازيتين هما: بني هلال وعلي الزئبق. وهذه السير الأربع تغطي جزئيا حقبة من الدولة الأموية وحقبة أطول من العصر العباسي إلى عصر المماليك. (ص. 171)

وهكذا يلاحظ سعيد يقطين أنّ أول سيرة هي الزير سالم وآخر سيرة هي الظاهر بيبرس، وأنّ زمان القصة يمتدّ من العصر الجاهلي إلى عصر المماليك. (ص. 172)

بعد تتبعه للعلاقات الزمانية الأساسية (المتحققة داخل النصوص الأساسية)؛ التي لخصها في مفهومي "التشعب" و"التوالد"، والعلاقات الزمانية الموازية (التي تجري في نطاق السير الموازية وتربطها بالسير الأساسية)؛ والتي لخصها في "المحاكاة" و"المعارضة".. استنتج سعيد يقطين أنّ البنية الزمانية الكبرى لا تمثل في واقع الأمر سوى صورة كبرى لما يمكن أن تقدّمه لنا كلّ سيرة حين نتناولها على حدة. كما أنّ تناول البنيات الزمانية الصغرى سينتهي لا محالة إلى تأكيد الصورة الكبرى السابقة. (صص. 183-184)

يتعلّق الأمر إذن بجوهر زمني محدّد للأحداث المختلفة أو رؤية تُحدّد تصوّر الزمان كما يتقدّم إلينا من خلال السيرة الشعبية. وقد انتهى سعيد يقطين بعد البحث والتحليل إلى تحديد العناصر المشكّلة لهذه الرؤية، وهي كالآتي:

- 1- للزمان منطقه الخاص.
- 2- يبرز هذا المنطق الخاص في كون الزمان متعاليا على الفعل البشري.
- 3- يرتفع هذا التعالي الزمني إلى تصوّر ينبنى على مطابقة العوالم السفلية للعوالم العلوية.
- 4- رغم كون الزمان متعاليا فإنّ المعرفة به ممكنة. (ص. 198)

أما بالنسبة إلى البنيات الزمانية الصغرى فيهتم سعيد يقطين بزمان القصة الخاص، ويتعامل معه بوجه عام ليتمكن من ملامسة البنيات الزمانية الصغرى في كليتها (ص. 208). وحتى يتمكن من حصرها، ينطلق مما يسميه زمان البدايات وزمان النهايات. فكل سيرة لها بداية ترتبط بظهور صاحب الدعوى ولها نهاية ترتبط بنفاذ هذه الدعوى. إن هذا المعطى

بالنسبة إلى سعيد يقطين يُجسّد "رؤية لتجربة زمانية وموقف زمني من حركات الأحداث وجريانها، وهذه الرؤية تتجاوز المقولات الحكائية المختلفة لتصبح رؤية زمانية للمجتمع والعالم" (ص.216).

ويستكمل الناقد هذا التصور وما يجسده من رؤية زمانية من خلال تحليله لزمني الإنتاج والتلقي، أي الزمان في السياق النصي والاجتماعي والثقافي الذي يوظف في إطاره.

وأمام صعوبة البحث في زمان النص بالنسبة إلى السير الشعبية التي يظل مؤلفوها مجهولين ويستحيل القطع بصحة نسبتها إلى مؤلف بعينه، ينطلق يقطين من فكرة أنّ السير الشعبية نصوص جماعية.. وهذه النصوص الجماعية مفتوحة لأنها غير مكتملة، ولا يمكن أن تصل درجة الاكتمال إلا بعد طبعها. ويتساءل بعد ذلك: هل يصح اعتبار زمان الطبقات الأولى للسير هو زمان النص؟ (ص.221-222)

أمّا زمان التأليف فيحدّده الناقد انطلاقاً من افتراض "أن السير الشعبية جميعها اتخذت صورتها الموجودة عليها إلى الآن في حقبة اجتماعية تاريخية وثقافية واحدة" (ص.224). ولتأكيد هذه الفرضية يقدّم المعطيات الآتية:

- أي نوع يولد في حقبة معينة استجابة لشروط تاريخية واجتماعية وثقافية محددة. وهذا يعني أنّ السيرة (بالصورة التي وصلتنا) لا يمكن إلا أن تكون قد صُنّفت في حقبة واحدة.

- الصيغة التي اتخذتها السيرة الشعبية باعتبارها نوعاً سردياً، لم تتأكد ولم تكتمل إلا من خلال الانتظام العام الذي اتخذته مختلف السير على نسق واحد. هذا الانتظام النوعي يجعلنا أمام نص واحد.

- التجسد النوعي تحقّق بعد القرن 7هـ وخلال القرن 8هـ. (ص.224)

ويرصد الناقد التحولات الكبرى على سعيد الحياة الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي في ظلها جاءت السيرة لتجسد مختلف التناقضات؛ هذه التحولات كانت مطبوعة بانحسار الوجود العربي الإسلامي، وبالصراع على السلطة، وبروز تناقضات حادة. (صص.224-225)

وأما زمان التلقي فهو يتجلى في زمان مباشر وآخر غير مباشر؛ الأول تحقق من خلال المجالس العامة التي كانت تقام في الساحات العمومية أو الخاصة، أما الثاني فارتبط بدخول المطبعة التي صيرت السيرة نصا مكتوبا. (صص. 225-228)

■ **الإجراء الجزئي الرابع: البنيات الفضائية في السيرة الشعبية (ص. 237- ص. 308)**

الإجراء الجزئي الرابع	الموضوع	البنيات الفضائية في السيرة الشعبية
	المتن	جميع السير
	الآليات التحليلية	-----
	المفاهيم	بنيات فضائية عامة، بنيات فضائية خاصة، الفضاء المرجعي، الفضاء التخيلي، الفضاء العجائبي، المركز، المحيط، الفضاء البؤرة، الحكي، المجلس...
	النتائج	-تتعدد أنواع وأشكال الفضاءات التي تقدمها لنا السيرة الشعبية، وتتداخل فيما بينها بحيث لا يمكن الحديث عن نوع صاف منها. -الرؤية الفضائية التي تجليها السيرة الشعبية تجد مستندتها في العديد من التصورات التي تقدمها لنا العديد من الأدبيات العربية. -تختلف الفضاءات المركزية عن المحيطة في السير، فالفضاءات المحيطة جميعا "دار الكفر" في مقابل "دار الإسلام" التي يمثلها الفضاء المركزي.

يصرح سعيد يقطين في بداية هذا الإجراء بأن الفضاء ظلّ مجالا مفتوحا للاجتهد وللتصورات المتعددة، حيث لم يصل الأمر إلى إقامة تصورات كلية رغم محاولات يوري لوتمان الهامة. ويشير يقطين في هذا الصدد إلى التمييز الذي وضعه ميتران بين الفضاء في الأعمال الحكائية والفضاءات الموظفة في مجالات السينما والمسرح والتشكيل... على اعتبار أنّ الأول ذو طابع لساني أمّا الفضاءات الأخرى فهي ذات بعد بصري. (ص. 238)

ويرى سعيد يقطين أنّ هذا التنوع في اشتغال الفضاءات بحسب التصورات المختلفة وبحسب الثقافات هو دليل على غنى مقولة الفضاء من جهة وتعقدها الشديد من جهة أخرى. وهو ما ينعكس على مستوى تحديد أنواع الفضاءات (الفضاء السحري، العجائبي، الواقعي...)، وعلى مستوى الاصطلاح. (صص. 238-239)

أمام هذا التنوع الهائل في التصورات الخاصة بمقولة الفضاء، قرّر سعيد يقطين الاستناد إلى دراسة كيستتر J.A.Kesther⁽⁴⁷⁾، باعتبارها إحدى الدراسات المهمة في هذا المجال، والتي حاولت -مستفيدة من الإنجازات القائمة- تقديم بوطيقا للفضاء. (ص.239) وعلى غرار التقسيم الذي انتهجه في تعامله مع الزمان (حيث قسّمه إلى زمان للقصة وآخر للخطاب وثالث للنص)، يميّز سعيد يقطين بين:

- فضاء القصة.

- فضاء الخطاب.

- فضاء النص.

وكما حرص سعيد يقطين -في الإجراء السابق- على الفصل بين الزمان التخيلي والزمان التاريخي الواقعي، فإنّه ينطلق هنا من عدم المطابقة بين الفضاء التخيلي كما يتقدّم إلينا من خلال السيرة الشعبية والفضاء الواقعي الذي تجسّده السيرة. ومردّد ذلك أنّ الفضاء في العمل الحكائي أساسه اللغة؛ "إنّه تمثيل ذهني للفضاء" .. وهذا ما دفعه إلى تبني التصوّر الذي يميّز بين مفهومَي المكان والفضاء، معتبرا أنّ الثاني أهمّ من الأول "لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي... [كما] يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدّى المحدّد والمجسّد، لمعانقة التخيلي والذهني" (ص.240).

ونظرا للترابطات الحاصلة بين الشخصية والفضاء، فإنّ سعيد يقطين يقرّر -في دراسته للفضاء- انتهاج السبيل الذي سلكه في تحليل الشخصيات، لذلك فهو سيبدأ بالبنيات الفضائية العامة ثم سينتقل تدريجيا إلى البنيات الفضائية الخاصة.

بخصوص البنيات الفضائية العامة فهي تتحقق من خلال البنيات الثلاث: المرجعية، والتخييلية، والعجائبية.

فالفضاءات المرجعية: هي الفضاءات التي يمكن العثور على موقع معين لها إمّا في الواقع أو في أحد المصنّفات الجغرافية أو التاريخية القديمة. (صص.243-244)

⁴⁷ - ينطلق كيستتر -حسب سعيد يقطين- من النظر إلى الفضاء باعتباره بناء شكلي للنص، ومن الفضائية باعتبارها منهجا نقديا للقراءة

يتأسس على مفهوم الإيهام الثاني. (ينظر: قال الراوي، ص. 239)

والفضاءات التخيلية: هي تلك الفضاءات التي يصعب تأكيد مرجعية محدّدة لها. ويميّز سعيد يقطين داخل هذا النوع بين: فضاء وردي، وفضاء قفري، وفضاء المعارك، والفضاء المتخيّل. (ص. 246-251)

أمّا الفضاءات العجائبية: فتؤسّم بهذه السمة نظرا لطبيعة تركيبها المخالف للفضاءات المرجعية أو الواقعية الأليفة. وهي تتمفصل إلى ظاهرة وباطنة. (ص. 253-254)

أما البنيات الفضائية الخاصة فإن الناقد يريد الإمساك بها وهي "تتحرك"، الشيء الذي جعله يتحدث عمّا سمّاه مصائر الفضاءات، يقول: «إنّ صيرورة الفضاءات المختلفة لا يمكن الوقوف عندها إلا في نطاق رصد حركتها في الزمن وصلاتها بالشخصيات حيث نجد أنفسنا من جهة أمام ما نسمّيه بـ "مصائر الفضاءات"، ومن جهة ثانية سنكون أمام ضرورة إعادة ترتيب الفضاءات، وإعادة تمفصلها وفق ما تملّيه طبيعة العلاقات التي تحكمها..» (ص. 268).

بالنسبة إلى ارتباط الفضاءات بالزمن، يلاحظ سعيد يقطين أننا في السيرة الشعبية نجد أنفسنا أمام زمانية خاصة بكل فضاء؛ «إنّ بدايات الفضاءات وتأسيسها بالصورة التي تقدّمها لنا السيرة الشعبية محاولة لـ تفسير أصول الفضاءات وتاريخ نشأتها...» (ص. 269). كما أنّ الفضاء له دعواه، وأوانه، ونفاذه. (ص. 270)

أما علاقة الفضاء بالشخصيات، فهي تتحقّق من خلال ربط الشخصية بالفضاء. وهذا يتولد عنه رؤية فضائية من ملامحها: 1- الانتماء؛ 2- الفضاء الموعود؛ 3- الفضاء واللون واللباس. (صص. 273-277)

ولتحديد العلاقات الفضائية ينطلق سعيد يقطين من الفواعل المركزيين والموازن (أي العوامل الثلاثة: الصاحب، القرين، الخصم)، «لأنهم يجسدون الحركة الدائبة في فضاءات السيرة الشعبية الشاسعة» (ص. 281). وبمفصل يقطين العلاقات الفضائية إلى مركز ومحيط؛ فالمركز هو موئل وفضاء الفاعل المركزي، والمحيط يتمفصل بدوره إلى قريب: تكون علاقته بالمركز دائمة ومتواصلة، وبعيد: تربطه بالفضاء المركزي علاقة دائمة ومحدودة. (صص. 281-282)

ويُقدّم الناقد بعد ذلك بعض أوجه العلاقات التي تُعيّن رؤية ومواقف المركز من المحيط؛ فرؤية المركز للمحيط يطبعها -من جهة- الاستغراب والسخرية، ومن جهة أخرى التعجب والتقدير.. وهذه الرؤية تتأسس على ثلاثة مواقف:

- التسامح
- نقل المعرفة
- الصراع. (صص. 289-296)

ويقصر فضاء النص على بعدين أساسيين: الحكي والمجلس. الأول مرتبط بفضاء الخطابي (المنطوق) والثاني يحيل إلى الفضاء النصي (المكتوب). فالفضاء الخطابي هو العمل الحكائي باعتباره فضاء؛ حيث إن الراوي ينقل المتلقي من فضاءه الخاص إلى فضاء الحكاية، وذلك باستخدام مجموعة من الصيغ الفضائية الدالة (صص. 297-298). أما الفضاء النصي (المجلس)، فهو يتعلق بالتفاعل الحاصل بين الراوي والمروي له. وهو يبرز في أمرين: الأمر الأول تأكيد الانتماء إلى فضاء المجلس، والأمر الثاني استعداد دخول عالم السيرة. (صص. 300-301)

6. النتائج والآفاق:

قدّم سعيد يقطين في الفصل الخامس من كتاب قال الراوي ما اعتبره تركيباً مفتوحاً. وقد ضمنه جرداً تفصيلياً وسريعاً لمختلف الأشواط التي قطعها خلال بحثه في السيرة الشعبية على المستوى النظري (في كتاب الكلام والخبر) وعلى المستوى العملي (في كتاب قال الراوي). والملاحظ أن الناقد أدار هذا التركيب على المصادرتين التأويليتين المركزيتين المتمثلتين في اعتبار: السيرة الشعبية نصاً واحداً من جهة، ونصاً ثقافياً من جهة ثانية. من هنا يبدو واضحاً أنّ الذي كان يشغل سعيد يقطين سواء على المستوى النظري أو التطبيقي هو إثبات مصادراته التأويلية.

وإذا كان عمل سعيد يقطين (في الإجراء المركزي) قد اتسم بنوع من الخصوصية نظراً لاشتغاله بنوع سردي وحيد هو السيرة الشعبية، فإنّ المقترحات النظرية التي قدّمها في الكتاب الأوّل والآليات المنهجية والتحليلية التي وظفها لمعالجة البنيات الحكائية في السيرة في الكتاب الثاني، تفتح -في نظره- آفاقاً بحثية لدارسين آخرين بإمكانهم العمل على تعميق التصوّرات المقترحة. يقول: «وكلّ أملنا أن نكون في مستوى الطموحات الكبرى التي نسعى

إلى تحقيقها، وأن تُوفَّق في أن يكون ما حاولنا تقديمه أساساً لدراسات أخرى أعمق وأنضج يقوم بها غيرنا ممن يشاطروننا الهموم نفسها، وعندهم القدرة التي لا نملك لإنجازها وتحقيقها على الوجه الأكمل والأوفى» (48). كما أنها لا تعدو كونها جزءاً من مشروع شخصي منفتح يسعى إلى الاكتمال، يقول يقطين: "نروم في هذا الكتاب [يقصد كتاب قال الراوي] ترجمة جزء من ذلك التصور من خلال البحث في البنيات الحكائية، مؤجلين الخوض في البنيات الخطابية والنصية إلى كتاب آخر" (ص.7).

وعموماً يمكن اعتبار كتاب "السرد العربي: مفاهيم وتجليات" (الصادر في طبعته الأولى سنة 2006، عن دار رؤية للنشر والتوزيع) الامتداد الأبرز للإجراء المركزي في بعده النظري والعملي، ذلك أنه على مستوى الموضوع (السرد العربي) يكمل ما بدأه الناقد في الكتابين السابقين، يقول يقطين في مقدمة الكتاب الأخير: «كان كتابي الكلام والخبر بمثابة مقدمة للسرد العربي حاولت فيه تقديم تصور شامل لكيفية الاشتغال به مع محاولة موضّعة ضمن أجناس الكلام العربي بعد مدة طويلة من التفكير والتأمل والبحث. وجاء قال الراوي ليصبّ في مجراه من خلال البحث في السيرة الشعبية من حيث مادّتها الحكائية (...) يأتي هذا الكتاب ليسير في المجرى الذي اختطّه كتاب الكلام والخبر من خلال ترهين البحث في بعض المفاهيم الأساسية المتصلة بالسرد العربي.. لأنّي رأيت أنّ هذه المفاهيم ما تزال تستدعي إعادة النظر فيها باستمرار» (ص.13).

وهو (أي كتاب: السرد العربي) يضم - في بابيه الثاني - مجموعة من التطبيقات الجزئية المنجزة على أنواع سردية مختلفة جاءت فيما يبدو لملء الفراغ الذي يمكن أن يتركه حصر التطبيق في نوع سردي وحيد (السيرة الشعبية)، خصوصاً وأنّ المشروع العام للناقد يصبو إلى صياغة نظرية متكاملة للسرد العربي، يقول سعيد يقطين: «أمّا الباب الثاني فقد تمّ التوقف فيه على مجموعة من التجليات النصية التي تمكّنا من إعادة النظر في بعض المفاهيم التي وظّفناها في الكلام والخبر...» (ص.14). من هنا فإن أهمية هذا الكتاب تكمن من جهة في كونه يعيد ترتيب مجموعة من القضايا النظرية التي طرحها الناقد في كتاب الكلام والخبر، ويوسّع من جهة ثانية دائرة الإجراء/التطبيق التي حصرها كتاب قال الراوي في السيرة الشعبية. وهكذا ننفّث مع كتاب السرد العربي - على أنواع سردية جديدة هي المجلس والرحلة والحلم..

⁴⁸ - الكلام والخبر، ص. 36.

III. تركيب وتعقيب:

1. ميّزنا من خلال تحليلنا لهذا العمل بين **مقصد منهجي** تمثّل في سعي الناقد إلى صياغة تصوّر منهجي متكامل لدراسة الأعمال السردية قديمها وحديثها، وقد وجد في التراث السردى العربى ما يمكن أن يسعفه للوصول إلى هذه الغاية وهو "السيرة الشعبية"، بما يتوافر لها من خصائص تجعلها فريدة من نوعها. و**مقصد معرفي** - استراتيجي تمثّل في السعي إلى تأسيس علاقة جديدة مع التراث من خلال تغيير زاوية النظر إليه، في أفق تشكيل وعي جديد بالذات والهوية والمستقبل.

2. تبين لنا من خلال التحليل أنّ اختيار الناقد السرد العربى القديم إطارا موضوعيا للاشتغال لم يأت من فراغ، وإنّما هو حصيلة لتمرّس طويل بالتراث العربى.. هذا التمرّس تمخّضت عنه ملاحظات اعتبر الناقد من خلالها أنّها لا نعرف عن السرد العربى شيئا، ومن ثم فإنّ دراسة هذا السرد ليست ترفا زائدا بقدر ما هي ضرورة لا محيص عنها. إنّ إعادة قراءة التراث السردى (ديوان العرب)، الذي ظلّ مهمّشا لحساب الشعر، ضرورة لفهم الذات وتموّلّها في الماضي والحاضر والمستقبل.

وبالنظر إلى خصوصية متن الاشتغال في هذا العمل (السيرة الشعبية)، فقد عمد الناقد إلى ما سمّاه "صناعة المادّة" قبل تحليلها، أي جمع المادّة والتنقيب عن المجهول والمنسي منها، وما يتصلّ بذلك من عمليات نقد الأصول والمفاضلة بين النسخ والروايات... كما حرص على ردّ الاعتبار لهذا المتن، من خلال نقد التصرّو الذي يميّز بين النصّ واللّانص، والإقرار بنصية السيرة الشعبية واعتبارها "نصّا قابلا للتحليل والدراسة"، وكذا استعراض مختلف الدّراسات (العربية والغربية) التي تناولت السيرة الشعبية، من خلال نقدها وبيان مظاهر تهافتها قبل تقديم تصوّره الخاص.

3. أمّا **منطلقات الناقد** فقد توزّعت - كما بيّنا سابقا - بين منهجية ونظرية وتأويلية. ونظرا لطبيعة الكتاب الأوّل (الكلام والخبر)، الذي اعتبره سعيد يقطين مقدّمة نظرية لمشروعه، فقد تميّزت هذه المنطلقات على المستوى المنهجي بكثافة واضحة، وتمحورت في مجملها حول سعي الناقد إلى ترسيخ قواعد الملاءمة العلمية التي تروم تحصيل معرفة علمية عن موضوعها من خلال تطوير أدواته وتصرّوه النظري.. على أنّ أبرز ما ميّز كتاب الكلام والخبر هو التصرّو النظري الخاص بتصنيف الكلام العربى الذي ضمّنه الناقد الفصل الرابع من الكتاب. وقد عملنا على بسط ملامح هذا التصرّو في مستوى أوّل ومناقشته

في ضوء روافده المعلنة والخفية وفي ضوء الإشكالات النظرية والإجرائية التي تؤطر نظرية الأجناس في مستوى ثان.

أمّا مصادراته التأويلية فقد عمل من خلال فصول الكتاب التطبيقي (قال الراوي) على تجسيدها، من خلال رصد البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. وقد جاء التركيب في نهاية هذا الكتاب للتأكيد على مركزية المصادرة التأويلية القاضية بكون السيرة الشعبية ليست إلّا نصا واحدا. وهذا النص يتجاوز بعده اللغوي التخيلي إلى أن كونه نصا ثقافيا بالمفهوم الذي نجده عند يوري لوتمان.

4. وعلى مستوى مرتكزات القراءة، فإنّ السرديات بالنسبة إلى الناقد تتعدى كونها مُرتكزا

نظريا يستند إليه لدراسة السيرة الشعبية، إلى كونها اختصاصا يسعى إلى "استنباطه وبلورته" والاشتغال به في مقارنة النص السردى العربى قديمه وحديثه.

على أنّ السرديات التي يتحدّث عنها سعيد يقطين ليست عبارة عن تصوّر نظري أو منهجي جاهز يؤتى به لمقاربة السرد العربى، وإنّما هي الحصيصة التي تكوّنت لدى الناقد بناء على تجربة وتمرّس واحتكاك طويل بالرافد النظري الغربى وبالتحقّقات النصية العربية قديمها وحديثها.

ولعلنا نستطيع أن نستجلي حضور هذه الخصوصية من خلال طرائق تمثّل سعيد يقطين للسرديات على طول الاشتغال النظري والتطبيقي الذي قدّمه في الإجراء المركزي. ولا أدل على ذلك من التأمّيرات النظرية التي حرص الناقد على وضعها في مستهل كلّ إجراء من إجراءاته الجزئية، والتي تضمّنت عرضا تفصيليا لمناقشاته واختياراته المنهجية التي اتخذت في كثير من الأحيان شكل حوار نقدي مع الإسهامات القائمة في المجالين الغربى والعربى. بل وتعدت ذلك إلى التطعيم المنهجي والتوليد المصطلحي استجابة لخصوصية السيرة الشعبية باعتبارها نصا يأبى الخضوع للصياغات المنهجية التي تشكّلت في الغرب بناء على أنواع سردية حديثة.

وهكذا نلاحظ على المستوى الإجرائي نوعا من المزاوجة بين: الدراسة البنيوية التي تراعي الخصوصية الدّاخلية للنص والعلاقات القائمة بين مستوياته، والدراسة المنفتحة على العلاقات الخارجية من خلال صياغة مفهوم النص الأكبر (السيرة الكبرى) ومفهوم النص الثقافي (التراث).

هذا الانفتاح على النظريات الغربية، لم يحلّ دون التفات الناقد إلى عدد من الاجتهادات العربية في مجال تحليل التراث السردي العربي، والتي كانت لها في نظره - آثار مهمة في معالجة بعض جوانب هذا السرد.

وفضلا عن هذا فإنّ تعامل الناقد مع المرجعية التراثية هو تعامل مبني على الرغبة في تحقيق التفاعل والحوار البناء بعيدا عن النظرة التقديسية التي وقع فيها كثير من الدارسين العرب للتراث. إنّ المشكل الذي وقعنا فيه - حسب سعيد يقطين - "هو أنّ علاقتنا بالموروث الثقافي العربي كانت تقديسية سلبا، فلم نعد إليه بهدف البحث والتنقيب فيه بجدية وعمق...، كما أننا في حال رفض المرجعية القديمة ذهبنا إلى استنساخ ما في الموروث الثقافي الغربي بنظرة تقديسية مماثلة، فكان الاجترار والتكرار..." (49). لذلك فهو يدعو إلى "ضرورة تجاوز مرحلة الاستيعاب ونقل النظريات الغربية... [و]تجاوز النظرة التقديسية للتراث، والتعامل معه بمرونة وحيوية إبداعية لتحقيق التفاعل بصورة إيجابية، وفتح المجال أمام إمكانية إنتاج المعرفة الأدبية..." (50).

5. أمّا على مستوى المفاهيم، فقد طرح سعيد يقطين إشكالية تتعلّق بالتباس مفهوم التراث وضرورة توظيف مفهوم النص بدلا منه، ما دام الاتجاه إلى دراسة التراث محكوما بالتوجه الإيديولوجي للدارس (51)، كما تنبّه يقطين إلى قضية أساسية، وهي أنّ الاشتغال بالتراث بقي لعقود مديدة رهين الأوساط الفكرية والفلسفية في العالم العربي.

من هنا فإنّ "التحريف المفهومي" الذي قام به سعيد يقطين في إزاحته للمفاهيم العائمة، وفي مقدّمها مفهوم التراث، يمكن أن يعدّ إحدى أهم الآليات المقترحة من قبله لإخراج التراث من مفهومه الفضفاض والملتبس إلى المقاربة المحددة المعالم التي تتجه إلى نصوص بعينها بالدراسة والتحليل، ما دامت دراسة التراث في كليته متعذّرة. وفي هذا الصدد يرى أحد الباحثين أنّ "الإضافة الحقيقية التي تميّز الدراسة الحالية [يقصد كتاب الكلام والخبر] عن سالفاتها في النظر النقدي للتراث وتنبؤ قيمتها الاستثنائية في آن -

⁴⁹ - ينظر: الكلام والخبر، ص. 171.

⁵⁰ - سعيد يقطين، السرديات كما تصوّرها، ص. 44.

⁵¹ - هذا الأمر تنبّه له أكثر من دارس للتراث العربي، فهذا طيب تيزيني يرى أنّ: "قضية التراث (الموروث) العربي في وجهه الفكري، قد عولمت من كثير من المفكرين والمؤرّخين والمتقنين العرب عموما... بكثير من التعسف ومن الرغبة في إخضاعه سلبا وإيجابا وعلى نحو مباشر ومبتدل لمصالح وحاجات سياسية عملية أو إيديولوجيا نظرية أو غير ذلك من هذا القبيل" (طيب تيزيني، من التراث إلى الثورة (الجزء الأول)، (ط 2)، دار ابن خلدون، بيروت، 1978، ص. 5).

أنها من الأبحاث النادرة التي انطوت على وعي جذري بمفهوم "النص"، ودلالاته المعرفية، وأبعاده النظرية، في النظر إلى التراث" (52).

وعموما فإن أهم خصوصية ميّزت مشروع سعيد يقطين في تعامله مع نصوص التراث؛ عدم اكتفائه بالجهاز من النصوص التي وصلتنا محملة بمباركة واعتراف الأقدمين، وإنما حاول جاهدا تسليط الضوء على تلك الزوايا المعتمّة في التراث وركّز اهتمامه على ما كانت المؤسسة النقدية والدينية والثقافية -عموما- تنظر إليه بنوع من الريبة، وتعتبره "هامشا" لا يليق إلا بالطبقة التي تحتل مرتبة دونية، وهي طبقة السوق أو العوام..

لقد اختار سعيد يقطين الدخول في مواجهة مع فئات واسعة من مثقفي وعلماء المركز (من القدماء والمحدثين)، لإقناعهم وإقناع الأجيال الحاضرة بمدى أهمية إعادة الاعتبار لما كان يعد غير ذي قيمة (53). وذلك لا يتأتى طبعاً إلا من خلال تجديد زاوية النظر عن طريق بناء تصوّرات نظرية، وصياغة خطط منهجية تستطيع الإمساك بتلابيب المتن المراد معالجتها، خاصة إذا تعلّق الأمر بنصوص تجري على الألسنة وتداول شفاها فيزيد فيها وتتسع كلما اتسعت الهوية الزمنية بين زمني الإنتاج والتلقي.. والمنطلق الذي يحكم اشتغال سعيد يقطين بالتراث هو أنّ "الثقافة العربية كلّ متكامل ووجود متفاعل، ترتدّ في بنيته الأصول على الفروع، والأطراف على المراكز، والأجزاء على الأنساق... والقصد الأسمى من ذلك هو بيان أنّ التراث مؤسسة موصولة الأعطاف، متراكبة الحلقات؛ كلّ نظر إلى فرع منها يستوجب الإحاطة بتفاعلاته، في ذاته، ومع محيطه" (54).

وهكذا تتبدى أماننا معالم رؤية نسقية ترفض تجزئ التراث والتعامل معه بمنطق الانتقاء والإقصاء انطلاقاً من رؤيات جاهزة وأحكام مسبقة (وهي الرؤية نفسها التي رصدنا ملامحها في مشروع محمد مفتاح وسنرى تجلياتها واضحة في مشروع عبد الفتاح كيليطو)، يقول سعيد يقطين: «إنّ التراث العربي كلّ متكامل. ولا يمكن فهم واستيعاب جوانب منه بدون اعتبار جوانب أخرى شديدة الصلة بها، حتّى وإن بدا أحيانا، بـ "الألا"

52- شرف الدين ماجدولين، التراث السردى، النص والنسق الثقافي، مجلة علامات في النقد (النادي الأدبي بجدة)، العربية السعودية، عدد 51، مجلد 13، محرم 1425- مارس 2004، ص. 585.

53- يقول سعيد يقطين: لا ريب في أنّ البحث في هذا النوع من النصوص المهمّشة، يفتح أماناً آفاقاً جديدة للتفكير في الذات العربية، ومختلف بنياتها الذهنية (الكلام والخبر، ص. 8).

54- ينظر: شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردى، ص. 25.

علاقة تجمع بينهما. بدون الانطلاق من هذه النظرة الكلية إلى التُّراث، والتي لا نعمل فيها إلى إقامة حدود فاصلة وحواجز صارمة، بين ما يستحق الاهتمام وما لا يستحق، لا يمكن إلا أن نطلّ نفهم التُّراث ونتعامل معه كما نريده أن يكون، وليس كما هو: بمختلف روافده، ومكوناته، وتتأفُّضاته...» (55).

⁵⁵ - سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتحليلات، ص. 33.

الفصل الثالث

آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ عبد الفتاح كيليطو..
{الأدب والغربة، دراسات نبوية في الأدب العربي}

«إن قيمة عبد الفتاح كيليطو لا تتحدد من وضعيته في المشهد النقدي العربي المعاصر وحسب، وإنما، أيضاً، من وضعيته في تاريخ القراءة بوجه عام. فنادرُونَ هم الكتابُ الذين تُدمجُهم القراءةُ في تاريخها بقدْرٍ لحظة مُشعة في مسارها» (حسن نجدي وخالد بلقاسم، تمجيد اللبس (حوار مع عبد الفتاح كيليطو)، مجلة بيت الشعر في المغرب، عدد 11-12، شتاء 2009، ص. 13).

1. تأطير:

يقع كتاب "الأدب والغربة، دراسات بنيوية في الأدب العربي" في 127 صفحة من الحجم المتوسط؛ وقد صدر في طبعته الأولى (باللغة العربية) عن دار الطليعة ببيروت سنة 1982. وهو يشتمل على كلمة (بقلم المؤلف)، وتقديم (بقلم الدكتور عبد الكبير الخطيبي)، وافتتاحية (بقلم المؤلف)، بالإضافة عن قسمين. أمّا خُطّة الكتاب فهي كالآتي:

- كلمة (ص.5)
- تقديم (ص.7)
- افتتاحية (ص.11)
- القسم الأول
- النص الأدبي (ص.15)
- تصنيف الأنواع (ص.25)
- قواعد السرد (ص.35)
- دراسة الأدب الكلاسيكي "ملاحظات منهجية" (ص.47)
- تاريخ الشاعر (ص.53)
- القسم الثاني
- بين أرسطو والجرجاني "الغربة والألفة" (ص.62)
- الحريري والكتابة الكلاسيكية (ص.76)
- الزمخشري والأدب (ص.88)
- المُلح والنحو (ص.99)
- نحن والسندباد (ص.107)

والملاحظ أنّ الكتاب يخلو من خاتمة ومن عناوين الأقسام.

II. تحليل: "مستويات الإجراء المركزي"⁽¹⁾

1. المقاصد:

يتحدّد أول مقصد من مقاصد هذا العمل النقدي في تجاوز ما سمّاه عبد الفتاح كيليطو بـ **المقاربة/القراءة التقليدية**، التي كانت قائمة في الجامعة آنذاك (سبعينات ق:20)، وتبني مقاربة جديدة تعتمد التحليل البنيوي للنصوص. هذا المقصد متصل بهاجس/ مقصد **بيداغوجي** (بما أن المؤلف أستاذ جامعي) يتمثّل في ضرورة إعادة النظر في المقررات والمناهج وطرق التدريس لمسايرة الركب (ما كان يحدث في الأوساط الجامعية الأوروبية). (ص.5-6)

وهكذا تتبدى أماننا معالم **التجريب المنهجي**؛ حيث يحاول الباحث تجريب منهج جديد (البنيوية) على نصوص وقضايا أدبية (عربية كلاسيكية)، مسائرا الركب. ذلك ما تكشف عنه الكلمة التي استهل بها الناقد عمله، يقول: «وشيئا فشيئا أخذت تطفو فكرة إعادة النظر في المقررات والمناهج وطرق التدريس، وهي ظاهرة اكتسحت آنذاك الجامعات الأوروبية كالموجة العارمة. لم أكن مؤهلا لتدريس الأدب على ضوء العلوم الإنسانية، لكنني اضطررت إلى رفع التحدي...» (ص.6).

والواقع أنّ الغاية التي تحكم عبد الفتاح كيليطو في تعامله مع النصوص والمؤلفات الكلاسيكية تتعدّى مسألة التجريب المنهجي (التي يبدو أنّ كتاب "الأدب والغربة" ينفرد بها⁽²⁾)، إلى **غاية معرفية** تشغل بصورة مركزية في مشروعه النقدي العام، وهي المتمثلة في: "تقديم معرفة جديدة بنصوص التراث"، وذلك من خلال تسليط الضوء على الجوانب المهملة والمغيّبة من المدونة التراثية العربية، التي لم يدّخر النقد التقليدي جهدا في ترميمها وتسطيحها بل وإقصائها في الكثير من الأحيان. والجانب الأهم في الرؤية التي يدافع عنها

¹ - نشير هنا إلى أنّنا اعتمدنا في دراستنا لكتاب: "الأدب والغربة" على طبعة دار توبقال للنشر، (ط 3)، 2006. وهي الطبعة التي نحيل إليها في كلّ الإشارات المتعلقة بالكتاب.

² - من المهم ملاحظة أنّ أعمال عبد الفتاح كيليطو تخلو - باستثناء كتاب "الأدب والغربة" - من أية الإشارة إلى المنهج المعتمد في تحليل المتن، سواء على مستوى العناوين الرئيسية والفرعية أو على مستوى تصريحات الناقد.. يقول كيليطو في أحد حواراته: "همومي بعيدة كلّ البعد عن البنيوية والتحليل البسيكو أدبي وما شابه ذلك" (ينظر: محمد الدغمومي، عبد الفتاح كيليطو، مأوى التراث الظليل (حوار)، مجلة آفاق، العدد 2، يونيو 1989، ص. 111).

عبد الفتاح كيليطو، أن المعرفة بالتراث ليست مقصودة لذاتها⁽³⁾، بقدر ما هي مطية لفهم حاضر الذات واستشراف مستقبلها. (ص.12)

مقصد معرفي آخر يكشف عنه الدكتور عبد الكبير الخطيبي في تقديمه للكتاب، ويتعلق الأمر بسعي عبد الفتاح كيليطو إلى تدقيق بعض المصطلحات؛ إن نية كيليطو-كما يعبر الخطيبي- ترمي إلى تدقيق بعض المصطلحات⁽⁴⁾: الأدب، النوع، النص، تاريخ الأدب، السرد... (ص.8). هذا ويلمح عبد الكبير الخطيبي إلى مقصد آخر يمكن وسمه ابتداء بـ "المقصد الجمالي"؛ حيث إن عبد الفتاح كيليطو يسعى إلى جعل الكتابة النقدية غاية في ذاتها. فهي تعمل على إمتاع القارئ من خلال "استبطان الأشكال الإستيطيقية" للنصوص والمتون التي تحللها والدخول في علاقة تناص معها. (ص.8)

2. الموضوعات والمتون:

■ الموضوع:

يُنَبِّه عبد الفتاح كيليطو إلى أن «كل دراسة [من الدراسات المُدرّجة في هذا الكتاب] مستقلة بذاتها وليست بحاجة إلى أن تستند إلى جاراتها. ومع ذلك يبدو لي أن مفهوم الغرابة يجمع هذا الشتات» (ص.11).

وبالعودة إلى العنوان الذي يتضمّن المفهوم نفسه (أي مفهوم الغرابة) مُضافا إلى كلمة أدب (التي يبدو أن عبد الفتاح كيليطو يستخدمها استخداما مخصصا)، يمكن استخلاص أن موضوع الكتاب هو تتبّع تيمة الغرابة في أعمال/ متون أدبية كلاسيكية عربية (العنوان الفرعي). وهذا ما يدعونا إلى التساؤل عن طبيعة المتون التي كانت مجالا للاشتغال في هذا الكتاب.

³ - يقول كيليطو في موضع آخر: "والحال أننا نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر" (عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرفاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، 1993، ص. 8).

⁴ - يرى عبد الكبير الخطيبي أننا هنا ظاهريا بصدد خطاب أستاذي، وهو يقصد بذلك أن أسلوب كيليطو في تأليف الكتاب يتخذ ابتداء مظهرا منهجيا بسيطا يقربه من الطريقة المعتمدة في معالجة النصوص وإنجاز البحوث الجامعية، من حيث الكشف عن المصادر والخوض في مناقشات صارمة وجدية بين باحثين يعتد بهم في مجال النقد الأدبي. إلا أن هذا المظهر سرعان ما يتحوّل إلى سراب، حيث يعمل خطاب كيليطو على انتقاد الخطاب الأستاذي (الكلام التعليمي) والعمل ضده... (أنظر: الأدب والغرابة، ص. 8-9).

يبدو من خلال قراءة "الافتتاحية" التي يستهل بها الناقد عمله أنّ مفهوم الغرابة لا يتّخذ في هذا العمل صورة موضوع بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة (أي الظاهرة أو الواقعة الأدبية التي يعمل الناقد على دراستها وفهمها)، بقدر ما يتّخذ طابع إشكالية تدور في فلكها النصوص والمؤلفات التي يتّخذها عبد الفتاح كيليطو متنا للتحليل، بل إنّها تتجاوز ذلك لتغدو بمثابة العتبة/ العقبة التي تعترض القارئ حين يُقبل على قراءة النصوص الكلاسيكية. إنّها تتّصل أساساً بالمسافة الزمنية التي تفصلنا عادة عن النصوص القديمة، هذه المسافة التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار خلال عملية القراءة؛ "ما أكثر القراء الذين لا يبصرون العتبة فيتجولون في الماضي كما يتجولون في الحاضر، وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة..." (ص12). والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: كيف استطاع عبد الفتاح كيليطو، في مقارنته للنصوص/ المؤلفات قيد التحليل في القسم الثاني من الكتاب، تجاوز عتبة الغرابة هذه للكشف عن محتويات هذا البيت (حسب تعبيره) الذي غدا أجنبياً من فرط ابتعاده عنا زمنياً!!!

وإذا كان هذا التساؤل يجرنا إلى الحديث عن مرتكزات القراءة وفرضياتها، فإنّ الجواب الحاسم عنه لن يتأتّى إلا بعد الوقوف بتفصيل عند الإجراءات النقدية، ما دام الهاجس الذي يحكم قسمي الكتاب واحد. ولكن قبل ذلك يجدر بنا الوقوف عند المتون المحلّة في القسم الثاني من الكتاب.

■ الملحق:

يُصرّح عبد الفتاح كيليطو في الافتتاحية قائلاً: «القسم الثاني يهتم بتحليل بعض المؤلفات الكلاسيكية: أسرار البلاغة، مقامات الحريري، مقامات الزمخشري، ملحة الإعراب، حكاية السندباد». نحن إذن أمام خمسة نصوص/ مؤلفات تنتمي زمنياً إلى الماضي، إلّا أنّ الجمع بينها ينطوي على نوع من اللبس الذي يصيب القارئ بالحيرة والذهول.. فإذا أقرّ هذا القارئ -استناداً إلى العنوان دائماً (الأدب والغرابة)- بأدبية مقامات الحريري ومقامات الزمخشري وحكاية السندباد، فإنّه دون شك سيحتار في أمر "أسرار البلاغة" الذي اعتاد أن يصنّفه -متواطئاً مع كلّ الذين تعرّضوا للكتاب- ضمن كتب البلاغة أو النقد البلاغي، وكذا متن "ملحة الإعراب" الذي يندرج ضمن المنظومات التعليمية التي يهدف مؤلفوها إلى تبسيط علم من العلوم، وذلك بصبه في قالب نظمي يسهل على المبتدئين حفظه..

وإذا كان عبد الفتاح كيليطو يعيب على الكتب المخصصة لتاريخ الأدب (بالعربية والفرنسية على السواء) كونها تُهمل تحديد دوافع اختيارها لنصوص معينة ودراستها على أنها أدبية (ص.15)، فإنه يفعل الشيء نفسه حيث يخلو هذا العمل من أية إشارة إلى أسباب اختيار المتن المحلل في القسم الثاني.

إنّ الهدف من هذه الملاحظات، هو إثارة السؤال حول استعمال الناقد عبد الفتاح كيليطو لكثير من المفاهيم التي اعتدنا التعامل معها بمنطق البداهة والعادة، ولعلّ أبرز هذه المفاهيم وأكثرها إثارة للجدل - ما دمننا بصدد مُساءلة العتبات - مفهوم الأدب الذي يقع في الصدارة من عنوان الكتاب. ذلك أنّ التساؤل حول مدى اندراج النصوص أو المؤلفات المشار إليها في خانة الأدب أو لا، يجد إجابات عنه (وليس جوابا واحدا ونهائيا) في الفقرة الموسومة بـ "النص الأدبي" في القسم الأول من الكتاب. هذه الفقرة التي كان من المنتظر - كما يشير المقصد المعرفي أعلاه - أن تُدقق النظر في مصطلح "النص الأدبي"، وتُقدّم تعريفا جامعاً يحيط بتلابيبه ويحدّد وجهة نظر الناقد في هذا الصدد.. إلّا أنّ الأمر على خلاف المنتظر فيما يبدو؛ فلقد عمل عبد الفتاح كيليطو بداية على الفصل بين مكوني العبارة الاصطلاحية معتبرا أنّ الجزء الأول (أي النصّ) لا يتحقّق إلا في ظلّ ثقافة ما تعترف به. أمّا كلمة أدب بصورتها المتداولة اليوم (littérature) - وعلى الرغم من كونها حديثة نسبيا (نهاية ق: 18) - فهي لا تحظى بإجماع حول دلالتها. (صص.22-23)

وبعد أن استعرض الناقد تعريفين للأدب، وعمل على تفكيك مكوناتهما، خلص إلى أنّ التعريفات المقدّمة للمصطلح - على كثرتها - "لا تشمل إلا قسما من الأدب وتبقى عاجزة عن الإحاطة بأقسام أخرى". والخلاصة أنّ "التعريف الذي نودّ العثور عليه غير موجود". ويرى كيليطو أنّ هذا الفشل في تعريف الأدب تعريفا نهائيا، يرجع بالدرجة الأولى إلى الحرص على إعطاء الأولوية للخطاب الأدبي على حساب الخطابات الأخرى. وهكذا فإنّ تأسيس "نظرية شاملة لكلّ أنماط الخطاب" سيكون كفيلا بسدّ هذا النقص. (صص.23-24)

إنّ هذه الدعوة إلى توسيع مفهوم الأدب ليشمل كلّ أنماط الخطاب، يمكن عدّها في مستوى أوّل خلفية نظرية وجّهت عملية اختيار المتن. ولا حاجة بنا من الآن فصاعدا إلى إبداء العجب إذا ما وجدنا الناقد يحاور (تحت مسمى: "الأدب") متونا تبدو بعيدة عن مجال الأدب (بمعناه الشائع والضيق).

وفضلا عن الملاحظات السابقة فإنّ المتن المعالج، في هذا العمل النقدي يخضع لنوع من الانتقائية، بحيث لا يحلّ الناقد إلّا مقاطع من المؤلفات المشار إليها، بحسب ما تدعو إليه مسارات التحليل ومتطلباته (كما أنّ بعضها يرد في القسم الأوّل من الكتاب)، وهكذا نجد أنفسنا أمام المتون الآتية:

- قطعة من حكاية الخياط والأحذب واليهودي والمباشر والنصراني (من ألف ليلة وليلة) (ص. 37-38).
- قطعة من مقامة للحريري (ص. 44).
- نصوص للجرجاني (أسرار البلاغة) ونصوص لأرسطو (فن الشعر) (ص. 62 وما بعدها).
- قطعة من المقامة الثامنة عشرة للحريري (ص. 79).
- أبيات من مقامات للحريري (ص. 82؛ ص. 84؛ ص. 85).
- مقامة التقوى للزمخشري (ص. 91).
- مقتطفات من مقامات للزمخشري (ص. 97).
- أبيات من أرجوزة ملحة الإعراب للحريري (ص. 99 وما بعدها).
- حكاية السندباد (ألف ليلة وليلة) (ص. 107).

من هنا تبدو النصوص -بعدها انتزعت من سياقاتها- رهن إشارة الناقد يستحضرها أنّى شاء وبالطريقة التي تخدم تحليلاته وتستجيب لفرضياته، التي تتخذ -فيما يبدو- صورة طروحات ومُصادرات محسومة. والسؤال الذي يفرض نفسه -كُلّما تعلّق الأمر بالعلاقة بين مصادرات الناقد ونتائج تحليله للمتن المدروس وكذا دوافع اختيار هذا المتن- هو: ألا يتعلّق الأمر هنا بمصادرات وأحكام جاهزة، لا يتم انتقاء النصوص إلّا من أجل تأكيدها وبيان صديقتها؟! أليس الهدف من الدّراسة التي يقدّمها عبد الفتاح كيليطو تقديم معرفة جديدة بالأدب العربي ومفاهيمه استنادا إلى مقارنة منهجية جديدة؟! وإذا كان الناقد يستند منهجيا إلى الإرث البنيوي الذي اعتمد رواده الأوائل -وخاصة كلود ليفي ستروس- طريقة حدسية في اختيار نماذج النصوص التي يدرسونها⁵، فإننا نراه يقلب العملية بتبنيّه طريقة استنباطية تنطلق من مصادرات نظرية لتبرهن على صحتها من خلال النماذج المختارة!!

⁵ - ينظر في هذا الصدد: الطاهر وعزيز، بنيوية كلود ليفي ستروس، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، 1990، ص. 120.

3. مرتكزات القراءة:

❖ البنيوية:

تظهر البنيوية باعتبارها مرتكزا نظريا ومنهجيا يستند إليه الناقد في دراسته للأدب العربي، من خلال العنوان الفرعي الذي يصرّح بذلك (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، إلا أنّ قراءة فاحصة لمحاور هذا العمل النقدي، تضع ناقد النقد في حيرة من أمره. فمن المؤكّد (وهذا ينطبق على مشروع كيليطو ككلّ) أنّنا لسنا بصدد دراسة نقدية تستثمر أدواتها وآليات اشتغالها لدراسة نصوص أدبية بطريقة منهجية، وإنّما نحن أمام نص نقدي يتّسم بكثير من مظاهر الانفلات والزئبقية بل والهدم والإخفاء.. وهنا لا بدّ من استحضار الوصف الذي أورده الخطيبي في سياق تقديمه للكتاب، وخصوصا حديثه عن الكتابة التي تعمل ضدّ الكلام وعن صورة الكرسي الفارغ لأستاذ جامعي مُختَفٍ في مكان لا يعلمه إلا الله. لكن أنّى للقارئ أن يتمكن من مجازاة ناقد يكتب في اتجاه مضاد لكل ما هو مؤسّساتي، بما في ذلك الخطابات النقدية المنهجية التي يستحضرها وكأنّه يتبنّاها لكنّه سرعان ما يفكّكها ليسحب البساط تدريجيا من تحتها!؟

إنّ استناد الناقد إلى البنيوية باعتبارها مرتكزا نظريا ومنهجيا يظهر من خلال دعوته إلى تبني المنظور الذي لا يحصر الاهتمام -في مجال الدّراسة النقدية- بالنّصوص الأدبية (وهو المنظور الذي دافع عنه الشكلاونيون الروس من خلال تركيزهم على أدبية الأدب)، بل يتعداها إلى الاهتمام بنصوص لم تكن تُعدّ جزءا من الأدب، وقد كان أبو البنيوية "كلود ليفي ستروس" سباقا إلى هذا من خلال اهتمامه بأساطير الشعوب البدائية⁽⁶⁾. وانسجاما مع هذا التّصوّر يلاحظ عبد الفتاح كيليطو، في المحور الموسوم بـ "النص الأدبي"، أنّ حصر الاهتمام بالنّصوص الأدبية الصّرفة، خلال محاولتنا تعريف النص الأدبي، كان سببا أساسيا في انتهاء هذه المحاولة إلى الباب المسدود (صص. 23-24). كما أنّه ينظر في موضع آخر - إلى مسألة تزامن ظهور الرواية الجديدة (التي اعتُبرت في نظر النقد التقليدي خارجة عن المألوف) مع ظهور الدراسات البنيوية، باعتبارها دعوة ضمنية إلى تجاوز المعيارية والتضييق اللّذين طالما مفهوم الأدبية في الحقبة ما قبل البنيوية، يقول: "إنّ الخرق السافر

⁶ - مما له صلة مباشرة بهذا الأمر ما صرّح به عبد الفتاح كيليطو - في الـ "كلمة" التي قدم بها لكتابه - قائلا: "لم أكن أتصوّر أن الأسطورة، والخرافة، والنكتة، والقصة المصوّرة، والرواية البوليسية، يمكن أن تصير موضوع دراسة جادة". (الأدب والغربة، ص. 5)

للقواعد السردية التي كان الغرب متعارفا عليها يظهر بكل وضوح في أساطير بعض المجموعات البدائية، كالأساطير الهند-أمريكية التي حلّ لها كلود ليفي ستروس. هذه الأساطير تبدو «بلا رأس ولا ذنب»، أي مخالفة للنمط المؤلف تماما كما كانت تبدو الرواية الجديدة في الخمسينات للقارئ الغربي" (ص. 45-46).

وفي السياق ذاته (أي حضور المنهج البنيوي في هذا العمل) يستند عبد الفتاح كيليطو - خلال حديثه عن خصائص النوع- إلى لعبة الاختلافات والتعارضات التي أقام عليها عالم اللغويات السويسري فردينان دي سوسير تصوّره للعلامة اللغوية. وهو يصرح بذلك قائلا: «تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سوسير: النوع يتحدّد قبل كلّ شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى» (ص. 26).

ومهما يكن فإنّ المُرْتَكز النظري والمنهجي الرئيس، الذي استند إليه عبد الفتاح كيليطو في هذا الكتاب (أي البنيوية) يبدو فاقدا لملامحه الأصلية، إلّا من خلال بعض الإحالات والتلميحات الشحيحة. وما دام المصطلح -كما يقرّر أحد الباحثين- "رديف المنهج المتّبع في أي دراسة أو مقارنة كانت، ويحيل إلى مرجعيات فلسفية وفكرية نظرية" (7)، فإنّ الاقتصار على تصريحات الناقد وإحالاته لن يكون كفيلا بتقديم نظرة شاملة عن مرتكزاته النظرية والمنهجية. من هنا فإنّ نظرة فاحصة لجملة من المصطلحات الموظفة في مواضع متفرقة من الكتاب، يمكن أن تُسَعِّفنا في وضع اليد على مرتكزات ومدارس نقدية استند إليها الناقد في بناء طروحاته ومعالجة الإشكالات النظرية والمنهجية التي يعرض لها، من غير أن يصرح بذلك. ويمكن استعراض أبرز هذه المركّزات فيما يلي:

❖ الدراسات الثقافية:

في سياق محاولته تعريف مصطلح النص، وقبل الشروع في تحديد المفهوم، يطرح عبد الفتاح كيليطو السؤال الآتي: متى يصير الكلام نصا؟ ليجد الجواب في حقل السيميائيات الثقافية التي يمثلها يوري لوتمان، ومفاده أنّ "كلاما ما لا يصير نصا إلّا داخل ثقافة معينة"

⁷ - عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقارنة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر العاصمة، (ط 1)، 2010، ص. 43. وفي السياق نفسه يرى الدكتور حميد حمداني أنّ «استخدام مصطلحات بعينها يشكل علامة على المنهج المتّبع، وهذه المسألة لها أهمية بالغة (...) بل يمكن اعتبارها مُرْشِدًا سَيِّئًا لَتَبْيُّنِ منهج الناقد» (حميد حمداني، سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سال، 1990، ص. 14).

(ص.16). ويضيف: "أشار بعض السيميائيين (*) [يقصد يوري لوتمان] إلى أنه من وجهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الأخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط يجمع شتاتها" (ص.16). وهكذا يتبنى عبد الفتاح كيليطو التمييز بين النص واللأنص معتبرا أن المدلول اللغوي لا يكفي ليُدْرَج الكلام في دائرة النصوص المعترف بها، وإنما يجب أن ينضاف إليه "مدلول ثقافي يكون قيمة داخل الثقافة المعنوية" (ص.17). يرادف النص إذن الثقافة (8) ويعبر عنها، كما يتصل بالكتابة (في المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها منتشرة لا تدون إلا النصوص)، والتعليم (يجب النسخ على منواله والعمل بمقتضاه)، والتفسير (لغموض دلالاته؛ انعدام التفسير يشكل معيارا كافيا لتعريف اللأنص)، والمؤلف الحجة (الذي يجوز أن تصدر عنه النصوص). (ص.18)

وفي موضع آخر يقرّ عبد الفتاح كيليطو بأن من بين قواعد اللعبة السردية ما سمّاه "العرف والعادة"، وهو يعني بذلك أن القارئ والقائم بالسرد يشتركان في النسق الإيديولوجي والثقافي نفسه، ما يجعل القارئ يحتل مكان القائم بالسرد، من خلال مراعاة هذا الأخير لما يمليه العرف والعادة ("إنّ القائم بالسرد الفعلي هو القارئ" ر. بارث). من هنا ينبغي الانتباه إلى أن النسق الثقافي يشد إليه الحكاية ويتحكم في أحداثها.. (ص.44)

❖ الهرمينوطيقا وجمالية التلقي:

تحضر الهرمينوطيقا وجمالية التلقي -بين ثنايا هذا العمل النقدي- كخلفية منهجية من خلال بعض المفاهيم والإشكالات المنحدرة من حقل التأويليات الألمانية. كمفهوم أفق الانتظار (9)، وتخيب الظن (ص.43)، وإشكالية المسافة التي تفصلنا عن النصوص الكلاسيكية (ص.51)، ومنطق السؤال والجواب (10)، ومفهوم اندماج الآفاق الذي نستشف

*- هذا الاستناد إلى الدراسات الثقافية سوف يتخذ بعدا أكثر اتساعا في كتاب: «المقامات، السرد والأنساق الثقافية».

8- من المصطلحات ذات الصلة بهذه الخلفية الثقافية: الحقل الثقافي (الأدب والغربة، ص. 78)؛ الإشارات الثقافية (نفسه، ص. 80)؛ صوت الثقافة (نفسه، ص. 85).

9- "إنّ كلّ نوع أدبي يفتح أفق انتظار خاصا به". (الأدب والغربة، ص. 25)

10- ذلك أن "النص يجيب عن سؤال يضعه المخاطب، ويتعدّد المخاطبين والأزمة تتعدّد الأسئلة والأجوبة" (الأدب والغربة، ص. 51).

حضوره من خلال حديث عبد الفتاح كيليطو عن إعادة تشكيل الأسئلة الموجهة إلى النص⁽¹¹⁾، ومفهوم اللعب (ص.36)، ومفهوم التوتّر⁽¹²⁾.

❖ استراتيجية التفكير:

بينما ترد الإحالة إلى جاك ديريدا مباشرة، وتحديدًا من خلال جدلية الحضور والغياب التي بنى عليها رائد التفكير فلسفته في نقد وتفكيك أسس الميتافيزيقا الغربية، وما يتفرّع عنها من ثنائيات⁽¹³⁾. تشغل في المقابل - بعض مفاهيم استراتيجية التفكير بصورة متوارية، بحيث لا تُفصح عن نفسها إلا بعد لأي ومن خلال ربط بعض سياقات التحليل في هذا العمل بمثيلاتها في أعمال أخرى لعبد الفتاح كيليطو⁽¹⁴⁾.. وهكذا يمكن إرجاع بعض الثنائيات التي أوردها الناقد وهو بصدد تحليل مقامات الزمخشري مثل: الليل والنهار؛ الظلام والنور؛ النوم واليقظة... (ص.89) إلى الثنائية الشهيرة التي جعلها پول دي مان عنوانا على فلسفته التفكيرية وهي ثنائية العمى والبصيرة.

4. مطلقات الناقد:

من الإشارات الهامة التي يجب أخذها بعين الاعتبار حين الحديث عن مطلقات الناقد في هذا العمل النقدي أننا أمام "دراسات متنوعة" (ص.7)، لا يربط بينها إلا خيط رفيع، لا يكاد يرى لولا أنّ العنوان ينبّه إليه هو "مفهوم الغرابة". من هنا فإنّ مطلقات/مصادرات الناقد تتخذ طابعا تعميميا يتّصل بالأدب العربي الكلاسيكي، ولا يختص بالمتون المحلّلة في القسم الثاني، وهو القسم الذي لم يعتبره كيليطو تطبيقا لـ(العموميات) الواردة في القسم الأول.

¹¹ - يضيف كيليطو قائلا: "السؤال الذي وضعه أبو نواس على الشعر الجاهلي ليس هو السؤال الذي وضعه جرير. وسؤال شوقي ليس هو السؤال الذي قد يتبادر إلى ذهن أحدنا اليوم..." (الأدب والغرابة، ص. 51). [في هذا الصدد، يقول يابوس: "إنّ الفهم دائما هو عملية دمج لهذه الآفاق التي ندعي انفصال بعضها عن بعض. فالسؤال الذي أجاب عنه النصّ في البدء يجب أن يتشكّل، إذ لا يمكن أن يظلّ مستمرا هو ذاته، بل يمكن فقط أن يتحوّل إلى السؤال الذي يشكّل بالنسبة لنا التراث..." (هانس روبرت يابوس، نحو جمالية للتلقّي، تاريخ الأدب تحدّي لنظرية الأدب، ترجمة: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، (ط 1)، 2014، ص. 78)].

¹² - يقول كيليطو: "منطق السؤال والجواب يفرض علينا ألاّ نُغفل «علاقة التوتّر» الموجودة بيننا وبين النص الكلاسيكي..." (الأدب والغرابة، ص. 52).

¹³ - يورد كيليطو مقولة ديريدا الآتية: «دورة الشمس تكون دائما بمثابة خط مسيرة الاستعارة» ويعلّق عليها قائلا: في قلب الميتافيزيقا يرى ديريدا عمل الشمس والاستعارة، وذلك في المفاهيم المعروفة: الظهور والخفاء، المشاهد وغير المشاهد، الحاضر والغائب. (الأدب والغرابة، ص. 70)

¹⁴ - وبالأخص كتاب: «الغائب، دراسة في مقامه للحريري»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط 1)، 1987.

إنّ منطلقات الناقد -فيما يبدو- هي مظهراتٌ لملامح مشروع فكري ونقدي يسعى -من جهة- إلى تقديم معرفة نظرية بهذا التراث وبمختلف الأنواع المؤنثة له (مصادر نظرية)، واقتراح آليات منهجية لقراءته من جهة ثانية (مصادر منهجية)، وتجريب بعض الإمكانيات القرائية والتأويلية التي يمكن أن تسهم في تغيير نظرتنا إليه من جهة ثالثة (منطلقات تأويلية).

4-1 منطلقات نظرية:

4-1-1 تتّصل أبرز المنطلقات النظرية في هذا الكتاب باقتراح تصنيف لأنماط الخطاب؛ فلقد لاحظ الناقد أنّ أية محاولة لتعريف الأدب -في ظلّ الخطأ القائم بين معناه القديم (في التراث العربي) ومعناه المستند إلى الإرث الرومانسي الألماني (جماعة بينا)- تُعتبر سابقةً لأوانها في غياب نظرية شاملة لكلّ أنواع الخطاب. وعزا عبد الفتاح كيليطو غياب نظرية متكاملة للأنواع في التراث العربي إلى كون القدماء كانوا "يميّزون بين الأنواع النبيلة والأنواع السوقية فلا يهتمّون إلّا بالأولى" (ص.27). وبما أنّ التصنيف الذي يود اقتراحه يطمح إلى الشمول، فلا بد أن يقفز على التمييزات الثنائية التي كان القدماء يقيّمون عليها نظرتهم إلى الأنواع (المنظوم/المنثور؛ الجدّ/الهزل...) والتي كانت سببا في تهميش وإقصاء الكثير من الأنواع⁽¹⁵⁾. ولقد انصب اهتمام عبد الفتاح كيليطو في هذا المقترح على مسألة إسناد الخطاب؛ يقول: «التصنيف الذي أودّ اقتراحه يعتمد على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب وبما يترتّب عن الإسناد من أنماط خطابية» (ص.29). وهكذا نجد أنفسنا أمام أربعة أنماط خطابية هي:

- ❑ المتكلم يتحدّث باسمه. (الإنشاء)
- ❑ المتكلم يروي لغيره. (الرواية)
- ❑ المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره. (الانتحال)
- ❑ المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه. (الوضع-النسبة)

¹⁵ - "إذا تعرّى السرد من الحكمة ومن العبرة ومن البديع فإنّه يُرْفَضُ باحتقار. لهذا السبب أهملت ألف ليلة وليلة في الثقافة العربية" (الأدب والغربة، ص. 29).

ومن أجل تبسيط هذا الاقتراح يرى عبد الفتاح كيليطو أنّ الأنماط الأربعة يمكن إرجاعها إلى نمطين فقط هما: الخطاب الشخصي، والخطاب المروي. (16)

موازاة مع هذه المحاولة التنظيرية، بسّط الناقد جملة من المبادئ النقدية التي من شأنها وضع التصوّر المقترح في سياقه وتيسير أجرأته، وهي كالاتي:

- «النوع يتكوّن عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها» (ص.26).

- في تشكّل النوع هناك عناصر أساسية وأخرى ثانوية، يقول عبد الفتاح كيليطو: «إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية، فإنّ انتماءه إلى النص لا يتضرّر. أمّا إذا لم يحترم العناصر الأساسية المسيطرة فإنّه يخرج من دائرة النوع ويندرج ضمن نوع آخر أو، في الحالات القصوى، يخلق نوعا جديدا» (ص.26).

- «النوع له اسم يُعرف به، لكنّ عملية التسمية يعثرها أحيانا بعض التردد». أي أنّ إطلاق اسم نوع على مؤلّف ما، يخضع أحيانا للاعتباطية (إذا قرأت المقامة الفاسية لأبي سعيد الوهراني فإنّك تجدها مخالفة لمقامات الهمذاني والحريري...). (ص.26)

- خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى. (ص.26)

- دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة لأنواع الأخرى. (ص.27)

- النمط يلمّ عدّة أنواع. (ص.30)

- الخطاب الواحد يمكن إرجاعه إلى نمطين. (ص.30)

4-1-2 وفي سياق حديثه عما سماه قواعد السرد، ينطلق عبد الفتاح كيليطو من القول

بأنّ السرد لعبة (17)، لذلك يجب البحث عن القواعد التي تخضع لها هذه اللعبة. وهو يرى أنّ محاولات إبراز هذه القواعد (من أفلاطون إلى هنري جيمس مرورا بالحريري وابن الخشاب

¹⁶ - والخطاب المروي ينقسم إلى: 1- بدون نسبة؛ 2- بنسبة (صحيحة، زائفة، خيالية). (الأدب والغربة، ص. 30) [لتوضيح التقسيم السابق حرص كيليطو على تقديم مثال من مقامات الهمذاني التي لاحظ أنّها تحقّق ثلاثة مواقف خطائية، وانتهى في الأخير أنّ هذا النوع (بما أنّ أشخاصه من ورق) يندرج ضمن الخطاب المروي بنسبة خيالية]. (الأدب والغربة، صص. 31 ← 34)

¹⁷ - يقتبس عبد الفتاح كيليطو مفهوم اللعب - كما أشرنا سابقا- من حقل الهرمينوطيقا، وتحديدًا من الفيلسوف الألماني "هانز جورج غادامير" Hans-Georg Gadamer الذي تجاوز بهذا المفهوم معناه الذاتي الذي ألصقه به كانط وشيللر، وبوّاه في المقابل مكانة متميّزة في تحليل تجربة الفن والوعي الجمالي بعامة. (للمزيد من التفصيل يمكن العودة إلى: هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، (ط 1)، 2007، ص. 171 وما بعدها). ينظر أيضا: محور "الهرمينوطيقا أنطولوجيا لبلوغ الحقيقة" في القسم الأوّل من هذا البحث.

وديدرو) باءت بالفشل بسبب إدخال هؤلاء لاعتبارات خارج سردية (فلسفية، دينية...)، جعلت محاولاتهم تتركز حول الدفاع عن السرد أو مناهضته، أو الاعتناء بنوع محدد، أو الاهتمام بما ينبغي أن يكون عليه السرد.. على أن أهم محاولة قُدمت في هذا المجال -في نظر كيليطو- هي دراسة فلاديمير بروب عن الحكاية الفولكلورية؛ فلقد لاحظ الباحثون أن النموذج الذي اقترحه بروب يمكن أن يتعدى مجال الحكاية الفولكلورية ليغطي أنواعا عدة، من هنا تمت عمليات تحويل وتعميم هذا النموذج ليغدو موضوعه السرد بعامة، كما ظهر الاهتمام بصياغة قواعد اللعبة السردية. (صص. 36-37)

وكعادته في صياغة طروحاته وعرض منطلقاته النظرية، يعمل عبد الفتاح كيليطو على تقديم نماذج تمثيلية، والنموذج هذه المرة هو مقطع من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة (حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني) (صص. 37-38). ويستنتج كيليطو، بعد تقليب الإمكانات المطروحة أمام القائم بالسرد في هذه الحكاية، أن هذا الأخير لا يتصرف إلا ضمن ثلاثة قيود تشل حركته وتحد من حريته. هذه القيود هي ما وسمه كيليطو بـ "قواعد اللعبة السردية"، وهي:

❖ **تعلق السابق باللاحق:** "أي أن اختيار إمكانية مرتبط بالإمكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد نصب عينه (...). وبعبارة أخرى فإن النهاية تتحكم في كل ما يسبقها وإن حرية القائم بالسرد لا تتجلى إلا في اختيار النهاية..." (ص. 40).

❖ **ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية:** أي أن القائم بالسرد يكون ملزما باحترام التسلسل الذي يفرضه النوع. بل إن اختيار النهاية -وهو المجال الوحيد الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد- يكون بدوره مقيدا بالنوع (هناك نهايات نمطية تفرضها خصوصية النوع: روايات رعاة البقر، الروايات البوليسية...). (ص. 42)

❖ **العرف والعادة:** أي أن تسلسل الأفعال السردية رهين باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور، لذلك فإن القائم بالسرد يوجه السرد بما ينسجم مع متطلبات القارئ ومعتقداته. وإذا حدث أن خالف القائم بالسرد المعتاد عن عمد (بلهجة جادة)، فإن القارئ يبحث عن تأويل يتناسب مع فزادة الخبر، وإلا فإنه سيزج به في خانة الحكاية المخيبة للظن. (ص. 43)

وبالعودة إلى الاقتراح الذي قدمه الناقد حول تصنيف أنماط الخطاب، فإنه يثير -في نظرنا- عددا من الإشكالات التي تحتاج إلى وقفة تأمل ومساءلة، سواء في سياقها الخاص المتصل بأعمال عبد الفتاح كيليطو ومشروعه النقدي والفكري، أو في سياقها العام المتصل

بالفكر النقدي العربي المعاصر، خصوصا وأن إشكالية التصنيف تعد من أكثر الإشكالات إثارة للجدل في نظرية الأدب.

✓ أول الإشكالات التي نرى أن التصور السابق يطرحها يتصل بـ "الإيجاز الشديد" الذي يطبع محاولة عبد الفتاح كيليطو (حيث لا يتعدى المحور المخصص لها تسع صفحات)، والذي يحول دون إيفاء قضية التصنيف حقها من الاهتمام، ويجعل من ثمة - كلام عبد الفتاح كيليطو مجرد اقتراحات للدراسة أو بالأحرى مصادرات وطروحات تهدف إلى بناء خلفيات نظرية لأعماله التطبيقية، من منطلق أن أي حديث عن النوع يستند صراحة أو ضمنا إلى نظرية في الأنواع. (ص. 26)

✓ ويتصل ثانيها بالمصطلحات التي يختارها عبد الفتاح كيليطو لتأثير اقتراحه، حيث نجده - بدءا بعنوان هذا المحور "تصنيف الأنواع" - يستعمل مصطلح "النوع- الأنواع"، وبالمقابل فهو يقصي إقصاء كليا مصطلح "الجنس" الذي وُظفَ ويُوَظَّفُ في الدراسات العربية، للدلالة على ما هو أعم من النوع. (18)

ومن جهة أخرى فإنّ التوسيع الذي لجأ إليه عبد الفتاح كيليطو في تعريفه للخطاب (عدم حصره في مجال الأدب)، جعله يتعامل مع مصطلح "النوع" تعاملًا يتسم بالكثير من التعميم، بحيث غدا التاريخ، والحديث النبوي، والمثل، والمدح، والهجاء، والموعظة... إلخ، أنواعا تصطف إلى جانب بعضها البعض، دون أن يكلف الناقد نفسه عناء الكشف عن القواسم المشتركة بينها أو حتى تقديم تعريف للمصطلح (النوع) يفك به لغز هذا التعميم الذي لا يتناسب البتة مع طابع الخصوصية الذي يميّز النوع في استعمالاته المعهودة!!!

2-4 منطلقات منهجية:

ترتكز المنطلقات المنهجية التي خصّص لها عبد الفتاح كيليطو محورا كاملا "الأدب الكلاسيكي ملاحظات منهجية" -فضلا عن بعض الملاحظات المنهجية المتفرقة هنا وهناك- على نقد المقاربة التقليدية في معالجة نصوص الأدب الكلاسيكي، وهي مقاربة لعب

¹⁸ - جاء في "كشاف الاصطلاحات" للتهانوي: «الجنس في اللغة: الضرب من كل شيء، وهو أعم من النوع. يقال الحيوان جنس والإنسان نوع» (محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1996، ص. 594). وفي "تعريفات الجرجاني": «الجنس: إسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع» (الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004، ص. 70).

المستشرقون دورا مهما في ترسيخ بعض مبادئها. من هنا ينبغي عبد الفتاح كيليطو للردّ على مزاعم هؤلاء ومن هذا حذوهم من النقاد والدّارسين العرب.

وقبل الشروع في بسط ملامح التّصوّر المنهجي، الذي يُرمَع عبد الفتاح كيليطو على تقديمه، يطرح السؤال الآتي: كيف ندرس الأدب الكلاسيكي؟ ليجيب بأنّ الأمر لا يتعلّق - كما قد يعتقد البعض - بـ «طريقة تقنية أو موضة منهجية» جاهزة للتطبيق على نصوص الأدب الكلاسيكي.. إذ لا بدّ من تصوّر ما للإبداع والمبدع ينطلق منه كلّ دارس للأدب، دون أن يكون واعيا أحيانا ببعض جوانبه. وحسب عبد الفتاح كيليطو، فكل دارس ينطلق في عمله من تعريف للأدب (ولمفاهيم أخرى متصلة به). وقد لاحظ كيليطو أنّ مفاهيم وإشكالات محدّدة، هيمنت على منهجية الدّارسين في دراسة الأدب الكلاسيكي في مقدّماتها:

▪ **الفرد المبدع:** حيث إنّ عناية دارسي الأدب الكلاسيكي انصبت فقط على ما سماه عبد الفتاح كيليطو **القِمَم** (الشخصيات الفدّة)، أي مشاهير الأدباء والشعراء الذين طارت بشهرتهم الركبان، مقابل إهمال وإقصاء شبه تام للأقل شهرة أو المغمور منهم. وربما نستطيع أن نستشف من نقد عبد الفتاح كيليطو لهذا التّصوّر، دعوة إلى الاهتمام بهذه الفئة من مثقفي الهامش، الذين لم يُنصّفهم النقد التقليدي أو تعمّد إقصاءهم لأسباب معيّنة. ولعلّ مما يعضد هذا التّخريج من جانبنا أنّ عبد الفتاح كيليطو أولى عناية لا تخفى لشعراء وأدباء من مثل أبو العبر، وابن الحجاج.. وابن بطلان وابن نايقا... إلخ. (صص. 47-48)

▪ **إستطيقا المرأة:** ويتم في هذه المنهجية تسليط الضوء على سيرة المؤلّف والظروف (السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية) التي أحاطت بالإبداع، مما يجعل الدّارس يتأرجح بين النصوص وما تعبّر عنه. وقد يثمر هذا التّأرجح نتائج لا تَمُتُ بأية صلة لخصوصية الإبداع ومنطقه الداخلي. ولتقادي هذا الخلط الذي يُضَيّع على الدّارس الكثير، فإنّ التركيز ينبغي أن ينصبّ في نظر عبد الفتاح كيليطو - على الأنواع الأدبية ومنطق اشتغالها وليس على نفسية المبدع. (ص. 48)

▪ **تلاحم أجزاء النص:** يرى عبد الفتاح كيليطو أنّ أية دراسة لنصوص الأدب الكلاسيكي ينبغي أن تنطلق من التساؤل الآتي: من هو مخاطب المؤلّف الكلاسيكي؟ ليتبدّى أنّ هذا المؤلّف يخاطب بالدرجة الأولى معاصريه، وأنّ الخطاب يرسم صورة واضحة لمخاطبه، وأي

إهمال للمخاطب يترتب عنه بالضرورة إهمال للنسق⁽¹⁹⁾ الذي أنتج الخطاب. وبما أنّ الأمر يتعلق بعملية اتصال عن طريق اللغة، فإنّ امتلاك النسق (كما بين ياكوبسون) هو نقطة الارتكاز في أي عملية فهم أو تأويل للخطاب. (ص.50)

ويلاحظ عبد الفتاح كيليطو أنّ بحث الدارسين المحدثين (وخاصة المستشرقين) - خلال تناولهم للشعر العربي الكلاسيكي - عما يسمّونه تلاخُم أجزاء النص (القصيدة)، يركز على نماذج حديثة لا ينبغي أن نلزم القدماء بها. وهكذا فإنّ أهمّ إشكال يعترض هذه المنهجية، يتمثل في كون الباحث يصدّر - خلال حكمه على النصوص الكلاسيكية - عن نسق جديد ومغاير للنسق الذي انبنت عليه هذه النصوص. وحين يتعلّق الأمر بالدراسات الاستشراقية، فإنّ المستشرق الذي يجد نفسه ملزماً بإعادة ترتيب أوراقه بعدما "وطئ أرضاً أجنبية موحشة" (ص.49)، يميل إلى أن يفرض مفاهيمه ويُسقطها على الأدب العربي، مُتّهما إياه بالقصور والضعف والتشتت... وينسى هذا الدارس أو يتناسى أن الظواهر/النصوص إذا انتزعت قسراً من أنساقها الثقافية والمعرفية صارت فاقدة لأي نوع من أنواع الاتساق والتماسك. على أنّ النسق الكلاسيكي ليس بضاعة جاهزة لأي مشتر يستطيع أن يمدّ يده ليلتقطها، وإنّما هو يحتاج إلى من يعيد تشكيله وتنظيمه من جديد. ولا تكفي المعرفة بالعربية أو ببعض الوسائل التقنية التي تُبنى بها النصوص، ليعتقد الدارس أنّ النص التراثي أصبح طوع بنانه يستطيع أن يقلّبه كيفما شاء.

وإذا كانت عملية إعادة تشكيل النسق (القديم) تتطلب جهداً تركيبياً يراعي خصوصية التراث والمسافة الزمنية التي تفصلنا عنه، فإنّ النص الأدبي - كما يقرّر عبد الفتاح كيليطو - "يخضع لمنطق خاص هو منطق السؤال والجواب. النص يجيب على سؤال يضعه المخاطب، ويتعدّد المخاطبين والأزمنة تتعدّد الأسئلة والأجوبة... وبالمقابل فإنّ النص بدوره يطرح أسئلة وعلى المتلقي هذه المرة أن يجيب" (ص.51). والخلاصة أنّ النص الكلاسيكي يأبى إلا أن يغلق الأبواب في وجه كلّ من يتعالى عليه أو يأتيه مزوداً بنسق ورؤية غير النسق والرؤية اللذين تأسس عليهما وتشكّل ابتداءً.

وفضلاً عن المصادرات المنهجية السابقة التي خصص لها الناقد محورا كاملاً، والتي يُنتظر أن تجد تجسيدا لها فيما سيأتي من إجراءات نقدية (خاصة وأنها تتصل بمنهجية كيليطو في قراءة النصوص الكلاسيكية). فضلاً عن هذه المرتكزات، فإنّ عبد الفتاح كيليطو

¹⁹ - أنظر تعريف النسق عند عبد الفتاح كيليطو في ملحق هذا البحث.

لا يتردد في توجيه أنظار الباحثين (على سبيل الاقتراح) إلى بعض النظريات والتصورات المنهجية التي يراها كفيلة بإضاءة عتمات النصوص الأدبية.. يكتب مثلا في هامش ص.108: «قد يستفيد الباحث العربي، عند دراسته للمؤلفات الكلاسيكية والحديثة، مما كتبه باشلار حول العناصر الأساسية (الأرض، الماء، النار، الهواء) ...».

3-4 منطلقات تأويلية:

يزعم عبد الفتاح كيليطو في المحور الموسوم بـ "تاريخ الشاعر" أنه على الرغم من كثرة الدراسات المنصبة على الشعر العربي القديم، إلا أن هناك أرضا بكرًا لم تطأها أقدام الباحثين. ويتعلق الأمر بـ "الشاعر" وتحديدًا بـ "كتابة تاريخ للشاعر"، وذلك بالانطلاق من التساؤل حول دوافع نظم قصيدة أو أبيات من الشعر (ص.53). يستدعي ذلك -في نظر عبد الفتاح كيليطو- كخطوة أولى تجاوز المنهجية التي تبدأ بـ: "العصر" وتنتهي بـ "الآثار" مروراً بـ "حياة المؤلف"، في أفق صياغة نموذج يتناول العناصر السابقة بصورة شاملة بعيداً عن هذه التجزئة الثلاثية. (ص.54)

وينبني النهج الذي يسعى عبد الفتاح كيليطو إلى اتّباعه، على إعادة طرح أسئلة من قبيل: كيف يعمل الشاعر إنتاجه؟ ما الداعي إلى هذا التعليق؟ إلخ. وكلّ كتابة حول تاريخ الأدب العربي، ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار الأسئلة السابقة، وأن تُعنى بدراسة التصوّر (الواعي وشبه الواعي) الذي تكوّن عبر العصور عن الشعر والشاعر.. ويُقرّ كيليطو بأنّ عملية عزل المعطيات المتعلقة بالتصوّر السابق، ومعالجتها وفق إشكالية جديدة ستواجهها صعوبات جمّة، لذلك فهو ينبّه القارئ إلى أنّ الملاحظات التي سيقدمها تصحبها بعض مظاهر التعثر والتردد... (ص.54)

نحن إذن أمام ملاحظات تتعلّق بإمكانية تقديم توليفة أولية لكتابة تاريخ للشاعر العربي، انطلاقاً من فرز معطيات معيّنة ووضعها في إطار إشكالي جديد لا يتبنى الفصل التقليدي بين الشاعر وشعره وظروف عصره. وبعبارة أخرى إعادة قراءة تاريخ الشعر العربي وفق إشكالية جديدة، وذلك من أجل تصحيح الصورة التي ترسخت في الأذهان عن الشاعر العربي.

وعموماً فإنّ ملاحظات الناقد ركّزت على ثلاث محطات بارزة من محطات تطوّر الشعر العربي القديم، هي الجاهلية وصدر الإسلام والعصر العباسي. وهكذا أمكنه الحديث عن ثلاث صور للشاعر العربي القديم:

- **صورة الشاعر في العصر الجاهلي: (الاندماج في القبيلة)** إنّ أوّل ما يصادفنا حين نريد تتبّع الصورة التي يرسمها النقد العربي القديم عن الشاعر الجاهلي هو تلك الصورة المثالية التي تجعل الشاعر رديفاً للكاهن ورئيس القبيلة، لا يمكن الاستغناء عنه ولا يجادله في قوله أحد.. إلّا أنّ هذه الرؤية التعميمية لا تقدّم لنا معطيات واضحة وتفصيلية عن الدور الحقيقي للشاعر في العصر الجاهلي. وبالعودة إلى بعض المؤشرات، نستطيع أن نتبيّن أن الشاعر الجاهلي كان مندمجاً في القبيلة بحيث لا يعبر في كلّ شعره - إلّا عنها، وحتى حين يعبر عن نفسه فهو يصدر عن نظرة إلى النفس جاهزة، ما عليه إلّا أن ينقلها بطريقة تلقائية. من هنا فإنّ التقسيم الذي يضع حدوداً بين الأغراض ينبغي - في نظر كيليطو - التردّد قبل قبوله؛ إذ لا وجود لشعر يخصّه الشاعر الجاهلي لنفسه وآخر للقبيلة أو للجماعة التي ينتمي إليها. يقول عبد الفتاح كيليطو: «إذا صحّ ما أوردناه فلا مفرّ من افتراض أنّ شيطان الشعراء ما هو إلّا الجماعة التي يكون منها مصدر وإليها مورد الكلام» (ص. 56).

- **صورة الشاعر في صدر الإسلام: (الذبّ عن الجماعة)** يرى عبد الفتاح كيليطو أنّ الدور المنوط بالشاعر داخل المجتمع لم يتغيّر مع مجيء الإسلام، كلّ ما هنالك أنّ الانتماء العقائدي حلّ محلّ الانتماء القبلي أو - على الأقل - أصبح ينافس. كما أنّ الإنتاج الشعري نفسه لم يطرأ عليه أي تغيير يذكر. (ص. 56)

- **صورة الشاعر في نهاية ق2 وبداية ق3: (الشاعر المكدي)** استُجِدّت في هذا العصر عوامل (تنظيم الدواوين وبروز أهمية "الكاتب"، تطوّر العلوم الشرعية والفلسفية... إلخ) جعلت وظيفة الشاعر محلّ تساؤل، فلم يبق أمامه سوى التكبس بشعره. وهكذا تمّ تجريده من الحظوة التي كانت له في السابق، فشُبّه بالمكدي (الذي يقف في أبواب الأمراء والرؤساء يمدحهم طلباً للعطية) تارة⁽²⁰⁾، وبالصبيّ والمجنون (الذي لا يجوز محاسبته على ما يقول) تارة أخرى⁽²¹⁾. والخلاصة أنّ الشّاعر المحدث انسلخ من الهالة النبيلة التي كانت تحيط

²⁰ - أنظر: الأدب والغربة، صص. 56-57.

²¹ - نفسه، صص. 58-59.

بالشاعر القديم، وأصبح غير مكلف وغير مسؤول عما يتقوّه به. ضاع من يده زمام الأمر حين عجز عن تسيير أمور المدينة. (ص.60)

أمّا من جهتنا فيبدو لنا أنّ بناء الناقد لمنطلقاته التأويلية في هذا المحور يشوبه بعض الالتباس الذي يتبدّى جلياً من خلال توظيف عبارات غامضة؛ حيث لا نستطيع -مثلاً- أن نحدّد بالضبط ما الذي يقصده عبد الفتاح كيليطو بالتصوّر "شبه الواعي" الذي تكوّن عبر العصور حول الشعر والشاعر؟؟ ثمّ إنّ ممّا قد يؤخذ على كاتب تاريخ الشاعر (الذي يريده كيليطو)، أنّ بحثه عالة على ما يُنجز في مجال تاريخ الأدب، وأنّه لن يضيف شيئاً جديداً إلى ما نعرفه عن الشاعر العربي القديم.

وإذا كان عبد الفتاح كيليطو يعلن من خلال الملاحظات السابقة عن ولادة مجال بحثي جديد ينطلق من إشكالات معرفية جديدة، فإنّ معالم هذا المجال (على المستوى المنهجي خاصة) غير واضحة. وحتى إن كانت واضحة في ذهن الناقد، فإنّ الحيز المخصص لمعالجة هذه الإشكالية يضيق عن بسطها وتفصيل الحديث بصدها. ما يجعل كلام كيليطو عبارة عن اقتراحات تفتقر إلى الصرامة المنهجية المتعارف عليها في مجال البحث الأكاديمي.

5. الإجراءات النقدية:

بما أنّ الدراسات المدرجة في هذا العمل النقدي لا تربطها إلا علاقة موضوعية يوجزها الناقد في مفهوم الغرابة، وبما أنّ العلاقة بين قسميّ الكتاب ليست علاقة قسم نظري بقسم تطبيقي، فإنّنا لا ننتظر من الإجراءات النقدية أن تحسم في الإشكالات السابقة، بقدر ما يمكن أن تسهم في توليد المزيد من الأسئلة والإشكالات التي لا يُنتظر من عبد الفتاح كيليطو أن يقدم بشأنها إجابات نهائية. ومهما يكن فإنّ القسم التحليلي لهذا العمل يضمّ خمسة إجراءات نقدية جزئية، اشتغل فيها الناقد بمتون متنوعة كما وظف مفاهيم وآليات تحليلية متعدّدة المشارب.. فهل ظل الناقد في هذه الإجراءات وفياً للمقاصد التي أعلن عنها سابقاً؟ وإلى أي حدّ كانت العمليات التحليلية التي خاض فيها متمثلة لمنطلقاته ومؤكّدة لها؟؟

■ الإجراء الجزئي الأول: بين أرسطو والجرجاني، الغرابة والألفة (ص:62 ← 75)

يشغل هذا الإجراء أربع عشرة صفحة، ويتضمن ثمانية عناوين صغرى (المقارنة، البلاغة بين الأمس واليوم، الاستغراب... إلخ).. وقد استهله الناقد باستعراض أوجه التباين بين

البلاغة اليونانية والبلاغة العربية. فإذا كان القصد من البلاغة اليونانية هو "التحكم في الخطاب والإحاطة بقوانينه بحيث يصير الخطيب قادرا على التأثير في الجمهور واغتصاب تفكيره" (ص.62)، فإنَّ نشأة البلاغة العربية ارتبطت بإبراز قوانين تفسير الخطاب، حيث "كان الاهتمام ينصب بالدرجة الأولى على تفسير القرآن وضبط القواعد التي تضمن تفسيراً يتفق عليه الجميع" (ص.63). ورأى الناقد أنَّ اختلاف المقصد يظهر كذلك في التقسيمات التي لجأت إليها كلٌّ من البلاغتين. وخلص إلى ملاحظتين منهجيتين؛ تتمثل إحداهما في أنَّ المقارنة إذا لم تكن شمولية، فهي تؤدي حتماً إلى نتائج مغلوبة. وتتمثل الثانية في أنَّ دراسة أي علم من العلوم العربية الإسلامية، ينبغي أن تراعي الترابطات والتواشجات القائمة بين العلوم المختلفة. (ص.64)

- انتقل عبد الفتاح كيليطو في خطوة تالية إلى رصد التحوّل الذي حدث للبلاغة العربية بين الماضي (الأمس) والحاضر (اليوم)؛ يقول: "كانت البلاغة، فيما مضى، علماً نابضاً بالحياة، وإذا بها الآن لا تكاد تُحرّك أي فضول" (ص.65). لقد أصبح النفور والحرص عنواناً على ردّ الفعل الذي يقابل به القارئ المعاصر المفاهيم والتعريفات البلاغية، التي تبدو له بمثابة طلاسّم تحيل إلى قوم رحلوا ولم تعد تربطنا بهم أية صلة. ويضيف عبد الفتاح كيليطو أنَّ ما حدث للبلاغة العربية حدث كذلك للبلاغة الغربية، التي دخلت بدورها في طي النسيان.. يؤكد ذلك -حسب كيليطو دائماً- أنَّ اهتمام المستشرقين بالبلاغة العربية -إذا ما قورن بباقي المجالات المعرفية- محدود جدّاً. ويتساءل عبد الفتاح كيليطو عن سرّ المرض الذي أصاب البلاغة في الشرق والغرب، عن السرّ في غرابتها.. ويترك هذا الجواب معلقاً، معتبراً أنَّ كلّ حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة. (ص.66)

- ومن خلال تحليله نصين من كتاب فن الشعر، استنتج عبد الفتاح كيليطو أنَّ أرسطو من أنصار الموازنة بين عنصرَي الألفة (الوضوح، الابتذال، الاستعمال الدارج...) والغرابة (استعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات...) في تأليف النص الشعري. (ص.67)

- تساءل عبد الفتاح كيليطو في خطوة تالية عن معنى المجاز، واعتبر أنَّ النقل والانتقال الذي يحدث في المجاز من مكان إلى آخر مدعاةً للاستغراب. وبما أنَّ الشعور بالاستغراب ينتاب المتلقّي، فإنَّ هذا الأخير لا بدّ أن يدخل في حساب المحلّ البلاغي. وهو بالضبط ما فعله الجرجاني، الذي اعتنى كثيراً بالتأثير الذي تخلّقه الصور البلاغية لدى المتلقّي.. هذا التأثير ليس مرتبطاً بمتلقٍّ معين بقدر ما هو مختص بالصورة نفسها، ما يجعله

قابلا لأن يُدرّس موضوعيا، وبصير موضوعا لعلم أو إستطبيقا تدور حول الغرابة. وبما أنّ مواضع الغرابة لا تظهر إلّا لمتلقٍ تعود على تصوّرات معيّنة (ألفها)، فإذا به يصادف ما هو مخالف للمعتاد، فإنّ العلاقة بين الألفة والغرابة علاقة جدلية. (ص.69) وهذا ما يقرب الجرجاني من أرسطو).

- انتقل عبد الفتاح كيليطو فيما بعد إلى البرهنة عمّا سمّاه علاقة حميمية بين الاستعارة والشمس، وذلك باستحضار بعض نصوص الجرجاني (في أسرار البلاغة) التي رأى أنّها تُثبّت هذه العلاقة.. "حيث نجد في كلّ لحظة إحالةً إلى الشمس" (ص.70). فالصورة المُستجدة التي تخلّفها الاستعارة (وهي كذلك من أوصاف الشمس)، تجعل الخطاب يمتاز بخاصية ترفعه من المشترك العامي إلى الخاص الذي يحظى بمكانة متميّزة.. وهكذا يستنتج كيليطو أنّ "الغرابة والاعتراب لهما علاقة وثيقة بالبعد والابتعاد، كما أنّ الألفة ترتبط ارتباطا قويا بالقرب" (صص.72-73).

- خلص عبد الفتاح كيليطو إلى أنّنا حين نتحدّث اليوم عن البلاغة، (يقصد البلاغة التي ألفت بعد الجرجاني)، فإنّ حديثنا ينصبّ على شمسٍ مريضةٍ لم تعد قادرة على النهوض من مرقدِها. (ص.75)

وقبل أن نسجّل ملاحظاتنا بخصوص هذا الإجراء، نُلخّص أهمّ عناصره في الجدول

الآتي:

الإجراءات المنهجية المتبعة	الموضوع	المقارنة بين البلاغتين العربية والغربية (علاقتهما بمفهومي الغرابة والألفة).
	المتون	نصوص مقتطفة من: "فن الشعر" لأرسطو، ومن "أسرار البلاغة" للجرجاني.
	الكلمات المفاتيح	المقارنة، البلاغة العربية، البلاغة اليونانية، الغرابة، الألفة، الاستعارة، الشمس، المجاز...
	الآليات التحليلية	المقارنة، استراتيجية التفكير
	النتائج	- البلاغة اليونانية تُعنى بقوانين إنتاج الخطاب، أما البلاغة العربية فتُعنى بقوانين تفسير/ تحليل الخطاب. - البلاغة بعد الجرجاني شمس مريضة.

- ينطوي هذا الإجراء النقدي على مصادرة منهجية تقضي بأنّ دراسة أي علم من العلوم المشكّلة للنسق الثقافي والحضاري العربي الإسلامي، تفترض مراعاة الارتباطات القائمة بينه وبين العلوم المجاورة. يقول عبد الفتاح كيليطو: «ليس من الصواب المنهجي دراسة أحد هذه

العلوم بمعزل عن العلوم الأخرى... إنّ رؤية الشجرة لا ينبغي أن تذهلنا عن منظر الغابة». (ص. 64)

- ومن جهة أخرى فإنّ الناقد ينطلق في مقارنته بين البلاغتين اليونانية والعربية من توجيه نقد ضمنى للدراسات التي تستند في مقارنتها بين البلاغتين إلى أمثلة جزئية (تشبيه الرجل بالأسد مثلاً)، وتنتهي إلى تعميمات سرعان ما يظهر تهافتها. يقول كيليطو: "المقارنة ينبغي أن تكون شمولية لأنها إذا اكتفت بالتفاصيل فإنّها لن تصل إلّا إلى نتائج خادعة" (ص. 64).. إلّا أنّه هو نفسه (أي كيليطو) يكتفي -خلال عقده للمقارنة- برصد ملمح واحد أو ملمحين من ملامح التباين والتوافق بين البلاغتين (اختلاف المقصد، وحدة المأل). ومن جهة أخرى فإنّ حضور أرسطو والبلاغة اليونانية يبدو خافتاً مقارنة مع حضور الجرجاني والبلاغة العربية.

- إذا كان الموضوع الأساسي لهذا الإجراء -كما يصرّح بذلك عنوانه- هو المقارنة بين البلاغتين اليونانية والعربية بالتركيز على نظرتيهما للغربة والألفة من خلال رؤية كلّ من أرسطو والجرجاني، فإنّ الناقد انساق أحياناً وراء بعض الجزئيات التي أبعدته عن بؤرة الاهتمام، ومن ذلك حديثه المسهب عن العلاقة بين الشمس والاستعارة. (ص. 69-74)

- وإذا كان الناقد يحرص في هذا الإجراء على المزاجية بين مسارين: المقارنة بين البلاغتين اليونانية والعربية من جهة، وتتبع معالم حضور مفهومَي الغربة والألفة في كلّ من البلاغتين.. فإنّ المنهجية المتبعة في معالجة المسارين تبدو مفتقدة للتنظيم المنطقي، حيث يتنقل الناقد بين الموضوعات والإشكالات بطريقة تربك القارئ...

- يكتفي عبد الفتاح كيليطو بمعالجة بعض الإشكالات ويترك بالمقابل إشكالات أخرى مفتوحة (إلى حدّ الآن لم يقدّم أحد بتعليل التقسيم الثلاثي للبلاغة العربية!!).. ونحن نتساءل في هذا الصدد: هل نحن أمام إشكالات مؤجلة سيتم التعاطي معها ومعالجتها بتفصيل في أعمال أخرى للناقد؟ أم أنّ الأمر يتعلّق باقتراحات وأسئلة يتعمّد الناقد إبقاءها مفتوحة على كلّ الاحتمالات؟! وربما يعود بنا هذا الأمر -في مرحلة لاحقة من هذا البحث- إلى ضرورة الكشف عن ماهية الدور التي يترتّبها عبد الفتاح كيليطو لنفسه كقارئ ومؤول للأدب.. وبعبارة أخرى إلى ضرورة إمطة اللثام عن الرؤية التأويلية التي يصدّر عنها الناقد في ممارسته القرائية.

ومهما يكن فإنّ القراءة المتمنّعة للإجراء السابق تُظهر أنّ مفهوم الغرابة، يحضّر في البلاغتين العربية والغربية بصورتين متناقضتين، فهي (أي الغرابة) منقّصة تارة ومزيّة وفضيلة تارة أخرى؛

- أمّا الصورة الأولى: فمصدرها شعور القارئ المعاصر بالنفور تجاه المصطلحات والتعريفات، التي لم تعد تمثّل بالنسبة إليه سوى طلاس وأشياء من الماضي السحيق عديمة الأهمية. هذا القارئ لا يعوزه -في نظر عبد الفتاح كيليطو- غير صدر رحب، لتتجلي أمام عينيه حقيقة أنّ ما تقدّمه البلاغة هو جزء لا يتجزأ من نشاط لغوي وتعبيري يخرط فيه هو نفسه -بعفوية وتلقائية- بشكل يومي.

- وأمّا الصورة الثانية: فتتصل بالقول الغريب الذي يسترعي انتباهنا، لكونه يجري على غير العادة. إنّ مصدر الغرابة هنا هو التعابير الغريبة التي تُستورد من مكان بعيد غير معهود، فتجتاز المسافة، ثم تستقر في مكان ليس من عاداتها أن تكون فيه. ويبدو أن البلاغة اليونانية أولت عناية كبيرة لهذا النوع من الاستعمال، بل إنّ أرسطو يجعله رديفاً للإجادة في القول. كما أنّ البلاغيين العرب اهتموا كثيراً بالتأثير الذي تخلّقه الصور البلاغية لدى المتلقّي، معتبرين أنّ الشعور بالغرابة هو علّة التأثير الذي ينتاب المتلقّي.

وهكذا يمكن أن نستشف من كلام الناقد أنّ الغرابة ليست منقّصة وإنّما هي مزية وفضيلة، كما نستطيع أن نفهم لماذا ترك الناقد السؤال المتعلّق بغروب شمس البلاغة مفتوحاً (يقول: ليس من الهين الإجابة عن هذا السؤال). فهو يسعى -فيما نعتقد- إلى تصحيح الرؤية التي تجعل غرابة البلاغة سبباً في تراجع الاهتمام بها. وكأنّي بكليطو يريد أن يصرّح: إنّ الغرابة المتعلّقة بالبلاغة كعلم ينبغي على ترسانة من المصطلحات والتعريفات... غرابة وهمية، سرعان ما تتقلّص أو تختفي. والاهتمام الحقيقي والمجدي، ينبغي أن يَنصَبَّ على الغرابة بوصفها ملمحاً أسلوبياً، يُميّز التعبير البلاغي ويخلق تأثيراً جمالياً يستحق التأمل والدّرس.

■ الإجراء الجزئي الثاني: الحريري والكتابة الكلاسيكية (ص: 76 ← 87)

استهل عبد الفتاح كيليطو هذا الإجراء بملاحظة تتعلّق بـنُدرة الأسماء الشخصية في مقامات الحريري، فالشخصيات الفردية تدبّ في الأنماط الإنسانية. هذه الظاهرة تُقَرَّب المقامات من الشعر، وتُبعدها عن أنواع أخرى يتمّ التركيز فيها على الخاصيات الفردية للشخصيات (مثل التاريخ والحديث والأخبار). واستنتج كيليطو من الملاحظة السابقة أنّ في

الأدب العربي نزعة ميتيكية تسعى إلى رسم صورة للنمط الإنساني (المثالي). وقد تفرّع عن هذا الاستنتاج -في علاقته بالمتن المدروس- مصادرتان تأويليتان تمثلتا في أن:

- أبا زيد السروجي والحارث بن همام نمطان إنسانيان. (الحارث اسم لا نستطيع أن نتصوّر اسماً أعَمّ منه)
 - كلّ مفهوم مرتبط بشخصية تاريخية أو أسطورية (الحكمة مرتبطة بلقمان).
- (ص. 78)

للبرهنة على صحّة هاتين المصادرتين، عمّد عبد الفتاح كيليطو إلى تحليل قطعة مقتطفة من المقامة الثامنة عشرة للحريري (يصف فيها أبو زيد جارية). وانطلاقاً من طريقة وصف الجارية، استنتج كيليطو أنّ العصر الكلاسيكي له نظام خاص في رسم الشخصيات، وأنّ أهمّ خاصيات هذا النظام اعتماده على "الترتيب السُّلّمي". ولتأكيد خاصية الترتيب السُّلّمي، استشهد الناقد بأبيات شعرية جاءت على لسان بطل المقامات (أبو زيد السروجي)، حيث يوضع الممدوحون في طبقة عالية ويفضّلون على أقرانهم... بيد أنّ هذه الطريقة في رسم الشخصية (الإعلاء من النمط الإنساني) -في نظره- ليست مخصوصة بالشعر، وإنّما هي تعمّ أنواعاً أخرى (22) كالأمثال، وكتب النقد، وكتب السير والتراجم... إلخ. (ص. 82)

لكن ما علاقة النوع بالنمط الإنساني؟ يُجيب عبد الفتاح كيليطو بأنّ "الحركة التي يتمّ بمقتضاها الانتقال من شخصية إلى النمط الذي تمثّله تشبه الحركة التي تؤدي إلى تحديد النوع الذي يركز عليه النص" (ص. 83). نفهم من كلام الناقد على كيفية تشكّل النوع، أنّ توالّد النصوص وتكاثرها يخلق نوعاً من الوعي بالخصائص الثابتة والمشاركة فيها جميعاً، فيؤدي هذا على مستوى التّظهير إلى رسم صورة نمطية لنوع له اسم يُعرف به وثوابت لا ينبغي الخروج عنها (23). من هنا فإنّ التجربة الشخصية، التي أسهمت في خلق النوع

22- هذا الميل إلى توسيع مفهوم النوع يستند إلى مصادرة نظرية -سبقت الإشارة إليها- ترى أنّ من الخطأ حصر مفهوم النوع في مجال الأدب (أنظر الفقرة الخاصة بالمنطلقات النظرية). وفي موضع آخر يدعو عبد الفتاح كيليطو إلى ضرورة رفع الحواجز الموضوعية بين الأنواع وافترض وحدة في الثقافة (أنظر: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، البيضاء، (ط 2)، 1999، صص. 7-8).

23- هذا التصوّر هو ترجمة للمبدأ الذي صاغه عبد الفتاح كيليطو، في سياق عرضه لمصادراته النظرية، كالآتي: «النوع يتكوّن عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها» (الأدب والغربة، ص. 26).

وتشكيل معالمه ابتداءً، تصير فاقدة للمعنى بعيداً عن إملاءات النوع وتوجيهات سدنة السّنن الأدبية ("كلّ نوع يفرض صورة للقائل" ليكانتشف، ص.83).

ويتخذ الناقد مسألة الانفصال بين القول والعمل، التي تحضر باطراد في مقامات الحريري وتتجسد تحديداً في شخصية أبي زيد السروجي، دليلاً على صحة وجهة النظر السابقة؛ «فنظراً للقيود النوعية التي يتقيد بها أبو زيد عندما يلقي موعظة، فإنه لا يمكن أن يعطي لنفسه إلا صورة رجل تقي مستقيم. فقصارى الأمر أن خدعة أبي زيد تتجح لأنه يفهم إمكانيات النوع. أمّا مخاطبون فانطلاقاً من مبدأ الوصل بين القول والعمل لم يكن بُدّ من أن تتمّ الخدعة عليهم» (ص.84).

يُنهى عبد الفتاح كيليطو هذا الإجراء بعنوان مثير هو "المقمقة" (التي تعني الكلام من البطن). وقد خصّصه للحديث عن ظاهرة الاستشهاد⁽²⁴⁾ مقارناً بين حضورها في الأدبين القديم والحديث؛ فإذا كان الاستشهاد بكل أشكاله مصدر فخر واستحسان بالنسبة إلى القدماء، فهو -كما يلاحظ كيليطو- مصدر تشويش بالنسبة إلينا. والسبب في ذلك راجع إلى كون المعنى في العصر الكلاسيكي كان يُعتبر مُطلقاً، أمّا في عصرنا فإنّ المعاني تتجدّد بسرعة كبيرة فتتسم من ثمة بالنسبية.. والمعاني المبتذلة تنثر في نفوسنا نوعاً من التقرّز، لذلك فإنّ الكاتب المعاصر يُعائب إذا أكثر من الاستشهاد. وأمّا في العصر الكلاسيكي فلم يكن أمام المتكلم (الكاتب، الشاعر...) بُدّ ما دام الاستشهاد يرفع صاحبه إلى مصاف الخاصة ويُضفي على كلامه حسناً وجمالاً- من «أن يزِمّ شفّتيه ويتحوّل إلى مقام يتكلّم من بطنه» (ص.87).

وقبل أن نبسط ملاحظتنا وتعقيباتنا بخصوص هذا الإجراء يمكن إجمال مكوّناته كالاتي:

الموضوع	ملاحح الكتابة الكلاسيكية في مقامات الحريري
المتون	مقاطع نثرية وشعرية من مقامات للحريري.
الكلمات المفاتيح	الأسماء الشخصية، أنماط إنسانية، الموتيفات، الترتيب السُلّمي، الإشارات الثقافية، النوع...
الآليات التحليلية	التحليل الأسطوري، التناص
النتائج	- العصر الكلاسيكي له نظام خاص في رسم الشخصيات.

²⁴- يشير عبد الفتاح كيليطو إلى أن القدماء ميّزوا أشكال الاستشهاد الآتية: الاقتباس، التضمين، الحل، العقد، التلميح (أنظر تعريفات هذه المصطلحات في ملحق البحث).

- جميع الأنواع الأدبية لها مكانها في مقامات الحريري.

- يبدو واضحا أنّ أهداف هذا الإجراء تتناغم مع المقصد المعرفي الذي وضعه الناقد لهذا العمل النقدي، وهو المتمثل في تقديم معرفة جديدة بنصوص التراث. فالناقد يسعى هنا إلى الكشف عن أبرز ملامح الكتابة العربية الكلاسيكية من خلال نماذج تمثيلية مقتطفة من مقامات الحريري، وهي عبارة عن مقاطع نثرية وشعرية.

- أمّا بخصوص منهجية اشتغال الناقد في هذا الإجراء، فيغلب عليها طابع الاستنباط؛ حيث تأتي الأمثلة التطبيقية والتحليلات في الغالب لتأكيد الفرضيات التي تتخذ شكل مصادرات أو مسلمات. وهذا ما يفسّر الانتقائية التي يعمد إليها عبد الفتاح كيليطو في استحضاره للمتون، فهو لم يتناول من مقامات الحريري إلاّ شذرات منتزعة من هنا وهناك⁽²⁵⁾. ونحن من جهتنا نتساءل هنا: أليس في عملية الانتقاء هذه تعسف ومجازفة بصياغة خلاصات ومبادئ عامة، كان من الأولى أن تُصاغ بناء على استقصاء شامل؟! وبعبارة أخرى: كيف يمكن تعميم خصائص مقاطع نصية على عمل أدبي ضخم من طراز مقامات الحريري بل على الكتابة الكلاسيكية ككل؟!

- على مستوى الآليات التحليلية نستطيع تبين ملامح التحليل الأسطوري من خلال التعريف الذي قدّمه عبد الفتاح كيليطو للأسطورة من جهة، يقول: "كلمة ميت تدلّ هنا على حكاية أو عادة مقدّسة ترجع إلى الأصل" (ص. 78). وكذلك من خلال نظرته إلى بعض استعمالات أسماء الأعلام في الأدب العربي، باعتبارها تمثيلا أسطوريا لـ "النمط الإنساني المثالي" .. فبالرجوع إلى الأدبيات الميثولوجية، نستطيع أن نعثر على ملامح ما يسمى بالبطل المُمدّن Héros Civilisateur الذي يجمع بين خصائص إلهية وخصائص بشرية (نصف إله) ويتمتع بأخلاق مثالية تجعل أفعاله نموذجا للسلوك البشري. (26)

²⁵ - لم يذكر عبد الفتاح كيليطو من هذه المقامات سوى مقامة واحدة (وهي المقامة الثامنة عشرة "السنجارية") مكتفيا بتحديد ترتيبها (أنظر: الأدب والغربة، ص. 79) .. أمّا باقي المقامات فهي: المقامة السادسة عشرة "المغربية" (نفسه، ص. 82)، والمقامة الثانية والثلاثون "الطيبية" (نفسه، ص. 84)، المقامة الثانية "الحلوانية" (نفسه، ص. 85). (وقد اعتمدنا في ضبط عناوينها على إحالات الناقد الواردة في الصفحات المشار إليها).

²⁶ - في هذا الصدد يرى مرسيا إلياد Mircea Eliade أنّ كلّ فعل بشري "إنّما يكتسب فاعليته بمقدار ما يكرّر فعلا قام به في مبدأ الزمان إله أو بطل أو سلف" ... ذلك أنّ "جميع الأفعال الهامة من الحياة اليومية في المجتمعات القديمة قد أوحى بها إلهة أو أبطال في بدء الزمان. وليس على الناس غير أن يكرّروا بلا نهاية هذه البوادر المثالية والنموذجية" (أنظر: مرسيا إلياد، أسطورة العود الأبدي، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، (ط 1)، 1987، ص. 46 وما بعدها. وكذا: ص. 66 وما بعدها).

- ولعلّ من الأمور التي تحتاج إلى مزيد من الفحص والتأمل في هذا الإجراء، طرح الناقد لمسألة العلاقة بين الإنتاج والتلقي من جهة، والثقافة من جهة ثانية؛ فوظيفة القارئ (الفعلي) في استكشاف ملامح ما يمكن تسميته بـ «التناص الثقافي» وظيفة محدودة، أي أن هامش التأويل في هذا النوع من النصوص ضيق جداً، يقول عبد الفتاح كيليطو: "عملُ القارئ أو الشارح هو الانتقال من اسم إلى مفهوم من دال (لقمان) إلى مدلول (الحكمة): خصائص الشخصيات صادرة عن الحقل الثقافي..." (ص.78). لكن من هو القارئ الذي يتوجّه إليه المؤلف الكلاسيكي بهذه الإشارات الثقافية؟ إنّه -حسب كيليطو- القارئ الضمني (قارئ يتخيّله الكاتب حينما يكتب ونجد ملامحه ماثلة في النص داخليا)، وهو يختلف عن القارئ الفعلي الذي قد لا يُفلح -بعيدا عن وساطة الشراح- في ملء الهوة القائمة بينه وبين القارئ الضمني (ص.80). إنّ الاكتفاء بالدلالات المعجمية للكلمات لا يمكن أن يُسعف القارئ في إدراك الأبعاد الثقافية العميقة للمقروء، يقول عبد الفتاح كيليطو: «إنّ قراءة قطعة شعرية (أو نثرية) يمكن أن تعتبر غوصا في النصوص الشعرية السابقة. الدلالة لا تكفي لإبراز الكلمة الشعرية. الكلمة لا تَستخرج كلّ إمكاناتها إلّا عندما تُضم بصفة جلية إلى أخواتها في السياق، أو بصفة ضمنية إلى أخواتها في مجموع النصوص الشعرية» (ص.81). نستحضر هنا شرط الكفاءة الموسوعية الذي طالب به أمبرتو إيكو Umberto Eco (27) قارئ النصوص الأدبية، حيث لا يمكن لهذا القارئ مواجهة النص والتواصل معه إلّا بعد امتلاك المعرفة الموسوعية التي يخرّنها، والتي تُعدّ النصوص السابقة جزءا لا يتجزأ منها.

كما أنّ الشاعر/المؤلف -بدوره- مقيّد من جهتين؛ فهو يستجيب من جهة لما يفرضه النوع وما يفرضه الناقد انطلاقا من السّنن الشعرية، ومن ثمّ فإنّ تجربته الشخصية لا تؤخذ بعين الاعتبار، ومن جهة أخرى فهو لا يقوم إلّا بترديد صوت الثقافة (28) ما دام هذا الأخير

²⁷ - يرى أمبرتو إيكو أنه دون كفاءة (موسوعية) لا يمكن التعاون مع النص، أو مُساعدته على إنجاز مهمته، ولا يمكن للقارئ أن يكون هو ذلك المشارك الفعال الذي يملأ الفراغات، ويحمل التناقضات، ويستخلص المقولات... فالنص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة، بالإضافة إلى قوته الدلالية المحتملة. وبعبارة أخرى، إنّه مُنتجّ لواحد قادر على تحيينه، حتى وإن كان الأمل بوجوده الملموس أو التجريبي معدوما.

أنظر بهذا الشأن:

*Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset, paris, 1979), p. 64.

²⁸ - يبدو هذا تصوّر متناغما إلى حدّ كبير مع فكرة "موت المؤلف" التي قال بها البنيويون. وفي هذا الصدد، يستوقفنا قول رولان بارت: «إنّا لنعرف الآن أنّ النص ليس سطرًا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي... ولكنّه فضاء لأبعاد متعدّدة،

قادرا على اختراق النصوص الأدبية كجزء من تكوينها الداخلي.. يقول عبد الفتاح كيليطو: «صوت الثقافة يتكوّن من الحكّم والأمثال والمعارف العامة في الطب والتاريخ وعلم النفس والقانون والطبخ إلخ. لا يخلو كتاب أدبي من إسماع هذا الصوت الذي يتغلغل وينبث في الأذهان ويبدو من طبيعة الأشياء...» (ص.85)؛ ويضيف: "كلّ ما يحدث يمكن إرجاعه إلى نموذج ثقافي أي إلى الماضي، ولا يُطلب من المتكلّم إلّا أن يزم شفّتيه ويتحوّل إلى مقام يتكلّم من بطنه" (ص.87).

يدور الحديث السابق في فلك ما سمّاه القدماء بالاستشهاد، يقول عبد الفتاح كيليطو: «الأقوال المستشهد بها وحدات قائمة بذاتها ترحل من سياق إلى سياق... وفوق ذلك فإنّ الاستشهاد يمنح النص قيمة تنميقية وجمالية» (ص.87). غير أنّ الملاحظ هو تركيز عبد الفتاح كيليطو على البعد الشكلي للاستشهاد، حتى إنّّه أحجم عن توظيف مصطلح السرقات، رغم كونه أوسع وأكثر مرونة من مصطلح الاستشهاد. (29)

وعموما فإنّ طرح مسألة الاستشهاد، وما يمكن يترتب عن هذا الطرح في علاقته بمنطلقات الناقد ومرتكزاته القرائية وكذا نتائج العمل.. يثير بالنسبة إلينا إشكالا أساسيا نعبر عنه كالآتي: إذا كان عبد الفتاح كيليطو يقر بأنّ نصوص الاستشهاد ترحل من سياق نصي إلى آخر، دون أن يكون للمؤلف أي دور في هذه العملية، فهل يعني هذا أنّ النص المستقبل نصّ فاقده للهوية والخصوصية ومحكوم عليه -هو أيضا- بأن يزم شفّتيه؟! ألم يُقرّ رواد الدّراسات النصية بأنّ للنص دورا هاما في إعادة صياغة علاقات جديدة بين العناصر المستحضرة (30)، بحيث تفقد صلتها بمرجعها الأصلي!!؟

تتزوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليا: فالنصّ نسيج لأقوال ناجمة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة» (رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سورية، (ط 1)، 1994، ص. 21). ولعلّ مما يعضد هذه الصلة بين تصوّر كيليطو وتصورّ بارت (فضلا عن الإحالة المباشرة إلى بارت في الموضوع السابق)، ما كتبه عبد الفتاح كيليطو في هامش ص.11 من "الكتابة والتناسخ": «عندما ينضم صوت القائل إلى صوت الثقافة يكون من المتعذّر ضبط مصدر الكلام» (عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، (ط 1)، 1985).

²⁹ يقول عبد الفتاح كيليطو في موضع آخر: «والاستشهاد هو أيضا قسم من السرقات؛ وكثير من النقاد يعرضون له في باب السرقات أو يُلحِقونه به...» (الكتابة والتناسخ، صص. 26-27).

³⁰ يُراجع بهذا الشأن مفهوم التناص L'intertextualité عند كلّ من جوليا كريستيفا وريفاتير (ينظر: حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتها في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، (ط 1)، 2003، ص. 24 وما بعدها).

بالعودة إلى المقصد المعرفي المشار إليه أعلاه، يمكن القول: إن الناقد يسعى إلى تقديم معرفة جديدة بالحريي وبخصائص الكتابة الكلاسيكية عموماً... وهكذا إذا كانت الرؤية النقدية السائدة (التقليدية) تُدرج الحريي ضمن لائحة من كُتّاب العربية الذين يتحملون مسؤولية التردّي الذي أصاب الأسلوب العربي (طغيان المحسنات البديعية)، والإعراض الذي أصبحت تواجه به البلاغة العربية⁽³¹⁾، (وهنا نقطة الالتقاء بين هذا الإجراء والإجراء السابق).. فإنّ عبد الفتاح كيليطو يحرص على اعتبار الحريي (أسلوبه في الكتابة) نموذجاً لفترة من تاريخ الثقافة العربية، اتّسمت بخصائص مطّردة نجد ملامحها مبنوثة في مختلف (الأنواع!)، وأبرز معالم الصورة التي توصّل إليها عبد الفتاح كيليطو أنّ الثقافة تفرض إكراهاتها على المؤلف الكلاسيكي فيغدو -شأن ذلك أم أبى- مُردّداً لصوتها، وخاضعاً لسلطانها ولسلطة الأنماط البشرية/ والخطابية التي تتشكّل في إطارها. (*)

■ الإجراء الجزئي الثالث: الزمخشري والأدب (ص: 88-98)

في الإجراء الجزئي الثالث حاول الناقد -في مستوى أوّل- النظر في مقامات الزمخشري من حيث خصائصها البنائية ومدى قربها أو بعدها عن الخصائص البنائية للمقامة، كما رسّخها رواد هذا الفن الأدبي. وحرص -في مستوى ثانٍ- على استخلاص أهم العناصر الأسلوبية التي ميّزت أسلوب الزمخشري في هذا المؤلف. وعموماً يمكن إجمال عناصر هذا الإجراء كالآتي:

الموضوع	الخصائص البنائية والأسلوبية لمقامات الزمخشري.
المتون	مقامة التقوى ومقاطع أخرى من "مقامات الزمخشري".
الكلمات المفاتيح	الكتاب، البديهة، الروية، الحلم، التوبة، الوعظ، الهداية، الضلال، الإطناب، الجد، الهزل...
الآليات التحليلية	التحليل المعجمي، التحليل النفسي.
النتائج	- استعمل الزمخشري كلمة مقامة في كتابه بمعناها الذي كان متداولاً قبل الهمذاني (الخطاب الوعظي).

³¹ - سيعود الناقد لمعالجة هذه القضية في موضع آخر (أنظر: عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، صص. 178-179).

* - يرى كيليطو أنّه "من العسير الحديث، في الثقافة العربية الكلاسيكية، عن أسلوب خاص يميّز فرداً بعينه؛ فهنا يختص كل نوع (Genre) بأسلوب في الكتابة، وأعني مجموعة من السمات التي نلّفها في مؤلفات عدّة (...) وربما لم يكن المؤلف إلاّ وليد النوع" (الكتابة والتناسخ، صص. 8-9).

- الزمخشري - من جهة - ينتقد البرنامج التقليدي للأدب. ومن جهة أخرى يحقق بكتابته هذا البرنامج.

- إذا كانت عملية تسمية الأنواع يعترئها التردد أحيانا (ص.26)، فإن الناقد يضعنا في هذا الإجراء أمام مثال حي لهذا التردد وهو المتمثل في مقامات الزمخشري، التي أكد كيليطو -بعد عرضها على ما اعتبره "خصائص نوع المقامة" (32)- أنها لا تشبه المقامة، كما نجدها عند الهمذاني والحريري، إلا في توظيفها للسجع والمحسنات، أما الشعر فلا يحضر فيها إلا لِمَما.. وإذا كانت مقامات الحريري مُلتقى لجميع الأنواع (كما وضّح الإجراء السابق)، فإننا لا نعثر في مقامات الزمخشري إلا على نوع واحد هو الوعظ. (ص.91)

هذا التعارض بين الخصائص الثابتة للنوع -كما رسّختها النماذج الرائدة- وبين بعض استعمالاته المتسمة بالاعتباطية، دعا عبد الفتاح كيليطو إلى التساؤل عن الأسباب التي جعلت الزمخشري يحتفظ باسم "مقامة". وانتهى كيليطو إلى نتيجة مفادها أن الزمخشري لم يستعمل كلمة مقامة بمعناها الاصطلاحي الذي ساد بعد بديع الزمان الهمذاني، وإنما بمعناها اللغوي الذي كان يشير قبلا إلى الخطب الوعظية التي تُلقى في المساجد والمجاميع. (ص.91)

- وتحت عنوان "عودة المكبوت" -وهو مفهوم ينحدر من حقل الدراسات النفسية كما سنرى- يتناول عبد الفتاح كيليطو مقامات الزمخشري من منظور ما يمكن تسميته بـ "لاوعي الكتابة"؛ حيث إنّ المواضيع والقضايا التي يحرص الكاتب على إقصائها أو القفز عليها، تفرض نفسها وتعود من النافذة بعدما طُرِدَت من الباب. هذا التصوّر يستند إلى مبدأ نقدي، مفاده أن استدعاء نوع أدبي يقتضي استدعاء سائر الأنواع الأخرى. وهذا يعني أن الكاتب مستلَب الإرادة، كما أنه لا وجود لشيء اسمه صفاء النوع. بل إنّ استدعاء نوع يعني -في نظر كيليطو- استدعاء نقيضه، «بحيث إنك إذا تكلمت عن الجد فقد استدعيت الهزل للحضور» (ص.94). وها هنا نتيجة أخرى يركّز عليها عبد الفتاح كيليطو في هذا الإجراء، وهي أن الزمخشري سقط دون وعي منه فيما اعتبره محظورا، فيما أدانه وعارضه بشدة.. "الزمخشري يلعب على الحبلين. فمن جهة يحتقر البرنامج التقليدي للأدب، ومن جهة أخرى يحقق بكتابته هذا البرنامج" (ص.95).

³² - وهي: السند؛ السفر؛ نمطان إنسانيان متناقضان (الأديب والمُكْدِي)؛ حكاية مبنية على التعرّف؛ فن كتابي يشير إلى الأسلوب الرفيع. (الأدب والغربة، ص.90).

- وعلى صعيد آخر يعود عبد الفتاح كيليطو في هذا الإجراء إلى إثارة مسألة الوساطة بين المؤلف والقراء، يقول: "الكتاب [يقصد مقامات الزمخشري] موجّه إلى شخص سيكون وسيطا بين المؤلف والقراء" (ص.96). ومن جهة أخرى يرى عبد الفتاح كيليطو أنّ الزمخشري يتناول الأدب من وجهة نظر غريبة، إلّا أنّ هذه الغرابة تغيب في الشرح الذي يضعه الزمخشري لكتابه. فهل يقصد الناقد بمفهوم الغرابة في هذا السياق الغموض الناتج عن استعمال كلمات وتراكيب غريبة، والذي ينبغي بمجرد تدخّل الوسيط الذي هو الشارح (والملاحظ هنا أنّ المؤلف والشارح شخص واحد)؟! ولا شك أنّ هذا الفهم يتناغم مع ما قدّمه الناقد في الإجراء الجزئي الأوّل، حيث اعتبر الغرابة خاصية أسلوبية تطبع النصوص الأدبية وتخلق تأثيرا جماليا يستحق التأمل والدرس. أم أنّ المقصود بـ الغرابة -وهذا هو الأرجح- هو تغيير اللهجة الذي يحدث حين يتمّ تناول الأدب من زاوية غير أدبية (غريبة!!)، وهكذا بدلا من النفس الأدبي الذي يهيمن على مقامات الهمداني والحريري طولا وعرضا، فإنّ الزمخشري "يعرض أغراض الأدب وأدواته من خلال نظرة واعظ مترهّد" (ص.96). قارئ الزمخشري كذلك محدّد المعالم مسبقا إنه من أولي الفضل والديانة... وحرصا على عدم تدنيس الكتاب لا يُسمح للقارئ إلّا بقراءته على يد وسيط يتوافر فيه شرطا الكفاءة والأمانة..

- نحن إذن أمام نوع خاص من الكتابة العربية الكلاسيكية، وأمام تصوّر مغاير لعمليتيّ الإنتاج والتلقي.. وإذا كنا مع كيليطو - نميّز فيما يخصّ النصوص التي تتهل من معين ثقافي بين قارئ ضمني، يمتلك معرفة موسوعية تمكّنه من التقاط إشارات النص (الإنصات إلى صوت الثقافة)، دون حاجة إلى وساطة. وقارئ آخر (فعلي) يحتاج إلى تدخّل الوسيط (الشرح) لملء الهوة القائمة بينه وبين القارئ الأوّل. فإنّ قارئ مقامات الزمخشري (النصوص الوعظية) -الذي يُشترط فيه أن يكون من أهل الفضل والديانة- لا يُسمح له بالاقتراب من النص إلّا عبر هذه الوساطة التي تعني بالدرجة الأولى الأمانة لصوت الكاتب ولمقاصده. وهكذا نستطيع أن نلاحظ أنّ الوصاية التي كانت تُمارسها الثقافة على كلّ من المؤلف والقارئ، تتحوّل في النصوص ذات النفس الوعظي إلى وصاية يمارسها الكاتب، بما أنّ الأمر يتعلّق بتجربة شخصية (التوبة) لا دخل للثقافة في تشكيل معالمها.

- وأمّا على صعيد الآليات التحليلية الموظّفة في هذا الإجراء، فيبدو واضحا استثمار الناقد لنظرية التحليل النفسي، فلقد استهل هذا الإجراء بالحديث عن الحلم الذي كان مصدرا لولادة مقامات الزمخشري، يقول: «مقامات الزمخشري وليدة حلم» (ص.88). ومعلوم أنّ

للحلم في مجال التحليل النفسي (الفرويدي خاصة) رمزية قوية⁽³³⁾، كما أنه يحتل -بما هو آلية تحليلية- مكانة مركزية في نظرية التحليل النفسي ككل⁽³⁴⁾.. ولعلّ ربط هذا المفهوم بمفهوم آخر وظفه عبد الفتاح كيليطو (هو "عودة المكبوت"⁽³⁵⁾)، يقوي حضور التحليل النفسي كخلفية نظرية وتحليلية تتغلغل في صلب هذا الإجراء دون أن يصرح الناقد بذلك. كما أنّ حديث كيليطو عن المواجهة بين الإبن والأب وتمرد الأول على سلطة الثاني، يحيل كذلك إلى عقدة قتل الأب⁽³⁶⁾ التي تحضر بقوة في تحليلات فرويد وتلامذته.. يقول عبد الفتاح كيليطو: «الأب يشدّ بخناق الإبن المشاكس ويجبره على الطاعة والخضوع (...) الأب يرفع الستور ويزيح الغيوم عن السماء، ومع ذلك فإنّ الإبن (الصّامت) يكابر ويتوانى» (صص. 92-93). من هنا يبدو أنّ "عودة المكبوت" هي العودة المتمردة لذلك الصوت المكبوت (الإبن الصامت) المتمثل في مغازلة الدنيا من خلال أنواع خطابية معينة.. أمّا "الحلم" فهو تمظهر من تمظهرات الصراع بين "الهو" (إغراء الدنيا) و"الأنا الأعلى" (داعي التوبة والإنابة)، والذي ينتهي على مستوى الإنتاج لصالح اللاوعي، حيث تتسلّل الأصوات/ الأغراض التي يحرص الزمخشري على إسكاتها من تحت القدر وتقرض نفسها عليه. وينتهي على مستوى التلقي لصالح الوعي، حيث إنّ الزمخشري يمارس الوصاية على كتابه من خلال شرحه وبيان المقاصد المتوخاة من ورائه.

³³ - «يرى فرويد أنّ الحلم ليس خليطاً جرافياً من الأفكار والصور الذهنية اجتمع بعضها مع بعض عن طريق المصادفة، بل هو نشاط نفسي ينطوي على معنى ومغزى ويخدم غرضاً ويؤدي وظيفة في الحياة النفسية...» (أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (ط 7)، 1968، ص. 123).

³⁴ - يقول فرويد: «كنت كلّما خامرتني الشك في صحّة ما أصل إليه من نتائج اجتهادية، وعملت على أن أترجم حلماً معقداً لغوا إلى عملية نفسية واضحة مفهومة عند صاحب الحلم، شعرت بمزيد من الثقة أي أسلك النهج الصحيح» (سيجمند فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ترجمة: عزت راجح، مكتبة مصر، د-ت، ص. 5).

³⁵ - يحيل مفهوم الكبت refoulement إلى عملية لا شعورية (آلية دفاعية نفسية) تقوم خلالها باستبعاد الدوافع المؤلمة والمخيفة أو التي تثير في نفوسنا الشعور بالذنب أو الخزي أو النقص... وإكراهها على التراجع والبقاء في ذلك الجانب الخفي المظلم من النفس والذي يسمى اللاشعور أو العقل الباطن. على أنّ المكبوت قد يظل في أعماق الشخصية، أو يفشل ويفلس (يعود) فإذا به يقتحم السدود ويبدو سافراً صريحاً كأنفجارات الغضب والاندفاعات الجنسية في سن المراهقة، أو يبدو في صورة رمزية ملتوية كفلتات اللسان وزلات القلم وأحلام النوم وأعراض الأمراض النفسية.. (أنظر: أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، ص. 112-115).

³⁶ - حول عقدة قتل الأب (أو عقدة أوديب *Complexe d'œdipe*) في التحليل النفسي (أنظر: أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، ص. 121-122).

■ **الإجراء الجزئي الرابع: الملح والنحو (ص: 99 ← 106)**

يمكن تلخيص معطيات هذا الإجراء كالاتي:

الموضوع	خصائص الخطاب التعليمي في أرجوزة ملحّة الإعراب للحريري.
المتون	بعض الأبيات من متن ملحّة الإعراب.
الكلمات المفاتيح	أرجوزة، الشرح، الخطاب التعليمي، الحشو، الوزن، سلسلة التبليغ، الموعظة، الإعراب، قواعد السلوك...
الآليات التحليلية	التحليل اللساني، المقارنة.
النتائج	- تدرج الأرجوزة في أفق إيديولوجي مرتبط بشكل إنتاجي ومجتمعي معيّن - وبعلاقات معيّنة بين الأشخاص. - هناك قرابة بين الوعظ والأرجوزة. - الأرجوزة تُعلّم الإعراب كما تقصد إلى تنوير المتلقي وتثقيفه.

تساءل الناقد في مستهل الإجراء الجزئي الرابع سؤالاً بسيطاً ومباشراً وهو: ماذا سنفعل بأرجوزة الحريري ملحّة الإعراب؟ وهو كما يبدو سؤالٌ يحمل نوعاً من التطمين الاستباقي، الذي يسعى من خلاله الناقد إلى شدّ انتباه القارئ وتشويقه لمعرفة الجواب الذي يتطلّب طبعاً إتمام عملية القراءة، كما أنّه يقدّم فكرة أولية عن نوعية الأسئلة التي يمكن أن يطرحها عبد الفتاح كيليطو على نصّ الملحّة، والتي ستختلف حتماً عن الأسئلة التي طُرحت عليه مراراً وتكراراً.. يقول: «الأرجوزة شكّلت قالباً لعدد من العلوم (...) في ثناياها يمكن أن نرى منهاجاً في اقتناء المعرفة وتصوّراً للفرد والمجتمع. لن أدرس الملحّة من هذه الزاوية وسأكتفي بالإشارة إلى بعض الجوانب التي نمر عليها عادة مرّ الكرام» (ص. 99).

إلاّ أنّه انتقل دون سابق إنذار للحديث عما سمّاه مكوّنات النموذج الشعري، كما وضعها النقاد القدماء. هذا النموذج، كما حدّده ابن قتيبة، يركّز على التأثير العاطفي الذي يُحدّثه الشعر في المتلقي. وما دام الانفعال الذي يخلقه الشعر مشروطاً بورود خصائص لسانية معيّنة، على حدّ تعبير عبد الفتاح كيليطو، فإنّ الانطلاق من دراسة المعايير اللسانية التي يتضمّنها الخطاب هي الطريق الأمثل لمعرفة التأثير الذي يخلقه في متلقيه. وهذه هي الزاوية التي نظر من خلالها عبد الفتاح كيليطو إلى أرجوزة الحريري.. وهكذا فقد تناول:

✓ ظاهرة الحشو: التي عدّها خاصية أسلوبية مطّردة في نص الملحّة، معتبرا أنّها ضرورية نظرا للغاية التعليمية التي تحكم الأرجوزة. وإذا كان الحشو قد بدا للبعض أجنبيا عن الهيكل العام للأرجوزة، فإنّ عبد الفتاح كيليطو يرى أنّ له وظيفة انتباهية. (صص. 101-102)

✓ سلسلة التبليغ: حيث عمل كيليطو على استنتاج بعض المؤشرات اللغوية والأسلوبية في الملحّة، ليُخلَص إلى أنّ سلسلة التبليغ فيها تتكوّن من أربع حلقات هي: العرب العرباء - الرواة - المتكلم - المخاطب. (ص. 102)

✓ صورة المخاطب: تتضمّن الملحّة مؤشرات أسلوبية ترسم صورة المخاطب الذي يتوجّه إليه الناظم بالخطاب، وهو -حسب تعبير كيليطو- مخاطبٌ مبتدئٌ، لذلك فإنّ الأرجوزة لا يجب أن تعرّض إلا لما تمّ الإجماع عليه، أمّا القضايا الخلافية بين علماء النحو، فمكانها الشرح الذي يوجّه عادة لمتخصص في علم النحو. فضلا عن كون مخاطب الأرجوزة طالبا مبتدئا في علم النحو فهو؛ "مذكّر" و"يافع أشرف على فترة الرجولة وصار مؤهلا للتعليم وللاستماع إلى شيوخ العلم"، أمّا المرأة فهي مقصاة من عملية التواصل التي يقتضيها تلقين العلم. والخلاصة هي أنّ الأرجوزة تتدرج في أفق إيديولوجي مرتبط بشكل إنتاجي ومجتمعي معيّن ... (صص. 103-104)

✓ صيغ الخطاب: اعتبر عبد الفتاح كيليطو أنّ توظيف ضمير الخطاب الصريح، وطغيان صيغة الأمر في نص الأرجوزة يجعلها قريبة من الوعظ. حيث لا يجوز للمخاطب مناقشة العلم الذي يتلقاه والاعتراض عليه.. ولا يُنتظر منه إلا "أن يتقبّل كلام معلّمه بالموافقة والرضا والشكر... [و] أنّ يُطبّق القواعد ويقتدي بالأمثلة الواردة في الأرجوزة" (ص. 104).

✓ دلالة الأمثلة: لاحظ عبد الفتاح كيليطو أنّ الأرجوزة تتضمّن، فضلا عن الأمثلة المباشرة (ملحوظة/تافهة) التي يهدف الناظم من ورائها إلى توضيح قاعدة من القواعد النحوية، أمثلة أخرى (غير ملحوظة/رفيعة) ترمي إلى تبليغ رسالة معيّنة.. وخلص إلى أنّ "الأرجوزة تُعلّم الإعراب وفي الوقت نفسه تقترح نماذج صالحة وتقصد إلى تنوير المتلقي وتنقيفه" (ص. 105).

■ الإجراء الجزئي الخامس: نحن والسندباد (ص: 107 ← 120)

الجزء الثاني الجزئي الخامس	الموضوع	جدلية الألفة والغربة في حكايات السندباد.
	المتون	مقاطع من حكاية السندباد (ألف ليلة وليلة).
	الكلمات المفاتيح	حكاية، البر، البحر، الشمس، الظل، الفقر، الغنى، الهواء، النار، السعادة، المشقة، العتبة، غريب، مألوف، السفر، السرد/الرواية...
	الآليات التحليلية	نظرية العناصر الأربعة عند غاستون باشلار (الأرض، الماء، النار، الهواء).
	النتائج	حكاية السندباد بمثابة حوار أو جدل بين الانغلاق والانفتاح تماما كالثقافة المعاصرة لها.

- حاول عبد الفتاح كيليطو في الإجراء الجزئي الخامس (والأخير) أن يقدم قراءة تحليلية لإحدى حكايات الليالي، وهي حكاية السندباد وتحديدًا قصة الإطار التي تحكي عن وقوف السندباد البري (الحمال) على عتبة قصر السندباد البحري. وهو اللقاء الذي جعل هذا الأخير يشرع في حكاية رحلاته السبع وما كابده خلالها من تعب ومشقة لبلوغ ما هو عليه من شظف العيش. ومن خلال التقابل الحاصل بين عالم الحمال (البر، الفقر، الاستقرار...) وعالم السندباد البحري (البحر، الغنى، السفر...) تعود ثنائية الألفة والغربة بوصفها الثنائية المركزية في هذا العمل النقدي..

- توزع هذا الإجراء على خمسة عناوين صغرى (هي: البر والبحر، الإيهام والإبهام، السندباد الهوائي والسندباد تحت أرضي، المقايضة، السندباد العربي).

- وقد بنى عبد الفتاح كيليطو تحليله لحكايات السندباد على شعرية غاستون باشلار التي تركز على العناصر الأساسية الأربعة (الأرض، الماء، النار، الهواء). ويظهر ذلك من خلال العديد من التقابلات التي يقيمها الناقد بين: السندباد البري رمز الفقر والمعاناة والشقاء الأرضي، والسندباد البحري رمز الغنى والسعادة، ورمز الانفتاح والتحدي والمغامرة الخارقة. وبين: عالم البحر وعالم البر، وبين: فضاء الانغلاق وما يتصل به من تعب وشدة حر ومشاكل بشرية، وفضاء الانفتاح والأهوال والكنوز والمغامرات العجيبة. على أن المقابلة المركزية التي يدور العمل ككل في فلكها هي المقابلة بين عالم الألفة الذي يرادف في حكاية السندباد عالم البر أو عالم الأرض الذي يرتبط به السندباد الأرضي، وعالم الغربة وهو عالم عجائبي يتميز بمواصفات غريبة تتعلق بحجم المخلوقات، والجمع الغريب بين المتناقضات والمتناقضات التي تتجاوز الطبائع البشرية، ووجود شعائر وعادات لم تكن تدور بخلد السندباد، كأكل اللحوم

البشرية وتحول الناس إلى كائنات حيوانية ووحوش خارقة... وكل هذا يعبر عن ثنائية الإيهام والإيهام. ومن مظاهر حضور هذه الثنائية كذلك أن السفر السندبادي لا يكتفي بما هو أفقي (السفر برا وبحرا)، بل يتعداه إلى ما هو عمودي (السفر في الجو وعمق الأرض). ولا تنتهي أسفار السندباد إلا بالتوبة والعودة إلى البر وإلى حاضرة بغداد وتوقف السرد. (صص. 108-116)

وتتبنى حكاية السندباد كذلك على المقايضة السردية لأن "السرد ولید توتر بين قوي وضعيف. حين يشدّ القوي بخناق الضعيف لا يجد هذا الأخير خلاصه إلاّ بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين" (ص. 116). وإذا كانت الحكاية الأم في الليالي (ألف ليلة وليلة) تقدّم لنا شهرزاد بوصفها راوية في موقف ضعف وشهريار بوصفه مستمعا في حالة قوة وسيطرة وبطش، فإنّ حكاية السندباد تعكس الصورة. ذلك أنّ السندباد البحري السارد في حالة قوة والسندباد البري المستمع في حالة ضعف وسكون؛ "علاقة القوة بين الراوي والمستمع معكوسة هنا" (ص. 117). ويكون الاستماع هنا بمائة مثقال ذهبا وعشاء فاخر للسندباد البري، بينما كان السرد في العقد الضمني بين شهرزاد وشهريار مقايضة مع الرحمة والعطف. (ص. 117) والخلاصة التي ينتهي إليها عبد الفتاح كيليطو هي أنّ حكايات السندباد ما هي إلا حوار بين الانغلاق والانفتاح، وإثباتٌ لجذلية الداخل والخارج وحوار الأنا مع الآخر أو الغير. وهو يرى أنّ رحلات السندباد امتدت إلى عصرنا الحاضر واستمرت معها ثنائية الألفة والغربة. يقول: «واليوم من ينكر أنّ السندباد لا يزال يخاطبنا عبر القرون ويسألنا عن علاقتنا بالعالم المؤلف وبالعالم الغريب (الغربي)؟ لقد كثر حفدته على الخصوص منذ عصر النهضة... وليس في الأفق ما يُنبئ بأنّ عهد "السنادبة" قد انتهى. بصفة أو بأخرى كلنا اليوم، في العالم العربي، سندباد» (ص. 120).

وعموما فقد كان استثمارُ عبد الفتاح كيليطو للعناصر الأساسية (الأرض، الماء، النار، الهواء) مفيدا في النظر إلى الحكايات في ضوء الثنائيات التي تقوم عليها، ولا سيما ثنائية الألفة والغربة.

6. النتائج والآفاق:

لم يخصص عبد الفتاح كيليطو فصلا أخيرا أو خاتمة أو ما شابه ذلك ليستجمع نتائج عمله. ومرد ذلك -فيما يبدو- هو كون هذا العمل في الأصل عبارة عن دراسات أنجزت بصور متفرقة ولا يجمعها إلا رابط موضوعي يحضر ويغيب من مقالة إلى أخرى، هو مفهوم الغرابة. كما يعود إلى الطابع الاستنباطي الذي انبنى عليه هذا العمل؛ فالناقد قدّم مصادرات منهجية وأخرى تأويلية تؤطر رؤيته للأدب العربي الكلاسيكي، ولم يكن منتظرا من الإجراءات النقدية إلا تأكيد تلك المصادرات من خلال تنزيلها على الظواهر والمتون المحللة.

على أننا نستطيع تلمس آفاق هذا العمل وامتداداته في مجموعة من كتابات عبد الفتاح كيليطو، التي أعادت طرح الموضوعات المطروقة هنا بصورة موسّعة، بل يمكن النظر إلى بعض المقالات الواردة في كتاب "الأدب والغرابة" باعتبارها نوى (جمع نواة) لكتب أصدرها الناقد فيما بعد. وفي هذا الصدد يحضر كتاب: "المقامات" الذي تناول فيه الناقد مقامات الهمداني والحريري بصورة مفصلة من منظور الدراسات الثقافية. و"الكتابة والتناسخ" الذي توسّع في مناقشة مفهوم المؤلف وقضايا الانتحال والسرقات ونسبة الكلام، كما تطرحها الثقافة العربية الكلاسيكية. وكتاب "العين والإبرة" الذي قدّم دراسة مفصلة لألف ليلة وليلة انطلاقا من جدلية الكتاب والكتابة، والإشكالات المتعلقة بمخطوطاته وطبعاته وترجماته... وكتاب "الحكاية والتأويل" الذي حلّل فيه الناقد إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، كما عاد فيه إلى الجرجاني من خلال قراءة كتابه أسرار البلاغة من منظور أسطوري باعتباره منظويا على قصة أصلية...

III. تركيب وتعقيب:

1. رأينا سابقا أن عبد الفتاح كيليطو أدار هذا العمل على ثلاثة مقاصد أساسية الأول منهجي -بيداغوجي، والثاني معرفي، والثالث هو ما ارتأينا وسمه بالمقصد الجمالي. ويتعلّق المقصد الأول (المنهجي - البيداغوجي) بضرورة بث روح جديدة في المقررات الدراسية والجامعية التي تُعنى بمقاربة الظاهرة الأدبية، وذلك استنادا إلى التراكم المنهجي (المنفتح على العلوم الإنسانية) الذي عرفته الأوساط الفرنسية في فترة السبعينات من القرن العشرين. وعلى هذا يغدو التجديد المنهجي ضرورة ملحة ترتبط بالزامية مجاوزة الإرث المنهجي التقليدي الذي رسّخ أسلوبا نمطيا في معالجة النصوص والظواهر

الأدبية، أسلوب يمكن وسمه بالسطحية والنظرة الأحادية والتكرار... وتظهر ملامح هذا المقصد بارزة على مستوى المشروع الفكري العام لعبد الفتاح كيليطو الذي عدّه أحد الباحثين؛ "استراتيجية شاملة لتفكيك الخطاب النقدي المتداول في العالم العربي وما ترسّب فيه من مقصديات منهجية ومفاهيمية تُشكّل في مجموعها أفقا ميتافيزيقيا يحكم رؤى الفكر والوجود معا" (37). فما يفعله عبد الفتاح كيليطو هو العمل على خلخلة المنهجية الأكاديمية الصارمة التي تعارف عليها النقد الجامعي في مقاربتة للنصوص، هذه المنهجية التي كانت تنظر إلى المعنى باعتباره معطى سابقا على القراءة والتحليل، وباستطاعة أي محلل أدبي أن يقبض عليه إذا التزم حرفيا بمنهجية محددة تملئ عليه إملاء.

أمّا المقصد الثاني، وهو ما أشار إليه عبد الكبير الخطيبي بقوله: "إنّ نية الكاتب عبد الفتاح كيليطو ترمي إلى تدقيق بعض المصطلحات" (ص.8)، فقد بدا لنا أنّ حضوره في عمل الناقد حضور عكسي. ذلك أنّ ما سعى إليه عبد الفتاح كيليطو في هذا العمل - بالنظر إلى موقعه التأسيسي في مشروعه - هو نسف التصورات الجاهزة القائمة في الأذهان حول مفاهيم مفتاحية في مجال الممارسة النقدية، وبيان تهاافتها وعدم وجود إجماع بصددّها. وفي مقدّمة المفاهيم التي أخضعها الناقد لهذه الاستراتيجية؛ مفهوم "النص الأدبي"، فضلا عن مفاهيم أخرى مثل "الخطاب"، و"النوع"، و"المؤلف"... التي حرص في مجموع أعماله على أشكّلها وإخراجها من دائرة البدهة والوضوح، إلى جعلها بؤرا إشكالية لا مجال لإعادة النظر في التراث الأدبي العربي إلّا انطلاقا من محاورتها وكشف أسرارها.

على أنّ الخصيصة التي يكاد مشروع عبد الفتاح كيليطو ينفرد بها في المشهد العام للفكر النقدي العربي المعاصر، هي حضور المقصد الجمالي الذي يشتغل بصورة محايدة لأسلوب الناقد. ونقصد به هذا التماهي الذي نلمسه في تفاعل الكتابة النقدية لكليطو مع النصوص الإبداعية السردية التي يهّم بقراءتها في أعماله. وهو يتعدى كونه مقصدا متصلا بكتاب الأدب والغرابية إلى كونه هاجسا يتلبس بمعظم كتابات عبد الفتاح كيليطو وإن اختلفت قوة حضوره وهيمنته من عمل إلى آخر. وإذا كنا نلمس في كتاب الأدب

³⁷ - محمد أزويّة، الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبي، مدخل لقراءة مشروع كيليطو النقدي، مجلة فصول، العدد 4، أكتوبر 1996،

والغربة حضورا لما سمّاه الخطيبي الأسلوب الأستاذي، الذي فرضه السياق التاريخي لصدور الكتاب والمقاصد المتحكمة فيه، فإنّ أعمالا أخرى للناقد (الغائب، أبو العلاء المعري ومناهات القول)، يهيمن عليها الهاجس الجمالي الإبداعي الذي يصعب معه أحيانا التمييز بين الكتابة الإبداعية والكتابة النقدية؛ بحيث "يكفّ مفهوم الجنس في هذه الكتابة عن أن يكون مقولة قَبْلِيّة سابقة، لأنّ السّمات التي يأخذها الشكل متولّدة عن الكتابة لا قبلها، ولما كانت هذه الكتابة متخلّقة... من نواة ملتبسة، فإنّ هذه السمات تظلّ ممتنعة عن التحديد القارّ، لأنّ الشكل ذاته رهان من رهانات الالتباس" (38).

ولعلنا نستطيع أن نرصد معالم حضور هذا الأسلوب في العمل الحالي من خلال توظيف الناقد المتواتر للغة أدبية مفعمة بالمجاز (39)؛ ما يكشف ربّما عن شعور بضعف القدرة التحليلية للغة العلمية المباشرة حين يتعلّق الأمر بتحليل المدوّنة التراثية العربية (السردية منها على الخصوص)، وافتقارها إلى "رؤية تخيلية كاشفة، تحدد العلائق الخفية بين المكونات والنصوص والأنواع المختلفة، وتستنتج أواصر التفاعل والجدل بينها" (40) ..

2. يبدو واضحا أنّ هناك إطارا موضوعيا محدّدا تتحرك فيه مجموع أعمال عبد الفتاح كيليطو، هو الثقافة العربية الكلاسيكية إطارا عاما والأدب العربي الكلاسيكي إطارا خاصا.. ولا شك أنّ لاختيار هذا الإطار الموضوعي المحدّد وتخصيصه بالفحص والمساءلة في مشروع امتدّ لعقود من الزمن، مسوّغات قد يكون الكشف عنها كفيلا بإضاءة جوانب هامة من المشروع الفكري للناقد.

وإذا كانت الثقافة العربية الكلاسيكية تشكل الإطار الموضوعي المشترك بين مجموع أعمال كيليطو، فإنّ المتن والعينات النصية التي يختارها الناقد للتطبيق في أعماله هي من التنوّع والتباين، بحيث تثير الانتباه إلى وجود رؤية خاصة واختيارات معرفية وفلسفية

³⁸ - خالد بلقاسم، هوية الكتابة في منجز كيليطو، ضمن: عبد الفتاح كيليطو، مناهات الكتابة (مؤلف جماعي)، تنسيق: عبد الجليل ناظم، جامعة محمد الخامس أكادال ودار توبقال للنشر، الرباط- الدار البيضاء، (ط 1)، 2013، ص. 184.

³⁹ - من الشواهد الدالة في هذا الإطار: [لا يكاد الباحث العربي يعتني إلا بشخصيات الماضي الفذة. كل اهتمامه ينصب على الفرسان المتبخرين فوق حشود المشاة... الأدب والغربة، ص. 47-48]؛ (البلاغة ساحرة تحجّر كل ما تلمس بقضيبها المشؤوم... نفسه، ص. 49)؛ (على القارئ المنجّم أن يتساءل ويسأل الكواكب، عن سرّ هذا السبات العميق الذي أصاب الدراسات البلاغية... نفسه، ص. 75) ... إلخ.

⁴⁰ - شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردية، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- بيروت، (ط 1)، 2007، ص. 57.

تدفعنا -حين التعامل مع هذا المشروع النقدي- إلى إعادة النظر في كلّ المفاهيم التي اعتدنا التعامل معها بمنطق البداهة والوضوح. وهكذا نجد عبد الفتاح كيليطو يضع تحت مسمى "الأدب" نصوصاً مثل أسرار البلاغة للجرجاني ومُلحة الإعراب للحريري، كما نلمس اهتمامه اللافت بنصوص كانت مغيّبة عن اهتمام النقد التقليدي (ألف ليلة وليلة، والمقامات) والتفاتة إلى ثلة من مثقفي الهامش، الذين كان النقد التقليدي يتعمّد إقصاءهم لأسباب غير واضحة (أبو العبر، وابن الحجاج، وابن بطلان وابن ناقياً).

نحن إذن أمام رؤية تسعى إلى الخروج بمفهوم النص ومفهوم المؤلف وبمفاهيم أخرى من إطارها المؤسساتي الضيق إلى جعلها مشرعة على آفاق ثقافية وكونية أوسع، من خلال الحرص على إيجاد المشتركات التي تحكم تشكّل النصوص والأنواع داخل الثقافة الواحدة من جهة، وفي الإطار الكوني (استحضاراً لمبدأ المثاقفة) من جهة ثانية. وتبدو معالم هذه الرؤية جلية في أعمال عبد الفتاح كيليطو النقدية من خلال تبنيّه لمصادرة منهجية تقضي بانفتاح النصوص على بعضها البعض داخل الثقافة نفسها، ومن ثمة فإنّ دراسة نص واحد لا تجدي نفعاً. فمن أجل تحديد ملامح النسق الثقافي الذي يوجّه تشكّل النصوص، لا بدّ من البحث في العلاقات التناصية القائمة بينها، كما لا بدّ من قراءة النصوص الأدبية في ضوء المنجزات الثقافية (الجغرافية والتاريخية...) المعاصرة لها⁽⁴¹⁾. كما تبدو معالم الرؤية السابقة من خلال المقارنات العديدة التي يحرص الناقد على عقدها بين الأنواع المنتمية إلى الثقافة العربية⁽⁴²⁾، أو بين الأدب العربي والأدب الغربي (الفرنسي خاصة).

3. هذا التصوّر الجديد لمفهوم النص ومتعلقاته دعا عبد الفتاح كيليطو إلى استحضار المرجعيات النظرية والمنهجية التي لا تحصر مفهوم النص في إطاره الضيق وإنّما تسعى استكناه ملامح النص الثقافي.. بل ربّما كان التشبّع بالأطر النظرية الغربية في صيغيتها البنيوية وما بعد البنيوية محدّداً لاختيارات الناقد على مستوى انتقاء العينات النصية. وعموماً فقد تميّزت مرتكزات الناقد في العمل النقدي الحالي بتنوّع واضح، حيث جاوزت حدود البنيوية التي صرّح بها العنوان الفرعي للكتاب إلى النهل من معين النقد الثقافي، والهرمينوطيقا، والتفكيكية، والتحليل النفسي، والأسطورة.. فهل يعني تجاوز

⁴¹ - ينظر مثلاً ما كتبه عبد الفتاح كيليطو في افتتاحية كتابه: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، صص. 7-8.

⁴² - أنظر مثلاً: مقارنته بين الأنواع والصور البلاغية (الأدب والغربة، ص. 27)، وبين المقامة والحديث النبوي (نفسه، ص. 32).

البنوية إلى ما بعدها شعور الناقد بقصور المنظور البنيوي عن كشف أسرار النص التراثي العربي؟ ثم ما مدى نجاحه في إجراء عملية التركيب المنهجي؟ إن المهمة التي يرتضيها عبد الفتاح كيليطو للناقد الأدبي أو المشتغل بالأدب، ليست محصورة في القدرة على التطبيق السليم للأطر النظرية والمنهجية أو اختبار صلاحية المناهج النقدية ونجاعتها الإجرائية، بقدر ما هي مهمة متعددة الأوجه. إنه أشبه بمتعدد الحرف الذي يستقي أدواته من مجالات متعددة ومتباينة لخدمة أهدافه المعرفية والثقافية التي يرمي إلى تحقيقها من وراء مقارنته للنصوص والظواهر المتصلة بها. يقول عبد الفتاح كيليطو: "يبدو لي -كما يبدو لآخرين- أن الناقد الأدبي، المحلل للنصوص الأدبية، يُشبه إلى حد كبير المتعدد الحرف (Bricoleur) (*). لذلك ترى المشتغل بالأدب يستعير أدواته ويلتقطها من اللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس إلخ. يأخذ من هذه العلوم، رغم عدم تخصصه فيها في غالب الأحيان، ما يناسب النصوص التي يدرسها والغرض الذي يرمي إليه من خلال دراسته. هذا فيما يبدو لي حال كل مشتغل بالأدب، اليوم وبالأمس القريب والبعيد..." (43).

انساقا مع التصور الأخير نجد أن تركيز عبد الفتاح كيليطو في معظم أعماله منصب بالدرجة الأولى على عمليات القراءة والتأويل وما يتمخض عنها من إشكالات معرفية وحضارية.. بينما لا يكاد ينشغل بقضايا النظرية والتنظير إلا لماما. وإذا كان سعيد يقطين -كما لاحظنا في الفصل السابق- حريصا على استهلال جميع إجراءاته النقدية بمقدمات مفصلة يضع من خلالها الأساس النظري لما يُزعم على تقديمه من تحليل لنصوص السيرة الشعبية، فإن القراءة عند عبد الفتاح كيليطو تبدو من غير مقدمات، بحيث "تجنح على الدوام إلى التخفف من ضغوط المداخل الشارحة للمفاهيم

* - يشير مصطلح Bricolage (المولفة حسب ترجمة جابر عصفور) عند ليفي شتراوس (خصوصا في كتابه عن «الفكر الوحشي») إلى الطريقة التي يولّف بها «العقل الوحشي» من «البقايا» أو المعطيات الجاهزة في عالمه «توليفات» جديدة، بواسطة منطق حسن يتدبّر أمره بالوسائل المتاحة المحدودة. هي إذن عملية تصنيف وترتيب وتنظيم لمعطيات جاهزة قديمة محدودة، على نحو مرتجل أو على البديهة، أمّا المُولّف أو المتعدد الحرف Bricoleur فهو الفاعل الذي يقوم بهذه العملية في استجابة عفوية آنية إلى ما يحيط به؛ استجابة تُقيم نوعا من التماثل بين تنظيم الطبيعة وتنظيم المجتمع، على نحو يفسّر الطبيعة ويجعلها صالحة للحياة من ناحية، وعلى نحو تغدو فيه الثقافة مرآة للطبيعة بالقدّر الذي تغدو به الطبيعة مرآة للثقافة من ناحية ثانية. (ينظر: إديث كيرزويل، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، (ط 2)، 1986، ص. 266).

43 - عبد الفتاح كيليطو، مسألة القراءة، ضمن: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية (مؤلف مشترك)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط 3)، 2001، ص. 38.

والقيم النقدية المقترحة والمستعملة، كما لا تؤول إلى محصلات نقدية مجردة (...). فالوعي والإنجاز النقديان، كلّ ملتحم في ممارسة كيليطو. ولذا كانت كتاباته ذات صدى واسع في النقد التطبيقي، أكثر منها في مراكمة القيم النظرية بصدد التناول النقدي للتراث السردي". (44)

4. ولا تكاد الممارسة النقدية لعبد الفتاح كيليطو -شأنها شأن أية ممارسة نقدية واعية بخلفياتها المعرفية- تستغني عن المفاهيم. إلا أنّ حضور المفاهيم في أعمال كيليطو يتسم بنوع من الخفوت الراجع بالدرجة الأولى إلى الخصوصية الإبداعية المميّزة للكتابة النقدية في مشروعه النقدي ككل.. وإلا فإنّ الناقد كثيرا ما يعتمد إلى توليد مصطلحات جديدة لخدمة أغراض تحليلية. (45)

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نستشف من طريقة تعامل عبد الفتاح كيليطو مع المفاهيم، حضور هاجس تفكيكي يرمي إلى نقض وتفكيك الدلالات المتعارف عليها وجعل المصطلحات مفتوحة على إمكان استيعاب المفاهيم المتعدّدة، دون أن يكون هناك إجماع على إحداها (نستحضر هنا مناقشته لمفهوم الأدب). على أن ملامح هذا الهاجس التفكيكي تتجلى بصورة أوضح من خلال تعامل كيليطو المخصوص مع الدوال المعجمية؛ إذ ليس هناك من دال إلا ويستصحب معه كوكبة من الدوال، كما ليس هناك من مدلول نهائي ومطلق تنتهي عنده الدوال.. يقول عبد الفتاح كيليطو: «إنّ عنصرا واحدا قد تكون له دلالات متعدّدة، تعدّد الدلالة لا ينبع من الكلمة في حدّ ذاتها.. وإنّما من ارتباط الكلمة بكلمات قريبة أو بعيدة، كلمات تكون في النصّ المدروس أو في نصوص أخرى. إنّ تعدّد الدلالات ينتج من تعدّد العلاقات. فالنص يصير غنيا بالمعاني عندما يفلح القارئ في تركيب علاقات خفية بين عناصره وعناصر نصوص أخرى» (46). ولعلّ هذا ما يفسّر رجوع كيليطو المتواتر إلى معجم لسان العرب، وما يتصل بذلك من تقليب للجذور اللغوية. (47)

44- شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية، صص. 57-58.

45- ينظر مثلا: مصطلح "الشخصية الراقشية" (الأدب والغربة، صص. 83-84)؛ ومصطلح "البروكستية" (مسألة القراءة، ص. 20)

46- عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة للحري، دار توبقال للنشر، البيضاء، (ط 1)، 1987، ص. 57.

47- ينظر مثلا ما فعله مع كلمة "جني" خلال تحليله لحكاية الصياد والعفريت ضمن: (عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، صص. 29-30). ويقول كيليطو في أحد حواراته: عندما تقرأ نصا على ضوء لسان العرب، فإنّك تفاجأ بدلالات

نستنتج إذن أنّ عبد الفتاح كيليطو يتبنى رؤية نسقية تنظر إلى التراث باعتباره كلاً متماسكا وسلسلة متراكبة الحلقات، بحيث لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى ولا عن المجموع؛ وهو ينطلق في ذلك من مسلمة (تحضر تصريحاً تارة وضمناً تارة أخرى في مجموع أعماله) تقضي بوجود تكامل بين العلوم والاختصاصات والأنواع في الثقافة العربية الكلاسيكية؛ «ذلك أنّ ما يسمى بالبلاغة مغروس في غابة من المعارف والعلوم. وليس من الصواب المنهجي دراسة أحد هذه العلوم بمعزل عن العلوم الأخرى. البلاغة لها ارتباطات بالنحو والتفسير وعلم الإعجاز والمنطق وعلم الكلام» (48).

من مقتضيات الرؤية السابقة أنّ قراءة النصوص الكلاسيكية -في نظر عبد الفتاح كيليطو- لا ينبغي أن تنطلق من معايير عصرنا، وإنّما عليها مراعاة السياق الثقافي والمعرفي لتشكل هذه النصوص. وذلك من شأنه أن يجنب القارئ للتراث مختلف مظاهر الإسقاط التي تدفع بعض الدارسين إلى محاكمة الأنواع والنصوص التراثية بناء على معطيات عصرهم. يقول كيليطو: «ليس من المناسب التحسّر على هذا الشكل المتقطع [يقصد تقطّع القراءة في مقامات الهمذاني] والتأسف على أنّ الهمذاني لم يكتب رواية» (49). ويقول أيضاً: «لن ينفعني أن أستشهد بهذا الدارس أو ذاك، بهذا الفيلسوف أو ذاك، إذا لم تستجب النصوص العربية للتحليل الذي أقترحه عليها». (50)

وإذا كانت العودة إلى التراث العربي تعتبر شاغلا مشتركا يلتقي فيه الدارس المعاصر بالدراسات الاستشراقية التي اقتحمت معظم مجالات المعرفة التراثية، وراكت زخما من المؤلفات التي لا يملك الدارس المدقق إمكان القفز عليها، فإنّ عبد الفتاح كيليطو -ورغم استشهاده كثيرا بآراء المستشرقين- يحرص على خلق مسافة معرفية حيال ذلك السجل الاستشراقي "بغية نقادي التماهي معه أو السقوط في إعادة إنتاج متاهاته وإسقاطاته" (51). بل ويعمل في مواضع كثيرة على نفس القراءات الاستشراقية المغرضة التي تعمل -

وعلاقات لم تكن في الحسبان، إثنين مدين بالكثير لابن منظور. (محمد الدغمومي، عبد الفتاح كيليطو، مأوى التراث الظليل (حوار)، مجلة آفاق، العدد 2، 1 يونيو 1989، ص. 112-113).

48- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة، ص. 64.

49- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص. 23-24. (أنظر أيضا: ص. 177 من الكتاب نفسه، وتحديدًا حديث كيليطو عما سَمَّاه: مسبقات القارئ العربي).

50- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، ص. 12.

51- حسن مستير، كيليطو والمتن العربي الكلاسيكي، ضمن: عبد الفتاح كيليطو، متاهات الكتابة (مؤلف جماعي)، تنسيق: عبد الجليل ناظم، جامعة محمد الخامس أكادال ودار توبقال للنشر، الرباط- الدار البيضاء، (ط 1)، 2013، ص. 115.

انطلاقاً من مركزية حضارية غربية- على الانتقاص من كثير من القطاعات الثقافية
والمعرفية العربية التراثية. (52)

⁵² - ينظر محور "ترددات رينان" ضمن: (عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص. 169 وما بعدها).

➤ الخاتمة:

إنّ الخوض في مفهوم التراث يطرح إشكالات معرفية عديدة تتعلق من جهة بالتباس المفهوم ذاته واتساعه ليشمل ما يقصّر عن الإضافة والتأثير في عصرنا، وتتعلق من جهة أخرى بالموقف منه قبولا ورفضاً وما يترتب عن ذلك من انتقائية بحيث يتم اختيار ما يناسب رؤية الدارس ومعتقداته وإقصاء الباقي... وهكذا فإنّ التعامل مع إشكالية التراث أقحم أغلب الدارسين في سجلات مفتوحة -وجوفاء أحيانا- لا تكاد تساهم إلا في تعميق الإشكال وتكريسه، كما تتأى بهم عن موضوعات اشتغالهم.

والمميز في قراءة الفكر النقدي المغربي المعاصر للتراث هو الانطلاق من وعي بالتراث⁽¹⁾، هذا الوعي الذي تجلّى واضحاً من خلال النظرة النسقية التي حكمت تعامل كلّ من محمد مفتاح وسعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو مع التراث؛ فقد تخطى هؤلاء النقاد عن الرؤية التجزيئية الانتقائية التي كانت تتعامل مع التراث العربي انطلاقاً من أحكام جاهزة تصنّف المعرفة التراثية وتُصدّر أحكاماً عامّة تنتهي بها إلى إهمال وإقصاء كم هائل من الأنواع والنصوص والمؤلفين..

وعموماً فإنّ الذي يشغل الفكر النقدي المغربي المعاصر هو التركيز على فهم الذات في حاضرها، ما دام هذا الحاضر يعاني اختلالات لا حصر لها. وهكذا يمكن أن نعتبر - استناداً إلى مقولة يابوس السالفة- أنّ هذا الفكر **يفضّل لحظة التطبيق**، لأنّه لم يقرأ التراث في ذاته ولأجل ذاته، وإنّما هي قراءة تصبو إلى تغيير زاوية النظر إلى نصوص وظواهر وقضايا التراث في أفق بناء رؤية خاصة لحاضر الذات ومستقبلها.

- محمد مفتاح: (الفهم- التأويل- التطبيق) على الرغم من تبئير مفتاح للحظة الفهم من خلال حرصه الشديد على النظر إلى النصّ التراثي بناء على مقتضيات وشروط تشكّله (التحقيق والفهم بالموازنة) حيث يعتبر أنّ هذه الخطوة ضرورية وبدونها يكون تعاملنا مع النصّ متسماً بنوع من اللاعلمية، إلّا أنّها في نظره خطوة غير كافية لذا ينبغي في نظره

¹ - حسب يقطين فـ "إنّ الوعي الحقيقي بالتراث، لا يكمن في تقديسه أو تدنيسه، ولكن في قراءته من أجل المستقبل، وبحثه والوعي به من أجل الإنتاج والتجاوز" (سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص. 41).

الانتقال إلى مرحلة التأويل باعتبار أنها قادرة (إذا نالت حقها من العناية والتدقيق) على كشف ما تتطوي عليه النصوص من معالم المشترك الكوني.

- سعيد يقطين: (الفهم- التطبيق) النص التراثي -في نظر سعيد يقطين- ينبغي أن يُفهم أي أن يعاد له الاعتبار من خلال الاعتراف بنصيته (الفهم) ثم تركه ينطق بمكنوناته.. والأمر هنا لا يحتاج إلى جهد تأويلي كبير، وإنما يكفي أن ننصت إلى النص. وما يقدمه النص التراثي (السرد) كفيل بإغناء نظرتنا إلى النصوص المعاصرة.
- عبد الفتاح كيليطو: (التأويل- التطبيق) يركّز كيليطو على لحظة التأويل فهو لا يهتم بنصية النص، بقدر ما يهتم بعملية استنتاج هذا النص (تأويله) وفقا لرؤية جديدة ومن منطلقات جديدة، وبهدف تفكيك الفهم المتداولة وفتح النصوص على آفاق تأويلية لا نهائية.

ولئن كانت مرحلة التركيب والتعقيب قد بسطت بتفصيل النتائج والخلاصات الخاصة بكل مشروع على حدة، فإننا نكتفي في هذه الخاتمة بتسجيل بعض النتائج العامة التي رأينا أنها تجيب بصورة أو بأخرى عن أطروحة البحث وفرضياته؛

➤ إن المنجز النقدي المغربي المعاصر ليس مجرد نقد أدبي يدرس الأدب من أجل مقاصد قريبة، وإنما هو انخراط في الدراسة الثقافية التي تنظر إلى التراث باعتباره نسقا تتكامل فيه المعارف وتتداخل. وهذا ما جعلنا نختار لتوصيفه مصطلح الفكر النقدي عوضا عن مصطلح النقد الأدبي.

➤ يتميز الفكر النقدي المغربي المعاصر (من خلال المشاريع المدروسة) بالسعي نحو الانفلات من القيود الصارمة للمنهج الوحيد والأوحد؛ فالمنتبع لهذا المنجز يلمس نوعا من الميل إلى التأسيس لخصوصية إجرائية في عمل الناقد المغربي. كلّ ذلك في إطار شمولي تكاملي، يستدعي خلاله الناقد ترسانة من المناهج والمفاهيم (بل ويضطر إلى التركيب والانتخاب والإقصاء في أحيان كثيرة)، لخدمة رؤية شمولية تنظر إلى التراث باعتباره كلاً..

➤ شكلت الأعمال التي خصصها كلّ باحث من الباحثين الثلاثة لقراءة التراث، حلقة هامة من حلقات مشروعه النقدي العام، تركت أثرها في ممارسته العلمية وأفرزت تراكما تأويليا ومنهجيا يمثل ملامح توجه فكري معاصر، تجاوز أصحابه منطق

الانبهار بالتراث وتقديسه، وكذا التوظيف الإيديولوجي له، وما كان يترتب عن ذلك من عمليات التجزئ والانتقاء والإقصاء.. إلى الوعي بهذا التراث والشروع في قراءته وتأويله. هذا الوعي الذي تجلى واضحا من خلال الرؤية النسقية التي حكمت تعامل كل من مفتاح ويقطين وكيليطو مع نصوص التراث وقضاياها.

➤ إنَّ أهمَّ ما يميّز المشاريع النقدية المدروسة هو تعاملها المباشر مع النصوص التي مكّنتها من مدّ جسور الحوار مع التراث ومعالجة إشكالاته وقضاياها، انطلاقا من آليات منهجية ومفاهيمية محدّدة ومعلنة أثبتت قدرتها على فك شفراتها من جهة. وانطلاقا من رؤية هرمينوطيقية (مؤسّسة على رؤية للعالم)، تستحضر الموقع التاريخي والحضاري للذات المؤلّة، وتتأى بفعل القراءة عن أن يكون طقسا من طقوس التقديس والتبجيل أو مطية لخدمة غايات إيديولوجية ضيقة.

➤ تميّزت الممارسة النقدية في المنجز النقدي المغربي المعاصر بنوع من الانفتاح على إمكانات التطوير.. هذا الانفتاح الذي يتّخذ أحيانا شكل تجاوز ذاتي. وهي خصيصة تحضر بشكل لافت في المشاريع النقدية المدروسة؛ ذلك أنّ أصحاب هذه المشاريع لا يجدون حرجا -في الكثير من الأحيان- في التعبير عن نسبة النتائج التي انتهى إليها عمل من الأعمال المنتسبة إليهم، اعتبارا لكونها جزءا من مشروع مفتوح يطمح إلى الاكتمال.

➤ يستقل كل مشروع من المشاريع النقدية المدروسة برؤيته الهرمينوطيقية الخاصة التي يمكن اعتبارها نموذجا لاتّجاه هرمينوطيقي قائم بذاته. [فمع محمد مفتاح نجد أنفسنا أمام ما يمكن وسمه بـ "الهرمينوطيقا التشييدية" التي تؤمن بأنّ المعنى يُشَيّد انطلاقا من ضوابط ومعايير محدّدة. إنّها هرمينوطيقا كونية تسعى إلى جعل التأويل عملية إبستمولوجية وأنطولوجية في الآن ذاته، بسبب وجود مشتركات كونية توحد البشر جميعا وترفض النظرة الأحادية]؛ [ومع سعيد يقطين نجد أنفسنا أمام ملامح "هرمينوطيقا نصية" تعمل على استتطاق النص لاستخراج مكنوناته الدلالية. والأمر هنا لا يحتاج إلى جهد تأويلي كبير، بقدر يتطلب الإنصات إلى النص. وما يقدّمه النص التراثي (السردي) كفيل بإغناء نظرتنا إلى النصوص المعاصرة]؛ [أمّا مشروع عبد الفتاح كيليطو فإنّه يؤسس لـ "هرمينوطيقا تفكيكية" تؤمن بأنّ المعنى يظهر حين نقوم بتعرية

النصوص مما علق بها جزاء الترسبات المنهجية والمفاهيمية.. ما يجعل الفهم نتاجا لعملية حوارية إبداعية تتم بين النص والقارئ- المؤول].

عبد الفتاح كيليطو
↓
التفكيكية
↓
(القارئ)

سعيد يقطين
↓
النصية
↓
(النصّ)

محمد مفتاح
↓
التشبيدية
↓
(السياق والمساق)

الملحق

معجم المصطلحات المعرّفة في المتن
المدرسة

❖ إضاءة:

أنجز هذا المعجم انطلاقاً من جرد شامل للمصطلحات المعروفة في مجموع الأعمال النقدية التي قرأت التراث ضمن المشروع النقدي العام لكل من:

- محمد مفتاح.
- سعيد يقطين.
- عبد الفتاح كيليطو.

وهو يضم مصطلحات بلاغية، ونحوية، وعروضية، وأدبية-نقدية، ولسانية، وسيميائية، وسردية، وأثروبولوجية، ومنطقية، وصوفية... إلخ. وقد اكتفينا بترتيب المواد ترتيباً ألفبائياً دون تصنيفها أو تبويبها. ومرمنا بهذا الصنيع، البرهنة على:

- ✓ علمية الممارسة النقدية في المتن/ المشاريع المدروسة. فمعلوم أن ضبط المصطلح يقوي الجانب العلمي لآلية ممارسة فكرة⁽¹⁾؛
- ✓ انفتاح الممارسة النقدية المذكورة وتعددية المشارب التي تستقي منها؛
- ✓ قدرة هذه الممارسة النقدية - في تعاملها مع المصطلح - على الانتقال من وضعية الاقتباس إلى وضعية التوليد والإثراء مروراً بالتطعيم.

❖ رهوز ونهوضيات:

- 1: في سيمياء الشعر القديم (مفتاح)؛ الكلام والخبر (يقطين)؛ الأدب والغربة (كيليطو).
- 2: تحليل الخطاب الشعري (مفتاح)؛ قال الراوي (يقطين)؛ المقامات (كيليطو).
- 3: مجهول البيان (مفتاح)؛ السرد العربي (يقطين)؛ الحكاية والتأويل (كيليطو).
- 4: التلقى والتأويل (مفتاح)؛ الكتابة والتناسخ (كيليطو).
- 5: العين والإبرة (كيليطو).
- التعرفات المنشأة⁽²⁾: اكتفينا بإيرادها دون الإشارة إلى صاحبها، وهذا معناه أن التعرف صاغه (أنشأه) الناقد ولم يقتبسه من غيره.

¹ - ذلك أن "التحكم في المصطلح هو في النهاية تحكّم في المعرفة المراد إيصالها والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة، والتمكن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما" (أحمد بوحسن، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، يناير-فبراير 1989، ص. 84).

² - يعني مفهوم الإنشائية - كما حدّده الدكتور طه عبد الرحمن - اكتساب المفهوم المقتبس إجراءات معيّنة وإنتاجية مخصصة بفضل ما "ينشئه" له مقتبسه من معايير وأوصاف محدّدة تكون كافية وضرورية للاشتغال به في الوصف أو التحليل أو التفسير. (طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 2)، 2005، ص. 53).

- في حالة الإحالات المباشرة: عملنا على إثبات إسم صاحب التعريف بعدد (مثال: ابن عميرة، لـ/4/38).
- في حالة اعتماد الناقد على المراجع الوسيطة: عملنا على إثبات إسم صاحب التعريف (فردا كان أو جماعة) قبلنا بين معقوتين (مثال: [تعريف الجشطالتيين]).
- د-: تعريف ومراد دون الإحالة إلى صاحبه. (*)
- إ-: إحالة عامة إلى مرجع أو مراجع معينة قصد التوسم والاستزادة دون توثيق للمرجع الذي أخذ منه التعريف.
- هـ. ص: هامش الصفحة.
- ك: الكتاب

* - بعض التعريفات تغدو من فرط تداولها ملكا مُشاعا.

❖ محمد مفتاح:

- الاتّساع: «صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعدّدة من غير ترجيح» (السجلماسي، ك4/87). وقد شعبه (أي السجلماسي) إلى:
 - ✓ الاتّساع الأكثرى: «هو اتّحاد اللفظ ألبنّة والاختلاف في تأويله» (ك4/87).
 - ✓ الاتّساع الأقلّي: «هو الذي يرد فيه اللفظ على صورة ويحتمل أن يكون على غيرها» (ك4/87).
- الاستدلال: «أن تقول: إنّ جملة لها قيمة استدلالية، يعني أنّها قدّمت لتوجّه المخاطب نحو هذه الخلاصة أو تلك. الكلام عن القيمة الاستدلالية للجملة هو إذن، الكلام عن استرسالها المتوقّع» (O. Ducrot، ك1/151).
- الاستغاثة: (كما عرّفها النحويون) «نداء موجّه إلى من يُخلّص من شدّة واقعة بالفعل أو يُعين على دفعها قبل وقوعها» (د-إ، ك1/172).
- الاعتباطية Arbitraire: «معنى الاعتباطية أن لا وجود لعلاقة بين الدال والمدلول، وإنّما سمّيت الأشياء والمعاني تواضعاً واتّفاقاً» (د-إ، ك2/63).
- الإطار Frame: «تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية Prototypes وأحداث قابلية Stereotypes ملائمة لأوضاع خاصّة» (ك3/68).
- الأنّاگرام Anagramme: «أن تكون الكلمتان مكونتين من نفس الأصوات و/ أو الخط» (د-إ، ك2/38).
- الاستباق: «وهو كلّ عملية سردية تهدف إلى حكي حدثٍ أو إثارتِهِ مُسبقاً» (ك2/260).
- الاستعارة: [تعريف النظرية التشبيهية] «وسائل لغوية لوصف بعض التماثلات الموجودة قبلها بين شيئين في العالم» (Zolatan Kövecses، ك3/48).
- ✓ [تعريف الوضعية المنطقية] «انحرافٌ طُفيلي يصيبُ اللُّغة العادية واللُّغة العلمية» (د-إ، ك3/48).
- ✓ [تعريف النظرية التفاعلية/البنائية] «الاستعارات وسائل مفهومية للإدراك، أو لخلق الواقع وليست مجرّد وصف له» (Zolatan Kövecses، ك3/49).
- ✓ [تعريف الجشطالتيين] «فهمُ نوعٍ من الأشياء وتجربتهُ في تعابيرٍ أشياء أخرى» (G.Lakoff and M.Johnson، ك2/104؛ ك3/52).

- ✓ [تعريف ماك كورماك] «جمع بين عقدتين مختلفتين ليس بينهما علاقة رُتبِيّة أو تضمينية أو وراثية مثل الجمع بين الحزن والغبار..» (Mac Cormac، ك 67/3-68).
- ✓ [تعريف أمبرتو إيكو] «هي ما يخالف الحقيقة ولكن عندما تؤوّل يستقيم المعنى، أو هي ما يخرق قواعد المحادثة» (U. Eco، ك 107/3).
- الاستعارة الإيجابية (الاستعارة الوفاقية): «حينما تثبت مقومات ذاتية أو لوازم أو أعراض للموضوع الأوّل ليتوافق بعض التوافق مع الموضوع الثاني» (ك 57/3).
- الاستعارة الصغيرة: [وينريخ] «هي استعارة الجملة» (د-إ، ك 107/3).
- استعارة السياق: [وينريخ] «هي مجموع الاستعارات الواردة في النصّ المكوّنة لخطاب تمثيلي» (د-إ، ك 107/3).
- ✓ «نعني باستعارة السياق مجموعة الاستعارات المتضام بعضها إلى بعض التي توازي الخلفية الثقافية والاجتماعية» (ك 130/3).
- استعارة النص: [وينريخ] «هي تلك القاعدة الإيديولوجية لمجتمع من المجتمعات المدلول عليها بالاستعارة السياقية» (د-إ، ك 107/3).
- الأسطورة: «قصة حقيقية جرت في بداية الأزمنة، وتستخدم كنموذج للسلوك البشري» (علي زيعور، ك 82/1).
- إسم الإشارة: «إسم يُعيّن مدلوله تعييناً مقروناً بإشارة حسية إليه» (عباس حسن، ك 160/1).
- ✓ «حركة مُعيّنة إلى موضوع في نفس الوقت الذي يُلفظ فيه إسم الإشارة» (بنفنست، ك 160/1).
- الاقتضاء: «قضية معبر عنها بواسطة قول دون أن تحتويها منطقياً القضية المُعبر عنها» (D.Wilson et D.Sperber، ك 143/2).
- أيقونية الكتابة: «علاقة المُشابهة مع واقع العالم الخارجي» (Greimas et Courtes، ك 127/2).
- الإيطاء (من عيوب القافية): «إعادة الكلمة التي فيها الروي بلفظها أو معناها» (د-إ، ك 44/2).
- البلاغة: «صناعة تفيد قوة الإفهام على ما يريده الإنسان أو يُراد منه بتمكّن من إيقاع التصديق به وإذعان النفس له» (ابن عميرة، ك 38/4).

- التَّاريخانية *historicité*: ومعناها «أنّ ظواهر الكون ومنها الإنسان تاريخانية وليست جواهر ثابتة متعالية عن ماجريات الأحداث وفضاءاتها..» (ك3/103).
- التَّفَاعُل: «التأثير المتبادل بين مُرسِلٍ ومُتلَقٍ في حالة حضور أو غياب، باستعمالٍ للأدلة اللغوية، مطابق لمقتضى المقام والمقال» (ك2/138).
- التفاعل (المعرفي): «يحصل حينما يُجَرَّبُ "أ" أنيا كـ "ب" وَلَكِنَّهُ ليس "ب" أي مناقضة قانون الوسط المرفوع المنطقي» (د-إ، ك3/120).
- التقييس: ونعني به.. «قياس مفرد على مفرد أو حدث على حدث أو حكم على حكم أو بنية على بنية...» (ك3/37).
- التجنيس:
- ✓ (التجنيس) «أن يختلف اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان» (ابن جني، ك2/36).
- ✓ (التجنيس) «إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق لمعنيين متباينين مرتين فصاعدا لمجرد الإعراب لا لعلّة» (السجلماسي، ك1/34).
- ✓ (تجنيس المماثلة): «أن يتكرّر اللفظ باختلاف المعنى» (د-إ، ك1/88).
- ✓ (تجنيس المضارعة): «إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيادة حروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سَمْعاً أو خطّاً» (السجلماسي، ك1/69-87؛ ك2/37).
- ✓ (الاتّحاد): «اتّحاد اللفظين من كلّ وجه، وعلى الإطلاق» (السجلماسي، ك1/34).
- ✓ (المقاربة): «اتّحاد اللفظين من بعض الوجوه» (السجلماسي، ك1/34).
- ✓ (البناء): «إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق المتّحد المعنى كذلك مرتين» (السجلماسي، ك1/34).
- ✓ (المُشاكلة): «إعادة اللفظ الواحد بعينه وبالعدد أو بالنوع مرتين فصاعدا» (السجلماسي، ك1/34؛ ك2/36-37).
- ✓ (تجنيس تقليب الحروف): «قلب حروف مجموعة من الكلمات مختارة أو مقاطع منها حتى تستخلص منها حروف أو مقاطع أخرى يجمعها أيضا معنى قد يكون هزليا أو وقحا» (C.K.Orecchioni، ك1/88).

- التشاكل L'Isotopie

✓ «مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إيهامها، وهذا الحلّ نفسه موجّه بالبحث عن القراءة المنسجمة» (كريماس، ك20/2).

✓ «التشاكل - هو قبل كلّ شيء - يعين تردّد المقومات السياقية التي تضمن للخطاب - القول انسجامه على طول سلسلة تراكيبية» (كريماس، ك23/3).

✓ «كلّ تكرار لوحدة لغوية مهما كانت» (François Rastier، ك21/2).

✓ «تكرار مقنّن لوحدات الدالّ نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول» (جماعة M، ك21/2).

✓ «خاصة مجموعات محدّدة من وحدات الدلالة المؤلفة من تكرار لمقومات متماثلة ومن غياب مقومات مبعدة في موقع تركيبّي تحديدي» (جماعة M، ك24/2)؛

✓ «تنمية لنواة معنوية سلبية أو إيجابية بإحكام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضامنا لانسجام الرسالة» (مفتاح، ك25/2).

- التشعب Bifurcation: «حالة أشياء معبر عنها بمجموعة قضايا، وكلّ قضية منها إمّا أن تعبر عن «ب» وإمّا عن ليس «ب»..» (ك60/3).

- التصدير: «قَوْلُ مُرَكَّبٍ مِنْ جُزْئَيْنِ مُتَقَيِّئِي المادّة والمثال (...) وموضع أحدهما صدراً، والآخر عجزاً مردوداً على الصّدر بحسب هيئة الوضع اضطراراً» (السجلّماسي، ك118/1).

- التعبيرات الإشارية Deictiques^(*): هي عند المحدثين من اللغويين «كلّ ما يحيل على بعض العناصر المكوّنة لوضعية التخاطب...» (C.K. Orecchioni، ك72/1).

- التمثيل Allegory: (الرمز المتعدّد) «هو ما يكون فيه عدد من الرموز المختلفة ذات التأويلات الفردية المضموم بعضها إلى بعض لصنع تأويل شامل» (René Dirven، ك86/3).

- التمثيط: «توسيع نواة معيّنة باعتبارها رحماً لما ينسج من حالات وأعمال..» (ك178/4).

* - وهي - كما يقول مفتاح - أعمّ من أسماء الإشارة في النحو العربي.

- التمني: «هو الرغبة في تحقيق شيء محبوب حصوله سواء أكان تحقيقه ممكنا أو غير ممكن (مستحيل). بل إنه قلما يتعلّق بالممكن وأكثر ما يتعلّق بالمستحيل» (د-أ، ك2/263).
- التكتيف: «تركيز ما كان موسّعا بالإشارة إليه أو بالإحالة عليه» (ك4/178).
- التناسب: (نظرية التناسب) «إثبات العلاقة بين الأشياء المختلفة ليس في كميتها وفي كفاءتها فقط ولكنها مختلفة من حيث طبيعتها...» (Philibert Secretan، ك4/83).
- التناص:
 - ✓ «مجموعة من النصوص تدخل في علاقة مع نصّ معيّن (...) وأقصى حالاته، بدون شكّ، المعارضة» (ميشيل أرّفي، ك1/67).
 - ✓ «هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة» (ك2/121).
- التنضيد: «نقصد به بعض أدوات العلائق النحوية التالية مثل: و، أو، أدوات الاستثناء، وحروف التعليل، وما يدلّ على الغاية والشرط والجواب» (ك4/158).
- التوازي الأحادي: «نقصد ما يكون من توازن بين شطري البيت الواحد» (ك4/152).
- توازي التطابق: «نعني به ما تتأسس القصيدة عليه وتتنظم، وهو صنفان: خاص وعام؛ فالخاص نقصد به البحر والإيقاع (...) وأمّا العام فهو أعمق من هذا، ويُمكن أن يشمل كلّ خطاب طبيعي(*)...» (ك4/152).
- توازي تقابل الصيغ: «ونقصد به ما يكون من تقابل مثل: الماضي/المضارع؛ إسم الفاعل/إسم المفعول... مما يُحدث حركة وتطورا داخل الفضاء الشعري» (ك4/157).
- التوازي المقطعي: «نقصد به ما يتكوّن من بيتين فأكثر بحسب تناظرات وتفاعلات واختلافات مما يهندس معمارية خاصة للقصيدة» (ك4/150).
- الجذبة: «الأخذ عن النفس والاشتغال بالله انقطاعا مع توفّر العقل ومداومة الاجتهاد في التعبّد» (ك4/208).

* - ولكنّ هذا النوع من التوازي لا يمكن تحقيقه إلّا بعد اختصار القواعد النحوية العديدة إلى مقولات تحليلية. وقد يكون «نحو الحالات» أفضل سبيل للوصول إلى هذا المطلب. (التلقي والتأويل، ص. 155)

- **الجملة الاعتراضية**⁽³⁾: «جملة صغرى تتخلل جملة كبرى على جهة التأكيد» (د-إ، ك/63).
- **الجهة**: «إخراج الممكن بصورة الواجب، أو إخراج الواجب بصورة الممكن، وإخراج المحال بصورة الممكن والواجب، وإخراجهما معا بصورة المحال» (السجلماسي، ك/56).
- **الرمز**: «هو ما يوحي بأن معنى ما موجود حقا في النص، ولكن الطريقة التي يقدم فيها تجعله محتملا لتأويلات عديدة..» (U. Eco، ك/107).
- **السرقعة Plagiat**: «وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة... مع إخفاء المسروق» (Dictionnaire Robert، ك/121).
- **الشعر**:
 ✓ «ما نُظم بالقصد من الكلام على وزن معلوم وقافية ملتزمة» (أبو البقاء الرندي، ك/39).
 ✓ «الشعر كلام مخيل موزون مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية» (حازم القرطاجني، ك/39).
 ✓ «أقوال موزونة متساوية... مقفاة» (السجلماسي، ك/39).
- **المُقايِسة L'Analogie**: «تعني المُقايِسة في أصلها الإغريقي، وفي آن واحد- التناسب والعلاقة بين العناصر التي تظهر غير متقايسة، بل مُتتافرة. فالمقايِسة لها قدرة على تحقيق اللاممكن» (Philibert Secretan، ك/102-103).
- **القصدية**: «تعني القصدية أنّ اللغة -جزئيا أو كليا- يُمكن أن تفسّر أو تبرّر بالنظام الطبيعي للأشياء أو الأفكار» (د-إ، ك/63).
- **الصورة**: «ونعني بالصورة ما احتلته قصيدة.. [ما] من فضاء وما اتّسمت به من تناظر وتقابل واختلاف، وما تحدثه في متلقّيها من أثر حين يسمّعها أو يسرح الطرف فيها» (ك/149).

³ - ذكر مفتاح في الكتاب الثاني أسماء أخرى للجملة الاعتراضية وهي: التتميمية، والتكميلية، والاحترازية. (ينظر تحليل الخطاب الشعري، ها. ص. 180).

- **المقصدية**(4): «خاصةً عدّة حالاتٍ عقليةٍ أو أحداثٍ، وبسبب تلك الخاصة تتوجّه تلك الحالات العقلية والأحداث إلى/ أو نحو الأشياء والحالات الواقعية في العالم» (J.Searle، ك2/165).
- **المقطع**: «وهو مجموعة من الأصوات المفردة تتألف من صوت طليق واحد معه صوت حبيس أو أكثر» (إ-ع، ك2/45-46).
- **المُعَارِضَة** **pastiche**: «وتعني أنّ عملاً أدبياً أو فنياً يُحاكي فيه مؤلّفه كيفية كتابة «معلم» فيه أو أسلوبه ليقنّدي بهما أو لرياضة القول على هديهما أو للسخرية منهما» (Dictionnaire Robert، ك2/121).
- ✓ **المعارضة الساخرة** **Parodie**: «أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدّي هزلياً، والهزلي جدياً... والمدح ذماً والذم مدحاً» (Dictionnaire Robert، ك2/121).
- ✓ **المُناقِضَة**: [غير أنّ المعارضة -لغويًا واصطلاحياً- تعني أحياناً] «المخالفة واتّخاذ كلّ من المؤلّفين طريقه سائرَيْن وجهاً لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معيّنة» (د-إ، ك2/122).
- **المعرفة الموضوعيّة** **Objectiviste cognition** [جورج لاكوف]: «ربط الرموز بأشياء العالم، أي أنّ كلّ مفهوم له ما يقابله في العالم الخارجي وإلاّ لن يكون له معنى ولا فائدة من وجوده...» (د-إ، ك3/77).
- **المُعِينَات** **Les Déixis**: نقصد بها «ما يحيل على هيئة المقال وما يتّصل به من زمان-مكان (...) وبتعبير آخر هي: الضمائر، والظروف، وأسماء الإشارة... وتمنح هذه المعينات مرجعية للخطاب بتصنعها لها» (ك2/151).
- **منطق الجهات**: «ما كانت قضاياها لا تحتل الصدق ولا الكذب لأنّ جُمْلَه ليست بخبرية» (د-إ، ك2/263).
- **النّبر**: «نشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة» (د-إ، ك2/46).

⁴ - يفرّق سورل بين مفهومين، "المقصد"؛ ما كان وراءه وعي. و"المقصدية"؛ التي تجمع بين الوعي واللاوعي. (تحليل الخطاب الشعري،

- **النداء:** «توجيه الدعوة إلى المُخاطَب وتنبئيه للإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم» (د-إ، ك1/153).
- **النص:** «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة» (G.Brown and G.Yule، ك2/120).
- ✓ **[تعريف فان ديك]** «سلسلة من الأفعال الكلامية، كُلُّ مِنْهَا يُلقَى ضوءاً على الآخر» (M. de Fornel، ك2/146).
- **الكلام (التركيب):** «كلّ لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسمّيه النحويون الجمل» (ابن جنّي، ك1/45).
- **الكلمة النواة:** (عند دُوصُوسِير) «تأليف دالّ معجمي من الأصوات المتكررة في بيت أو مقطع شعري» (C.K.Orecchioni، ك1/126-127).
- **كونترپيت Contrepet:** «قلب حروف أو مقاطع لمجموعة من الكلمات اختيرت خصيصاً لتستخلص منها مجموعة كلمات أخرى لها معنى أيضاً. ومن الأحسن أن يكون المعنى هزلياً أو وقحاً» (جاكوبسون، ك1/35).
- **العامل (النحوي) agent:** «كلّ كيان مؤهل لأن يمارس على كيانات أخرى (حكمه) مغيراً خصائصها ومواقعها». (لاينس J.lyons، ك2/77).
- **العامل-الفاعل (الحكائي):** «وهو ما يُنجزُ فعلاً أو يَخضعُ له في استقلال عن كلّ تحديد آخر (دلالي و/ أو إيديولوجي) وقد يكون كائنات إنسانية أو حيوانات أو أشياء أو مفاهيم..» (د-إ، ك2/152).
- **Chiming (شايمينغ):** «وسيلة للربط بين كلمتين لمشابهة أصواتهما بحيث تجعلك تفكر في إمكان جمعهما» (Molino et Tamine، ك2/38).
- **Postface:** «تنبيه يكون موضوعاً في آخر الكتاب» (ك2/337).

❖ سعيد يقطين:

- **الأدب:** «الجنس الذي يستوعب مختلف الممارسات اللفظية ذات الخصائص المميزة عن نظيراتها في الحياة اليومية والعلمية» (ك1/133).
- **الأسلوب:** «إنه السمة الكلية التي يمكن أن يوصف بها أي كلام في علاقته بمختلف الجوانب التي يتصل بها» (ك1/202).
- **الاستباق:** «والمقصود به في التحليل السردي للزمان.. حكي الشيء قبل وقوعه» (G.Genette، ك2/185).
- **الأنماط الثابتة:** «نقصد بالأنماط الثابتة الأنماط "الأساسية" المتعالية لاتصالها بما يمثلها الكلام في علاقته بالتجربة الإنسانية. وأسميناها الأساسية أو المتعالية لأنها تتحقق في أي كلام بغض النظر عن اللسان والتاريخ» (ك1/199).
- ✓ **الأنماط المتحوّلة:** «ونقصد بها الأنماط "العامة" (...) ونحدّد هذه الأنماط العامة بالاستناد إلى الأنماط الأساسية الممثلة للتجربة، بالنظر إليها من جهة علاقتها بالكلام بالأبعاد التي يرمي إلى تركيزها، أو بالأثر الذي يبغى إحداثه في المتلقي...» (ك1/200).
- ✓ **الأنماط المتغيرة:** «وهي التي نعتناها بالأنماط "الخاصة"، وتنظم الأنماط الأساسية والعامة معا لأنها لا تتصل بالتجربة أو الوظيفة أو الأثر الذي تسعى إلى تحقيقه، ولكن بالأداة التي تستخدمها لتمثيل هذه التجربة أو تحقيق تلك الوظيفة. ونقصد بها اللغة الموظفة أو الأسلوب المستعمل.» (ك1/202).
- **الأنواع الثابتة:** «نقصد بالأنواع الثابتة الأنواع الأصول، وهي الأقرب إلى الأجناس من حيث طبيعتها وثباتها، فهي الأنواع الأصلية التي تتحقق بشكل دائم وتظل موجودة بصورة مستمرة. وما يحصل من تحوّل يجعلنا ننقل إلى الأنواع المتحوّلة التي تأتي لتعانق التحوّلات الجديدة وتستجيب لها» (ك1/195).
- ✓ **الأنواع المتغيرة:** «نقصد بالأنواع المتغيرة كلّ الأنواع المختلطة، وهي التي تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفين، وتتحقق فيها بدرجة تكاد تكون متساوية، الشيء الذي يجعل من الصعوبة مكان تحديد جنسيتها، أو نوعيتها على النحو الذي يتم مع أنواع أخرى» (ك1/197).

- التبيير: «يرتبط التبيير بالموقع الذي يحتله الزاوي في علاقته بالشخصيات وبالعالم القصة بوجه عام. وهو المفهوم الذي جاء ليحل محل "وجهة النظر" أو "المنظور" في الدراسات ما قبل السردية» (ك1/225).
- التجربة الإنسانية: «تتمثل في العلاقة التي يتخذها الإنسان مع مختلف العوالم الممكنة، المحسوسة والمعقولة، وهو يتفاعل معها بمختلف حواسه الظاهرة والباطنة، وبمختلف وسائل الإدراك التي يمتلكها» (ك1/199).
- التجليات: «نقصد بـ "التجليات" التحقيقات النصية الملموسة» (ك1/185).
- ✓ تجليات ثابتة: ("معمارية النص" حسب اصطلاح ج. جنيت) «هي التي تتجسد من خلالها "جنسية" النص. [و]هي تتضمن مختلف المقولات العامة أو المتعالية التي يرتبط بها كل نص» (ك1/186).
- التحديث: «التحديث لغة الإخبار، وعند المحدثين إخبار خاص بما سُمع من لفظ الشيخ، أي إخبار خاص بحديث سمع الراوي بلفظه من الشيخ...» (التهانوي، ك1/193).
- التخطيب: «تقديم القصة من خلال خطاب معين» (ك1/225).
- التراث: «كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا، بكل ما خلفه لنا قبيل عصر النهضة من جهة ثانية. [وهو] يتسع ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار التي بقيت من عُمران وعادات وتقاليد، ولها صلة وثيقة بالحقبة الخالية» (ك1/47).
- ✓ «يتصل مفهوم التراث بمجمل الإنتاجات التي ساهم بها.. الإنسان في التكيف مع محيطه، والتفاعل معه، والفعل فيه» (ك3/22).
- التراث العربي: «هو مجموع الإنتاج الذي خلفه العرب وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية(*)» (ك3/29).
- الجفر: «علم يُبحث فيه عن الحروف من حيث هي بناءً مستقلًا بالدلالة. ويسمى أيضا بعلم الحروف... ويُعرف من هذا العلم حوادث العالم إلى انقراضه» (د-، ك2/46).

*- في السياق نفسه يضيف سعيد يقطين: "وحين نركّز على اللغة العربية في هذا التحديد فلائها الإطار الذي نظم كل أشكال التعبير والتفكير. لذلك لا يمكننا أن نطلق من "الجنس" البشري فقط في تحديد أي جنس: فاللغة المعبر بها والمفكر من خلالها والموظفة في التفاعل والتواصل هي التي بواسطتها نحدد "عروبة" هذا التراث بدون أي حمولة عرقية أو تفاضلية مع أي جنس آخر" (السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص. 29).

- الجنس: «الإسم الجامع لأنواع متعدّدة مشتركة من حيث انتماؤها إلى جنس محدّد» (ك/11-12).
- ✓ [الرماني] «الجنس صنف يعمه معنى مشتق، وينقسم إلى أنواع مختلفة، والنوع أحد أقسام الجنس» (ك/134).
- ✓ [التهانوي] «الضرب من كلّ شيء. وهو أعمّ من النوع، يقال الحيوان جنس، والإنسان نوع» (ك/183).
- ✓ [الأصوليون والفقهاء] «عبارة عن كلّ مقول على كثيرين مختلفين بالأعراض دون الحقائق» (ك/183).
- الجنسية La genericité: «هي الخاصية الثابتة التي تجعل أنواعا متعدّدة تتدرج ضمن جنس معيّن» (ك/12).
- ✓ «مقولة مقومية ضابطة لأيّ كلام من حيث مبادئه الثابتة التي يتحدّد لنا من خلالها بُعدُه الجنسي، أو انتماؤه إلى جنس معيّن» (ك/12).
- ✓ «مقولة كلية تتدرج تحتها أنواع تتعدّد بتعدّد الأجناس» (ك/314/2).
- الحافز Motif: «أصغر وحدة معنوية» (توماشفسكي، ك/32/2).
- الحديث: «وهو ما يجري بين الناس في مخاطباتهم ومجالسهم ومناقلاتهم» (ابن وهب الكاتب، ك/148/1).
- الحكائية: «مجموع الخصائص التي تُلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد» (ك/7/2).
- ✓ «المقولة الجنسية الخاصة بجنس السرد (...) إنّها العنصر الثابت الذي يُنظّم أيّ كلام يوسم بميسمها، ويلحقه بدائرة جنس السرد بغضّ النظر عن الزمان والمكان» (ك/12/2).
- ✓ «مقولة كلية ثابتة، تضمّ شبكة من المقولات الفرعية. وكلّما توفّرت في أي عمل، وبأية صورة أمكننا وسم هذا العمل بأنّه ينتمي إلى جنس "الخبر" أو "السرد"» (ك/19/2).
- الخُلم (خطاب الخُلم): «خطاب سردي، يتراءى للمرء في النوم على شكل صور متقاطعة ومتداخلة وغير منسجمة» (ك/15/3).

- الدعوى⁽⁵⁾: «هي ما يدّعيه العمل الحكائي، ويستند إليه في انبثائه. وذلك على فرض أن أي عمل كيفما كان جنسه أو نوعه يدّعي شيئا ما صدقا أو كذبا..» (ك/36/2).
- الرمز: «هو ما أخفي من الكلام» (ابن وهب الكاتب، ك/147/1).
- الزمانية La temporalité: «الطابع الذي يأخذه كل ما يتحقق في الزمان» (J.Pouillon، ك/2/161).
- العَجَب:
- ✓ [الكفوي] «روعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء» (ك/163/1).
- ✓ [الجرجاني^(*)] «تغيّر النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله» (ك/163/1).
- الغريب: «كلّ شيء فيما بين جنسه عديم النظر فهو غريب» (الكفوي، ك/163/1).
- السرد: «نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سواء كان هذا الفعل واقعا أو تخيليا، وسواء تمّ التداول شفاهة أو كتابة» (ك/72/3).
- السرد العربي: «الجنس الجامع لمختلف الأنواع التي استعملت في الأدبيات العربية قديمها وحديثها، والتي يتجلى فيها البعد السردى بمختلف أشكاله وصوره» (ك/132/1).
- شخصيات رئيسية: «وهي التي تتواتر على طول النص، وتضطلع فيه بدور مركزي» (ك/93/2).
- ✓ شخصيات أساسية: وهي أيضا «تضطلع بدور مركزي في الحكي، ولكنها تختفي في لحظة من اللحظات، مخفية دورها لشخصية أساسية أخرى» (ك/93/2).
- ✓ شخصيات عادية: «وهي تظهر وتختفي، ويكون دورها في مجرى الحكي أقل من غيرها» (ك/94/2).
- الشخصيات المرجعية⁽⁶⁾: «نسم بعض الشخصيات بأنها مرجعية لإمكاننا تكوين فكرة عنها خارج السيرة الشعبية. ومعنى ذلك أن الراوي استقاها من عوالم نصية أخرى (كتابية-شفاهية) ووظفها في سيرته الشعبية محافظا على بعض ملامحها المرجعية ومانحا إياها رنة أخرى» (ك/95/2).

⁵- يقول يقطين: "إنّ دعوى العمل الحكائي هي وظيفته المركزية". (قال الراوي، ص. 37)

*- صاحب "التعريفات".

⁶- هذا النوع من الشخصيات قابل للإدراك. (قال الراوي، ص. 92)

✓ **الشخصيات التخيلية** (7): «هي التي ساهم الراوي في تشكيلها وإضفاء طابع الحياة عليها بجعلها تُعايش الشخصيات المرجعية، أو تعيش إلى جانبها» (ك/92)؛ «نقصد بالشخصيات التخيلية مختلف الشخصيات التي لا نجد لها إسما تاريخيا محدداً. وهي من هذه الناحية تختلف عن الشخصيات المرجعية، وقد تلتقي معها من جهة كونها ذات ملامح واقعية أو مستقاة من واقع التجربة...» (ك/97).

✓ **الشخصيات العجائبية** (8): «نقصد بالشخصيات العجائبية كل الشخصيات التي تلعب دوراً في مجرى الحكى والمفارقة لما هو موجود في التجربة. وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف» (ك/99).

- **الشعب:** «يرتبط مفهوم الشعب بالإنسان في سياق الفضاء الذي تشكلت فيه صلاته به، وفي نطاق الزمان الذي راكم فيه تجاربه وصيرورته وتاريخه» (ك/22/3).
- **الشعر:** «وأما حدّ الشعر فهو كلام موزون مقفى يدلّ على معنى...» (أبو سنان الخفاجي، ك/146/1).
- **الصيغة Mode:**
- ✓ **[جنيت]** «مقولة كلية ومتعالية تاريخياً ولسانياً» (ك/188/1).
- ✓ **[البويطيقون الجدد]** «طريقة تمثيل الأحداث أو تقديمها بواسطة اللغة» (ك/189/1).
- **الفايولا:** «متتالية من الأحداث المحكية» (9) (MIEKE BAL، ك/18/2).
- **الفواعل:** «هي الشخصيات حين تضطلع بدور ما، أو تنجز فعلاً أو حدثاً، كيفما كان نوعه» (ك/92/2).
- ✓ **العوامل:** «هي الفواعل التي تنجز أفعالها وفق معايير محدّدة، أو قيم خاصة» (ك/92/2).
- **القاص:** «هو الذي يتبع القصة الماضية بالحكاية عنها، والشرح لها» (ابن الجوزي، ك/59/1).

⁷ - هذا النوع من الشخصيات قابل للتصوّر. (قال الراوي، ص. 92)

⁸ - هذا النوع من الشخصيات قابل للتمثّل والتوهّم. (قال الراوي، ص. 93)

⁹ - «تُقَسَّم "بال" الفايولا إلى قسمين: هناك عناصر ثابتة، وأخرى متحوّلة، أو إلى موضوعات وصيرورات. فالموضوعات لا يمكن فهمها فقط من خلال الفواعل الذين هم بشكل أو بآخر ثابتون في أغلب الفايولات، لكن أيضاً من خلال الأماكن، والأشياء. أمّا الصيرورات فهي التغيّرات الطارئة داخل مختلف الموضوعات وخلالها، إنّها: الأحداث...» (قال الراوي، ص. 18).

✓ **المذكّر:** «هو الذي يُعرّف الخلق نعم الله عزّ وجلّ، ويحثّهم على شكره، ويحذّرهم من مخالفته» (ابن الجوزي، ك/59/1).

✓ **الواعظ:** «من يُخوّف الناس حتى ترقّ قلوبهم من خشية الله» (ابن الجوزي، ك/59/1).

- **قِدَمَاتُ البندق:** «وهي رسائل تشتمل على حال الرمي بالبندق، وأحوال الرماة، وأسماء الطير...» (القلقشندي، ك/151/1).

- **الكلام:** «الجنس الجامع الذي اهتمّ به العرب القدامى، ووصفوا به مختلف الممارسات اللفظية، وميّزوا أنواعها وخصائصها» (ك/133/1).

- **الكلام العربي:** «نقصد بـ "الكلام العربي" مختلف التجليات اللفظية التي أنتجها العربي» (ك/188/1).

- **اللُّغز:** هو «القول المستعمل فيه المتشابه طلباً للمُعَايَاة والمُحَاجَاة» (ابن وهب الكاتب، ك/147/1).

- **اللطيفة:** «هي النكتة إذا كان لها تأثير في النفس بحيث يورث نوعاً من الانبساط» (التهانوي، ك/163/1).

✓ **[الرجاني صاحب التعريفات]** «كلّ إشارة دقيقة المعنى تلوح للفهم، لا تسعها العبارة، كعلوم الأذواق» (ك/163/1).

- **المبادئ:** «نقصد بـ "المبادئ" الكليات العامة المجردة، والمتعالية على الزمان والمكان، فهي موجودة أبداً، سواء أدركناها بالكيفية نفسها. أو بكيفيات مختلفة...» (ك/181/1).

- **المُجادلة:** «قولٌ يُقصد به إقامة الحُجّة فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين، ويستعمل في المذاهب والديانات وفي الحقوق والخصومات. ويدخل في الشعر والنثر معا» (ابن وهب الكاتب، ك/148/1).

- **المَجْلِس:** «فضاءٌ جماعي متميّز، له زمانه الخاص، وشخصياته المتميّزة، وعوالمه الخاصة، ولكل طبقة أو جماعة، أو فئة اجتماعية مجالسها الخاصة..» (ك/213/1).

✓ **السَّمَر:** «المجالس الليلية التي يجتمع فيها السُّمّار لاستماع الأخبار والحكايات» (ك/214/1).

- المحاضرات (علم المحاضرات):
✓ [الفتوحي] «استعمال كلام البلغاء أثناء الكلام في محلّ مناسب له على طريق الحكاية» (ك3/122).
- ✓ [أبو الخير(*)] «علم يحصل منه ملكة إيراد كلام للغير مناسب للمقام من جهة معانيه الوضعية أو من جهة تركيبه الخاص» (ك3/122).
- المُحاكاة: «اتّخاذ نص ما نصا سابقا بمثابة نموذج، والسير على منواله» (ك2/179).
- المحتوى⁽¹⁰⁾: «أي محتوى الرسالة التي يريد الراوي إبلاغها. إنها سابقة على القصة والخطاب معا» (ك2/35).
- المحور Topic: «يعني تقديم فرضية حول انتظام معيّن للسلوك النصّي» وهذا النوع من الانتظام هو الذي يثبت حدود وشروط انسجام النص (أ. إيكو، ك2/29).
- المفهوم الجامع: هو المفهوم الذي «يستوعب أشكالا متعدّدة من الممارسات والتجليات النصية، ويغطي تسميات عديدة ألحقت بتلك الأشكال وفي مختلف الحقب. وذلك على اعتبار أنّ التسميات السابقة كانت محدودة وضيقة عن الشمول، أو كانت تحكمها رؤيات خاصة، وهذا ما جعلها غير دقيقة عكس المفهوم الجامع...» (ك3/67).
- المقولات: «كليات من درجة ثانية ومتحوّلة. وأقصد بها مختلف التصورات أو المفاهيم التي نستعملها لرصد الظواهر ووصفها...» (ك1/182).
- ✓ المقولات المتغيرة: «ونقصد بها مختلف الصيورات التي تتعرض لها الأنواع في تطورها التاريخي، وكلّ ما يطرأ عليها من سمات يجعل بعضها يتميز عن بعض» (ك1/184).
- الملاءمة العلمية La pertinence scientifique [كارل بوبر]: «نمط من البحث العلمي الذي يمكن أن يساهم في حلّ بعض القضايا العلمية، في علاقة هذا البحث مع أبحاث علمية أخرى في المجال نفسه، وفي علاقته -أيضا- مع أبحاث أخرى في مجالات أخرى» (D.Fokkema، ك1/35).

*- هو أحمد بن مصطفى بن خليل: أبو الخير، عصام الدين طاش كبري زاده صاحب كتاب مفتاح السعادة ومصباح السيادة.
¹⁰- وهو ما يطلق عليه يقطين الوظيفة المركزية.. يقول: "نسمي هذا المحتوى العام بـ «الوظيفة المركزية» لأنّها المراد الذي يوظّف من أجله الراوي كلّ المكونات بقصد إيصاله إلى ذهن المتلقي" (قال الراوي، ص. 35).

- المناقب: (مفرده: مَنْقَبَةٌ) «عبارة عن حكايات وأخبار الصحابة والصالحين...» (ك/162).
- النادرة: «النكتة الغريبة التي لا يأتي بها الأولون» (الكفوي، ك/163).
- النصّ الأكبر: «إنّ ما أسمىناه «النص الأكبر» ونحن نتحدّث عن العرب هو ما ساهم فيه كلّ منتج بالعربية بغضّ النظر عن نوعه وقصده(*)» (ك/64).
- النظم: «التأليف المنتظم القائم على الإيقاع» (ك/191).
- النكتة: «ج. نكت، سميت بذلك لتأثيرها في النفوس. من نكت في الأرض إذا ضرب فأنثر فيها بقصب أو نحوه، أو لحصولها بحالة شبيهة بالنكت، أو مقارنة له غالبا. ويُقال لها اللطيفة...» (التهانوي، ك/163).
- النمط: «هو المقولة الثالثة التي تمكّنا من البحث في الكلام من جهة التغيّر الذي يطرأ عليه. لذلك نجد النمط يختلف عن الجنس (الثابت) والنوع المتفرّع عنه (المتحوّل) (...)» إنّه بصفة عامة بمثابة "صفات الكلام"⁽¹¹⁾ كما نجدها عند القدماء...» (ك/198).
- الوظيفة Fonction:
 - ✓ «الفعل القابل لأن تتولّد عنه أفعال متعدّدة، وتساهم مجتمعة في تطوّر الحكي، وتتولّد من خلال الصيرورة مجموعة أخرى من الأفعال تظلّ مشدّودةً إلى الفعل الأول بروابط متينة⁽¹²⁾» (ك/35).
 - ✓ «فعلٌ شخصيّةٌ يحدّد من وجهة نظر دلاليته في صيرورة الحبكة» (ف. بروب، ك/33).
 - ✓ «وحدة للمحتوى الحكائي» (رولان بارث، ك/34).

*- أمّا التحليلات النوعية القابلة للتقاطب إلى ثنائيات كيفما كانت طبيعتها أو وظيفتها، وفي أي عصر، فليست سوى «تجليات» ملموسة تتجسّد من خلالها بعض مقوّمات النصّ الأكبر بما هو تمثيل للعقلية والذهنية العربية العامة. (قال الراوي، ص. 64).

¹¹- فصيح، عجيب، جاد، هزلي... (الكلام والخير، ص. 198).

¹²- يقسّم يقطين الوظيفة إلى قسمين: 1- وظيفة مركزية: وهي الوظيفة الأم، أو النواة المركزية. ويمكن أن تتحلّى من فعل واحد (مركزي)، أو من فعلين اثنين. هذا الفعل المركزي هو بؤرة الحكي، سواء كان ظاهرا أو مضمرا، إذ كلّ الأفعال تظلّ بصورة أو بأخرى «متصلة به». 2- وظائف أساسية: وهي الوظائف (بمجموع الأفعال التي تنامي) التي تتولّد من الفعل المركزي، وكلّما تمّ امتلاء إحداها بواسطة إنجازها التام، تتولّد أخريات، تظلّ بدورها مشدّودةً إلى بعضها البعض، منطقيا وداليا، حتى يتمّ الإنجاز النهائي للوظيفة المركزية. (قال الراوي، ص. 35).

- الوظيفة المركزية: «الصورة المجردة التي يسعى الراوي إلى تجليتها باعتماد مختلف الصور الملموسة (شخصيات- أفعال- زمان- مكان) التي تتجسد من خلالها» (G.Thinès et A.Lempereur، ك2/35).

- Narrativité (*):

✓ [جماعة أنثروفيين] «إنها مظهر تتابع الحالات والتحويلات المسجل في الخطاب، والضامن لإنتاج المعنى» (ك2/14).

✓ [آن هينو] «يمكن أن نتحدث عن Narrativité، عندما يصف نص ما من جهة أولى، حالة بداية، على صورة علاقة امتلاك أو فقدان لموضوع ذي قيمة، ومن جهة ثانية، فعلا، أو متواليّة من الأفعال التي تُنتج حالة جديدة، مخالفة لحالة البداية» (ك2/14).

*- يأخذ هذا المفهوم في الدراسات العربية -كما يقرّر سعيد يقطين- ترجمات غير دقيقة تنم عن سوء الاستيعاب والفهم. (أنظر: قال الراوي، ص. 13). يضيف يقطين: «تتحدّد (Narrativité) بحسب الاختصاص والمقاصد وبتميزنا بينها نعتبرها عند السيميوطيقيين تناظر ما أسميناه بـ "الحكاية" لارتباطها بالقصة أو المادة الحكائية أو المحتوى (...) ونرى أنّها عند السريدين مقابل لما نسميه بـ "السردية" لارتباطها بالخطاب أو التعبير...» (قال الراوي، ص. 16).

❖ عبد الفتاح كيليطو:

- أسلوب الحكيم: «تلقى المخاطب بغير ما يترقبه» (د-إ، ك 49/3).
- الإجازة: «هي الرخصة التي تُمنح لتبليغ النصوص» (ك 19/1).
- ✓ «الإذن برواية نص، أو نصوص، يَمْنَحُهُ الأستاذ لتلميذه» (ك 147/2).
- ✓ «الترخيص الذي يمنحه المؤلف (أو ناسخ كفاء) إلى شخص جدير بالثقة لأن ينسخ كتابا أو مجموعة من الكتب» (Ignaz Goldziher، ك 44/5).
- الاختراع: «المُخْتَرَعُ من الشعر هو ما لم يُسَبَقْ إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره» (ابن رشيق، ك 3/ها. ص 16).
- الاستعارة: في الإسم «أن تنقله عن مسمّاه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، فتجربه عليه وتجعله متناولاً له تناول الصفة. وذلك كقولك: رأيت أسداً- وأنت تعني رجلاً شجاعاً... إلخ» (عبد القاهر الجرجاني، ك 69/1).
- الاقتباس: «وهو التمثّل بنصّ قرآني أو بحديث نبوي» (القزويني، ك 87/1؛ ك 26/4).
- الانتحال: «نكون إزاء الانتحال عندما ينسب (س) لـ (ص) كلام (س)»⁽¹³⁾ (ك 9/4).
- التجنيس: «شكل بلاغي يقيم على الطريق ألفاظاً متشابهة الصور مختلفة المعنى (ليل/خيل)» (ك 79/2).
- التخييل: «ما يُثَبِّتُ فيه الشاعر أمراً هو غير ثابتٍ أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصّلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُرِيها ما لا ترى» (عبد القاهر الجرجاني، ك 18/3).
- التضمين: «وهو الاستشهاد ببيت أو بعدّة أبيات من الشعر» (القزويني، ك 87/1؛ ك 26/4).
- التلميح: «وبعني إشارة إلى قصّة مشهورة أو إسم معروف» (القزويني، ك 87/1؛ ك 26/4).
- التوبة: «التوبة انفصال عن عادات وممارسات مبنية على التشنُّت والتبدُّد خارج الذات، وإقبال على حياة تنتظم حول مركز واحد...» (ك 90/1).
- ✓ «زوال الانشطار الداخلي، ونهاية الفجوة بين الخطاب والسلوك» (ك 198/2).

¹³ - "الانتحال عملية تعكس العلاقة التي تتم في السرقة. فهنا نُخفي الآخر وراء أنفسنا، وهناك نستتر وراء الآخر" (الكتابة والتناسخ، ص.

- التورية: (Expression amphibologique) «صورة بلاغية قائمة على تواجد معنى قريب ومعنى بعيد في اللفظة ذاتها» (القزويني، ك2/185).
- التوليد: «أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعرٍ تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة» (ابن رشيق، ك3/15-16).
- الجنس التصحيفي: أن «يبدّل نظام حروف كلمة، أو كلمات، بهدف تكوين كلمة جديدة، أو كلمات. وقد يكفي عقد فصل بين حروف الكلمة الواحدة لتوليد كلمتين اثنتين⁽¹⁴⁾» (د-إ، ك3/53).
- حُسن التعليل: (Etiologie fantastique) أن «يقدم الشاعر مكان التفسير المتعارف عليه، تفسيراً خيالياً وغير مألوف» (ك2/214).
- الحشو: «هو أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن» (قُدّامة، ك1/ها. ص101).
- ✓ «شيءٌ داخل المعاني المقصودة مُدَاخَلَةً الطفيلي الذي يُسْتَنْقَلُ مكانه، والأجنبي الذي يُكْرَهُ حضوره» (عبد القاهر الجرجاني، ك3/ها. ص17).
- الحكاية: «مجموعة من الأحداث (أو من الأفعال السردية) تتوق إلى نهاية، أي أنها موجّهة نحو غاية. هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار سلاسل تكثر أو تقلّ حسب طول أو قصر الحكاية. كلّ سلسلة «séquence» يشدُّ أفعالها رباطاً زمنياً ومنطقياً» (ك1/39).
- الحلّ: «وهو نثر بيت من الشعر» (القزويني، ك1/87؛ ك4/26).
- ✓ العقد: «وهو عكس الحلّ»؛ «هو العملية العكسية، أي نظم مقطع نثري» (القزويني، ك1/87؛ ك4/26).
- الرثاء: «قصيدة تمدح فضائل الميت؛ وهو لا يتميز عن المدح إلاّ بسمة صورية وهي استعمال الماضي بدل الحاضر» (ك4/41).
- الزمانية المزدوجة^(*): «الجمع المفاجئ بين تصوّرين متباعدين، بين لحظتين زمنيتين تفصل بينهما قرون» (ك5/122).

¹⁴ - مثال: [«الكرامات» عند الحريري تتحوّل إلى «الكرى مات»..] (الحكاية والتأويل، ص. 53)

* - يورد عبد الفتاح كيليطو هذا المصطلح في سياق تحليله لإحدى حكايات الليالي وهي حكاية مدينة النحاس؛ حيث تفقد العفاريّة، الذي يُخرجها الخليفة عبد الملك بن مروان من القماقم السليمانية، أي إحساس بمفهوم الزمن وتَسارع إلى التوبة "التوبة يا نبي الله" معتقدة أن سليمان ما زال على قيد الحياة. "إنّ الخليفة يضبط الزمن، بمعنى أنه يميّز الماضي من الحاضر، بينما لا يعرف الجني إلاّ بُعداً زمنياً واحداً حيث يلتبس الماضي بالحاضر. (العين والإبرة، ص. 122). ويعمل كيليطو -فيما بعد- على ربط المصطلح بعملية القراءة

- السَّرَق: في الشعر «ما نُقِلَ معناه دون لفظه» (ابن رشيق، ك/4/27).
- السرقة الأدبية¹⁵: «نكون إزاء سرقة أدبية عندما ينسب فلان (س) لنفسه كلام غيره (ص)» (ك/4/9).
- السرقة الذاتية: «إعادة استعمال القصيدة» (Eduard Stemplinger، ك/4/37).
- السيمبوسيوم: (Symposium) (=المأدبة) «هو عبارة عن حوار ولائم ظهر في عصر "الحوار السقراطي" (نجد نماذجه عند كل من أفلاطون وكسينوفون)، غير أنه عرف تطوره الواسع والمتنوع جدا خلال العصور التالية...» (باختين، ك/2/ها. ص/121).
- الطَّباق: «ترادف معكوس» (ك/1/92).
- الغرابة: «إخراج القول غير مخرج العادة» (ابن رشد، ك/1/67).
- القارئ الضمني: «هو القارئ الذي يتخيلُه الكاتب عندما يكتب، وخصائص هذا القارئ تظهر من خلال النص لا من خارج النص» (ك/1/80).
- القراءة المغرضة: (أو التأويل المغرض) «ونقصد بهذه العبارة القراءة التي تصدر عن سوء نية، عن نية مبيتة للإساءة إلى النص المقروء أو إلى صاحبه» (ك/3/ها. ص/21).
- القصة الأصلية: «قصة تتحدث عن الوجود بناء على مبادئ أسطورية (بالمعنى الإيجابي للأسطورة كما تُبرزه الدراسات الحديثة)» (ك/3/8).
- القضية: «مشكلة تكون صياغتها دقيقة، غير أن حلّها يظل معلقا وغير جازم» (André Jolles، ك/2/200).
- المثل: «القول الوجيز المُرسَل ليُعمَلَ عليه» (ابن الخشاب، ك/2/212).
- المجاز: «يعني انتقال شيء من مكان هو مقرُّه الأصلي إلى مكان آخر» (ك/1/68).
- ✓ «المجاز مفعول من جاز المكان يجوزُه إذا تعدّاه والكلمة إذا استعملت في غير ما هي موضوع له وهو ما تدلّ عليه بنفسها فقد تعدّت موضعها الأصلي» (السكاكي، ك/1/68).

(تلقي النصوص المنحدرة من أزمنة سحيقة) قائلا: "تشتمل رسالة الأموات، المنحدرة من الماضي، على زمانية مختلفة عن زمانية قرائها. ولأنها رسالة قديمة ومتصلة بعالم بائد، فإنها تشبه تماما كلام الجن حين يخرجون من القمام. ويتعلّق الأمر في الحالين معا، برسالة ثابتة، قارة ومطابقة لذاتها يتم استقبالها من طرف المتلقين باندهاش مشوب بالهلع» (نفسه، ص. 129).

¹⁵ - ويقول في موضع آخر: "نكون أمام سرقات كلما أمكن الربط بين نص ونص آخر سابق عليه أو نصوص أخرى" (الكتابة والتناسخ، ص. 26).

- **المُسَارَّة (*)**: (Initiation) «الطقوس التي تُقام لتعريف وإدخال عضو جديد إلى بعض أسرار الديانات القديمة والجمعيات السرية الحديثة» (ك2/ها. ص145).
- **المُعَارضة**: «أي المحاكاة التنافسية الخلاقة: يحاول الشاعر، مستعملاً البحر ذاته والقافية ذاتها، والمواضيع نفسها التي استعملها أحد سابقيه، أن يُساميه أو يتفوق عليه» (ك2/26).
- **المعنى العقلي**: «ما دلّ على حكمة يقبلها العقل، وأدبٍ يجب به الفضل، وموعظة ترويض جَمَاحِ الهوى، وتَبَعَتْ على التقوى، وتُبَيِّنُ موضعَ القبيح والحسن في الأفعال، وتفصلُ في المحمود والمذموم من الخصال» (عبد القاهر الجرجاني، ك3/17).
- ✓ **المعنى التخيلي**: «المعنى الذي يتعارض مع مقتضيات العقول ويُخلُّ بنظام الطبيعة ويخرق السير العادي للأشياء» (ك3/18).
- **المقامات (**)**: «محكيات نثرية مسجوعة وإيقاعية تُشَخِّصُ رايواً وشخصية شطارية» (بلاشير، ك2/83).
- **الموتيفات**: «المعاني الجزئية» (ك1/80).
- **ميت: (Mythe)** «حكاية أو عادة مقدّسة ترجع إلى الأصل» (م. إلياد، ك1/78).
- **النسق: (Code)** «مجموعة العلاقات التي تُنسج داخل نص معيّن، ومن نص لآخر (16)» (ك1/50-51).
- **النسق الثقافي: (Code culturel)** «نعني بالنسق الثقافي بكلّ بساطة مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية...) تفرضها، في لحظة معيّنة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها المؤلّف وجمهوره» (إ-ع، ك2/8).
- **الپاروديا: (Parodie)** «المحاكاة الساخرة» (ك2/30).

*- هذا المفهوم أدرجه مترجم الكتاب لتقريب عبارة "الطقوس المُسارَّة" في قول عبد الفتاح كيليطو: "كان على الحريري، كي يتحوّل، أن يقوم بعملية تعلّم طويلة ومزروعة بالفخاخ، تتكوّن لحظاتها القوية من الطقوس المسارية التي التزم بها والتجارب الصعبة التي كان عليه اجتيازها" (المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص. 145). (وردت كلمة "المُسارَّة" بهذه الصورة المفردة في كتاب الأدب والغربة، صص. 104 و106).

- يعرف عبد الفتاح كيليطو -في موضع آخر- **المقامة كالآتي: "سردٌ قصير مكتوب بلغة عالمة وعويصة، بطلها مكدّ أديب بليغ" (ينظر: **بيريك والحريري**، ضمن كتاب: **من شرفة ابن رشد**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، (ط 1)، 2009، ص. 38).

¹⁶- يضيف عبد الفتاح كيليطو: "قد نسرد العناصر التي يتكوّن منها [يقصد النسق]: الأغراض، البلاغة، الأدب (بالمعنى القديم)، الوظيفة الاجتماعية للنص، النظرة إلى الشخصية والتاريخ، الأفق الثقافي... لكننا لن نفعل شيئاً إذا لم نبرّر النظام الذي يجمع هذه العناصر ويكوّن منها وحدة لا تتجزأ" (الأدب والغربة، ص. 51).

قائمة المصادر والمراجع

بالعربية:

- كـ ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم: «الشعر والشعراء» (الجزء الأول)، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د-ت).
- كـ ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: «معجم لسان العرب» (المجلد الثاني عشر)، دار صادر، بيروت - لبنان، (د-ت).
- كـ أبو زيد نصر حامد: «إشكاليات القراءة وآليات التأويل»، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 7)، 2005.
- كـ أبو السعود عطيات: «فن الفهم، بحث في تأصيل المفهوم عند فيكو وهردر وشلايرماخر ودلتاي»، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 76، صيف - خريف 2009.
- كـ أركون محمد: «القرآن من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني»، ترجمة وتعليق: هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت، (ط 2)، 2005.
- كـ أزويطة محمد: «الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبي، مدخل لقراءة مشروع كيليطو النقدي»، مجلة فصول، العدد 4، أكتوبر 1996.
- كـ أفلاطون: «محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال»، ترجمة: أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- كـ إلياد مرسيا: «أسطورة العود الأبدي»، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، (ط 1)، 1987.
- كـ أمزيل حاتم: «مقدّمات نحو الهرمينوطيقا، قراءة في رسالة في الترجمة لما رتن لوثر»، آفاق هيرمينوطيقية (مؤلف جماعي)، فلسفة (مجلة الجمعية المغربية لمدرّسي الفلسفة)، منشورات دار ما بعد الحداثة، عدد 16، 2007.
- كـ بارت رولان: «نقد وحقيقة»، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية، (ط 1)، 1994.
- كـ بارة عبد الغني: «الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي»، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط 1)، 2008.

- كف البازغي سعد عبد الرحمن: «ما وراء المنهج، تحيزات النقد الأدبي الغربي»، ضمن: إشكالية التحيز، رؤية معرفية ودعوة إلى الاجتهاد (محموري: مشكلة المصطلح، الأدب والنقد)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا- الولايات المتحدة الأمريكية، (ط 3)، 1998.
- كف البحراوي سيد: «البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث»، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط 1)، 1993.
- كف بدوي عبد الرحمن: «موسوعة الفلسفة» (الجزء الثاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط 1)، 1984.
- كف برهيه إميل: «تاريخ الفلسفة» (الجزء الثاني)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (ط 2)، 1988.
- كف بن حسن حسن: «النظرية التأويلية عند ريكور»، (مفاتيح: سلسلة فلسفية)، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، (ط 1)، 1992.
- كف بنگراد سعيد: «السيرورة السميائية والمقولات، قراءة في فلسفة بورس السميائية»، مجلة مدارات فلسفية، العدد السابع، شتاء 2002.
- كف بن الوليد يحيى: «التراث والقراءة، دراسة في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (ط 1)، 2003.
- كف بوحسن أحمد: «المشروع النقدي لمحمد مفتاح»، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 20، يونيو 1999.
- كف بوحسن أحمد: «المصطلح ونقد النقد العربي الحديث»، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، يناير- فبراير 1989.
- كف بوعبد الله الحبيب: «مفهوم الهرمينوطيقا، الأصول الغربية والثقافة العربية»، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 140-141، السنة الثامنة والعشرون، ربيع- صيف 2007.
- كف بوعزة محمد: «نحو إستيمولوجيا جهوية للخطاب النقدي»، مجلة أوان، كلية الآداب- جامعة البحرين، عدد 3-4، نوفمبر 2003.
- كف بوعلي عبد الرحمن: «التراث السردى والقراءة العاشقة، عبد الفتاح كيليطو نموذجاً»، مجلة ضفاف، وجدة- المغرب، العدد الرابع، مايو 2003.
- كف تشاندلر دانيال: «أسس السيميائية»، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، (ط 1)، 2008.
- كف التهانوي محمد علي: «موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم»، مكتبة لبنان ناشرون، (ط 1)، 1996.

- ☞ تودوروف ترفتان: «القراءة كبناء»، ترجمة: محمد أديوان، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، 1989.
- ☞ تودوروف ترفتان: «مدخل إلى الأدب العجائي»، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، (ط 1)، 1993.
- ☞ تودوروف ترفتان: «نقد النقد، رواية تعلّم»، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (ط 2)، 1986.
- ☞ توفيق سعيد: «في ماهية اللغة وفلسفة التأويل»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (ط 1)، 2002.
- ☞ تيزيني طيب: «من التراث إلى الثورة» (الجزء الأول)، دار ابن خلدون، بيروت، (ط 2)، 1978.
- ☞ الجابري محمد عابد: «نحن والتراث»، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، (ط 6)، 1993.
- ☞ جاسبر دايفيد: «مقدمة في الهرمينوطيقا»، ترجمة: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط 1)، 2007.
- ☞ الجرمان آراء عابد: «اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية»، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، (ط 1)، 2012.
- ☞ جماعة من الباحثين: «التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح»، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، (ط 1)، 2009.
- ☞ جماعة من المؤلفين: «السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، دراسات-شهادات-حوارات»، إعداد وتقديم: شرف الدين مجدولين، منشورات ضفاف ودار الأمان ومنشورات الاختلاف، (ط 1)، 2013.
- ☞ جماعة من المؤلفين: «محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح»، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ وجمال بندحمان، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان-الجزائر، (ط 1)، 2009.
- ☞ جوس هانز روبرت: «علم التأويل الأدبي حدوده ومهمّاته»، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 3، صيف 1988.
- ☞ جينيت جيرار: «مدخل لجامع النص»، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط 1)، 1985.
- ☞ الدغمومي محمد: «عبد الفتاح كيليطو، مأوى التراث الظليل» (حوار)، مجلة آفاق، العدد 2، 1 يونيو 1989.
- ☞ راجح أحمد عزت: «أصول علم النفس»، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (ط 7)، 1968.
- ☞ ريكور بول: «صراع التأويلات، دراسات هرمينوطيقية»، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، (ط 1)، 2005.

- ❦ ريكور بول: «مهمة الهرمينوطيقا»، ترجمة: خالدة حامد، مجلة نوافذ، (النادي الأدبي بمدة)، عدد 22، شوال 1423هـ - ديسمبر 2002م.
- ❦ الزين محمد شوقي: «تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر»، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 1)، 2002.
- ❦ الزين محمد شوقي: «مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني "كلايس هيرمينوطيقا"»، مجلة فكر ونقد، الرباط، السنة الثالثة، العدد 28، أبريل 2000.
- ❦ الزين محمد شوقي: «مشكل الفهم وسؤال اللغة والحقيقة في تأويلية غادامير»، جريدة المستقبل اللبنانية، العدد 1719، 9 أكتوبر 2004.
- ❦ السيد ولد أباه عبد الله: «التأويلية المعاصرة.. النص أو السياق؟»، (ضمن: التأويل، سؤال المرجعية ومقتضيات السياق، (الرابطة المحمدية للعلماء)، سلسلة ندوات علمية (06)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، (ط 1)، 2014.
- ❦ سارتون جورج: «تاريخ العلم» (الجزء الرابع)، ترجمة: لفيف من العلماء، دار المعارف، مصر، (ط 2)، 1979.
- ❦ الشاروني حبيب: «الفلسفة المعاصرة» (مؤلف مشترك)، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.
- ❦ شبيل عبد العزيز: «نظرية الأجناس في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب»، دار محمد علي الحامي، صفاقس - تونس، (ط 1)، 2001.
- ❦ الشريف الجرجاني علي بن محمد السيد: «معجم التعريفات»، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004.
- ❦ ضيف شوقي: «العصر الجاهلي»، دار المعارف، القاهرة، (ط 8)، 1977.
- ❦ طلبة مني: «الهرمينوطيقا، المصطلح والمفهوم»، مجلة أوراق فلسفية، عدد 10، 2004.
- ❦ طنكول عبد الرحمن (والعمري محمد ولحمداني حميد): «التحليل السيميائي؛ أبعاده وأدواته، حوار مع الدكتور محمد مفتاح»، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، العدد الأول، خريف 1987.
- ❦ عبد الرحمن طه: «تجديد المنهج في تقويم التراث»، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 2)، 2005.
- ❦ عبد الرحمن طه: «فقه الفلسفة، الفلسفة والترجمة»، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، (ط 1)، 1995.

- ✍ عبد زيد عامر: «التأويل اللاهوتي للتاريخ عند أوغسطين، مقارنة في فلسفة التاريخ عند أوغسطين»، صحيفة المثقف، العدد 2035 / <http://almothaqaf.com>.
- ✍ عبد السلام علي جعفر صفاء: «هرمينوطيقا، الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة»، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.
- ✍ عصفور جابر: «قراءة التراث النقدي»، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، (ط 1)، 1991.
- ✍ عيلان عمر: «النقد العربي الجديد، مقارنة في نقد النقد»، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر العاصمة، (ط 1)، 2010.
- ✍ غدامير هانس جورج: «الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية»، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، (ط 1)، 2007.
- ✍ غدامير هانس غيورغ: «فلسفة التأويل، الأصول-المبادئ-الأهداف»، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، الجزائر العاصمة- البيضاء، (ط 2)، 2006.
- ✍ غروسريشارد روث: «عبد الفتاح كيليطو وفن القراءة، لذة التسكع والحلم في المتون السردية الكبرى»، ترجمة: إسماعيل أزيات، جريدة القدس العربي، عدد 6228، 13-14 يونيو 2009.
- ✍ فرويد سيجمند: «محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي»، ترجمة: عزت راجح، مكتبة مصر، د-ت.
- ✍ فضل الله المهدي: «الشمسية في القواعد المنطقية»، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، (ط 1)، 1998.
- ✍ الفيروز آبادي محمد الدين محمد بن يعقوب: «القاموس المحيط»، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (ط 1)، 2004.
- ✍ قارة نبيهة: «الفلسفة والتأويل»، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (ط 1)، 1998.
- ✍ القمري بشير: «قراءة محمد مفتاح»، مجلة الآداب البيروتية، العدد 3-4، مارس- أبريل 1998، السنة 46.
- ✍ كيرزويل إديث: «عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو»، ترجمة: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، (ط 2)، 1986.
- ✍ كيليطو عبد الفتاح: «الأدب والغربة، دراسات بنيوية في الأدب العربي»، دار توبقال للنشر، البيضاء، (ط 1)، 2006.
- ✍ كيليطو عبد الفتاح: «الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي»، دار توبقال للنشر، البيضاء، (ط 2)، 1999.

- ❧ كيليطو عبد الفتاح: «من شرفة ابن رشد»، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط 1)، 2009.
- ❧ كيليطو عبد الفتاح: «المقامات، السرد والأنساق الثقافية»، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، البيضاء، (ط 1)، 1993.
- ❧ كيليطو عبد الفتاح: «الغائب، دراسة في مقامة للحريي»، دار توبقال للنشر، البيضاء، (ط 1)، 1987.
- ❧ كيليطو عبد الفتاح: «الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية»، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، (ط 1)، 1985.
- ❧ كيليطو عبد الفتاح: «مسار»، دار توبقال للنشر، البيضاء، (ط 1)، 2014.
- ❧ كيليطو عبد الفتاح: «مسألة القراءة»، ضمن: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية (مؤلف مشترك)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط 3)، 2001.
- ❧ لاكتوس إيمر: «تاريخ العلوم ومنهجيتها، برامج البحث والبناء العقلاني الجديد»، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق، 2011.
- ❧ لبيض عبد الحق: «محمد مفتاح، قضايا النظرية والمنهج في الخطاب النقدي» (ندوة)، بمشاركه: سعيد يقطين، بشير القمري، أبو بكر العزاوي، عبد المجيد النوسي، مجلة الآداب البيروتية، العدد 3-4، مارس- أبريل 1998، السنة 46.
- ❧ لحداني حميد: «سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر»، منشورات دراسات سال، 1990.
- ❧ لحداني حميد: «القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتها في قراءة النص الأدبي»، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، (ط 1)، 2003.
- ❧ لحداني حميد: «الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، العصر الجاهلي»، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، (ط 1)، 1997.
- ❧ لوتمان يوري: «تحليل النص الشعري، بنية القصيدة»، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.
- ❧ ماجدولين شرف الدين: «ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردى»، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- بيروت، (ط 1)، 2007.
- ❧ ماجدولين شرف الدين: «التراث السردى، النصّ والنسق الثقافي»، مجلة علامات في النقد (النادي الأدبي بجدة)، العربية السعودية، عدد 51، مجلد 13، محرّم 1425هـ- مارس 2004م.

- ❖ مجموعة من الباحثين: «عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة»، تنسيق: عبد الجليل ناظم، جامعة محمد الخامس أكدال ودار توبقال للنشر، الرباط- الدار البيضاء، (ط 1)، 2013.
- ❖ المرباط عبد الواحد: «نقد النقد الأدبي، من أجل تصوّر منهجي شامل»، ضمن: "النظرية الأدبية والمنهج النقدي، قضايا وإشكالات" (مؤلف جماعي)، منشورات مختبر اللغة والأدب والتواصل وشعبة الآداب واللغات والتواصل، الكلية المتعدّدة التخصصات بتازة- المغرب، (ط 1)، 2017.
- ❖ المرباط عبد الواحد: «السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصوّر شامل»، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرّاز- فاس، (ط 1)، 2005.
- ❖ مريني محمد: «قراءة في التجربة النقدية لسعيد يقطين»، مجلة علامات، مكناس- المغرب، العدد 22، 2004.
- ❖ المسكيني فتحي: «كيف صارت التأويلية فلسفة؟ مدخل إلى مسألة الفهم»، الحوار المتمدن، العدد 3686، <http://www.ahewar.org/2012>.
- ❖ مصطفى عادل: «فهم الفهم، مدخل إلى الهرميوطيقا "نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"»، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط 1)، 2007.
- ❖ مفتاح محمد: «تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص»، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، (ط 4)، 2005.
- ❖ مفتاح محمد: «التلقي والتأويل، مقارنة نسقية»، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، (ط 3)، 2009.
- ❖ مفتاح محمد: «التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية»، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، (ط 1)، 1996.
- ❖ مفتاح محمد: «حول مفهوم الجهاد والاتحاد في الأدب الأندلسي»، مجلة عالم الفكر، المجلد 12، العدد 1، أبريل- مايو- يونيو 1981.
- ❖ مفتاح محمد: «في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية»، دار الثقافة، الدار البيضاء، (ط 1)، 1982.
- ❖ مفتاح محمد: «مجهول البيان»، دار توبقال للنشر، البيضاء، (ط 1)، 1990.
- ❖ مفتاح محمد: «مسارات مشروع المقتراح... والمفتوح»، مجلة الآداب البيروتية، العدد 3-4، السنة 46، مارس- أبريل 1998.
- ❖ مفتاح محمد: «النقد بين المثالية والدينامية»، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، يناير- فبراير 1989.
- ❖ موريل آن: «النقد الادبي المعاصر، مناهج؛ اتجاهات؛ قضايا»، ترجمة: إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2006.

- ✍ ميلر ستيفن. م (وهوبر روبرت. ف): «تاريخ الكتاب المقدس منذ عهد التكوين وحتى اليوم»، ترجمة: وليم وهبه، دار الثقافة، القاهرة، 2008.
- ✍ نجمي حسن (وبلقاسم خالد): «تمجيد اللبس» (حوار مع عبد الفتاح كيليطو)، مجلة بيت الشعر في المغرب، عدد 11-12، شتاء 2009.
- ✍ النشار مصطفى: «مدرسة الإسكندرية الفلسفية بين التراث الشرقي والفلسفة اليونانية»، دار المعارف، القاهرة، مصر، (ط 1)، 1995.
- ✍ واعظي أحمد: «ماهية الهرمينوطيقا»، مجلة المحجة، بيروت- لبنان، العدد السادس، شتاء 2003م- 1423هـ.
- ✍ وعزيز الطاهر: «بنيوية كلود ليفي ستروس»، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، 1990.
- ✍ يافوس هانس روبرت: «نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب»، ترجمة: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، (ط 1)، 2014.
- ✍ يقطين سعيد: «السرد العربي، مفاهيم وتجليات»، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط 1)، 2006.
- ✍ يقطين سعيد: «السرديات كما أتصورها»، مجلة علامات، مكناس، عدد 25، 2006.
- ✍ يقطين سعيد: «قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية»، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، (ط 1)، 1997.
- ✍ يقطين سعيد: «الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي»، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، (ط 1)، 1997.

بالفرنسية:

- ✍ Bruzy claude et autres : “La sémiotique phanéroscopique de charles S. peirce”, langages. 14^{eme} année, N°58.
- ✍ Ducrot Oswald et Todorov Tzvetan : “Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage”, Edition du seuil, collection points, Paris, 1972.
- ✍ Eco Umberto : “Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs”, (traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset, paris, 1979).
- ✍ Genette Gerard : “introduction à l’architexte”, in : Théorie des genre, Edition du seuil, collection points, 1986.

✍ Grondin Jean : “L’Horizon Hermeneutique De La Pensee Contemporaine”,
librairie Philosophique J. Vrin, paris, 1993.

فهرس المحتويات	
الصفحة	الموا
3	• إهداء
4	• كلمة شكر
5	• المقدمة
10	○ القسم الأول: الهرمينوطيقا وآليات قراءة التراث
11	▪ توطئة
13	1. "الهرمينيا" في الفلسفة اليونانية
16	2. الهرمينوطيقا والترجمة
18	3. هرمينوطيقا النص المقدس
24	4. الهرمينوطيقا نظرية في الفهم
27	5. الهرمينوطيقا منهاج للعلوم الإنسانية
29	6. الهرمينوطيقا أنطولوجيا لبلوغ الحقيقة
34	7. الهرمينوطيقا علما للعلامات
39	▪ عود على بدء
42	○ القسم الثاني: قراءة التراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر
43	▪ مدخل منهجي
54	➤ الفصل الأول: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ: محمد مفتاح
55	• تأطير
56	• تحليل "مستويات الإجراء المركزي"
56	1. المقاصد
57	2. الموضوعات والامتون
61	3. مرتكزات القراءة
70	4. منطلقات الناقد
76	5. الإجراءات النقدية
99	6. النتائج والآفاق

102	• تركيب وتعقيب
111	➤ الفصل الثاني: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ: سعيد يقطين
112	• تأطير
113	• تحليل "مستويات الإجراء المركزي"
113	1. المقاصد
116	2. الموضوعات والمتون
126	3. مرتكزات القراءة
129	4. منطلقات الناقد
149	5. الإجراءات النقدية
172	6. النتائج والآفاق
174	• تركيب وتعقيب
179	➤ الفصل الثالث: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ: ع. ف. كيليطو
179	• تأطير
181	• تحليل "مستويات الإجراء المركزي"
181	1. المقاصد
182	2. الموضوعات والمتون
186	3. مرتكزات القراءة
189	4. منطلقات الناقد
198	5. الإجراءات النقدية
216	6. النتائج والآفاق
216	• تركيب وتعقيب
224	• الخاتمة
228	• ملحق: معجم المصطلحات المعروفة في المتون المدروسة
252	• قائمة المصادر والمراجع

➤ الهدفية:

تضافرت مجموعة عوامل منها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي، لتضع كاتب هذه الصفحات أمام إشكالية⁽¹⁾، أصبحت تلقي بثقلها على كل بحث علمي جاد، يلتمس الدقة والأصالة. وهي إشكالية تقدم نفسها تحت عنوان بارز هو: "القراءة"، بما هي إرادة للكشف عن المخبوء، ونزوع نحو خلق وضعيات تواصل وتفاعل واندماج، تلقي بصاحبها في خضم النصوص المدروسة. وهي إرادة تزداد إلحاحا وتشبثا بمطالبها، إذا ما احتضنت هذه النصوص في طياتها تاريخا بأكمله، واستوعبت ضمائر أجيال غاب عنا الكثير مما راودها من أفكار وأحلام وطموحات، وشكّل معالم رؤيتها للوجود والعالم من حولها؛ هذه الأجيال التي ندعوها حينا بالسلف وأحيانا بالقدامي وأحيانا أخرى بالأوائل... ونلقها في عباءة اصطلاحنا على تسميتها بـ"التراث"... تصبح القراءة في هذا المستوى- أي في ارتباطها بالتراث- حتمية تاريخية وحضارية، تجد الأجيال الجديدة نفسها مُرغمةً على خوض غمارها، باعتبارها القنطرة المؤدية إلى مدّ جسور التواصل مع السلف، إذا أحسن عبورها، والمرآة العاكسة للكثير من ملامحهم التي غيّبها غبار السنين، إذا تُبْنِتْ في مكانها الصحيح.

ولا شك أن هذا الذي نسميه تراثا عربيا، منه ما قُرئ، ومنه ما قُتل بحثا كما يقال، ومنه الشيء الكثير الذي لا زال بكرا ينتظر من ينفذ إلى أعماقه للإصغاء إليه، أو من يعيد الإصغاء إليه من جديد. ولقد عملت أجيال من الباحثين على الإدلاء بدلوها، في سبيل مدّ جسور التواصل بيننا وبينه، من منطلق وعي تاريخي- كان يغيب ويعود إلى الواجهة بين الفينة والأخرى- مفاده أن الحاضر غير قادر على أن يكتسب ملامحه، في غياب ارتباطه بالماضي وارتشاقه من نبعه الأصيل.

ولا شك أيضا أن القراءات المعاصرة للتراث العربي- في المغرب والمشرق على حد سواء، وفي مجالات المعرفة المتنوعة- قد أبلت بلاء حسنا، واستطاعت في الكثير من الأحيان أن تكشف عن أبعاد دلالية وثقافية، بقيت متحجبة عن دارسين ربّما قصُرت بهم آلتهم عن كشف النقاب عنها في فترات سابقة. ومعلوم أن جدة القراءات المعاصرة للتراث، تجد لها أصولا ثابتة في الثورة العلمية التي عرف القرن الماضي إحدى أهم حلقاتها، والتي

¹ - الإشكالية Problématique: "منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلّها منفردة ولا تقبل الحلّ -من الناحية النظرية- إلّا في إطار حلّ عام يشملها جميعا". (محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، (ط 6)، 1993، ص. 27).

أدت إلى نشأة زخم من المناهج، قدّمت نفسها غالبا باعتبارها أدوات تملك من النجاعة، ما يُمكنها من الإسهام في تحقيق اكتشافات باهرة في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية.

تعاقت البحوث والدراسات إذن على قراءة التراث العربي، وتعدّدت مناهج وزوايا النظر إليه، بحسب خلفيات كل باحث - المنهجية والإيديولوجية - وكذا بحسب المقاصد والغايات التي كان يرسمها هذا الباحث أو ذاك، ممّا أسهم في فتح نصوص التراث على آفاق جديدة، ومساءلة قضاياها في ضوء إشكالات راهنة. بيد أن الحلقة التي تكاد تكون مهمة في هذه السلسلة المتصلة، هي حلقة المساءلة النقدية لهذه النقود -أو القراءات- التي اتخذت من التراث موضوعا لها. مساءلة تعلن عن نفسها باعتبارها قراءة للقراءة، تسعى للكشف عن آليات اشتغال قراءة التراث ومدى اتّصافها بالنسقية من جهة، ثم مدى امتلاكها للنجاعة الإجرائية خارج سياقاتها المخصصة من جهة ثانية.

تبدو لي المعطيات السالفة الذكر قيمة بتقديم لمحة موجزة عن العوامل الموضوعية - وهي عوامل متّصلة أساسا بنقص هائل في البحث في مجال نقد التراث- التي كانت وراء اختيار البحث في هذا الموضوع. ينضاف إليها عامل موضوعي - لا يقل أهمية - هو المتّصل بنوعية النماذج المختارة للدراسة والمساءلة في هذا البحث، وهي نماذج مغربية لثلاثة من أبرز رواد النقد العربي المعاصر هم: محمد مفتاح وسعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو؛ فهذا الاختيار مقصود، وغايته الأسمى تقديم مقارنة شاملة تسعى من جهة إلى ترسيخ منهجية مضبوطة في مجال نقد النقد التطبيقي، وتطمح من جهة أخرى إلى تثمين إسهام الفكر النقدي المغربي المعاصر، في فك شفرات التراث والكشف عن آليات اشتغاله.

أمّا عن العوامل الذاتية المحددة لهذا الاختيار، فألخصها في عاملين هما:

1- إعجابي بالمنجز الثقافي العربي، الذي ما فتئ يغري الباحثين والقراء - على امتداد قرون من الزمن - بمراودته ومعاودة الطرق على أبوابه، علهم يظفرون بما يزيل عن أعينهم غشاوة سوء فهم السلف، وينير لهم السبل لفهم الحاضر واستشراف المستقبل.

2- اهتمامي في بحوث سابقة بإشكالية القراءة والتأويل، وذلك من خلال التعريف بـ -أو البحث في أصول- نماذج نظرية رائدة في هذا المجال (إيزر، يابوس).

ولا تدّعي هذه الدراسة لنفسها - كما يقتضي منطق البحث العلمي - كلّ الجدة، ذلك بأنها تحاول أن تبدأ مما انتهى إليه الآخرون. بل إنّها تحاول أن تُوضّع نفسها باعتبارها

تكميلاً للجهود المبذولة في سياق التعريف بمشاريع النقاد المغاربة المعاصرين، وذلك من خلال رغبتها في القبض على أحد أهم تمفصلات المنجز النقدي المغربي المعاصر؛ وهو المتمثل في قراءة ثلثة من نقادنا المعاصرين للتراث العربي، بأدوات/آليات منهجية لها من الجِدَّة والخصوصية ما يدعونا للنهوض ببحوث جادة، تخرجها من جزئيتها المتصلة بإجرائية الفعل النقدي التطبيقي وارتباطه بنماذج مخصوصة، إلى مستوى النظرية الهرمينوطيقية المُبنية، والقابلة للأجراً في سياقات أخرى غير تلك التي ظهرت فيها ابتداءً.

وعلى هذا فإن عنصر الجدة الذي يحق لهذا البحث ادّعاؤه، هو تغيير زاوية النظر إلى مشاريع نقدية معاصرة، بُغية الكشف عن آلياتها وأدوات اشتغالها بالخطاب التراثي العربي (بمختلف أوجهه)، وهي زاوية لم يسبق - في حدود اطلاعي - أن تتوّل النقد المغربي من خلالها.

انطلق هذا البحث من أطروحة مركزية أوجزناها في كون "الاشتغال النقدي المهمم بالتراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر يؤسس لممارسة هرمينوطيقية متعددة الملامح". وقد تفرعت هذه الأطروحة إلى مجموعة من المفترضات عملنا على تأكيدها تدريجياً، وهي كالاتي:

- يمتح الفكر النقدي المغربي المعاصر في قراءته للتراث العربي من روافد نظرية ومنهجية متعدّدة المشارب. على أنه يخضعها لعمليات تَبْيِيَّةٍ وتكْيِيفٍ وتطعيمٍ لنتناسب مع الظواهر المدروسة ومع المقاصد العامة التي تتحكم في رؤية الباحث ومشروعه الفكري.
- لا يخلو مشروع من المشاريع النقدية المدروسة من استحضار البعد العلمي (المتمثل في الاستثمار الواعي للمنهج وللخلفيات النظرية والمعرفية المتحكمة في الممارسة النقدية وما يتصل بها من أجراً للمفاهيم والآليات التحليلية...). إلا أن قوته تختلف من مشروع إلى آخر.
- يتعامل الفكر النقدي المغربي المعاصر مع التراث انطلاقاً ملائمة علمية تستبعد الأحكام الجاهزة والمسبقة، ورؤية نسقية ترفض تجزيئه والتعامل معه بمنطق الانتقائية. ما يجعله يفضل التعامل المباشر مع النصوص.
- شكّل التفات الناقد المغربي (النماذج المدروسة) إلى التراث لحظة فارقة في إطار مشروع نقدي وفكري ممتد ومنفتح، يسعى من خلالها الناقد إلى معاودة مساءلة التراث

انطلاقاً من أسئلة الحاضر وإشكالات الفكر النقدي العربي المعاصر. ما يجعل الممارسة الفكرية تتخذ طابعاً هرمينوطيقياً.

وعموماً فقد تدرّجت محاور هذا البحث كالاتي:

- القسم الأول: الهرمينوطيقا وآليات قراءة التراث
- القسم الثاني: قراءة التراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر
- مدخل منهجي
- الفصل الأول: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ محمد مفتاح
- الفصل الثاني: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ سعيد يقطين
- الفصل الثالث: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لـ ع. ف. كيليطو
- الخاتمة
- ملحق: معجم المصطلحات المعرّفة في المتون المدروسة
- قائمة المصادر والمراجع

- القسم الأول: الهرمينوطيقا وآليات قراءة التراث

تناول هذا القسم إشكالية قراءة التراث في الفكر الغربي عبر سيرورة امتدّت من بدايات تبلورها في الفلسفة اليونانية مروراً باستعراض إسهامات الدراسات اللاهوتية في الثقافتين اليهودية والمسيحية، انتقالاً لأبرز الإبدالات التي عرفها تاريخ الهرمينوطيقا مع شلايرماخر الذي سعى إلى تأسيس نظرية عامة للفهم وأخرج هذه الإشكالية من إطارها الضيق المهتم بالنصوص المقدسة إلى جعلها فناً للفهم يُعنى بجميع أصناف الخطابات، ودلتاي الذي أراد تعميم مفهوم الفهم لجعله الآلية المنهجية المميّزة لعلوم الروح، وصولاً إلى التحول الجذري الذي عرفه هذا المبحث مع غادامير الذي سعى -متأثراً بنزعة هيدجرية- إلى إقامة أنطولوجيا للفهم بعيداً عن الهاجس الميتودولوجي، وريكور الذي بنى نظريته التأويلية على نقد إسهامات أسلافه وقدم هرمينوطيقاً تجمع بين الهاجسين الأنطولوجي والإبستمولوجي وتضع الفعالية الإنسانية مجسّدة في العلامات اللغوية في قلب اهتماماتها.

انتهى هذا القسم بعد رصده لأبرز مسارات الهرمينوطيقا (وهي: المسار الإيديولوجي، المسار الإبستمولوجي، المسار الأنطولوجي)، إلى الإقرار بأن مصطلح الهرمينوطيقا يتّسع ليشمل فضلاً عن الصيغة الفلسفية المعاصرة التي تشكّلت مع غادامير وريكور وغيرهما، مدارس واتجاهات تضرب بجذورها في أعماق الفكر اللاهوتي الذي نشأ على هامش قراءة

النصوص المقدّسة، ويضمّ من ثمة الجهود المبذولة في سياق الفكر النقدي العربي المعاصر المهتمّ بالتراث. ما يقتضي استقلال هذا الفكر بمقولاته وآلياته التأويلية الخاصة؛ هذه الاستقلالية التي يمكن إرجاعها بالأساس إلى طبيعة الخلفيات الفلسفية والمنطلقات المعرفية والإيديولوجية التي تحدّد خصوصيته. وعموما فقد عمدنا:

- في مستوى أول: إلى تناول المشاريع النقدية المدروسة انطلاقا وعي بطبيعة الموقع الذي يليق بالدراسة الميتا- نقدية والمهام الموكولة لناقد النقد، وكذا انطلاقا من خطوات ومستويات محدّدة تضمن لبحثنا إمكان الكشف عن الطابع العلمي في المشاريع المدروسة. وهذه المستويات التحليلية هي: 1- التأطير؛ 2- تحليل مستويات الإجراء المركزي (1- المقاصد؛ 2- الموضوعات والمتون؛ 3- مرتكزات القراءة؛ 4- منطلقات الناقد؛ 5- الإجراءات النقدية؛ 6- النتائج والآفاق) 3- تركيب وتعقيب).

- وفي مستوى ثان: إلى التعامل مع هذه المشاريع انطلاقا من النظر في مدى تمثّلها للثلاثية التأويلية الشهيرة: الفهم، التأويل، التطبيق. ثم إمكانية رسم الاتجاه الهرمينوطيقي الذي يميّز كلّ مشروع على حدة.

وبالنظر إلى خصوصية البحث الحالي وارتهانه بالإكراه الزمني، فإننا اكتفينا بالتناول الجزئي للمشاريع النقدية المدروسة، بحيث عملنا على تأطير الإجراء النقدي المركزي وتحليل مستوياته (2)، باعتباره حجر الأساس بالنسبة للمشروع ككل، وحرصنا بين الفينة والأخرى على الإحالة إلى الأعمال التي شكلت امتدادا له، نظرا لما تقدمه من إمكانات التتبع والترميم. وجاءت مرحلة التركيب والتعقيب منفتحة على ما يمكن اعتباره نصوصا موازية، ونقصد بذلك الحوارات والقراءات التي عملت على إضاءة المشاريع المدروسة، وأجابت عن الكثير من الأسئلة المتعلقة. بينما خصصنا الخاتمة لرصد الملامح التأويلية لكلّ مشروع على حدة انطلاقا من الثلاثية: فهم-تأويل- تطبيق.

² - اعتبرنا العمل الأوّل الذي يدرّس المشروع إجراء نقديا مركزيا، أمّا الأعمال اللاحقة فهي امتدادات له تتقدّم في صورة إجراءات أساسية متممة ومرمّمة لما شيّده الإجراء المركزي، وأمّا أبواب/فصول الأقسام التحليلية/التطبيقية في كلّ عمل فهي عبارة عن إجراءات جزئية.. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ تعييننا للإجراء المركزي (الكتاب الأوّل) يتركز على معيار السبق الزمني لا غير.

- القسم الثاني: آليات قراءة التراث في الفكر النقدي المغربي المعاصر

❖ الفصل الأول: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لمحمد مفتاح.

خصص هذا الفصل لدراسة المشروع النقدي لمحمد مفتاح من خلال كتابه: في سيمياء الشعر القديم. وهو كتاب يحل فيه الناقد نونية أبي البقاء الرندي انطلاقاً من صياغة نظرية نحتها من تنظيرات النقاد الأقدمين (وخاصة حازم القرطاجني) ومما راكمته الشعرية السيميائية في الغرب.. وبعد تأطيرنا للكتاب تحليلنا لمستوياته حرصنا على جعل التركيب مفتوحاً على المشروع العام للناقد وخاصة الأعمال المندرجة في سياق قراءة التراث، وفي مقدمتها كتاب "تحليل الخطاب الشعري" الذي اعتبرناه الامتداد الأبرز للعمل الأول (الإجراء النقدي المركزي). قد تحصل لدينا من كل ذلك أن:

- مقاصد الناقد تنوّعت بين ما هو معرفي - بيداغوجي وما هو منهجي. وأنّ تركيزه - في القسم النظري - انصب على تسويق العمل التوفيقي الذي قام به، لصياغة تصوّر نظري يوفّق بين جهود النقاد العرب الأقدمين، وما انتهت إليه الدراسات الشعرية السيميائية في الغرب. أمّا في القسم التطبيقي فقد انصبّ اهتمام الناقد على تأكيد منطلقاته التأويلية (وخاصة فرضية الاتحاد والجهاد) التي اتخذت طابع أطروحات جاهزة بل مسلمات لم يأت المتن إلا لإثباتها.
- من بين أبرز مظاهر الطابع العلمي في الكتاب، الجهد الجبار الذي بذله الناقد في "تحقيق المتن" من خلال نقد الأصول؛ حيث بيّن مواضع الحذف والاستبدال والزيادة، وكشف عن الأسباب الكامنة وراء كلّ ذلك. كما عمل على التحقق من نسبة الأبيات إلى الشاعر وضبط ترتيبها، لينتهي إلى المفاضلة بين الروايات لاختيار الصورة الأمثل للتطبيق.
- هاجس التجريب المنهجي الذي نستشف حضوره اللافت في كلّ مفاصل الكتاب، جعل الناقد يستدعي كما هائلاً من المرتكزات النظرية والمنهجية بدءاً بالاتجاهين الشعري والسيميائي مع (جان كوهن ويوري لوتمان وجاكوبسون) وصولاً إلى الأنثروبولوجيا البنيوية (مع كلود ليفي ستراوس) مروراً بالتحليل المتوالي والأسطوري والمنطقي... إلخ. إلّا أنّ تعامله مع الأطر النظرية الغربية التي يستند إليها ليس تعاملًا آلياً، فهو يخضع هذه النظريات والمناهج للغربة والفحص الدقيق من أجل استبعاد العناصر التي لا تستجيب لمتطلّبات الخطاب العربي بمختلف أجناسه وأنواعه، ما جعل عمله متّسماً بنوع من الإقصاء والترجيح المبنيان على

عملية استبصار وعمق معرفي وبعد نظر. كما أنّ الشعور بقصور النظرة الأحادية والرغبة في الجمع بين المقترحات النظرية والمنهجية المختلفة والمتعددة المشارب-على ما في ذلك من مغامرة- مثل هاجسا لا يخلو منه كتاب من كتب مفتاح.

- تعامل مفتاح مع المفاهيم والمصطلحات -كما هو الأمر بالنسبة إلى تعامله مع روافدها- يقوم على عمليات أركيولوجية (حفريّة) تهدف إلى البحث في أصول تكوينها، كما أنّه لا يكتفي باستنساخ المفاهيم واجترارها، وإنّما يقوم بإخضاعها لعمليات تطوير وتكييف لجعلها موافقة للمقاصد الكبرى التي تحكم مشروعه الفكري.

- التعامل النقدي مع الأطر المرجعية في مشروع مفتاح، يتجاوز الرافد الغربي إلى خلطة بعض المسلمات المتصلة بالتراث النقدي والفكري العربي؛ حيث لا يقبل المنجز المعرفي الغربي على علاته، كما لا ينظر إلى المنجز التراثي العربي الإسلامي نظرة تقديس.

- الناقد أدار كلّ مراحل تحليله للقصيدة (تسعة إجراءات جزئية) في فلك فرضيته المركزية: الجهاد والاتحاد. بل وأكّد أنّ هذه الفرضية تتجاوز المتن المحلل لتتخلّل كلّ الخطابات الثقافية المغربية والأندلسية من فلسفة وتصوّف وتاريخ وفقه...، إنّها بمثابة النواة النظرية الصلبة التي عمل المشروع في مختلف مراحله النظرية والتطبيقية على البرهنة عليها والتدليل عليها كلّ مرة بمنهج معيّن وبمفاهيم خاصة ومقاربات نظرية متعدّدة. ما يجعلنا أمام رؤية تاريخية نسقية تنظر إلى المعرفة التراثية باعتبارها مندرجة ضمن نسق كلي تتداخل فيه مجالات المعرفة المختلفة لخدمة الغايات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية نفسها. ويجعل -من ثمّ- التعامل مع النصوص محكوما بهذه الرؤية النسقية.

❖ الفصل الثاني: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لسعيد يقطين.

خصص هذا الفصل لدراسة المشروع النقدي لسعيد يقطين في شقه المخصص لقراءة التراث العربي وهو ما تجسّد في كتابين هامين اعتبرناهما وجهين لعملة واحدة هما: "الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي" الذي اعتبره يقطين مقدّمة نظرية. و"كتاب قال الراوي" الذي شكّل الوجه العملي التطبيقي للمشروع، هذا الكتاب الذي خصصه الناقد لدراسة البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. وقد أفردنا الكتاب الأول (الكلام والخبر) بالدراسة في المستويات الأولى للتحليل (المقاصد- الموضوعات والمتون- مرتكزات القراءة- منطلقات الناقد)، بينما خصصنا محور الإجراءات النقدية لكتاب قال الراوي.. وجعلنا التركيب مفتحا على ما تضيفه امتدادات الإجراء المركزي (وبالأخص كتاب: السرد العربي، مفاهيم وتجليات)، وكذا

- النصوص الموازية (الحوارات والقراءات) لرسم صورة شمولية عن الرؤية التأويلية التي تحكمت في اشتغال يقطين بالتراث وبالتقافة العربية. وخلصنا من كل ذلك إلى ما يلي:
- توزعت مقاصد الناقد بين ما هو منهجي (صياغة تصوّر منهجي متكامل لدراسة الأعمال السردية قديمها وحديثها)، وقد وجد الناقد في التراث السردى العربى ما يمكن أن يسعفه للوصول إلى هذه الغاية وهو "السيرة الشعبية"، بما يتوافر لها من خصائص تجعلها فريدة من نوعها. ومقصد معرفي- استراتيجي (التأسيس لعلاقة جديدة مع التراث من خلال تغيير زاوية النظر إليه، في أفق تشكيل وعي جديد بالذات والهوية والمستقبل).
 - اختيار الناقد السرد العربى القديم إطارا للاشتغال لم يأت من فراغ، وإنما هو حصيلة لتمرّس طويل بالتراث العربى.. هذا التمرّس تمخّضت عنه ملاحظات اعتبر الناقد من خلالها أنّها لا نعرف عن السرد العربى شيئا، ومن ثم فإنّ دراسة هذا السرد ليست ترفا زائدا بقدر ما هي ضرورة لا غنى عنها.
 - وبالنظر إلى خصوصية متن الاشتغال في هذا العمل (السيرة الشعبية)، فقد عمد الناقد إلى ما سماه عمّا سماه صناعة المادّة قبل تحليلها، أي جمع المادّة والتتقيب عن المجهول والمنسى منها وما يتصلّ بذلك من عمليات نقد الأصول والمفاضلة بين النسخ والروايات... كما حرص على ردّ الاعتبار لهذا المتن من خلال نقد التصرّور الذي يميّز بين النصّ واللّانصّ، مهما كانت خلفياته ومراميه، ومن ثم الإقرار بنصية السيرة الشعبية واعتبارها "نصّا قابلا للتحليل والدراسة". وكذا استعراض مختلف الدّراسات التي اهتمت بدراسة السيرة الشعبية، من خلال نقدها وبيان مظاهر تهافتها قبل تقديم تصوّره الخاص.
 - السرديات بالنسبة إلى الناقد تتعدى كونها مُرتكزا نظريا يستند إليه لدراسة السيرة الشعبية، إلى كونها اختصاصا يسعى إلى "استنباته وبلورته" والاشتغال به في مقارنة النصّ السردى العربى قديمه وحديثه.
 - هذا الانفتاح على النظريات الغربية، لم يحلّ دون التفات الناقد إلى عدد من الاجتهادات العربية في مجال تحليل التراث السردى العربى، والتي كانت لها -في نظره- آثار مهمّة في معالجة بعض جوانب هذا السرد.
 - نظرا لطبيعة العمل الأوّل (الكلام والخبر)، الذي اعتبره يقطين مقدّمة نظرية لمشروعه، فقد تميّزت مصادرات الناقد على المستوى المنهجي بكثافة واضحة.. على أنّ أبرز ما ميّز كتاب الكلام والخبر هو التصرّور النظري الخاص بتصنيف الكلام العربى الذي ضمّنه الناقد الفصل الرابع من الكتاب. (وقد عملنا على بسط ملامح هذا التصرّور في

مستوى أول ومناقشته في ضوء روافده المعلنة والخفية وفي ضوء الإشكالات النظرية الإجرائية التي توطر نظرية الأجناس في مستوى ثان).

- توزع كتاب قال الراوي (الذي تميّز بتناوله لمتن ضخم يتكوّن ما عشر سير شعبية⁽³⁾) على أربعة إجراءات نقدية جزئية هي: الأفعال-الوظائف في السيرة الشعبية؛ الشخصيات-الفواعل-العوامل في السيرة الشعبية؛ البنيات الزمانية في السيرة الشعبية؛ البنيات المكانية في السيرة الشعبية. وحرصا منا على الاختصار فقد عملنا على تفصيل القول في الإجراء الجزئي الأول، بينما اكتفينا بتقديم إشارات عامة حول بقية الإجراءات، مركزين على ما يغني مناقشتها في ضوء المستويات السابقة وفي ضوء المشروع النقدي العام للناقد.

- على المستوى الإجرائي نلاحظ حضور نزعة شكلانية تميل إلى ضبط الهيكل العام المتحكم في مجموع البنيات الحكائية للسيرة الشعبية، كما أنّها تزوج بين: الدراسة البنيوية التي تراعي الخصوصية الداخلية للنص والعلاقات القائمة بين مستوياته، والدراسة المنفتحة على العلاقات الخارجية من خلال صياغة مفهوم النص الأكبر (السيرة الكبرى) ومفهوم النص الثقافي (التراث).

- وعموما فإن أهم خصوصية ميّزت مشروع يقطين في تعامله مع نصوص التراث عدم اكتفائه بالجاهز من النصوص التي وصلتنا محملة بمباركة واعتراف الأقدمين، وإنّما حاول جاهدا تسليط الضوء على تلك الزوايا المعتمّة في التراث وركّز اهتمامه على ما كانت المؤسسة النقدية والدينية والثقافية عموما تنظر إليه بنوع من الريبة وتعتبره "هامشا" لا يليق إلا بالطبقة التي تحتل مرتبة دونية، وهي طبقة السوق أو العوام.. وهكذا اختار يقطين الدخول في مواجهة مع فئات واسعة من مثقفي وعلماء المركز (من القدماء والمحدثين)، لإقناعهم وإقناع الأجيال الحاضرة بمدى أهمية إعادة الاعتبار لما كان يعد غير ذي قيمة. وذلك لا يتأتى طبعاً إلا من خلال تجديد زاوية النظر عن طريق بناء تصوّرات نظرية، وصياغة خطط منهجية تستطيع الإمساك بتلابيب المتن المراد معالجتها، خاصة إذا تعلّق الأمر بنصوص تجري على الألسنة وتداول شفاها فيزاد فيها وتتسع كلّما اتسعت الهوة الزمنية بين زمني الإنتاج والتلقي... والمنطلق الذي يحكم اشتغال يقطين بالتراث هو أنّ الثقافة العربية كلّ متكامل ووجود متفاعل، ترتدّ في بنيته الأصول على الفروع، والأطراف على المراكز، والأجزاء على الأنساق... والقصد الأسمى من ذلك هو بيان أنّ التراث مؤسسة

³- وهي: سيف بن ذي يزن، وحزمة البهلوان، وعنترة، وبني هلال، وذات الهمة، والظاهر بيبرس، وعلي الزنقي، والوزير سالم، وسيف التيجان، وفيروز شاه.

موصولة الأعطاف، متراكبة الحلقات؛ كلّ نظر إلى فرع منها يستوجب الإحاطة بتفاعلاته، في ذاته، ومع محيطه... وهكذا تتبدى أماننا ملامح رؤية نسقية ترفض تجزئ التراث والتعامل بمنطق الانتقاء والإقصاء انطلاقاً من رؤيات جاهزة وأحكام مسبقة، وهي الرؤية نفسها التي رصدنا ملامحها في مشروع مفتاح وسنرى تجلياتها واضحة في مشروع عبد الفتاح كيليطو.

❖ الفصل الثالث: آليات قراءة التراث في المشروع النقدي لعبد الفتاح كيليطو.

خصص هذا الفصل لدراسة مشروع عبد الفتاح كيليطو من خلال كتابه الأدب والغربة الذي نظرنا إليه بوصفه الإجراء النقدي المركزي لمشروع نقدي اتخذ من الثقافة العربية الكلاسيكية إطاراً موضوعياً عاماً لاشتغاله. وهو كتاب اعتبره صاحبه فرصة لإعادة النظر في كثير من المسلمات التي ملأت دنيا الأدب النقد في العالم العربي وخاصة ما يتعلق بالمنهج المعتمد في قراءة الأدب العربي الكلاسيكي. وبعد تأطيرنا للكتاب تحليلنا لمستوياته حرصنا على جعل التركيب مفتوحاً على المشروع العام للناقد. قد تحصلّ لدينا من كلّ ذلك أنّ:

- مقاصد كيليطو في هذا العمل توزعت بين المقصد البيداغوجي المتمثل في ضرورة إعادة النظر في المقررات والمناهج وطرق التدريس لمسايرة الركب (الثورة المنهجية التي شهدتها الجامعات الأوروبية)، والمقصد المعرفي الذي اتخذ مسارين أحدهما بعيد المدى "تقديم معرفة جديدة بنصوص التراث"، وذلك من خلال تسليط الضوء على الجوانب المهملة والمغيّبة في المدونة التراثية العربية. والآخر قريب المدى ويتعلّق الأمر بسعي عبد الفتاح كيليطو إلى تدقيق بعض المصطلحات. والمقصد الجمالي التي تبدى من خلال سعي كيليطو إلى جعل الكتابة النقدية غايةً في ذاتها. حيث تعمل هذه الكتابة على إمتاع القارئ من خلال "استبطان الأشكال الإستيطيقية" للنصوص والمتون التي تُحلّلها والدخول في علاقة تناس معها. ولقد لاحظنا أنّ المقصد الأخير يشغل بصورة محايثة لأسلوب الناقد، بحيث يتعدى كونه مقصداً متصلاً بكتاب الأدب والغربة إلى كونه هاجساً يتلبس بمعظم كتابات كيليطو وإن اختلفت قوة حضوره وهيمنته من عمل إلى آخر. وإذا كنا نلمس في كتاب الأدب والغربة حضوراً لما سمّاه الخطيبي الأسلوب الأستاذي الذي فرضه السياق التاريخي لصدور الكتاب والمقاصد المتحكمة فيه، فإنّ أعمالاً أخرى للناقد

(الغائب، أبو العلاء المعري ومتاهات القول)، يهيمن عليها الهاجس الجمالي الإبداعي الذي يصعب معه أحيانا التمييز بين لغة الإبداع ولغة النقد.

- إذا كانت الثقافة العربية الكلاسيكية تشكل الإطار الموضوعي المشترك بين مجموع أعمال كيليطو، فإنّ المتون والعينات النصية التي يختارها الناقد للتطبيق في أعماله هي من التنوّع والتباين بحيث تثير الانتباه إلى وجود رؤية خاصة واختيارات معرفية وفلسفية تدفعنا حين التعامل مع هذا المشروع النقدي إلى إعادة النظر في كلّ المفاهيم التي اعتدنا التعامل معها بمنطق البداهة والوضوح. وهكذا نجده يضع تحت مسمى "الأدب" نصوصا مثل أسرار البلاغة للجرجاني وملحة الإعراب للحريري، كما نلمس اهتمامه اللافت بنصوص كانت مغيّبة عن اهتمام النقد التقليدي (ألف ليلة وليلة، والمقامات) والتفاتة إلى ثلة من مثقفي الهامش، الذين كان النقد التقليدي يتعمّد إقصاءهم لأسباب غير واضحة (أبو العبر، وابن الحجاج، وابن بطلان وابن نايقا).
- لاحظنا من خلال دراستنا للمشروع أن كتاب الأدب والغربة يكاد يكون استثناء من حيث تصريحه (في عنوانه الفرعي) بالمرتكز النظري المحدّد في البنيوية. إلّا أنّ قراءة فاحصة للكتاب بالتركيز على مفاهيمه أظهرت لنا أنّ الناقد استند إلى جانب البنيوية (التي لا تحضر إلّا حضورا خافتا في هذا العمل) إلى خلفيات نظرية ومنهجية أخرى دون التصريح بها (الدراسات الثقافية، استراتيجية التفكيك، الهرمينوطيقا وجمالية التلقي، التحليل النفسي..). هذا النزوع إلى التركيب المنهجي يستجيب لرؤية تأويلية واعية بمهمتها، بحيث يتعدى الأمر هاجس التجريب المنهجي والتعريف بالأطر المنهجية الوافدة إلى خدمة غايات كبرى تتصل بالمشروع العام للناقد.
- يتبنى كيليطو رؤية نسقية تنظر إلى التراث باعتباره كلاً متماسكا وسلسلة متراكبة الحلقات (وهنا يلتقي مع مفتاح وكيليطو)، بحيث لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى ولا عن المجموع؛ وهو ينطلق في ذلك من مسلمة (تحضر تصريحاً تارة وضمناً تارة أخرى في مجموع أعماله) تقضي بوجود تكامل بين العلوم والاختصاصات والأنواع في الثقافة العربية الكلاسيكية. يقول مثلاً: «ذلك أنّ ما يسمى بالبلاغة مغروس في غابة من المعارف والعلوم. وليس من الصواب المنهجي دراسة أحد هذه العلوم بمعزل عن العلوم الأخرى. البلاغة لها ارتباطات بالنحو والتفسير وعلم الإعجاز والمنطق وعلم الكلام...» (الأدب والغربة، ص: 64).

➤ خاتمة:

إنّ التعامل مع إشكالية التراث أقحم أغلب الدّارسين في سجلات مفتوحة -وجوفاء أحيانا- لا تكاد تساهم إلا في تعميق الإشكال وتكريسه.. كما تتأى بهم عن موضوعات اشتغالهم. والمميز في قراءة الفكر النقدي المغربي المعاصر للتراث هو الانطلاق من وعي بالتراث، هذا الوعي الذي تجلّى واضحا من خلال النظرة النسقية التي حكمت تعامل كلّ من مفتاح ويقطين وكيليطو مع التراث؛ فقلد تخلى هؤلاء النقاد عن الرؤية التجزيئية الانتقائية التي كانت تتعامل مع التراث العربي انطلاقا من أحكام جاهزة وتميل إلى تصنيف المعرفة التراثية وإصدار أحكام عامّة تنتهي بها إلى إهمال وإقصاء كم هائل من الأنواع والنصوص والمؤلفين.. ولا شك أنّ أهمّ ما ميّز هذه المشاريع هو تعاملها المباشر مع النصوص التي أتاحت لها مدّ جسور الحوار مع هذا التراث انطلاقا من آليات منهجية ومفاهيمية أثبتت قدرتها على استنطاق النصوص والظواهر وفك شفراتها من جهة. وانطلاقا من رؤية تأويلية تستحضر الموقع التاريخي والحضاري للذات المؤولة، وتتأى بفعل القراءة (قراءة التراث) عن أن يكون طقسا من طقوس التقديس والتبجيل أو مطية لخدمة غايات إيديولوجية ضيقة.

إنّ الذي يشغل الفكر النقدي المغربي هو التركيز على فهم الذات في حاضرها ما دام هذا الحاضر يعاني اختلالات لا حصر لها. وهكذا يمكن أن نعتبر -استنادا إلى مقولة يائوس السالفة- أنّ هذا الفكر **يفضّل لحظة التطبيق** لأنّه لم يقرأ التراث في ذاته ولأجل ذاته وإنما هي قراءة تصبو إلى تغيير زاوية النظر إلى نصوص وقضايا التراث في أفق بناء رؤية خاصة لحاضر الذات ومستقبلها.

- نتائج البحث:

- المنجز النقدي المغربي المعاصر يتجاوز كونه نقدا أدبيا يدرس الأدب من أجل مقاصد قريبة إلى الانخراط في الدراسة الثقافية التي تنظر إلى التراث باعتباره نسقا تتكامل فيه المعارف وتتداخل. وهذا ما جعلنا نختار لتوصيفه مصطلح الفكر النقدي عرضا عن مصطلح النقد الأدبي.

- اختيار الظواهر والنصوص (العينات المدروسة) في هذه المشاريع نابع من رؤية نسقية متصلة بالرهانات الكبرى التي يسعى إليها كلّ مشروع فكري.

- تميّز الفكر النقدي المغربي المعاصر بالسعي نحو الانفلات من القيود الصارمة للمنهج الوحيد والأوحد. فالمنتبع لهذا المنجز يلمس نوعا من الميل إلى التأسيس

لخصوصية إجرائية في عمل الناقد المغربي كلّ ذلك في إطار شمولي تكاملي يستدعي خلاله هذا الناقد ترسانة من المناهج والمفاهيم (بل ويضطر إلى التركيب والانتخاب والإقصاء في أحيان كثيرة) لخدمة رؤية شمولية تنتظر إلى التراث باعتباره كلاً..

- الأعمال التي خصصها كلّ باحث من الباحثين الثلاثة لقراءة التراث شكلت حلقة هامة من حلقات مشروعه النقدي العام، تركت أثرها في ممارسته العلمية وأفرزت تراكما تأويليا ومنهجيا يمثل ملامح توجه فكري معاصر تجاوز أصحابه منطق الانبهار بالتراث وتقديسه وكذا منطق التوقف الإيديولوجي من هذا التراث وما كان يترتب عليه من عمليات التجزئة والانتقاء والإقصاء.. إلى الوعي بهذا التراث والشروع في قراءته وتأويله انطلاقاً من آليات محدّدة سعيًا إلى تطبيقه.
- كل مشروع من المشاريع النقدية المدروسة يستقل برويته التأويلية الخاصة التي يمكن اعتبارها نموذجاً لاتّجاه هرمنيوطيقي قائم بذاته.

• **مفتاح: (الفهم - التأويل - التطبيق)** على الرغم من تبئير مفتاح للحظة الفهم من خلال حرصه الشديد على النظر إلى النصّ التراثي بناء على مقتضيات وشروط تشكّله (التحقيق والفهم بالموازنة) حيث يعتبر أنّ هذه الخطوة ضرورية وبدونها يكون تعاملنا مع النصّ متسماً بنوع من اللاّعلمية، إلّا أنّها في نظره خطوة غير كافية لذا ينبغي في نظره الانتقال إلى مرحلة التأويل باعتبار أنّها قادرة (إذا نالت حقّها من العناية والتدقيق) على كشف ما تتطوي عليه النصوص من معالم المشترك الكوني.

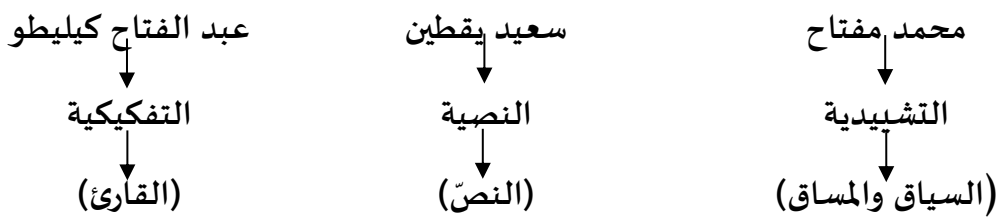
مع مفتاح نجد أنفسنا أمام ما يمكن وسمه بـ "الهرمنيوطيقا التشييدية" التي تؤمن بأنّ المعنى يشيّد انطلاقاً من ضوابط ومعايير محدّدة. إنّها هرمنيوطيقا كونية تسعى إلى جعل التأويل عملية إبستمولوجية وأنطولوجية في الآن ذاته بسبب وجود مشتركات كونية توحد البشر جميعاً وترفض النظرة الأحادية.

• **يقطين: (الفهم - التطبيق)** يرى يقطين أنّ النصّ التراثي ينبغي أن يفهم أي أن يعاد له الاعتبار من خلال الاعتراف بنصيته (الفهم) ثم تركه ينطق بمكنوناته. فالأمر هنا لا

يحتاج إلى جهد تأويلي كبير وإنما يكفي أن ننصت إلى النص، وما يقدمه النص التراثي (السردي) كفيل بإغناء نظرتنا إلى النصوص المعاصرة.

وهكذا نجد أنفسنا أمام ملامح "هرمينوطيقا نصية" تعمل على استتطاق النص لاستخراج مكنوناته الدلالية. يقول يقطين: "إنّ التمييز الذي كنت أضعه أبدا نصب عيني هو أننا مطالبون بالفهم قبل التفسير. وعلى الفهم أن يتأسس على قاعدة الانطلاق من النص، وليس من معرفتنا الجاهزة والعامّة عنه"⁽⁴⁾.

- **كيليطو:** (التأويل - التطبيق) يركّز على لحظة التأويل فهو لا يهتم بنصية النص بقدر ما يهتم بعملية استتطاق هذا النص (تأويله) وفقا لرؤية جديدة ومن منطلقات جديدة وبهدف تفكيك الفهم المتداول وفتح النصوص على آفاق تأويلية لا نهائية.
- إنّها "هرمينوطيقا تفكيكية" تؤمن بأن المعنى يظهر حين تعرية الرواسب التي علقت بالنصوص من جراء الترسيبات المنهجية والمفاهيمية.. ما يجعل الفهم نتاجا لعملية حوارية إبداعية تتم بين النص والقارئ- المؤل. وعلى الرغم من استثمار هذا الناقد لمجموعة من الآليات المعرفية والمنهجية في اشتغاله بالتراث، إلّا أنّه يقيم الممارسة التأويلية على تناسي المنهج بل التمرد عليه ونسفه.



⁴ - سعيد يقطين، السرديات كما أتصورها، مجلة علامات، مكناس، عدد 25، 2006 ص. 42.