جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس
UNIVERSITÉ SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH DE FES
كلية الآداب و العلوم الإنسانية - ظهر المهراز
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines - Dhar El Mahraz

مركز دراسات الدكتوراه: الجماليات وعلوم الإنسان

تكوين الدكتوراه: التعابير والأشكال الرمزية: مقاربات وآليات الاشتغال

تخصص: الآداب والدراسات الثقافية

جمالية الكتابة عند نيتشه
وآثارها في منجز عبد الفتاح كيليطو:
"حصان نيتشه" نموذجا

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

إعداد الطالبة الباحثة:

فاطمة الزهراء الميسي

ر. و. ط: 10768894 /10

تحت إشراف الأستاذة:

الدكتورة لطيفة بلخير

الموسم الجامعي:

1441 – 1442هـ

2020 - 2021م

إهـــداء

إلى منابع الحنان والحب والعطاء والصيبة والأمان،

إلى الأمل والسند، إلى أسس حياتي؛

أبي، أمي، ماما حلو، أطال الله في عمرهم، أخواتي

وإخواني، أهدي ثمرة جهدي.

فاطمة الزهراء الميسي

شكر وتقدير

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن اتبع خطاه إلى يوم الدين.

وتقديرا لجهود أهل الفضل علينا، نتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان لأستاذتنا الكريمة الدكتورة لطيفة بلخير على توجيهاتها السديدة، ودعمها المتواصل، وحرصها الدؤوب على تتبع هذه الأطروحة تصفحا وتصويبا ومراجعة، إلى أن اكتملت على هذه الصيغة.

والشكر موصول لكل الأستاذات الجليلات والأساتذة الأجلاء، على مجهوداتهم القيمة وغيرتهم على البحث العلمي.

فاطمة الزهراء الميسي

مقدمة

إن موضوع التقارب بين الفيلسوف فريدريك نيتشه والأديب عبد الفتاح كيليطو، يطرح تساؤلا عريضا، يتعلق بمكامن التقاطع بين فكر فلسفي بني على أنقاض الفلسفات الغربية وفكر أدبي قائم على تخوم موروثين أدبيين فرنسي وعربي، وإن كان " التمييز بين الكاتب والمفكر لم يعد مقبولا"[1]. حيث أن الفصل بين سائر العلوم لم يعد قائما في العصر الحديث، وأن تجنيس فروع المعرفة وإبداعات الفكر أضحى ثانويا، ولأن بعضها يؤثر في البعض الآخر ويكمله ويعضد أطروحاته. واعتبارا لهذه الملاحظات، فقد صار لزاما على المشتغل في الحقل المعرفي أن يخرج من تلك الحلقة الفكرية أحادية النظرة، ليقيم جسورا بين مختلف الأوراش الفكرية.

ولا أحد ينكر اليوم الثمار التي قد يجنيها المشتغل في مجال العلوم الإنسانية من عملية الانخراط في الاختصاصات المتداخلة، فهي تسمح بمقاربات جديدة ورؤى مختلفة ومناهج متنوعة تجعل من مادة الموضوع قيد الدرس مادة دسمة أكثر انفتاحا على إشكاليات وقضايا فكرية أشمل وأوسع. كما أن أي حوار يقوم بينها قمين بأن يضفي على الدرس الأدبي طابعا تكامليا ويدمج الظاهرة الأدبية ضمن تصور فكري عام.

إن إنتاج المعرفة وتقدمها اليوم يرتكز بالأساس على تلاقح وتفاعل كافة ميادين العلوم والمعرفة فيما بينها. وكل الاختصاصات المعرفية في تعالقها وتشابكها تؤدي إلى نمط معرفي جديد يوسع آفاق البحث العلمي. إذ أنه "من أجل الفهم الجيد، ومن أجل التقدم أيضا، ينبغي على البحث أن يكون مطلعا دائما على كل تطوراته، وينسحب على مجالات واسعة قدر الإمكان، ويرمي جسورا ويبني تركيبا"[2]. وفي هذا الصدد أسماء عديدة من الفكر العربي القديم، كانت تؤلف في مجال الأدب والدين والفلسفة والطب... إلخ، مثل الجاحظ. ومن الأدب الغربي، نذكر باسكال الذي ألف كذلك في الدين والفلسفة والرياضيات...

[1]- علي حرب: الممنوع والممتع، نقد الذات المفكرة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.1995. ص:12.

[2] - Maurice Arvonny et al, Les chemins de la science : regards sur la recherche, Paris, Éd. Du CNRS, 1990, p.37.

إن اختيار موضوع جمالية الكتابة عند نيتشه وآثارها في منجز عبد الفتاح كيليطو، يستمد تعليله من كونهما يقدمان نموذجا مغايرا يأبى إقامة حد فاصل بين الخطاب الفلسفي والخطاب الأدبي. حيث أبدع نيتشه في مجال الأدب وهو يعرض لقضايا فلسفية، حتى قيل إنه من العسير جدا محاكاة أسلوبه الأدبي. وخاض كيليطو تجربة مختلفة في مجال الكتابة وبخاصة باللغة الفرنسية، حتى صعب تصنيفه في الخانات المتعارف عليها. فهما الاثنان، يعيدان النظر في الإشكاليات الفكرية المطروقة، وفق منهج بعيد عن التقليد والتبعية، بغية التقويض وإعادة البناء.

ومن جهة أخرى، فقد عمل كلا الكاتبين على توظيف الأسطورة والسرد والحكي هدفا في تخطي البعد الأجناسي الضيق، إسهاما في بناء تصور جمالي يراوح بين السخرية والجدية، وبين الهدم والبناء، مما حقق لخطابهما نمطا فكريا متميزا بأصالته في نقض الخطاب النسقي أو المنطقي.

أصبحت مقاربة النصوص بطريقة المقارنة، نهجا معتادا في البحث العلمي. إذ ظهر ما يسمى بالأدب المقارن الذي يمكن تعريفه بشكل مقتضب على أنه "فن منهجي يروم البحث عن روابط التشابه والتأثير وتقريب الأدب من المجالات الأخرى للتعبير أو المعرفة"[1]؛ ومواجهة النصوص، بعضها للبعض الآخر إنما هو بداية لطرح أسئلة جديدة وإنجاز أبحاث تنشد التنقيب عن علائق تفاعلية بين نصوص وآداب تنتمي إلى ثقافات متباينة.

يستمد الأدب أنساقه من محاوراته لتجارب أدبية أو فكرية أخرى تنتمي إلى نفس اللغة أو إلى لغة أجنبية، وهذا ما يؤدي إلى تجاوز المفهوم المحلي للأدب، وخلق احتكاك بين الثقافات والحضارات ومختلف أنماط التفكير الكونية.

ساءل نيتشه الأدب الإغريقي والأدب الفرنسي، ولم يكتف بالانكباب على الأدب الألماني وحسب، بل تردد كثيرا على محاورة الفكر الشرقي. ونهج نهجه عبد الفتاح كيليطو لما دأب يراوح في كتاباته الأدبية والنقدية بين الفكر الغربي والفكر العربي، قديمه وحديثه.

1 -Claude Pichois, André-Michel Rousseau. La littérature comparée, Paris, Armand Colin, 1967, p.174.

ولئن تناول نيتشه معارف مختلفة كالفلسفة والموسيقى والأدب والتاريخ، فإن كيليطو اهتم هو الآخر بالنقد، والشعر، والفلسفة، والفن، والتاريخ.

تشابكت العلاقات القائمة بين الأدب والفلسفة والنقد والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا... الخ. إذ لم يعد الدرس الأدبي والفلسفي حبيس التصورات الكلاسيكية، بل صار منفتحا على كل التجارب والاتجاهات والمذاهب الفكرية والفنية.

أصبح هذا الاستئناس أو التشبع بهذا النمط من تمثل المعرفة في الوقت الراهن، الطريقة المثلى لمواكبة الركب العالمي والفكر الحداثي، ولقد أمسى النقد التفكيكي أحد الأدوات التي يتوسل بها المفكر الغربي والعربي من أجل التخلص من التراكمات الفكرية التقليدية التي تكونت خلال المراحل التاريخية السالفة. فالنقد التفكيكي يتعامل مع النص باعتباره كينونة؛ بمعنى أن النص لا يمثل سوى خطاب قائم بذاته، يمتلك آليات تمكنه من بناء المعنى وإنتاج حقيقته الخاصة المؤثرة في عملية التلقي.

يتبع نيتشه وكيليطو منهجية حفرية ابتغاء تجاوز منطوق الخطاب، والتنقيب عن مضمراته وتبين آليات اشتغاله. فحينما تناول نيتشه جينيالوجيا الأخلاق بصور مختلفة وأعاد كيليطو نفس الحدث الروائي بصيغ متباينة، مبادرا لبناء فرضيات تنقض الما سبق، فإنهما، في اعتقادنا، يتفقان في المنهجية ويختلفان في كيفية تطبيقها. ومرد هذا الاختلاف إلى ارتباط كل واحد منهما بنوع من الكتابة، ليصبح القارئ المعاصر قادرا على تناول النصوص وإدراك العالم بصورة مغايرة، لأنه لم يعد مجبرا على قراءة مقاصد المؤلف، بل هو مطالب بإعادة إنتاج النص المقروء.

ولا يجب فهم الحداثة الفكرية باعتبارها قطيعة مطلقة، بل هي إعادة فهم الما سبق بنية التصويب أو التوسيع أو التعديل. فالمعرفة عبارة عن فصل ووصل. وحين يعيد كيليطو أو نيتشه اجتثاث الماضي بأشكاله وتقاليده الفكرية فهما لا يقيمان تضادا بين القديم والحديث أو بين التقليد والتجديد ولا يقومان بفصل جذري للماضي، بل يحاولان بناء مفهوم وتصور جديدين للحاضر انطلاقا من الماضي.

لا يأبه كيليطو عند تناول النص القديم، لما قيل بشأنه، بل يحاوره مطبقا آليات جديدة تقطع الصلة بمجموع التأويلات القديمة المبنية على أنساق فكرية معينة، بل إنه يناقشها ويقترح معايير فنية بديلة وتأويلات جديدة. فالنص الحي يجبر القارئ على استعادة مضامينه وتفكيكها.

أما نيتشه فينطلق من منهجية فيلولوجية وهو يعيد النظر في مفاهيم عديدة، مما يمكنه من إيجاد مداخل جديدة لتحليل الأوهام التي علقت بالمشاريع الفكرية التقليدية، ليكون بذلك قد أقام علاقة جديدة بين القديم والحديث، ومن هنا، يتبين أن الحداثة حسب نيتشه وكيليطو قراءة تعتمد أدوات منهجية جديدة للاشتغال على النتاج القديم "بلغة حديثة، أو برؤية ما لا يرى منه، أو بفهمه بمفهوم أوسع، أو بتصييره معقولا بعد أن كان غير معقول، أو بتقديم نسخة جديدة عنه تقوم مقام النسخ الأخرى"[1].

إن الاشتغال على مؤلف حصان نيتشه لعبد الفتاح كيليطو هو اشتغال على نص مترجم من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية. ونحن واعون بأن الاشتغال على النص المترجم قد يراه العديد من المهتمين بالقضايا الترجمية في علاقتها مع الأدب، اشتغالا على نص آخر لا علاقة له بالنص الأصل، باعتباره إعادة كتابة النص. فالمترجم لا يمكنه أن يكون هو المؤلف، أي ستكون هناك لا محالة، آثار تمحو معالم الإبداع الأولى، ولو بنسب قليلة. لكننا نرى أيضا أن الاختلاف لن يكون على مستوى القضايا والإشكالات المثارة، وأن معظم السمات التي تطغى على الكتابة قد تكون حاضرة ولم يطلها التغيير أو الطمس بفعل الترجمة. كما أن الأدب المقارن يشتغل على النصوص المترجمة وهو واع بهذه المظاهر ولم يمنعه هذا من تحقيق نتائج مهمة على مستوى الأدب والفكر.

ولعلها مقاربة تتيح استجلاء مكامن الفكر الثاوية في نصي المبدعين معا. ولا أحد يجحد الفضل الناتج عن هذا التلاقح الثقافي بين نصين قد تختلف مشاربهما ولغتهما ومرجعيتهما. ولا غرو أن العديد من المهتمين بالترجمة يرون أنها كانت بداية الأدب المقارن في الثلاثينيات من القرن العشرين، كما أكد ذلك الباحث بول فون تياغيم Paul Van

[1]- علي حرب: الممنوع والممتع، مرجع سابق. ص:33.

Tieghem في قوله بأن الترجمة: "كانت المرحلة الأولى الضرورية لمعظم الأبحاث في الأدب المقارن[1]".

حين نتحدث عن الأدب المقارن، فإننا لا ندعي اعتماد ما ظهر في هذا المجال من نظريات، بل سنعمل على الاستفادة من بعض طرق اشتغاله وصرامة منهجه، عاملين على مساءلة العناصر المكونة لأسلوب نيتشه وكيليطو، وسيكون أكبر همنا هو الوقوف على المكونات المشتركة بينهما. وستكون الوسائل التي نستخدمها في استنطاق النصوص مستوحاة تارة من الأسلوب وظواهر الأجناس الأدبية وتاريخ الأفكار، وتارة أخرى من النظريات الفلسفية والأدبية والتاريخ. فلن تقوم مقاربتنا على منهجية واحدة في حد ذاتها، بل ستعتمد على مزيج من الأدوات التي نعتقد أنها تكمل بعضها البعض.

يعج الأدب بالتراكمات التاريخية التي تجمع بين القديم والحديث، مما يفجر تباينا في الآراء التي تروم بناء مفهوم للأدب باعتباره حقلا إبداعيا أو علميا أو فلسفيا. لكن لا ينبغي لهذا المفهوم أن يختزل في حلقة تضيق مجالات اشتغاله، لا سيما وأن الآليات التي يشتغل بها الأدب يصعب اختصارها في تعريف موحد. وبالتالي فإن كيليطو يدعو إلى قراءة تحيينية. "فالأدب القديم" يمكنه أن يكون موضوع نوع من الدراسات، يختلف بشكل كبير عما يمارس اليوم بشكل شائع. سنلحقه من باب التبسيط بالتاريخ الأدبي، ليس لأن الممارسات الحالية تستحق أن نلقي بها برمتها في سلة مهملات التاريخ، وبالطبع: لن يتعلق الأمر هنا بإنكار التاريخ الأدبي، لكن سيكون المراد هو تقليص هيمنته الراهنة لكي نضيف إليه مقاربة مكملة بإمكانها أن تبعث فيه دينامية جديدة بفضل التبادلات التي ينبغي عليها أن تتطور بينهما كما أوضح ذلك الكاتب ايف سيتون[2] في قوله:

"بينما تسمح القراءات التي يمارسها بشكل عام التاريخ الأدبي، وهنا أستعير التعبير الذي وضعه جان لوي دوفاي، "للقارئ" بتفسير النص بصيغ غائية وذلك بإدماج علاماته ضمن التاريخ". فإن القراءات التحيينية، كما يوضح الكاتب دائما:

[1] - P. van Tieghem, *La Littérature comparée*, A. Colin, 1931, cité par D.H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994, p. 43.

[2] -Yves Citton, Lire interpréter, actualiser, Editions Amsterdam, 2017, p.29-30.

تسمح "بتحيين النص في سياق جديد، وبإعطائه معاني ما بعدية"[1]. غير أننا نرى دون مشاكل نظرية تذكر كيف وباسم ماذا قد يكون من المفيد تأويل مضمون ما بالسعي إلى تحديد ما كان مؤلفه يسعى إلى التعبير عنه وهو بصدد إنتاجه، بما أن هذا الأمر يتطابق مع ممارستنا اليومية للتواصل، وليس من الحدس بشكل واضح معرفة ماهي الغايات وإلى أي حد يمكن أن تكون لنا الشرعية في البحث ضمن نص ما لم يكن المؤلف يريد (بالضرورة) قوله، لكن قد يتبين أنه يأتي بالرغم من ذلك لتوضيح وضعية ما، تكون هي وضعية المؤول".

يعد النص الأدبي فضاء للتحليل والنقد والتأويل طبقا لمقتضيات التأثيرات التاريخية والسياقات الفكرية والقصدية لدى الكاتب والقارئ معا. وحينما ينتج الكاتب نصا، فهو يعبر من خلاله عن قضايا معينة، ويصوغ تصورات ورؤى خاصة نابعة من أسلوب شخصي يميز كتابته. لكن هذا الأسلوب لا يمكن أن يوجد من عدم، بل تتداخل فيه عناصر كثيرة، منها ما يرتبط بشخصية المؤلف ومنها ما يرتبط بتجربته لفعل القراءة والتلقي. فداخل الأسلوب تتفاعل أصوات عديدة مع صوت المبدع، فهو ليس فقط "ناسخ" الأفكار أو "ناسخ" الصور، على حد قول كيليطو، بل قد يكون ناسخا للأساليب أيضا.

أما القارئ فيقرأ النص آخذا بعين الاعتبار كل السياقات التي أنتجته. وتعد اللغة الوسيلة المشتركة بين الكاتب والقارئ، وهي تأخذ أشكالا متعددة ومسارات مختلفة، وتتنوع وفق السياق والجنس وطبيعة الموضوع، لتبني معالمه باعتباره نصا مختلفا له قيمة أدبية ومعرفية مختلفة عن باقي النصوص والخطابات. وهي من جهة أخرى، ليست مجرد مظهر من مظاهر التلقي، بل إحالة على جوهر فني وإبداعي. ولذا، ينبغي للقارئ أن يكون يقظا أثناء اشتغاله ومساءلته للنصوص التي لا تبوح بأسرارها إلا بالمثابرة الملحاحة في إقامة الروابط بين مختلف مكونات العمل الإبداعي.

[1]- يبين غوغل أن مصطلح (تحيين) استعمل بشكل عادي اليوم في مجال تفسير الانجيل. كما توسل به التقليد الهرمينوطيقي (العلماني) طيلة تاريخه، وكذلك استعملته المقاربة الديداكتيكية الحالية (إحالة وضعها المؤلف).

إن الغرض من اللغة في الإنتاج الأدبي، ليس إيصال المعنى فقط، وإنما تشكيل رؤية جمالية، وفق استراتيجيات عديدة، "لأن التجربة الإنسانية لا تتبلور إلا في اللغة، بل هي لغة بامتياز لها الأساليب المتنوعة والطرق المختلفة في مقاربة عوالم ممكنة قابلة للتشكيل أو الابتكار"[1]. إنها ضرب من مشروع بناء المعنى والتأويل وإعادة القراءة. أما المتلقي، فيحاول اكتشاف الآفاق المرتقبة التي تتيحها الصياغات اللغوية، لأن "العمل الأدبي عند اكتماله المفترض، يظل حصيلة عملية تكونه"[2]. فالنص الأدبي، حسب كيليطو، في حاجة دائمة إلى إعادة القراءة من أجل الوقوف على الخيوط الخفية وحيل المراوغة التي تضفي عليه قابلية الانفتاح. "فمع الانفتاح يصبح الفهم وعيا تأويليا كاشفا ومبدعا، وليس مجرد تطبيق لنظام جاهز ومغلق"[3]. الأمر الذي يفسح المجال للتأويل وطرح تساؤلات جديدة منبثقة من عمق التصورات المطروحة بواسطة اللغة.

وقد ارتأينا تقسيم البحث إلى أربعة فصول حاولنا فيها الإجابة على أهم التقاطعات بين نيتشه وكيليطو. وبما أننا بصدد الاشتغال على نموذجين يتفقان في العديد من الجوانب، لكنهما يختلفان أيضا في مواطن كثيرة، فإننا نرى أن المنهجية السليمة تقتضي أن نقف في الفصل الأول على الأدوات والمفاهيم النظرية التي تساعدنا في معالجة مكونات كل من الكتابة الفلسفية والكتابة الأدبية. وبالتالي فإن البعد الميتافيزيقي والإبداعي والجمالي لدى نيتشه شرط لابد منه من أجل تناول أدبية نصوص نيتشه والميزة الأسلوبية التي صيغت بها والتي تلحقها بالجنس الأدبي وما يطبعه من خاصيات.

أما الفصل الثاني فإننا سنكرسه لمفهوم التناص في كتابة كيليطو حتى نتمكن من رصد نقط الالتقاء ومكامن الاتفاق مع كتابة نيتشه. وحتى يتم لنا الإلمام بهذا المحور، فقد حاولنا الكشف عن تجربة الغيرية في كتابات كيليطو وعلاقتها بموضوع الهروب الذي يمكن اعتباره وسيلة لمساءلة الذات، تتحقق بها رؤية مغايرة، وما يترتب عن هذه الاستراتيجية من

[1]- محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات ضفاف، بيروت. الطبعة الأولى. 2015. ص:20.

[2]- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د. رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1997. ص:13.

[3]- د.أحمد فرشوخ: تأويل النص الروائي-السرد بين الثقافة والنسق، مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. الطبعة الأولى. 2006. ص:3.

تصور جديد للأشياء وبناء أنساق فكرية غير معهودة. كما حاولنا رصد أهم مستويات التناص وكيفية تفاعلها في كتابة كيليطو.

أما الفصل الثالث فقد خصصناه لتجليات موضوع العود الأبدي في "حصان نيتشه" لأنه يمثل، حسب رأينا، حجر الزاوية في الكتابتين ومحطة لا محيص عنها في دراسة تجليات التقارب بين كيليطو ونيتشه. فأبرزنا دور النظائر على مستوى الشخوص والفضاءات والموضوعات والإمكانات السردية في تجلية هذا المفهوم لدى كيليطو ومطابقته لمفهوم نيتشه.

وختاما، تطرقنا في الفصل الرابع إلى الخصائص الأسلوبية لكتابة نيتشه وكيليطو على مستوى الشكل والمضمون، وكذلك على مستوى المعالجة المجازية والشذرية التي تجعل من توجهاتهما الفنية في الكتابة تصورا فكريا واختيارا نسقيا خاصا. كما حاولنا أن نبين علاقة كيفية بناء السيرة الذاتية بالكتابة الشذرية لدى كيليطو.

ويجب علينا أن نعترف بالمشاكل العديدة التي صادفتنا ونحن بصدد البحث والتي نجملها في نقطتين اثنتين:

-طبيعة البحث الذي يجمع بين الفلسفة والأدب والذي تطلب منا أن نخوض في حقلين معرفيين اثنين، لكل واحد منهما طرق اشتغاله الخاصة به.

- ندرة الدراسات، بل انعدامها في هذا الموضوع تحديدا، لكننا حاولنا الاستفادة مما تنضح به متون عبد الفتاح كيليطو، بالإضافة إلى العديد من المراجع الفلسفية ومختلف القراءات والمقالات التي تناولت جوانب من منجزات كلا المفكرين بالدرس والتحليل، في اللغتين العربية والفرنسية، مع الاستعانة بأهم الكتب التي تخدم موضوع الدراسة.

مدخل

تستحضر كتابة عبد الفتاح كيليطو العديد من المرجعيات الأدبية، وتعتمد مقاربات متنوعة لتعبر عن تصورات فكرية وأدبية حداثية تمتح من الأدب العالمي والتراث العربي. وحين يصوغ إشكاليات الفكر الإنساني، لا يكتفي كيليطو بنمط أجناسي معين، بل يتناول قضايا شعرية وروائية وفلسفية ودينية، ويعالج موضوعات متداخلة قد تبدو لأول وهلة أن لا علاقة تجمع بينها، لكن سرعان ما يتكشف أن العكس هو الصحيح، ومن رحم هذه التشابكات تولد أسئلة كيليطو الأدبية التي يمكن اعتبارها بمثابة مرآة لتشعب الفكر الإنساني في حد ذاته.

تعبر هذه الأسئلة عن عوالم الكتابة والقراءة المعقدة، وعبر تعدد أشكالها واقتضاءاتها وآفاقها، تتناسل داخل الرواية، مثلا، الممكنات السردية، لتصير فضاءات النص إبحارا في اللا متناهي، بل إعادة للنص ذاته في صيرورة أبدية تنهض على أنقاض نصوص أخرى.

يخضع كيليطو كتابته لمساءلات مقلقة ومحيرة ومستفزة تثير الفضول لدى القارئ وتجعله يعيد النظر في قراءة نصوصه وتأويلها، سيما وأنه يشركه في إعادة بناء المعنى وتقويضه.

تأبى نصوص كيليطو الخضوع لأي معيار أو تصنيف من التصنيفات المتعارف عليها في مجال الأدب، لأنها عبارة عن فسيفساء متداخلة الألوان والأشكال. ففي بعض أعماله تبدأ الكتابة على شكل رواية، لكنها تنحرف لتسلك مسلك التحليل والتعليق، ثم ما تلبث أن تتحول إلى مساءلة فلسفية، إنها كتابة لا تعرف الاستقرار ولا تلبث على حال.

وحتى يتم استجلاء خصائص هذه الكتابة، ينبغي لكل دراسة أن تقف على البنيات والمميزات الداخلية التي تحكمها، ولا يمكن لأية قراءة نقدية مهما اختلف التوسل المنهجي المعتمد في المقاربة، أن تنفصل عن الدينامية اللغوية، لأن الأدب لا يمكن تصوره بمعزل عن اللغة؛ وهي بهذا المعنى موضوع له. فاللغة، حسب رولان بارت Roland Barthes "هي كائن الأدب بل عالمه"[1].

[1] -Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p.13.

نرى أن لغة كيليطو لغة فلسفية، لأنها تطرح قضية متعلقة بالوجود والإنسان وتثير إشكالات لطالما تناولتها الفلسفة مثل مشكلة التأويل والمعنى، وإذ نستعمل مصطلحي "اللغة الأدبية" و"اللغة الفلسفية"، فإننا لا نقر بأي اختلاف منهجي أو نظري بينهما، لأنه في الوقت الراهن لم تعد هناك جدوى لإقامة الحدود بين أنواع الخطابات وضروب الكتابة.

1- الإشكالية

عندما نخوض في قراءة نصوص عبد الفتاح كيليطو، نلاحظ حضور بعض ملامح الفكر النيتشوي في ثناياها، وبخاصة فكرة العود الأبدي. ولذا يمكن أن نجازف ونقول إن كتابة كيليطو تتألق فيها ومضات من نموذج الكتابة النيتشوية شكلا ومضمونا، وتعكس بعضا من تصوراته الفكرية، حيث تشي المظاهر البارزة، والمعالجة لتفاصيل الحياة اليومية من قبل بعض شخوصه، بعلاقة واضحة مع توجهات نيتشه.

يتصور نيتشه الصيرورة باعتبارها تدفقا مسترسلا ومتواصلا، فالعالم في صيرورة لا تتوقف، وهي عبارة عن حركة أبدية داخلية متكررة لأن "كل شيء يعود بشكل دائم"[1]، ومن ثمة، فإن العديد من التصورات التي وردت مشتتة في مؤلفات نيتشه مثل "هكذا تكلم زرادشت" قد نجد لها صدى في كتابة كيليطو، كما سنبين ذلك لاحقا.

إن ما يميز الاشتغال الأدبي لدى كيليطو هو عودة العديد من الموضوعات والإشكاليات والشخوص والوجوه والتفاصيل والقضايا الأدبية...الخ، يتناولها بشكل مختلف ويقوم بإعادة تشكيلها على طريقة النموذج النيتشوي، بل إنه يحولها لتولد في ثوب جديد وبمعنى جديد. ويعد فضاء المكتبة والكتاب، موضوعا في غاية الأهمية لدى كيليطو، يجسد بشكل جلي هاجس الإعادة، أما الكتابة فهي الفضاء الأخير الذي يشيد فيه صروحا فكرية لا حصر لها بلغات العالم كله، تتجاذب حينا، وتتنافر حينا آخر، وتتشعب لتفترق تارة ثم لتلتقي تارة أخرى، هي عالم رسمت فيه ملامح الفكر الإنساني بلمسات عديدة وألوان متكررة، فكل شيء

[1] -F. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, deuxième tome, Ed. Marc Sautet, Livre de Poche, p.47.

لا يكون من عدم، وهو عودة شيء سابق وبداية شيء لاحق ومشروع شيء قادم وذكرى شيء قد كان.

ومن هنا، فإن اهتمامنا قد ينصب، أساسا، على رصد التقاطعات بين الكتابتين، على مستوى الشكل والمضمون، خاصة وأننا نرى أن الكتابة الفلسفية لما بعد الحداثة، لا تتعارض مع الكتابة الأدبية، الأمر الذي يسعفنا على الوقوف على أهم تمظهرات هذا التقاطع. لأن كلا الكتابتين لهما مصير مشترك، إذ يمكن اعتبارهما نتاج الإنسان الذي يسعى إلى الحصول على أجوبة لمجموعة من الأسئلة التي يطرحها.

نحن لا ننكر أنه عبر التاريخ، وفي كثير من الأحيان، ابتعدت الفلسفة عن الأدب وأقصته من دائرة المعرفة، لكنها عادت فيما بعد، واحتضنتها وبخاصة مع نيتشه وهايدغر الذي انكبت أسئلته على مفهوم اللغة و"أدت به إلى تواطئ متميز مع الشعراء"[1]، ليصير الشعر بالنسبة إليه مسلكا إلى الفكر.

أصبحت الفلسفة والأدب اليوم مكونين لا محيد عنهما في كل ممارسة ثقافية. ولعل أكبر مثال نسوقه في هذا الصدد، هو مؤلفات جيل دولوز التي تجسد بحق الاختصاصات المعرفية المتداخلة، والتكامل بين الفلسفة والأدب. وهو بذلك يمثل فسلفة ما بعد الحداثة التي تعارض بشدة كل سلطة فكرية متمركزة، وترفض كل أشكال الاستقرار والثبات.

ولعل مشكلة الفلسفة والأدب يمكن اختزالها في إشكالية الحقيقة؛ فلا يمكن تصور كل الفلسفات بمعزل عن هذه الإشكالية؛ إنها موضوع مساءلة الفيلسوف بامتياز. لكن الأدب أيضا يعكس هذا الانشغال بمساءلته للدلالات والمعاني، الظاهر منها والباطن، بدور المتلقي، والظرف الزمني، ونوعية التجربة، ولعمليات المخاض التي تسبق الخلق والابداع، وللعلاقات التي تقوم بين مؤلف ومؤلف آخر، ولوظيفة الكتابة وعلاقتها بالواقع والتمثلات، وبالتالي تكون المساءلة أيضا على مستوى الطرق المختلفة لإنتاج "الحقيقة" أو ما قد يعتبر كذلك. وحتى إن سلم البعض بأن الأدب لا يهتم بالحقيقة بتاتا ولا يدرجها ضمن اهتماماته

[1] - Gérard Durozoi – A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 1990, p.153.

أبدا، فنكون قد أجبنا بأن حقيقة الأدب هو أنه لا يهتم بالحقيقة. وإذا كان الأمر كذلك، فكيف نتعامل مع الابداع الأدبي؟

ولعل مطارحات كيليطو ليست بعيدة عن هذا الطرح وستتناول الإشكال بوسائل وطرق مختلفة.

2- عن "حصان نيتشه"

يقول عبد الفتاح كيليطو في تصديره لكتاب "حصان نيتشه"[1] باللغة الفرنسية: "قل لي ماذا تقرأ أقول لك ماذا تكتب". فهو بهذه المقولة يفصح بشكل جلي عن إشكالية محورية تكون صلب موضوع هذا المؤلف يكمن في علاقة الكتابة بالقراءة، حيث ستتمثل عملية السرد الهاجس الأكبر والرئيس في تحديد صلته بالأدب.

إن هوية هذا الأدب الذي نهل من معينه عبد الفتاح كيليطو هو الذي شكل تصوره للعالم، وأهم ما يميزه هو شساعة رقعته وتنوع لغاته وثراء تصوراته ورؤاه للعالم، ويبدو ذلك واضحا من خلال وفرة الأعلام التي يستدعيها على اختلاف أجناسها إذ يعتمد القارئ على شعراء من الموروث العربي القديم مثل الشنفري وأبي نواس والبحتري والمتنبي والمعري وعمر بن أبي ربيعة وأبي تمام والمتنبي والمعتمد بن عباد...الخ، كما يعتمد أيضا جهابذة النثر العربي مثل الجاحظ والحريري وابن حزم والنيسابوري... وعلى فلاسفة وعلماء ومؤرخين مثل ابن خلدون وابن بطوطة وابن عربي والثعالبي والمسعودي والتبريزي والتوحيدي وابن منظور وابن سيرين والواسطي...الخ. وفي العصر الحديث يكتفي بعرض أسماء مثل العقاد وشوقي وإحسان عبد القدوس والمنفلوطي.

يكتشف القارئ مرجعيات عبد الفتاح كيليطو الفكرية الأصيلة تتمثل في الفلسفية والنقدية والشعرية، التي نجد لها صدى كبيرا في مؤلفاته، مثل كتاب الحيوان، وكتاب البخلاء للجاحظ، والمقامات للحريري، ورحلات ابن بطوطة، والحماسة لأبي تمام، ولامية العرب للشنفري، والطوق الفريد لابن عبد ربه، وطوق الحمامة لابن حزم، وعقلاء المجانين للنيسابوري، وقصص الأنبياء للثعالبي، والمقدمة لابن خلدون، ولسان العرب لابن منظور، والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، وحي بن يقظان في الرواية الفلسفية لابن طفيل، وألف ليلة وليلة.

[1] - Abdelfattah Kilito, *le cheval de Nietzsche. Récits*, Casablanca, Editions Le Fennec, 2007, p.5.

وتجدر الإشارة إلى أن كيليطو يستحضر في أدبه أعمال الفنان المغربي الدمناتي، ويتحدث بإسهاب عن تفرد لوحاته في تقديم نفسها كوجه متجدد وتركيبة دلالية عظيمة وإيحاءات تأويلية غزيرة، وتولي الاهتمام للموروث الشعبي الأصيل.

ومن الأدب المغربي والمغاربي، تطرق كيليطو لكتاب العروي "السنة والإصلاح"، وروايات أحمد الصفريوي، ورواية "سيأتي صديق لزيارتكم" لإدريس الشرايبي، ورواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، ورواية "فانتازيا" لعبد الوهاب المؤدب، ورواية "ألف عام في يوم" و"رسائل إلى نفسي" لإدمون عمران المالح، وكتاب "صورة المغرب في الأدب الفرنسي" لعبد الجليل الحجمري علاوة على تطرقه لبعض مظاهر الكتابة لدى عبد الكبير الخطيبي...الخ.

وإذا ما احتكمنا إلى منطق الكم، فسنلاحظ أن أمهات الكتب أو النصوص المؤسسة للأدب العربي، هي التي ستستأثر باهتمام كيليطو وستكون حقل التجارب الذي سيحاول من خلاله سبر أغوار أسرار الكتابة واستكناه آفاقها بأدوات جديدة، إذ سيعيد قراءتها دون تأويلات نقدية مسبقة ودون تحليلات لم تستطع الخروج عن المألوف والمطروق، ومن هنا سيصير التأويل مبنيا على قراءة جديدة تقطع مع القراءات التقليدية، وبمعنى آخر ستصبح النظرة المسائلة من الخارج أي من خلال أدب الآخر وليس من الداخل.

هذا الأدب الذي يزخر بأسماء ذات نبرة مختلفة تكتسح فضاءات نصوص كيليطو مثل: ميشيل دي مونتني Michel de Montaigne (1533-1592)، إيليا كانيتي Elias Canetti (1905-1994)، هيرمان هيس Herman Hesse (1877-1962)، هيرمان ميلفيل HERMAN MELVILLE (1819- 1891), أوجين وبوتو Eugène Poitou، – 1815), (1880 ليفي ستروس Lévi-Strauss (1908-2009). أعلام تعبر كل العصور بخلاف الأعلام العربية، فمن العصر القديم يسوق لنا كيليطو أسماء مثل: هوميروس Homère (8ème siècle Av.J.-C)، وسوفوكل Sophocle،(406-945) وأرسطو Aristote (384 Av.J.-C)، ويعرج على العصر الوسيط فيستدعي دانتي Dante Alighieri (1265-1321)، ومن النهضة الأوربية مونتني وسيرفنتيس Miguel de servantès (1547-1616)، ومن العصر

الحديث يستحضر شعراء وروائيين ومفكرين مثل موسي Alferd de Musset -1810) (1857 ومالارمي(1842-1898) Stéphane Mallarmé وبودلير Charles Baudlaire (1821-1867) ورامبو Arthur Rimbaud،(1854-1891) ، وإدغار الان بو Edgar Allan Poe (18091849) وأبولينير Guillaume Apollinaire 1849-1880) وبول ايلوارد(1895-1952) Paul Eluard وفيكتور هيغو(1802-1885) Victor Hugo وبورخيس(1899-1986) Jorge Luis Borges وراديكي ثم بالزاك Honoré de Balzac (1799-1850) وفلوبير(1821-1880) Gustave Flaubert وستندال وديكنز Charles John Huffam Dickens (1812-1870) وميريمي(1803-1870) Prosper Mérimée وجول فيرن(1828-1905) Jules Verne وبروست(1871-1922) Marcel Proust وفريدريك نيتشه(1844-1900) Friedrich Nietzsche وجاك دريدا Jacques Direrrida ورونان(1823-1893) Josefph Ernest Renan وغاستونديل رواية وجورج سيمنون(1903-1989) Georges Simnenon...الخ. وتقترن هذه الأعلام بطبيعة الحال، بأجناس نصية مختلفة ومقاربات متعددة يعكس كل صنف منها تمثلا خاصا حيث تتلاحم الأجزاء لتكون جزءا من كل.

يعبر كيليطو حدود هذه الأجناس الأدبية غير مكترث بالفاصل الذي قد يقيمه القارئ الساذج الذي تعوزه القدرة والجرأة على تخطي تلك العوائق، فتراه دائم الترحال على غرار زرادشت، الذي يسافر عبر فضاءات كثيرة لا يرتاح إلى دفئ اليقين الذي يقبع في صفحات كتاب للجميع بل ينأى بنفسه عن الحقائق المرصفة في الثبات ليكون كتابه للا أحد. يرتحل كيليطو من جنس نصي إلى جنس آخر قد يكون لوحة فنية مرسومة، أو مشهدا سينمائيا، أو رواية، أو مقالة، أو شعرا، أو كتابا في التاريخ، أو في الميثولوجيا...الخ.

إن هذا الزخم الهائل من الأعلام عبارة عن " إشارات ثقافية"[1]، توجه القارئ صوب جهة معينة من الأدب ليشد الرحال بدوره إلى عوالم أخرى غير تلك المعتادة. وفي تعدد سبل القراءة هاته يدرك القارئ أنه يتخطى حدود النظرة الضيقة التي تحكمها تلك النوعية الخاصة

[1] - Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987.p.147-149.

من الصلة بالموروث الحضاري العربي ليرقى إلى تمثل كوني أكثر غنى ومعنى. ألم يطرح كيليطو هذا السؤال: "هل يمكننا أن نتحدث عن أدب ما من غير أن نكون على اطلاع على آداب أخرى، أو على الأقل أن نفترض وجودها؟ هل هناك منظر لا يعرف إلا أدبه؟[1]

من خلال هذا التجوال، يكون إنتاج كيليطو الفكري قد ولد من رحم هذا التلاقح وهذا الالتقاء بين ألوان عديدة من الكتابة، ومستويات مختلفة من القراءة، وأوجه كثيرة من الثقافات والحضارات. هي تجربة موسومة بغيرية[2] متبادلة يدعو من خلالها الآخر إلى الوقوف على اختلافه وفرادته من خلال الأدب العربي، ويحاول بدوره أن ينتقل إلى الضفة الأخرى ليكتسب في نفس الوقت معرفة خاصة بذلك الآخر، لأن الأدب كما يتصوره عبد الفتاح كيليطو عملية أخذ واقتراض يتجدد من خلالها وينتعش، كما جاء كلامه: "كلما كثرت ديوني، ازددت غنى. والأدب الذي لا يستدين، أو الذي لم يفعل ذلك، أدب محكوم عليه بالموت".[3]

يرى كيليطو وهو ينهج نهج نيتشه إزاء الفلسفة، أن الأدب مجموعة من الأسئلة المربكة والمستفزة، فبقدر ما هو مساءلة لنفسه ولماهيته، فهو سؤال حول قدرة القارئ والإمكانيات المتاحة له للكشف عن مواطن المتعة في مظان النصوص، وأرحام الإنتاجات الفنية.

يصر كل من كيليطو ونيتشه على أن تكرار الأنساق البائدة والأسئلة القديمة التي كانت وليدة ظروف معينة وتصورات ورؤى قديمة لا يمكن مزاولتها في زمن حديث، وهي بعيدة كل البعد كي تثبت تميزا فكريا أو أصالة ثقافية، بل إن الحوار مع القديم وإماطة اللثام عن خباياه، واستدراك هفواته، والكشف عن ثغراته، ولعلها الكفيلة ببناء صرح فكري حداثي ورؤية واضحة للواقع الإنساني.

لا يتناول كيليطو التراث العربي أو الثقافة المغربية في معزل عن الأسئلة الكونية، بل يجعلها تصب في صلب الاهتمامات الإنسانية الكبرى، تماما كما فعل نيتشه في تناوله للفكر

[1]- عبد الفتاح كيليطو: أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى.2013. ص.20.

[2] - الغيرية المتبادلة مصطلح فلسفي يراد به الابتعاد عن التمركز عن الذات والاعتراف بالآخر وبالاختلاف وبالتعددية مع احترام كل مظاهر الاختلاف بين الأنا والآخر.

[3]- عبد الفتاح كيليطو. أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية. مرجع سابق. ص.64.

الغربي، إن القضايا الفكرية المتناولة من طرف كلا المفكرين تتقاطع في كونها إنسانية محضة.

3- في صلب العنوان

نسخ نيتشه عنوان الأوبرا الثلاثية لفاغنر "أفول الآلهة"[1]، واقترح عنوان "أفول الأصنام" لكتابه الفلسفي، بينما اقتصر كيليطو على مشهد تراجيدي معروف تدور أحداثه في خريف عمر نيتشه، وجعله عنوانا لكتابه "حصان نيتشه"، فهذا المشهد الذي ختم به نيتشه مساره الفكري، سيكون العتبة التي ينطلق منها القارئ لولوج عوالم كيليطو الأدبية.

"حصان نيتشه"، هو العنوان أو هو الطعم الذي يستدرج به عبد الفتاح كيليطو قارئه إلى متاهات فكره، ويجبره على اصطحابه في تقدمه الملتوي في فضاءات النصوص الأدبية العالمية والتراثية وألوان شتى من أجناس الكتابة.

ترتسم في بادئ الأمر في ذهن القارئ علاقة مباشرة بين مضمون الكتاب وفلسفة نيتشه، لكن وبعد فعل القراءة واقتفاء متكرر لأثر نيتشه، أو لصدى أطروحاته الفلسفية بين أسطر الكتابة، يتكشف للقارئ أنه لا وجود لتلك العلاقة التي تبادرت إلى ذهنه في أول وهلة، فيتبدد أفق الانتظار لديه، لكن القارئ العنيد الذي يصر على مساءلة النص حتى يتبين غاية اختيار هذه العتبة دون أخرى، سيقف لا محالة على تلك العلاقة.

ومن نافلة القول أن نذكر أنه ينبغي على القارئ أن يكون مزودا برصيد معرفي كاف حول فكر نيتشه وتصوراته، وكذلك حول فكر كيليطو، حتى يتأتى له استجلاء الرابط القائم بينهما.

في كتاب "عتبات" يميز جيرار جينيت بين نوعين من العناوين[2]: العنوان الطيمي والعنوان الريمي[3]، فالأول يحيل على مضمون القول، أما الثاني فيحيل على ما نقول عنه أو ما نكتب عنه أو ما نفعل به. فقد تكون العلاقة الموضوعاتية بين عنوان الكتاب وموضوعه غامضة ومفتوحة على تأويلات عديدة، وقد تكون صياغة العنوان مجرد تلاعب بالمتلقي واقتياده عبر إيحاءات مسبقة إلى نمط قراءة جديد.

---

[1] -Le Crépuscule des Dieux De Richard Wagner. Et le Crépuscule des Idoles de Friedrich Nietzsche.

[2]- Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris,1987, p.83.

[3] -Titre thématique et titre rhématique.

لا شك أن كلمة "حصان" وردت في "حصان نيتشه" مرتين، ففي "معركة مبهمة"، يسرد كيليطو قصة الأمير مع الحصان، وقد يستوقف القارئ مشهد الأمير وهو يحتضن الحصان وينتحب.

إن كلمة الأمير جاءت معرفة، ولا شك في أن القارئ سيلتقط هذه الإشارة ليقوم بفعل التأويل حتى يتأكد من هوية هذه الشخصية، فأداة التعريف "ال" هي للعهد الذهني، وقد وضعت لما يكونُ مصحوبُها معهوداً ذهِناً[1]، فينصرفُ الفكرُ إليه بمجرَّدِ النطقِ به، ذهن المتلقي إلى كتاب نيكولا ماكيافيلي Nicolas Machiavel (1469-1527) "الأمير"، لكن سرعان ما سيطرح سؤالا حول العلاقة بين ماكيافيلي ونيتشه، فيدرك أن نيتشه كان يقدم ماكيافيلي باعتباره مفكر القوة والعنف، مكتشفا فيه تعبيرا عن إرادة القوة الخلاقة التي ابتعدت عن النزعة الأفلاطونية[2]، فهل يمكن اعتبار الأمير هو نيتشه نفسه؟

لكن القارئ سيتذكر أن الأمير، في هذا السياق، يحمل اسما وهو "نور الدين"، وقد ورد في بداية الرواية، وهنا سينتقل من تأويل أولي موضوعاتي إلى تأويل آخر يخص فعل القراءة في حد ذاته. فكلما بنى القارئ معنى إلا وبادر إلى هدمه ثم باشر قراءة أخرى. لينحو منحى آخر.

هي عملية بناء وتفكيك في الآن نفسه ما تنفك تتوضح معالمها وقد يكون هدم معنى ما، بمثابة دعوة إلى قراءة العنوان بمنظور آخر، أو إشراك المتلقي في عملية بناء توقعات وإمكانيات تأويلية جديدة. وعندما يصادف إشارة أخرى تأتي على لسان السارد، وهو يتحدث عن موقف أمه من القراءة: "كانت لحسن الحظ، تجهل التاريخ الأدبي، وإلا كانت ستضرب لي المثل بنيتشه يرتمي منتحبا نائحا ليحتضن حصانا يعذبه حوذي متهيج"[3]، فيدرك أنها عبارة عن تحذير من إكثار القراءة لئلا يلقى السارد نفس مصير نيتشه ويقع في الجنون كما كان حال نيتشه في هذا المشهد المؤثر الذي تسوقه معظم كتب السيرة الغربية.

[1]- الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية الجزء الثالث، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، الطبعة الثانية عشر، 1973، ص.150.

[2]- P. Carta, *Machiavel aux XIX et XX siècles,* Milan Cedam, 2007, p.64.

[3]- عبد الفتاح كيليطو: حصان نيتشه، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. الطبعة الثالثة. 2014. ص:159.

يعاود القارئ محاولة أخرى لبناء معنى آخر انطلاقا من هذه العلاقة الجديدة بين ما تقول أم السارد عن نيتشه وبين العنوان، فيعيد نسج خيوط هذه العلاقة ليطرح أسئلة جديدة بعضها قد يبدو ساذجا وبعضها عميقا. إنه "الفضول الممنوع" الذي تكاد تنطق به نهاية القصة، إنه مدخل آخر إلى المتاهة، فبالإحالة على إمكانية تبني الفكرة من لدن الأم تنقلب الرواية لتصير ضربا من الخرافة أو العالم العجائبي، فالأم لديها ثقافة خاصة بمجانين المدينة القديمة. وفي المكتبة كانت هناك عادات غريبة للقراء، فمنهم "الرياضي" الذي كان ينتصب على يديه ورأسه إلى الأسفل، ومنهم من كان شارد الذهن، ومنهم من كان يقهقه، ومنهم من كان يطلق الرصاص من أسلحة وهمية...الخ. عالم جنوني إذا هو عالم القراءة.

لكن سرعان ما يتغير هذا العالم ليصير مسرحا مصغرا تلعب فيه شخوص القراء أدوارا مختلفة، ويكون السارد وشخصية القيمة على المكتبة المتفرجين عليها؛ يتواطآن في فعل القراءة حينما يتصفحان الكتاب تماما كما فعلت شخصيتا دانتي فرانسيسكا داريميني، وباولو مالاتيستا اللتان وقعتا في شرك الحب أثناء القراءة وكان ذلك ذنبهما الذي زج بهما في عذاب الكوميديا الإلهية.

تتداخل إذا الإحالات وتتشابك في عالم من الأحلام شبيه بذلك الذي ترويه روايات ألف ليلة وليلة، فتكون اللغة التعبيرية أقرب إلى الشعر بصورها وإيحاءاتها وموسيقاها وجمالياتها. أليس هذا ما يطمح إليه كيليطو "أن يقول بصيغة الشعر"، على حد قول نيتشه[1]، هذه الصيغة التي تستجيب إلى الانفتاح أكثر منها إلى الانغلاق.

إن جمالية كيليطو كما سيتبين للقارئ تقع في نقطة التقاء القول عن طريق شعر "نيتشه"، وشخوص بورخيس في النموذج الدانتي، حيث نجد صدى كبيرا لهذه الشخوص في "المكتبة" باعتبارها عالما أزليا من الغناء والشعر.

يستجمع رولان بارت في كتابه "الكتابة في درجة الصفر"، كل الإحالات التي يزخر بها اسم العلم المتواجد في عنوان Aziyadé "أزيادي"، لبيير لوتي(1850-1923) Pierre

[1] -Friedrich Nietzsche, « Essai d'autocritique », 3, *La naissance de la tragédie*, Folio, Gallimard, Paris,1986, p.14. ربما كنت للأسف لم أجرأ على القول بصيغة الشعر ما كان لدي أن أقوله. سأكون قادرا على ذلك"

Loti. لينتهي إلى فكرة أن النص شذرة من اللغة اللامتناهية التي لا تحكي أي شيء، لكن حيث يحدث أيضا "شيء غير معقول وغامض"[1]، إذ تظهر العديد من الاستفهامات التي تقض مضجع القارئ المتواطئ، ف "تثير البياضات ظهور تشكلات دلالية من الدرجة الأولى ومن الدرجة الثانية، بحيث تمثل هذه الأخيرة تلك التشكيلات التي نرد بها على الأولى2". وبالتالي تكون وظيفتها مزدوجة، لأنها تمد القارئ بأفعال البناء وتمكنه من التحكم فيها، بل تساهم في الارتقاء بمعارفه وتوسيع عوالمه.

يعتمد كيليطو على هذه الاستراتيجية في أجزاء عدة من كتاب "حصان نيتشه"، فتتقاذفنا عناوين كثيرة تحيل تارة على الكاتب الأرجنتيني بورخيس مثل ما هو عليه الأمر في "المكتبة" و"دانتي"، وفي النص الديني مثل "عصا موسى"، وفي الشعر مثل "مجنون ليلى"...الخ.

تثير هذه العناوين علاقة جديدة مع النص، تقوم أحيانا على أساس نقض ما سبق، وتكريس قراءة تنفلت من الفخاخ التي تنصبها نرجسية المنغلق حيث يتبدى الماضي مشرقا ومزدهرا ليس له مثيل، وقد عبر كيليطو عن ذلك قائلا "في نهاية المطاف أذعن الجمل للأمر، بعد أن مل نفسه وهو يجتر ماضيه "المشرق"3. وأحيانا أخرى يتعلق الأمر بقلب علاقات قائمة بين كاتب وكاتب رأسا على عقب، بنقل سلطة الكاتب لتكسب النص سلطة أخرى، كما عبر عن ذلك كيليطو حين تحدث عن علاقة دانتي بالمعري، وتارة ثالثة ينسد السلطة الى المتلقي في تأويله الحر من أجل تشييد جمالية خاصة على اعتبار أن القراءة مفتوحة، وأن النص يتجدد ويتوالد من خلال عملية القراءة التي تقتفي أثر الدلالات المختلفة التي يتضمنها النص.

يثير التفاعل بين ما يقدمه النص من علامات ودوال، وبين الذات القارئة، لأن القارئ بانكبابه على النص، فإنه يتلقاه حسب إدراكه ورؤيته للعالم، ويعيد بناءه على مستويات عدة،

[1] - Roland Barthes, *le degré Zéro de l'écriture*, Editions du Seuil , Paris, 1972, p.170-171.

[2]- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ص: 225.

[3]- عبد الفتاح كيليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية. مرجع سابق، ص.24.

وبذلك يكون النص الأدبي بحسب بول ريكور، لا قيمة له بدون فعل القراءة؛ إذ أنه: "لا يحظى (...) بتحقيق دلالته الكاملة إلا عن طريق وساطة القراءة وهذا ما يجعلنا نقدم النص بما تقوم به النيابة-عن التاريخ[1]".

فالقارئ محاصر بشتات نصي متناثر في ثنايا النص، ولذلك يكون لزاما عليه أن يقوم بملء البياض، متوسلا بالعديد من الدلالات التي تساعده على جمع ذلك الشتات النصي عن طريق تجانس الدلالات النصية، وإذ يتشعب الأمر بتضاعف الفراغات، فقد تتأثر عملية التركيب بين مختلف الأجزاء المتناثرة، مما يؤثر وجوبا على سيرورة القراءة.

حين نتأمل العناوين التي جاءت في "حصان نيتشه": نلاحظ أن أول عنوان يصادف القارئ هو "حفريات"، وهو منطوق يحيل على عملية نبش وتنقيب في الماضي، ليصير المؤلف ذلك المشتغل المنقب عن الحقيقة التي تخفيها التراكمات الكثيرة، وغبار الأزمنة العتيقة، وهو عمل شاق ومضن يحاول أن يقرأ الماضي من خلال فسيفساء يتشارك فيها التاريخ مع الدين والمحكي والذاكرة.

ينتبه القارئ إلى أن العنوان يحتضن عناوين متفرعة مثل "صحيفة الغفران"، و"عصا موسى"، و"لوحة"، ليكتشف أن هذه العناوين الثلاثة لها صلة وثيقة بالمجال الديني، ثم يستنتج أن "منتصبا مثل عمودي"، ربما له صلة مع الأدبيات المسيحية، وأن "الرداء الأسود" يعود به إلى عالم الأسطورة، وأن " المسرح الآخر" قد يحيل على "أدوم" ذات الدلالة التراثية المسيحية. وأما عناوين مثل "مجنون ليلى"، و"أزواج"، فتعرض قصصا وسياقات تندرج في إطار الموروث العربي القديم، وأما "أوزيريس"، فهي قصة أسطورية ودينية مصرية، بطلها شخصية عربية، يلقى جسده نفس مصير أوزيريس، ويحيل عنوان "كرامات"، كذلك على قصة من الموروث العربي.

قد يقيم قارئ الجزء الأول من المؤلف علاقة بين العنوان الأول والعناوين المتفرعة، وبما أن العنوان يؤدي دورا استراتيجيا في بناء سياقات الخطاب، فإن هذه العناوين لا تفسر

[1]- بول ريكور، الزمان والسرد، الزمان المروي، ترجمة: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ج3، 1،2006، ص.237.

النص بشكل مباشر، ولا تقدم معلومات كافية عنه، بل تلفت انتباه القارئ محاولة استدراجه وإثارة فضوله لاستكناه ما قد يتم نسجه في الخفاء حتى يتواطأ مع السارد في عملية الكتابة السحرية المعقدة. ولذلك نرى المؤلف يصاحب القارئ في جولات استكشافية عبر نصوص مختلفة وثقافات متباينة وأجناس متنوعة. فتارة يكتشف أن النص يعيد حبك المصائر في لغات وثقافات مختلفة، حيث أن الكندري وأوزيريس رغم انتمائهما لأزمنة مختلفة يعيشان نفس القصة، وتارة أخرى يكتشف أن شظايا لغة "الأمثال"، قد تخفي قصصا بدون مؤلف، وتارة ثالثة تستهويه كيفية توالد النصوص "عصا موسى"، عبر عنصر الإخصاب التفسيري، ورابعة يتفرج على تناسخ المشاهد عبر التاريخ...الخ.

إذن كل العناوين توحي ببناء منهجية غير مألوفة في عملية التأويل والقراءة والكتابة، كما أنها لا توحي لأول وهلة بانسجام موضوعاتي أو اتصال داخل نسق سردي معين، بل كل عنوان يقترح موضوعا خاصا به. فهل يدعو كيليطو القارئ إلى عدم الاكتراث للعناوين؟ كما كان يفعل السارد "الرياضي" معبرا عن ذلك قائلا: " لم يكن العنوان كذلك حاسما"[1]، بل ما كان يثيره أكثر أو يدفعه إلى الاختيار هو الصور التي كان يحاول فك رموزها إلى درجة أن القراءة صارت بالنسبة إليه "قراءة مزدوجة"[2]. وهل يدعوه أيضا إلى فك لغز شبكة العناوين هاته التي تشي بعدم الاتساق تماما، كما فعل والد السارد حين كان يحاول فهم ما قاله الطبيب له بخصوص حالة ابنه المرضية؟ "وهكذا صار انعدام الاتساق حاملا لمغزى سري ينبغي فكه[3]". فكل من الأب والأم يقومان بنفس العملية أي عملية خلق اتساق أو انسجام على مستوى خطاب الطبيب، وكلاهما يقوم بنسخ الخطاب ذاته بناء على خطاب آخر يليه.

إن التوقف عن الكتابة أو النسخ كان السبب في المرض الذي ألم بالسارد، وما أن باشر عملية نسخ وصفة الطبيب والأوراق الخاصة بالأدوية التي توجد بداخل علب الدواء، يروي ذلك بسخرية بالغة، حتى شفي تماما من الصداع الذي كان يعاني منه.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، مصدر سابق. ص.157.
[2]- المصدر نفسه.
[3]- المصدر نفسه، ص.150.

وبذلك يكون قد قام بدور مزدوج؛ فهو صورة للمريض وصورة أخرى للطبيب، لأنه استطاع أن يشخص مرضه بنفسه، ويشفي ذاته بذاته. وهذه العملية تذكرنا بما قام به نيتشه لما جعل إنتاجه نسخا للفلسفة الغربية المريضة مع تشخيص لمكامن الداء فيها. وتجب في هذا الصدد الإشارة إلى أن الباحث مارتين بيلان Martine Béland قد كرس كتابه Kulturkritik et «philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche»[1]، لتوضيح مدى اهتمام نيتشه باستعارة المرض والطبيب التي تمثل لديه مشروعا فكريا قائما بذاته وكيف تعامل مع الفلسفة الغربية انطلاقا من هذا المنظور. فلقد قسم مارتين بيلان كتابه إلى ثلاثة أقسام: فالقسم الأول جاء تحت عنوان علم الأعراض المرضية، والجزء الثاني عنونه بعلم التداوي، أما الجزء الثالث فأعطاه عنوان كيف تعيش كفيلسوف.

تطرح العناوين لدى كيليطو أولى التساؤلات عن ماهية النسق الفكري وكيفية بنائه وتتطلب من القارئ أن يقوم هو بدوره فيما يخص محاولة اكتشاف ذلك الانسجام الثاوي بينها. العنوان هو المحك الأول الذي يمتحن قدرات القارئ على تجاوز عاداته في عملية القراءة وبناء المعنى. مع كيليطو تبتدئ مناورات الاستفزاز انطلاقا من العنوان ذاته، فهو بمثابة العقد الذي يوجه فعل القراءة إلى احتمال تعددية مستوياتها وانتفائها أحيانا واستحالتها أحيانا أخرى، ونسبيتها تارة وتعقدها تارة أخرى.

[1] -Martine Béland, *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.

4- مسألة الأجناسية

لا تمتثل كتابة كيليطو لشروط جنس أدبي، لأنها تتمنع عن الخضوع لمنطق النموذج. وبذلك فهي ترفض التصنيف والتثبيت ضمن معايير أدبية معينة ومتعارف عليها. ولقد سبق لعبد الكبير الشرقاوي أن أشار إلى ذلك في تقديمه لترجمة مؤلفاته قائلا إن:

> الكتابَة السرديّة عنده لم تكن أبداً محدودة بحدود اللغة، أو بحدود السّرد نفسه، وبالعكس، قد تنبجس قصّة من منعطف دراسة أو مقالة، كما قد يتطوّر مشهد سردي إلى مقالة أو دراسة، ويبدو أحياناً من الصّعب، عند المهووسين بالتصنيف، الفصلُ بين المقالة والسّرد، وبين البحث الأدبيّ والتخييل، لكن وراء ذلك كلّه توجد كتابة مُتفردة تتخطى حاجز الأنواع وتتأبى على التصنيف[1].

تستوطن مؤلفات كيليطو أجناسا أدبية مختلفة ثم تشرع في تقويضها مدا وجزرا، حيث يتداخل السرد مع الخطاب مما يفرز جنسا هجينا، يجعل السرد مطية لبلورة نقد جديد أو مساءلة محرجة.

غالبا ما يصاحب الخطاب السرد في كتابة كيليطو، وبذلك يميط اللثام عن الاستيهام السردي، فتنتج عن هذا التمرد، جمالية خاصة يعكسها جنس المقالة الذي يظل نمط الكتابة المفضل لدى كيليطو على ما يبدو. فتأتي ضروب كثيرة من الكتابة كالسيرة والتاريخ والوصف والسرد...الخ، لخدمة المقالة لدى كيليطو. وقد عرف هذا الجنس الأدبي رواجا كبيرا في القرن العشرين لأنه يسمح بظهور الأدبية من خلال "تحول الكلام الخطابي"[2].

إن مفهوم المقالة ليس حديث العهد، فلقد سبق لمونتني أن استعمل كلمة Les Essais (1580)، باعتبارها عنوانا لمؤلفه، ولم يكن نيتشه يخفي إعجابه بهذا الكاتب الذي قد يختلف معه صاحبنا في المسألة الأجناسية التي تتغير حسب الزمان والمكان.

---

[1]-عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، 2003، الطبعة الأولى، ص.7.

[2] -Roland BARTHES, cité dans Marielle MACÉ, *Le temps de l'essai*, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 5.

يمكن القول أن المقالة تعبير أو تحليل لمجموعة من الأفكار المبثوثة في نص منثور يروم البرهنة والتبين، وهذا البعد المزدوج الأدبي والعلمي، يضفي عليها صفة خاصة، حيث تزاوج بين بعد علمي وبعد أدبي. إن أصل كلمة Essais لاتيني وتعني "الميزان"، وممارسة هذا الجنس تعني أيضا القيام بعملية الوزن، أو الفحص، كما أشار إلى ذلك ستاروبينسكي Starobinski قائلا: " في جوار هذه الكلمة نجد كلمة فحص"[1]. وهذا بالضبط ما كان يرمي إليه مونتيني، إذ كان يرى في هذا الجنس تجليات الفحص والوزن والتبصر في تحليل الأشياء.

يجمع جنس المقالة بين مهارتين اثنتين: " مهارة الحكم ومهارة الملاحظة[2]"، وتتشابك هاتان العمليتان لتخلقا دينامية داخلية، تتبلور من خلالها المعرفة في سيرورة من العلائق التي تجعل من الحقيقة شكلا من أشكال الهدم والبناء، اللذين تتأبى المقالة بموجبهما التقنين والمعيارية، إذ يصير لكل مقالة شكلها الخاص.

والمقالة، كما يقول ستاروبينسكي هي: "الجنس الأدبي الأكثر حرية على الاطلاق[3]"، لأن الكاتب يستطيع من خلال ممارستها التحرر من الإكراهات النسقية والوحدة الموضوعية، دون أن يفقدها الفاعلية في الأداء الأسلوبي والنجاعة في الطرح الفكري. ولهذا اختار نيتشه المقالة شكلا، عمل من خلاله على تدشين عهد جديد في الكتابة؛ يجمع فيه بين الشكل والمضمون، بين رهافة الفن، وسبك النثر، وبين الفكر الصارم، والبناء المنسجم.

إن المقالة الأدبية خطاب نقدي لغته النثر، وهي جنس يناقش الأفكار ويقودها بالتدرج إلى حقيقتها، وباعتبارها خطابا نقديا فهي تفترض منهجا ينبغي ألا يستعصي على الفهم، لكي لا يفرض على المتلقي إعادة بناء مسالك الفكرة قبل أن يصل إلى منتهاها.

إن إقحام كيليطو لجنس من الأجناس كالسرد، المقالة، السيرة الذاتية...، باعتبارها استراتيجية في الكتابة، تدفع بالقارئ إلى عدم التقوقع داخل ما يستدعيه هذا الجنس أو ذاك

[1] - Jean Starobinski, « *Peut-on définir l'essai*? », dans François DUMONT (dir.), Approches de l'essai, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Visées critiques», 2003, pp. 166-167.

[2] -*Ibid*., p. 174.

[3] - *Ibid*., p.178.

وهذا الانتقال من جنس إلى آخر هو أيضا محو للحدود الفاصلة بين الأجناس باعتبارها كلا لا يتجزأ.

فكيف يمكن تفسير حضور المساءلة الأدبية داخل النسيج السردي والاختيارات الجمالية التي تصاحب اختيار المواضيع؟ أولا يجب التمييز بين الأسئلة التي يطرحها كيليطو، وهي متنوعة تلامس جوانب أدبية متعدد. وأهم ما يمكن استخلاصه من هذه الأسئلة أن كيليطو، يثير أسئلة رائدة وجريئة في مجالات الأدب العربي، وهو بذلك ينهج جادة نيتشه، حين ساءل أصل الأخلاق وشكك فيها كما شكك في الصور النمطية التي يحتويها الفكر الإنساني.

يقول عبد الفتاح كيليطو في "خصومة الصور" إن " الصورة هي، إلى حد ما، موضوع أو بطل هذا الكتاب"[1]، ليشكل قطيعة جلية مع الرواية المغاربية وبخاصة تلك التي تتعلق بالسيرة الذاتية وموضوعاتها وتصوراتها، حيث يتطرق السارد لموضوع الثقافة بعيدا عن الذاتية في علاقته مع لغة الآخر، إنه مظهر من مظاهر احترام ثقافة الاختلاف.

يبدو أن الأمر يتعلق بسيرة ذاتية مدار الحديث فيها هو "الأنا"، لكن سرعان ما يتبدد هذا الأفق، لتأخذ الكتابة منحى آخر متشظيا، تتبدد فيه الحدود ويتداخل فيه خطاب السرد بخطاب الفكر والنقد، ويتفلت "الأنا" فتصير السيرة الذاتية متخيلة لا تنبني على طريق الاسترجاع الزمني. حيث تعمل شخصية عبد الله على إفراغ السيرة الذاتية من ميزتها ليجعلها بناء تخييليا، إنه الوسيط ونقطة الالتقاء بين مختلف المحكيات، بين عالم المتخيل السردي وعالم السيرة الذاتية، وفي هذا التلاعب السردي طمس لمعالم الجنس ونقض لعقد القراءة، بحيث يتم هدم العلاقة القائمة بين المؤلف والسارد والشخصية، مما يخلق جمالية جديدة نابعة من صلب فراغ نظري يجعل كتابة كيليطو، تأبى التصنيف في إطار خلق فراغ نظري يتأبى التصنيف في إطار جنس أدبي معين.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، مصدر سابق. ص:21.

5- استراتيجية التساؤل

تستدعي قراءة كيليطو أولا الانتباه الدقيق للأسئلة التي يطرحها، لأن السؤال مكون هام في استراتيجية الكتابة لديه، والسؤال بمثابة مسافة يضعها الكاتب بينه وبين النص، سيما أثناء تعامله مع النصوص الاستشراقية والنصوص العربية القديمة.

وإذا كانت المساءلة تروم استشراف المسكوت عنه أو اللا مفكر فيه أثناء الكتابة، فإن عبد الفتاح كيليطو يسلط الضوء من خلال أسئلته العديدة المباغتة تارة، والمنتظرة -المباشرة تارة أخرى، على تفاصيل جزئية وبسيطة جدا، ليجعل منها مرتكزا لبناء المعنى. ومن ذلك أن بعض الأسئلة المباشرة أو الملتوية تثير صراعا تأويليا يزعزع يقينيات القراءة التقليدية، بل إنها تنصب فخاخا تفضح ما يعتور القراءة الساذجة من نقص وقصور.

تتصدر هذه الأسئلة في بعض الأحيان الصفحات الأولى من النص، تتناسل النصوص وتتوالد، ويفضي بعضها إلى البعض الآخر تماما كما يحدث في مكتبة بابل لبورخيس. وأحيانا تتوسط الأسئلة كتابته كأنها إيذان ببحث عميق حول مفهوم أو معنى ما، وقد يصبح النص محور التساؤل كاستفهامه: "كيف نقرأ كليلة ودمنة" مثلا؟[1]، من خلال هذه الأسئلة يمكن لكيليطو أن يتلمس سبيلا جديدا في بناء التأويل أو يضع منهجا لمقارنة النصوص.

إن منطق السؤال والجواب منطق اعتمده العديد من الفلاسفة لأنه استراتيجية تتغيى أنماط التلقي لدى القارئ بمختلف أطيافه، لتتم بذلك بلورة مختلف آفاق الانتظار عبر الأزمنة. وعلينا أن نتذكر كيف اعتمدت الفلسفة منهجية السؤال وبخاصة لدى سقراط (la maïeutique) والتي تتمثل في توليد المعاني حيث يتمكن السائل بنفسه من الوصول إلى الحقائق.

إن الزمن يتغير، وهذا معطى من الأهمية بمكان، وعن طريق المساءلة يتناول كيليطو هذا البعد في علاقته مع تغير نماذج القارئ ليقوض أشكال التأويل المتداولة، ويطرح أشكالا جديدة وحداثية في التأويل.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، حمالو الحكاية، دار توبقال للنشر، 2015، ص.145.

ينهل كيليطو من معين لغتين اثنتين، ويطرح تصورين اثنين، ينتقل بينهما بمرونة بالغة تمكنه من محاورة مؤلفين وأشخاص مختلفين، لتكون تجربته الغيرية فريدة من نوعها. لأنه دخل في حوار مع الثقافة الغربية، ومع ثقافته العربية القديمة، بأدوات جديدة أتاحتها له تجربته الأصيلة، ويمكن لقراءة كهاته أن تميط اللثام عن شواغله الفكرية والأدبية الكبرى، إنه يقيم علاقة متوترة ولكنْ دائمة مع عوالم الأدب العالمي، إن ثراء نسقه، المتنوع في الاستشهادات والمساءلات، وموسوعيته المستمدة من استخلاص التفاصيل الدقيقة للأدب، وإخضاعها لمنطق السؤال المتكرر الذي لا يعرف الكلل، واهتمامه بالأدب الأوروبي والعربي، شؤون تساعده على استكشاف جانب كبير من الرموز، والعلائق، والمتاهات. ولقد تجلى هذا التقاطع حينما شرع في مساءلة الترجمة عند الجاحظ أو عند ابن رشد.

يحاول كيليطو مساءلة السياقات التاريخية ليفككها، متوسلا بجينيالوجيا المعرفة التي توسل بها نيتشه وفوكو، فأغلب أسئلته ترمي إلى مساءلة التاريخ من حيث أنه صيرورة زمنية تتغير فيها معاني السياقات والمفاهيم والتصورات. وإذا كان سعيه أن يطرق باب الأصول في الظواهر الفكرية والأدبية، فيلزم القارئ أن ينظر إلى إنتاجه بوصفه أجوبة للعديد من الأسئلة التي تروم بناء كتابة إشكالية تقوم أساسا على السؤال الجريء والمقلق والخارج عن العادة.

إن قريحة كيليطو الفكرية قد تثير نظرية التناص، أو تتناول تجليات وهم المرجعية، أو تتطرق إلى العلاقة القائمة بين المعرفة واللغة، أو تعرض معضلات العرض والسرد، وتُنسخ كل هذه القضايا في شكل أسئلة خفية تأخذ بدورها شكل القصة، فيتمخض عن ذلك سلسلة من المشكلات النظرية، والأدبية، والفلسفية، تتشكل في لوحات لا تؤثر على مجريات تطور السرد، أو التحليل، أو الحكاية، ولا تفقد النص ماءه ورونقه.

وعلى هذا المنوال، وبطرحه أسئلة تصب في صميم الفكر الإنساني وإشكاليات الأدب، نلامس كاتبا قد أعطى لنصوصه طابع الكونية، وهو يحاول أن يعيد بلورة التراث الثقافي والعربي، وتجديد قضاياه، والاشتغال عليه بطريقة مختلفة تبدأ باستراتيجية المساءلة، والتي تعد في حد ذاتها جمالية تشترك مع جماليات أخرى لتميز كتابة كيليطو.

يستمد كيليطو نظرته لتاريخ الثقافة العربية من خلال طرح العديد من الأسئلة المخاتلة المعبرة عن سؤال جذري ألا وهو: كيف يجب أن نقرأ تراثنا؟، وهذا بالضبط ما فعله نيتشه حينما تساءل عن حقيقة الأخلاق، فهو لم يطرح سؤاله حول ماهية الأخلاق، ولم يقل على سبيل المثال ماهي الأخلاق؟، بل فكك السؤال وفصل فيه بحيث صار يستقصي الجوانب، مثل من يقرر فيما هو خير وما هو شر؟ وكيف يتم ذلك؟ ولماذا تم القيام بذلك؟...الخ.

يتعلق الأمر إذا بمجموعة من الأسئلة، تسمح بالانفلات من النظرة الشمولية للتاريخ، وتطرح إشكالية على نحو آخر، ليصير التأويل بناء للظاهرة الأدبية من أجل استيعاب الأسباب التي أنضجتها.

6- منطق التناص

يستحضر عبد الفتاح كيليطو في مؤلفاته العديد من النصوص وأجناس الكتابة، بمرجعيات ثقافية متنوعة، مما يجعل المتلقي مضطرا لمسايرته، بل الغوص عميقا في مختلف الاتجاهات والتصورات الفكرية والأدبية القديمة والمعاصرة، حتى يتمكن من إدراك ما يقوله المؤلف. إذ لا يتأتى معنى النص إلا بمقارنته مع أنساق بنية أخرى، أو بتموقعه داخل نص ما، بشكل علني أو سري. فالتناص هو "كل ما يربط نصا ما بنصوص أخرى"[1].

فقصة "الشاب والمرأة" في "حصان نيتشه"، نسخة عصرية يقوم فيها كيليطو بإعادة بناء غرائبية مثيلة بإعادة بناء نموذج قصصي مثيل لقصة بروسبير ميريمي Prosper Mérimée" (1803-1870) فينوس إيل La Vénus d'Ille"، حيث تدب الروح في تمثال امرأة على إثر ملامسة شخصية ذكورية لها، لتتسلل إليه ليلا وتضمه إلى صدرها حتى الموت.

إن التناص عبارة عن آثار كتابات سابقة قد تكون خفية أو جلية في النص، وبالتالي لا يشير النص فقط إلى كتابات أدبية، أو غير أدبية، بل يومئ كذلك إلى مجمل الخطابات الاجتماعية.

يشير السارد من خلال أمه، إلى قصص المدينة القديمة، ويستحضر من خلال ذاته، تصورات المجتمع المغربي عن إشكالية قدسية الصورة وعلاقتها بالمعتقد الديني، وكذلك تمثلات طبقة معينة من هذا المجتمع للقراءة، ناهيك عن الإحالات الأدبية والتاريخية التي لا حصر لها.

وقد تتمخض عن هذه العملية ممكنات سردية، ونقدية، وفكرية لا حد لها، تتشعب فيها موارد كثيرة، كما عبر عن ذلك بنيس قائلا في هذا الصدد: "يختلط (...) الحديث بالقديم، العلمي بالأدبي، اليومي بالخصوصي، الذاتي بالموضوعي[2]"، عناصر نصية مختلفة بعضها

[1] -Gérard Genette, *Palimpsestes*, *La littérature au second degré*, Edition du Seuil. Paris, 1982, p. 07.

[2]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. الطبعة الثانية. 2001. ص:15.

مندس بين أسطر النصوص وبعضها مجهر به أو تلميح له[1]، وتقنية الكتابة هاته، لا تتوخى أن تكون نسخة لتلك النصوص، بل تدخل معها في أشكال من الحوار لتتملص من إكراه التقليد وتجدد فعل القراءة.

يرسي إذن هذا الاختيار، جمالية حوارية تتمخض عن تفاعل على مستوى الوعي، إذ أن "أشكال حضور الآخر في الخطاب لا يطفو إلا على شكل تفاعل بين وعي فردي ووعي آخر يلهمه ويجيب عنه[2]"، فتتشكل نصوص جديدة ل "تؤسس مضامين خاصة بها[3]".

إن العناصر التناصية الحاضرة في كتابة كيليطو تجعله يقيم على تخوم ثقافات كثيرة فيأتي النص "متموقعا في تمفصل العديد من النصوص التي سيعيد قراءتها وتنقيحها وتكثيفها وتحويلها وتعميقها"[4]، وهذا البعد مهم في فهم اشتغال النص وتجلياته. وحسب ميشال ريفاتيرMichael Riffaterre، فإن "التناص عبارة عن متن لا منتهي[5]"، ومن خلال هذا المتن، سيقدم عبد الفتاح كيليطو قراءة للآداب العربية، تتميز تارة بالالتواء القائم على الامتصاص والاستفزاز، وتارة ثانية باستحضار عنصر منهجي أو نظري غربي.

وعلى أساس هذا الالتقاء يحاول أن يشيد ممكنات تأويلية، لينجز أدبا عربيا جديدا يحافظ على مميزاته ويرتبط بالأدب الأجنبي، دون أن يقع في فخ الاسقاطات الاختزالية، ودون أن يزج به في قيود التبعية. وهنا تكمن أصالة كيليطو باعتباره ناقدا وروائيا، يمزج بين أصوات متعددة، ويناقش في تصوراته وطروحاته ونصوصه، بصورة مباشرة وغير مباشرة، الموضوعات الرئيسية للنظرية الأدبية المعاصرة.

إن عنوان "حصان نيتشه"، هو عنصر ضمن العناصر المصاحبة للنص التي تدفع بالقارئ إلى محاولة إيجاد صلة بين العنوان ونصه، وأثناء هذا البحث المضني، سيسلك

---

[1] -NATHALIE PIEGAY-Gros*, Introduction à l'intertextualité*, Edition. Dunod, Paris, 1996. p. 07.

[2] -*Ibid*. p. 25.

[3]- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1999. ص:41.

[4] - Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, textes réunis, paris, seuil, 1971, p.75.

[5] -Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte», La Pensée n° 215, octobre1980. « *L'intertexte inconnu* », Littérature n°41, février 1981, p.4.

القارئ متاهات المقارنة عبر قراءاته السابقة، عله يتلمس نقاط الالتقاء، وسيكون مدعوا إلى عملية التأويل وإعادة القراءة ليكتشف أنه يقوم بفعل ما يرمي إليه الكاتب بالضبط، وهو تواطؤ مقصود يشارك فيه القارئ في بناء الممكنات، وهو أيضا نوع من الهروب بالقارئ يقوم به من أجل بناء الذات، والتخلص من كل ما من شأنه أن يقيد المتلقي ويجعله يقبع في نفس المكان، هروب هدفه تحقيق قوة الذات والتماهي مع الإرادة.

سبق وأن عبر كيليطو عن ذلك غير ما مرة في سياقات عديدة، واستشهد بعبد الكبير الخطيبي الذي يروي عن تنقله بين اللغات والثقافات، وكتاباته بالفرنسية، وكيف بدأ الكتابة، وكيف قرر الاطلاع والقراءة بالعربية. كما يكشف عن تطلعه إلى امتلاك رصيد ثقافي وافر، مستحضرا في هذا السياق الحلم الذي لطالما راوده في صباه بأن يصبح سائق حافلة، ذلكم هو مقصد الهروب الذي ما يفتأ يتجدد ليثري الهوية ويستأصل الضعف منها، كما ساق لنا في نفس الصدد مثال صديقه الذي كان يتمنى أن يغدو فرنسيا.

تتكون الهوية بالنسبة لكيليطو من انتماءات عديدة جغرافية ودينية وثقافية ولغوية. إنها تتشكل على تخوم الآخر من خلال لغات، وثقافات مغايرة، ولا تركن إلى ديمومة انتماء واحد، بل هي في تحول لا يستقر على حال. فالكاتب مؤمن بأن التواصل مع الآخر يكمن في الاطلاع على ثقافته، لأن التثاقف شرط من شروط التجديد لديه. ولأن الآخر بالنسبة إليه هو المرآة التي تعكس صورة الأنا. وما يعزز طرحنا، أن كيليطو استدعى المرآة مرات عديدة في نصوصه الإبداعية.

يطرح كيليطو أيضا هوية الكتابة من خلال إثارة الالتباس. فهو دائم البحث عن جذور الكتابة البعيدة. فيمنع المعنى من الإنكماش والإنغلاق، يمدد في شساعته وأطيافه ويحيل دون جموده. فيقيم على تخوم اللانهائي ويخلق تناسلا على شكل متاهة وكأنه يحكي ويكتب ولسان الحال يقول بلا نهائية القراءة ولا نهائية الكتابة. بلاغة الالتباس استراتيجية مهمة في الكشف عن هوية الكتابة لدى كيليطو.

7- كتابة التقويض أم تقويض الكتابة

حين نتحدث عن التقويض فإننا نتحدث عن ممارسات على مستوى الإبداع الأدبي شكلا ومضمونا، حيث يرى البعض فيها انزياحا عن المتواضع عليه، بينما يرى البعض الآخر فيها خلطا يطال أشكال كتابة تتخطى حدود الأنماط السائدة وتعيد النظر فيها، بل وتقتحم فيها أنواعا من التقنيات الغريبة المستعارة من الإبداع السينمائي والفني.

وقد يمثل التقويض أيضا هدما لوسائل تأسيس الاتساق النصي، يقوم على حذف الروابط، أو الاستغناء عن وحدة الموضوع، أو عن المسارات الطبيعية للأشياء، وقد يشير هذا المصطلح أيضا إلى تقويض السلطة الإيديولوجية، أو الاجتماعية، أو السياسية، أو الدينية، أو الأدبية، أو الفنية، حيث تمسى السخرية والاستهزاء والتلاعب بالكلمات...، أهم الوسائل التي يسخرها الكاتب أثناء اشتغالاته النصية.

وعندما يتعلق الأمر بسلطة أدبية معينة، فإن الكتابة التقويضية تسعى إلى خلق فضاءات أدبية جديدة من أجل نقد موضوعات أدبية سابقة، أو نقض جماليات توجه أو تقليد أدبي محدد.

ينسحب هذا التقويض على كل مكونات العمل الأدبي بما في ذلك اللغة، والبنيات، والمواضيع، والتصورات، والشخوص خاصة وأن الكاتب يعتمد استراتيجية التناص باعتبارها مصدرا للتهجين الأدبي، وتركيبا تتعدد بموجبه النصوص والخطابات التي تمثل وجها من أوجه التمرد على التصورات التقليدية للأدب. وفي كل هذه الحالات يكون التقويض خروجا عن القواعد والمعايير الأجناسية، لتأخذ الكتابة عنده طابع التحرر من قيود المعيارية والجمالية والأخلاقية.

لا غرو أن يقوم النص المقوض بهدم جذري للمعيار الأجناسي ونسقية البناء، ويبدد جميع المميزات والخصائص التي تجعل من هذا الجنس الأدبي أو ذاك نوعا متميزا بفرادته. فكيليطو، على سبيل المثال، لا يحترم البنيات السردية على مستوى الزمان والمكان، أو على مستوى كرونولوجيا الأحداث، أو على مستوى أبطال الرواية، إنه يقلب التصورات السائدة

عن نموذج البطل، ليسند دور البطولة لشخصية قط مثلا، أو لشيء معين (الصورة مثلا في خصومة الصور)...الخ، ومن جهة أخرى يتلاعب الكاتب باقتضاءات انتماء النص وبمكوناته، ليدخله في علاقة مع أنساق أخرى غريبة عنه. وليصير نصا متموقعا في ملتقى أجناس عديدة. ففي بداية التقديم المتعلق "بحصان نيتشه"، نقرأ العبارات التالية: "تتوزع هذه الأعمال السردية بين الرواية والمجموعة القصصية ونصوص سردية متفرقة[1]". فهل يمكن على سبيل المثال، اعتبار رواية كيليطو رواية بالمقاييس المعتمدة؟ هل يمكن أن نتحدث عن سيرته الذاتية في "حصان نيتشه"؟ أم هي تخييل ذاتي وليس بسيرة ذاتية بحسب المصطلح الذي سكه دوبروفسكي؟ والذي يفيد بأن: "التخييل الذاتي هو التخيل الذي قررت، باعتباري كاتبا، أن أسنده لنفسي من تلقاء نفسي، وأنا أضع فيه، بما تحمله الكلمة من معنى، تجربة التحليل، ليس فقط فيما يخص موضوع النص بل أيضا فيما يخص إنتاج النص[2]".

ف"الأنا"، موضوع السرد لا يمثل سوى جزءا من مجموع الشخوص التي تتناولها عملية السرد، ولا يتم تسليط الضوء عليها إلا في علاقتها مع فعل القراءة لا غير، حيث يبدو السرد وسيلة في خدمة تحليل الظاهرة الأدبية، حيث يطغى التعليق على السرد ويصير السمة المميزة لكتاباته.

ما النوع الأجناسي الذي تفصح عنه "صحيفة الغفران"، أو "لوحة"، أو "عصى موسى"؟ هل هي أنواع سردية؟ وإلى أي حد تراعى فيها ضوابط السرد؟ لا شك أن قارئ هذه النصوص سيلاحظ انزياحات كثيرة عن بنية السرد، إعلانا عن استراتيجيات تقويضية في الكتابة.

يمكن استخلاص هذه المميزات كذلك من كتابة نيتشه، الذي اجترح طريقة خاصة في الكتابة تتماهى مع ممارسة الفنان. فنصوصه فنون ينبغي للقارئ أن ينتج دلالتها ويبدع في تأويلاتها، وهذا ما يسميه نيتشه بالفيلولوجيا، قائلا: "هي فن راق يقتضي أولا من المعجبين

[1]- عبد الفتاح كيليطو: حصان نيتشه، مصدر سابق. ص:5.

[2] -Serge Dobrovsky, « *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse* », Paris : Grasset, 1993, p. 77.

به شيئا واحدا: أن يبقوا بعيدا وأن يأخذوا كل الوقت وأن يصبحوا صامتين وأن يصبحوا بطيئين1".

يسخر نيتشه أثناء كتابته تقنية الاقتضاب، أو الشذرة، ويحث قارئه على أن لا يكون مثل الإنسان المعاصر الذي فقد مزية مهمة وهي إعادة القراءة، بل أن يكون مثل البقرة، أي أن يقوم بعملية الاجترار الدائم لاستخلاص العصارة الأساس التي تفيد الجسد، ويدعو بذلك القارئ ليعود في كل مرة إلى اجترار النص بإعادة قراءته مرة تلو المرة.

أما فيما يخص فعل الكتابة، فيرى محمد أندلسي: "أن الكتابة النيتشوية ليس لها مدخل ولا مخرج نهائي، وبالتالي فهي أشبه بالمتاهة، إنها كتابة بدون ذات متعالية، لأن الكاتب عند نيتشه لا يمتلك الحقيقة، كما أنه ليس مصدرها"[2]. لذلك يرى نيتشه أن الكتابة يجب أن تكون إيحائية، تخلق لدى المتلقي تمثلات (عن طريق الاستعارة مثلا)، عوض أن يفرضها بأسلوب واضح، بل يذهب إلى حد رفض كل نص تفسيري أو تفسير عقلاني يفترض حقيقة موضوعية، لأن الحقيقة بالنسبة إليه لا تعدو أن تكون سوى تأويل خاطئ للوقائع، لا يجب الوثوق به، "ذلك لأن الحقيقة كانت تعد دائما بمنأى عن كل شيء، وعن كل سؤال: إنها الهدف الأعلى الذي تتجه إلى تحقيقه المعرفة الإنسانية، وقد نخطئ نحن في اتخاذ الوسائل التي تقربنا إلى ذلك الهدف، ولكن الهدف ذاته يظل منزها، رفيعا."[3] وهذا ما يرفضه نيتشه رفضا قطعيا، كما أنه يرفض بشدة المفاهيم الرائجة مثل "الخطأ" و"الصواب"، لأنها تشير إلى سمة مطلقة لا تتطابق مع الواقع المتشعب؛ فالتقويض لدى نيتشه يأخذ أشكالا كثيرة، حيث يتمرد على الأنساق الفلسفية، ومفهوم القيم، والتصورات، والمفاهيم، عن طريق التقويض الذي ينسحب على المضامين الفكرية والأشكال الكتابية.

يمكن اعتبار هذه الكتابة نمطا تعبيريا، يثير إشكالية المتاهات الفكرية التي تمثل موضوعا قائما بذاته في الأدب المعاصر.

---

[1] - Friedrich Nietzsche, *Aurore- Pensées sur les préjugés moraux*, Paris, Gallimard, 1989,p.18.

[2]- محمد أندلسي: نيتشه وسياسة الفلسفة، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. الطبعة الأولى. 2006. ص:175.

[3]- زكرياء إبراهيم: نيتشه، كتاب من مجموعة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف. الطبعة الثانية. مصر. ص:62-63.

وتجدر الإشارة إلى أن الانقطاع الذي تحدثه الأصوات السردية المتعددة والمختلفة والمتشابكة، تشييدا لعملية الحكي وعدم استقرار فضاء النص الذي تتداخل فيه العديد من الأجناس النصية، وتتواجه فيما بينها. وهي الصيغ العديدة لتجليات المتاهات التي تدعو إليها الكتابة التقويضية.

ينبغي إذن، ألا نغفل مكونا هاما من مكونات التقويض لدى هذين المفكرين، ألا وهو الاستطراد. فاستراتيجية الاستطراد سواء لدى نيتشه أو كيليطو ما هي إلا وجه آخر للمتاهة. هي استراتيجة تخرج بشكل غير مباشر عن المتن، وتسمح للكاتب بالتيهان داخل فضاءات أخرى ويتخلى عن الأصل لكونه شيئا ثانويا، وليس أساسيا في حد ذاته ليعود إليه بشكل آخر. فالاستطراد نوع من المسافة التي يأخذها الكاتب ليبتعد عن الانطلاقة ويمارس التقويض لأطروحة أولى يدعمها ذلك المتن. فهو يتمكن من بناء نسق مخاتل ليعضد به أطروحة معينة. يكون الاستطراد مجرد إضافة من حيث المعلومة، كما توحي بذلك العارضتين، وليس استدراكا في القول أو توضيحا لأفكار سابقة، بل هو فعل معارضة تتوسل بالتنصل مما قيل عن طريق السخرية تمريرا لمبدأ نفي التصورات والأنساق الكتابية المألوفة، حيث تتحول ذيول النص إلى متن أساس، وينقلب المتن الأساس إلى شيء ثانوي. وذلك كله، قصد نسخ القديم، وتركيز اهتمام القارئ على نقط ارتكاز جديدة، مما قد ينتج نصا موازيا للنص الأصلي، فيتواصل هذا الهدم التسلسلي إلى ما لا نهاية.

إنّ أهمية الاستطرادات في هذا الصدد تكمن في كونها وسيلة يتوسل بها الفيلسوف أو الأديب من أجل الخروج إلى ما قد يعتبر "هامشا" وبناء متن آخر انطلاقا من هذا الهامش الذي يفسح المجال للكتابة والقراءة لإعادة النظر في التصورات الرائجة، ويسهم في إخصاب تتمخض عنه تأويلات جديدة تستشرف المهمش وتستحضر المنسي.

8- بين نيتشه وكيليطو

"نقرأ المتنبي فيتجه تفكيرنا إلى نيتشه وإرادة القوة"[1]، هي عبارة وردت في سياق فعل القراءة الذي صار سائدا في هذا العصر، حيث يلفت كيليطو انتباهنا إلى أمر مهم هو أن القارئ أو الدارس يقرأ النص العربي في إطار مقارنة مع نص آخر.

"إرادة القوة" هو ذلك الإكسير الذي يستمده القارئ من قراءة جديدة، تنفخ فيه روحا جديدة، تجعله يخوض المجهول ويقطع وشج اليقينيات، ولا يبغي أن يكون ضمن سدنة المنجز الأدبي والتراثي. ربما يكون هذا اعترافا ضمنيا بإعادة النص لذاته. نوع من التكرار الأزلي، أو التلاقح النصي المفضي إلى تصور حداثي كما يعبر عن ذلك كيليطو نفسه: "وعلى كل حال، فإن الأدب لا يتقدم ولا يتجدد إلا بفضل ما يدخل عليه من تصحيح وتنقيح وتلقيح، فالحداثة بمعنى ما تصحيح للتراث، ولما فيه قد أصبح مألوفا."[2]

وعملية الترجمة هي التي تستدعي هذا الربط، فيجبر النص أن يبوح ربما بما ليس فيه، وبالتالي يكون فعل القراءة هذا فعلا ظالما، حيث يقصي كل كاتب لا يجد له صدى لدى كاتب أجنبي، لكن هذه القراءة على حد قوله (شئنا ذلك أم أبينا)، تحيلنا على قارئ من نوع جديد، قارئ مطلع على آداب أخرى إن لم يكن أصلا يكتسب لغات أخرى كما هو الشأن بالنسبة لكيليطو ونيتشه.

فالترجمة نوع من إعادة القراءة والتأويل، وبهذا تكون عملية إبداعية أخرى، فضلا على أنها تخرج النص من عتمة النسيان فهي تحضر الآخر؛ ذلك الغريب عن اللغة الأصل، ليدلو بدلوه ويأتي برؤية جديدة حول النص.

وبذلك تكون الترجمة انتقالا من بنية فكرية، إلى بنية فكرية أخرى قد تنعش النص، فشد الرحال إلى آفاق أخرى هو نوع من الاغتراب، و"إذا أراد المرء أن يتجدد فما عليه إلا أن

[1]- عبد الفتاح كيليطو: لن تتكلم لغتي، دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. الطبعة الأولى. 2002. ص:25.
[2]- المصدر نفسه، ص.52.

يغترب، أن يبدل مقامه، أن يغرب، كما تفعل الشمس"[1]، "المرء المغترب يتجدد بانتقاله إلى مكان غير مألوف لأنه في هذه الحالة يستعير ثوبا جديدا يجعله يبدو في منظرغير معهود"[2].

وبالتالي فمن أجل تجديد تراثنا الأدبي وإعطائه روحا جديدة، وجب علينا أن نتجرد منه، أو نبتعد عنه كما فعل نور الدين حين ابتعد عن حصانه وتوغل في الظلمات في أرض غير مألوفة، في أرض غريبة ليست لها هوية ولا حدود، أرض تكتسحها رموز ودلالات جديدة وغريبة.

يتكون اسم نور الدين، إحدى شخوص كيليطو، من كلمتين: "النور" و"الدين"، ولقد استطرد كيليطو في مجاز الشمس ولغة الشمس3 كثيرا في كتابه "الأدب والغرابة". كما أن نيتشه ما فتئ يتوسل باستعارة الشمس والنور، ليعبر عن مفاهيم مهمة في طرحه، مثل مفهوم الحقيقة، فيقول مثلا " الحقيقة، مثلها مثل الشمس لا يجب أن تكون مشعة بشكل كبير"[4].

ويمثل الحصان في هذا المقام الحيوان الذي ألفه العرب بل صار جزءا من معيشهم. وقد سبق لكيليطو أن وظف كذلك صورة الجمل، الذي ينظر بملل إلى وجهه في مرآة ماضيه. كما أن عبد السلام بن عبد العالي يتحدث عن هذه الاستراتيجية قائلا أن: "هذا التفكيك هو ما يرمي إليه عبد الفتاح كيليطو راصدا المنطق الذي يحكم نصوصا طالما ألفنا حفظها دون أن نعمل على إذكاء حدة التوتر بيننا وبينها[5]".

يستهل عبد السلام بن عبد العالي في "الألفة والغرابة"، حديثه عن هذا الانتقال من الألفة إلى الغرابة الذي يمثل "الشرط الأساسي لتقويض الميتافيزيقا وللسرد"[6]، وفي بداية كتاب "هكذا تكلم زرادشت" لنيتشه، يخاطب زرادشت الشمس التي تنير بضوئها الوهاج كل صباح مدخل مغارته والطريق المؤدية إليها، فيعترف لها بالعظمة والجمال، لكنه في الوقت

[1]- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر، الطبعة السابعة. الدار البيضاء. 2010. ص:72.
[2]- المصدر نفسه، ص. 72.
[3]- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، المصدر نفسه. ص: 69-74
[4] -Olivier Plonton, *Nietzsche philosophe de la légèreté*, Walter De Gruyter, Berlin, 2007, p.179.
[5]- عبد السلام بن عبد العالي: الأدب والميتافيزيقا، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. 2009. ص: 10.
[6]- المرجع نفسه، ص: 11.

نفسه يذكر أن هذه العظمة وهذا الجمال لا وجود لهما لولاه، أي أن قيمة الشمس تأتي من الإنسان نفسه.

"أية سعادة ستكون لك أيها الكوكب العظيم لو لم يكن لديك هؤلاء الذين تنيرهم[1]"، ومن خلال هذه العبارة نستنتج أولا اعتقاد قدسية الشمس الموغل في القدم التي مردها إلى الاعتقاد الباطل بعلة هذا الوهم، الذي يستدعي غوصا في الأعماق لاستبطانه كما يقول في موضع آخر: "على أن أنحدر إلى الأعماق، كما تفعل أنت كل مساء، عندما تمضي أنت إلى ما وراء البحار وتحمل حتى عالمك الأسفل نورك، أيها الكوكب الفائق الثراء. مثلك أريد أن أغرب"[2].

فنيتشه كموسى تماما جاء ليكسر الأصنام بعصاه، وعند المغيب وحلول الظلام، تتعذر الرؤية الجديدة، وبالتالي يجب استعمال الأذن والإصغاء، يجب على المرء أن يتمتع بحاسة سمع جيدة وجديدة يستعيض عنها بحاسة النظر حتى يكشف عما هو خفي، ألا وهو المرض الذي أصاب الأصنام، وهو مرض داخلي وباطني.

الشيء نفسه سيقوم به كيليطو، وهو يحاول أن يخضع النص الموروث لفحص جديد، وتشخيص حديث بأدوات جديدة تقطع مع التأويلات النسقية التقليدية ليضع يده على مكامن العلة فيها، ونيتشه يسمي هذه المنهجية Psychologie وSémiotique وSyntomatologie ويطلق عليها أيضا مصطلح الجينيالوجيا، لأن الجينيالوجيا تساعد على تقصي أعراض الظاهرة ومساءلتها مقتفية أصولها وإعادة إصلاح المفاهيم التي تشكلت كقيم عمياء لا تعكس سوى الوهم وكأورام عاشت في كنف الفلسفة، حيث عمل فلاسفة النسق على تدعيمها وترسيخها ونشرها.

هكذا، تقتضي العودة إلى أعماق الدلالة والمفاهيم هدم أفكار الفلسفات النسقية التي ظلت تبحث عن الحقيقة التي ليست سوى وهما زائفا، أو مشروعا يتشكل في أفق المستقبل.

[1]- فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع ولغير أحد، عن الألمانية علي مصباح. منشورات الجمل. بغداد. 2007، ص:35

[2]- المصدر نفسه، ص. 36.

إن إعادة القراءة، وتشكيل تأويلات غير مسبقة ودون تصورات مسبقة، هي استراتيجيات جديدة يقوم عليها المنهج النيتشوي، ويستند إليه كيليطو متأثرا بنهجه.

نستنتج من خلال ما سبق، أنه بالإمكان قراءة مؤلفات عبد الفتاح كيليطو على ضوء نيتشه، أو كتاب آخرين كبورخيس، وهي عملية مشروعة مادام النص يعيد بناء نفسه انطلاقا من نصوص أخرى، سيما إذا توفرت لدى القارئ نقاط الالتقاء بين الكاتبين. فكيف غذت فلسفة نيتشه تصورات عبد الفتاح كيليطو الأدبية؟

للجواب على هذا السؤال بشكل عام، ينبغي أن نفحص مميزات النص لدى كلا الكاتبين، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن كليهما استعملا نفس الاستراتيجية على مستوى المساءلة والمقاربة والاختيارات المنهجية في التعامل مع الموروث كما أنهما توسلا بضمير المتكلم في نص يوهم بالسيرة الذاتية بينما هو ليس كذلك.

وإذا أردنا الحديث عن نيتشه، واكتشافه لموت الإله، والعدمية وهي في نظره "كل ما ينبغي أن نتوقعه أو نأمل به"[1]، وحقيقة الثقافة، وفراغ المثاليات وجذورها في الحضارة، وعن نيتشه وهو يقدم نفسه على أساس أنه قارئ يجس نبض أصنام مثاليات الحضارة، معلنا الحرب على الدين، وعلى من يؤمن بقيم هو الذي بناها كما يبني أصناما، أفلا يمكن اعتبار "صورة النبي" عند كيليطو تكسيرا للنمط القيمي السائد، وتمردا على أشكال التحجر الصنمي الذي يحول دون الفهم الصحيح لماهية الفكر العربي-الإسلامي. لقد حدث هذا التكسير، لا محالة، بفعل اندهاشه الكبير لما اكتشف "صورة النبي" عن طريق الآخر، أو لنقل صورة الأنبياء عن طريق الكتابة الأجنبية بينما كان طفلا، كما يروي تفاصيل ذلك في أحد نصوص "حصان نيتشه".

إن هذا الطابع السخري لاكتشاف الذات الساذجة التي تذكرنا بشخصية كنديد لفولتير؛ الذات التي تبقى سجينة لتمثلات متوارثة لا يجرؤ أحد على مساءلتها.

[1]- جياني فاتيمو: نهاية الحداثة: الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)، ترجمة: د. فاطمة الجيوشي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1998. ص:24.

إن إشكالية نيتشه يمكن تلخيصها في كون الثقافة والأخلاق مرتبطين أساسا بمثاليات لا وجود لها في الواقع، ولذلك نراه يدعو القارئ إلى النأي عن الجاهز، وخلق قيم جديدة. وهو يعبر عن رأيه في تناوله للثقافة العربية الإسلامية قائلا: "لقد حرمتنا المسيحية من حصاد الثقافة القديمة ثم، لاحقا، حرمتنا مرة أخرى من حصاد الثقافة الاسلامية"[1]. وهي الثقافة التي سيعمل كيليطو على مساءلتها بشكل دائم.

فبعض التفاصيل قد لا يكترث لها القارئ لكنها إذا وضعت في السياق العام للكتابة، ستكون بمثابة معبر يقودنا إلى المشترك بين هذين الكاتبين: فمثال السوط الذي ورد في مقطع من فصل "هكذا تحدث زرادشت" الذي ختم به نيتشه الجدال: "ستذهب لرؤية النساء فلا تنسى سوطك"، يتردد صداه كذلك في كلام الجاحظ الذي ما فتئ كيليطو يستنطقه حين أورد مآرب العصا كما علق عليها الجاحظ حيث قال: "والعصا تكون سوطا وسلاحا"، و"علق سوطك حيث يراه أهلك". ربما يجب ربط المطرقة والعصا بعملية مهمة يقوم بها كل من نيتشه وكيليطو، فأهم التيمات التي تتكرر في نصي كيليطو ونيتشه هي تيمة الهدم والبناء.

فإذا كان نيتشه يتوسل بالمطرقة لهدم الأصنام، فلأنها قد تعني الهدم وتحيل على الكشف الطبي، فالطبيب يسائل جسد المريض بمطرقته، ولذلك يقال إن نيتشه طبيب الثقافة، والمطرقة في يد النحات أداة لتشكيل المادة، وخلق نموذج إنساني جديد، ولعله الخلق الذي يجترحه كيليطو حينما يهدم بتساؤلاته بعض التصورات المتوارثة.

ولئن كانت الكتابة تفاصيل واستفاضة وشذرات، فلأنها تسعى إلى الظفر بوجود كلي. فالأمثال التي يسوقها كيليطو: "وهذا خير من مذق"، و"الصيف ضيعت اللبن" المستقاة طبعا من "حصان نيتشه"، اقتضاب يخفي قصصا ليس لها مؤلف، هي بمثابة نبش في التراث. تفاصيل قد تبدو غير ملتحمة ومبعثرة، ولا خيط ناظم لها لكنها في حقيقة الأمر ملفوظات صامتة وحذرة تروم كلا متكاملا، وهي توحي بنمط لطالما ارتبط بنمط كتابة نيتشه.

[1] -Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist, suivi de Ecce Homo*, Editions Gallimard, Paris, 1974, p.232.

قد يرصد فكر نيتشه في متاهات السخرية والاستفزاز وانسجام الصور، فالصنم هو ذلك الإله الخاطئ الذي خلقه الإنسان بنفسه ليعبده، ناسيا بذلك أنه يخضع لرغباته وأحلامه وعيوبه. و"الأفول" Crépuscule هو نهاية النهار في الفلسفة الكلاسيكية، حيث يعبر عن الحقيقة (الإله) دائما بوصفه شمسا وهاجة أو صيرورة للمعرفة لدى أفلاطون، وحتى هيجل، فهي لديه من قبيل الرؤية والنظر. أما بالنسبة لنيتشه فإن النور صار خافتا، وهو تعبير أو استعارة تفيد انحطاط الغرب (موت الإله). إن هذا التصور الجديد للأشياء يستدعي نمط كتابة جديد حتى يخرج عن المألوف ويفرض تميزه، ولذلك جاءت الشذرة لتقطع مع منطق الاتصال وتؤسس منطقا خاصا بها.

يعتمد كيليطو في أحايين كثيرة كتابة متقطعة على شاكلة فقرات، ومجتزءات، وشذرات قصيرة، يستطيع القارئ من خلالها أن يقرأ في أي جزء أو أية صفحة يشاء دون أن يضطر إلى العودة إلى الوراء، إذ أن كل جزء يمثل في بعض الأحيان كلا قائما بذاته. وقد كان نيتشه يتوسل هذا النمط من الكتابة ويقول: «إن مرماي أن أقول في عشر جمل ما يقوله غيري في كتاب ما لا يقوله في كتاب بأكمله"[1]، ويعتبر الشذرة "فن الخلود". وهذه التقنية في الكتابة الشذرية المفككة هي ما تضفي على نص كيليطو لونا أسلوبيا غير معهود في الاشتغال على النص، وكان نيتشه نفسه يطلق عليه أسماء متعددة مثل، المقالة أو التجريب أو الاختبار.

يتأسس هذا الأسلوب على الربط، والملاحظة، والتخمين، والتساؤل، أكثر مما يرمي إلى بناء نسق مغلق لأن:

> "الكتابة الشذرية كتابة المفارقات: فهي تجمع في الآن نفسه بين الإثبات والتردّد، بين التأكّد والارتياب، بين الامتلاء والفراغ، بين الحضور والغياب، بين الظهور والتستّر، بين الإفصاح والإضمار، بين الجدّ والسّخرية، وبين الانتظام والخلل، مقابل الانسجام الذي يشد أجزاء الخطاب ويجعلها تتساكن جنبا إلى جنب، تقيم الشذرات «نصّا» متوّترا بلّوريا، وتسعى لأن تلخّص كثافة العالم في

[1]- عبد السلام بن عبد العالي: شذريات في الكتابة الشذرية، الاتحاد الملحق الثقافي. 23 يوليو، 2015.

«نصّ» متصدّع، وتقحم اللانهائي في فضاء محدود، والتناقض في الاستدلال المنطقي، والبرادوكسا في الدوكسا"[1].

إن هذه الثنائيات نجد لها صدى واضحا في نصوص كيليطو. حيث يتماهى أسلوبه بالخصائص المميزة لكتابة نيتشه. وكلاهما يسلك كتابة معاصرة تبتعد عن التحديد المنطقي في تناول الموضوعات المعالج، وتتخذ المسافة الضرورية من المعاني والقيم التي تم اعتمادها بصفتها حقائق، بل تخضعها إلى تمحيص نقدي جديد.

وإذا كانت شخصية السارد التي ابتدعها كيليطو تدين بالشيء الكثير "لموسيو فونديزو" وهو أستاذ فرنسي يلقن السارد اللغة الفرنسية في المدرسة، وجعله يطلع على أدب الآخر بطريقة أو بأخرى، فإن نيتشه لا يدين للإغريق بأي شيء على الإطلاق على مستوى الانطباعات، لأنه يختزل ذلك قائلا: "نحن لا نتعلم من الإغريق"[2]. فأفلاطون بحسب رأيه يخلط الأساليب كلها، مما يجعله أول دليل على "انحطاط الأسلوب"[3].

إن الانفلات من النسق والتمرد على الترابط والوحدة يظهر جليا في كتابات نيتشه وكيليطو، فهما يرفضان كل ما هو موحد، ويدعوان إلى الاختلاف، والانسلاخ من القيود، وذلك بواسطة لغة هي الأخرى تعكس ذلك التمرد المطلق نحو المتغير، والمختلف، والمضاد لكل ما هو متسلسل، فكتابتهما متشظية تدعو إلى الاعتراف بوجود المناقض.

ولذلك لم ينزع النص النتشوي نحو البرهنة بل نحو الجدال، والنقد، والحرب المعلنة على جميع المجالات: الأنانية، الأخلاق، الانحطاط، الأطباء، الانتحار، الحرية، الأفكار الديمقراطية، الحداثة، وقضية العمال...إلخ، فالحرب وسيلة لاستخراج العنف الذي تحمله الذات، وعوض أن يعذب الإنسان نفسه فمن الأفضل أن يخرج عنفه وعدوانيته. إن العدو هو الإنسان المنغلق على نفسه، ذلك الضعيف الذي يكتم عدوانيته.

[1]- عبد السلام بن عبد العالي: شذريات في الكتابة الشذرية، الاتحاد الملحق الثقافي. 23 يوليو، 2015.

[2] - Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles, le cas Wagner, Nietzsche contre Wagner, l'antéchrist (ce que je dois aux anciens),* mémoire de France, paris, 1908, vol. 12, P.227.

[3] - *Ibid*

لقد حاول نيتشه وكيليطو، كل على شاكلته، إثارة العديد من القضايا المرتبطة بالإنسان. فإذا جاءت لغة نيتشه في قالب مغاير للغة كيليطو فهذا لا يعني أن الاختلاف يكمن في علاقة الكتابة بالموضوع، ولا يكمن أيضا في كون لغة نيتشه فلسفية محضة ولغة كيليطو أدبية. لا نريد هنا أن نخوض في الاختلاف القائم الذي قد ينجم عن عبقرية اللغة الألمانية التي تختلف عن عبقرية اللغة الفرنسية التي يكتب بها كيليطو فهذا مجال آخر، لكنه مهم جدا. ولا نريد أن نثير كذلك إشكاليات الترجمة وعلاقتها مع المتن الذي نحن بصدده. فكلا اللغتين تحملان في ثناياها أسئلة جوهرية هي في صميم الفكر الإنساني ككل، وهذا لم يمنع نيتشه من صياغة لغة في ثوب جديد ترتكز جماليتها على السرد تارة (هكذا تحدث زرادشت) والمجاز تارة أخرى (أفول الأصنام، مثلا). فجاءت ثورته ليس فقط على الأنساق بل حتى على شكل اللغة الموظفة. وهذا كان دأب كيليطو الذي اختار لغة قد يبدو أنها سهلة، لكن تلاعبها بالأجناس الأدبية وطريقة تصريفها للقضايا الفكرية يجعلها غير ذلك. فهل يمكن إقامة حد فاصل بين الكتابتين؟ وهل يمكن الحديث عن لغة فلسفية وأخرى أدبية لا شيء يجمع بينهما؟

الفصل الأول

الكتابة الفلسفية والكتابة الأدبية

مقدمة

لا يمكن الحديث عن علاقة الكتابة بالفلسفة أو الابداع في معزل عن تاريخ الفلسفة والأدب والمسألة الأجناسية في تطورها. وقد يستنتج المستقرئ لهذا التاريخ، أن الكتابة الفلسفية ظلت مرهونة ببناء الأنساق والمفاهيم، ثم انعطفت وقطعت مع التصورات القديمة بفعل التطورات التي عرفها الإنسان على مستوى العلم ومجالات المعرفة. وأن الكتابة الأدبية انتقلت من محاولة محاكاة الواقع إلى التعبير عن الأحاسيس والتصورات من الرومنسية إلى السريالية إلى الكتابة الحديثة التي تتناول العالم في تفاصيله...الخ. وقد يجد الدارس نفسه أمام متن يمزج بين الفلسفة والأدب من حيث التصور. وحينما يتناول كيليطو كتابة المعري ويربطها بفكر دانتي فهو يثير مسألة الإبداع وحدوده وتشابكاته، وحينما يحكي تفاصيل من اليومي فهو يثير مسائل وجودية، وحينما يكتب نيتشه إرهاصاته الفلسفية في شكل محكي تحت عنوان "هكذا تحدث زرادشت" فهو يعطي لمسألة الإبداع أبعادا كبيرة وكثيرة. لكن الثابت هو أن كليهما أي الفلسفة والأدب استفادا كثيرا من فعل الحوار أو التحاور.

فالممارسة الأدبية أو الفلسفية في الوقت الراهن لا تنفك عن الإشادة بدور الحوار بين الآداب والفلسفات في عملية الابداع. فالاختلاف يستدعي الحوار، وفعل الحوار عملية تستمر من خلالها المساءلة التي تكشف عن جماليات جديدة. فكيليطو يسائل الأدب العربي ونيتشه يسائل الأدب الألماني، ثم يدخل كلاهما في حوار مع الآخر، الاوروبي بالنسبة لكيليطو، والغربي بصفة عامة بالنسبة لنيتشه.

يرى طه عبد الرحمن في هذا الصدد أن الحوار يكون مع ومن الداخل وكذلك مع ومن الخارج؛ فيشتغل الأول داخل التراث الفلسفي الواحد، ويشتغل الثاني بين مجالين من التراث الفلسفي[1] أو الأدبي. سيكون موضوع هذا الجزء إثارة مكامن الإبداع وتمظهراته في كتابة نيتشة.

[1]- الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء. 2002 . ص.21.

1-الكتابة الفلسفية

1-1-التصور الميتافيزيقي للكتابة:

يكرس التصور الميتافيزيقي للكتابة البعد الذي يجعل منها مجرد وسيلة تعبيرية، وخدمة الدال للمدلول، دون الأخذ ببعدها الإنتاجي الذي يجعل منها مساحة لإبداع المفاهيم وفيض الكلمات. وما يميز هذا هو"إقصاء البعد الكتابي للنص أو الخطاب"[1]، لأن النص المكتوب في نظر الميتافيزيقا "مجرد نسق من الألفاظ والكلمات، من حيث أن اللفظ عندها هو الحد الذي يحصر المعنى ويحده"، "بل إنه التعبير الذي يعطيه نيتشه للفيلسوف الميتافيزيقي، "سقراط هو من لا يكتب"[2]. وهذا ما يرجعه نيتشه إلى وهم اللغة، من حيث أنها توحي للإنسان أن كلماتها ليست رموزا ودلائل ولا علامات، وإنما هي حقائق تسخر في سبيل ظهور المدلول.

تدافع دائما الكتابة الميتافيزيقية عن الوحدة والنسق واجتماع الكل الواحد، في محاولة للحفاظ على المفاهيم مجتمعة وعلى قيمتها المتعالية التي لا تقبل الرضوخ والتفكيك "وهم الكلية هذا في نظر نيتشه هو أكبر مؤشر على المثالية"[3]

وتحط الميتافيزيقا من شأن الكتابة بشكل واضح وقوي من خلال إصرارها على إعلاء الخطاب والصوت على الرموز والأثر والعلامة. بل على العكس من ذلك فإن الرأي المعاكس أي المتجاوز للميتافيزيقا يقول بقيمة الدلالة والمعنى والرموز وإعطاء النص روحا جديدة من خلال الخوض في بواطنها، فهي "تعطي لمفاهيمه معنى الخلود"[4] باللجوء إلى الكتابة. وهذا ما يفعله "ديكارت عندما يجعل الحدس أداة لإدراك المعنى الحاضر في الذهن المنتبه، أو على الطريقة الهيغيلية التي تجعل الكتابة ذاكرة ضخمة تختزل جميع اللحظات"[5]

إذن، يجعل التصور التقليدي من الكتابة مجرد أداة لنقل وترجمة الكلام خدمة للمدلول، فالتصور الميتافيزيقي، يقوم بإقصاء البعد الكتابي للنص أو الخطاب، وهي ميزة

[1]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط1)، 2006، ص.171.
[2]- المرجع نفسه، ص171.
[3]- المرجع نفسه، ص.171.
[4]- المرجع نفسه، ص.172.
[5]- المرجع نفسه، ص.172.

الميتافيزيقا"[1] "بل إنه التعبير الذي يعطيه نيتشه للفيلسوف الميتافيزيقي، "سقراط هو من لا يكتب"[2]

2-1- فلسفة اللغة عند نيتشه:

تمكن نيتشه عبر اللغة من إنتاج عالم خاص به، يتيح له فرصة التسمية، كما يوضح ذلك بقوله: "تكمن أهمية اللغة في الحضارة في كون الإنسان قد موضع فيها، إلى جانب العالم الآخر، عالما خاصا به، مكانا كان يعتبره متينا كفاية ليستند عليه كي يغيظ العالم ويسيطر عليه"[3]. أي أن الإنسان يعتقد بأنه بامتلاكه للغة فهو لا يسمي الأشياء فقط وإنما يتحكم فيها أيضا، "كان يتخيل أنه باللغة يمتلك معرفة العالم بالفعل. لم يكن فنان الكلمة متواضعا كفاية كي يؤمن بأن ما يفعله ليس سوى تسمية الأشياء، كان، على العكس من ذلك، يتصور أنه بتلك الكلمات يعبر عن المعرفة السامية بالأشياء"[4]. وهو ما اعتبره نيتشه خطأ كبيرا للإنسانية، لم يكتشفه إلا بعد فوات الأوان، لأن اللغة في الواقع أبسط بكثير من ذلك، فهي كما اعتبرها نيتشه "المرحلة الأولى في البحث العلمي"[5].

إن هذا الإيمان المبالغ فيه باللغة، هو الشيء الذي جعل التصورات السابقة على نيتشه تمجد امتلاكها للمعرفة ومنها الحقيقة والأشياء الثابتة والمنطق...، بينما الغرض من اللغة في تصور نيتشه ليس هو اللغة ذاتها، وإنما ما يعقبها أي الكشف عما وراء اللغة من أوهام واعتقادات خاطئة، وذلك بالعودة إلى أصلها وتشريح مفاهيمها التي هي في الأصل من إنتاج العقل الذي جعل الإنسان يتوهم بأنه سيد العالم، والواقع أن هذه المفاهيم في منظور نيتشه لم تتعدى درجة التسمية ولم تستطع ملامسة الأشياء كما هي، بل فقط أوهمت الإنسان بمثل وأصنام جسدت ضعفه ونسيانه لذاته.

---

[1]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، مرجع سابق. ص.171.

[2]- نفس المرجع، ص171.

[3]- فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته الجزء الأول، ترجمة: محمد الناجي، إفريقيا الشرق، 2002، ص.21.

[4]- المصدر نفسه، ص.22.

[5]- المصدر نفسه، ص.22.

لقد أسفر الاعتقاد العميق باللغة عن الاستناد الكلي للعقل والإيمان بقدراته اللامحدودة كما يراها الإنسان منذ القديم ودعمتها الفلسفات الأولى إلى حدود فلسفة الحداثة التي عززت مكانة الإنسان كذات عليا ومتفوقة من خلال ما أسسه العقل خصوصا في فلسفة العلوم. إلا أنه مع نيتشه سيتم خلق لغة مخالفة تقوى على التعبير بصورة خالية من أوهام العقل وبعيدة عن فكرة سيادة العالم. هذه اللغة هي "لغة الفن الذي تكتشف ضمنه قدرات الأحاسيس المبدعة فيتوفر في الحالة الجمالية ثراء فياض من وسائل التعبير. إنه المزاج التواصلي في حده الأسمى وإمكانية التعبير عن الذات لدى الكائن الحي."[1]، إذن فهي لغة تمجد الأحاسيس وتعبر عن قدرات الجسد واحتياجاته، وتعبر عنها الموسيقى في منظور نيتشه بشكل كبير، فمن خلال الموسيقى يمكننا فهم العالم، وقد كانت موسيقى فاغنر wagner، هي مصدر الإلهام لدى نيتشه، حيث اعتبرها بمثابة لغة الطبيعة المعارضة للغة الكلام المعتمدة على المفاهيم والعاجزة عن الإفصاح عن المشاعر الداخلية، كما اعتبرها نيتشه أيضا موسيقى سابقة لزمانها، تجسد إبداعا حقيقيا تجلى في إحيائها للمأساة الإغريقية، وبذلك يتم استحضار منظورين أساسيين ميزا الفن الإغريقي: المنظور الأبولوني والمنظور الديونيزوسي اللذان برزا في فن الأوبرا والذي يمزج بدوره بين لغة الطبيعة (الموسيقى)، ولغة الكلام (الحوار الشعري)، لذلك اعتبر نيتشه فن فاغنر فنا شموليا لأنه حقق التناغم والانسجام بين ما سماه عالم السماع (الموسيقى)، وعالم الرؤيا (المسرح).

في الواقع لا يمكننا فهم تصور نيتشه للفن دون استحضار هذا التقابل الذي يعد مدخلا للجماليات لديه، وهو تقابل بين عالم التمثلات الذي يقترن بالظواهر والكينونة الخالصة التي يمكن في نظر نيتشه التعبير عنها من خلال الموسيقى، "من الممكن أن نقدم خدمة كبيرة لعلم الجمال حين نتوصل إلى إدراك يقيني، وليس من خلال التفكير المنطقي فقط، بأن الفن يستمد مقومات نموه المستمر من الثنائية المتمثلة في أبولو وديونيس"[2]. فكيف قدم لنا نيتشه الإبداع من خلال هذين المنظورين؟

[1]- سمير الزغبي، نيتشه، الفن والوهم وإبداع الحياة، مرجع سابق، ص.123.

[2]- فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2008، ص.79.

-أبولون وديونيزوس: (الميثولوجيا الإغريقية) يقول نيتشه: "الميثولوجيا الفلسفية توجد مختبئة في اللغة"[1].

يمثل أبولون في منظور نيتشه "إله الشمس، إله النظام والعقل، يتجسد في حلم الوهم. وهو يمثل "الإنسان المتمدن". وتؤدي عبارة أبولون إلى التفاؤل. وتصر على الشكل، الجمال المرئي، والفهم العقلي يساعداننا في تحصين أنفسنا ضد إرهاب ديونيزوس والجنون اللامعقول الذي ينتجه."[2]، أي أنه يجسد الوضوح والانسجام والحقيقة التي لا غموض فيها. بينما يمثل ديونيزوس "إله الخمر عند اليونان، والتهتك الحسي والعربدة يمثل "الإنسان البدائي"-ويطرح أصحاب هذه العبادة اللغة والهوية الشخصية، وينخرطون في رقص نشوان."[3]، أي أنه مرتبط بكل ما هو غريزي، لاسيما وأن غرائز الحياة في تجدد مستمر لا يمكن إخضاعها لمعايير النظام والعقل لارتباطها بالأرض.

ويربط نيتشه هذا التقابل بما هو أنطولوجي، أي أنهما يعكسان تصورين متصارعين للوجود، فأبولون يرمز إلى عالم الأشكال الجميلة وعالم الظواهر، بينما يمثل ديونيزوس ما أسماه بإدماج فردية الإنسان في الثمالة وفي التعبير الخالص عن إرادة الحياة. ولكي يؤطر التصور الفلسفي الخاص بهذا المنظور، اعتمد على آراء شوبنهاور، التي تؤكد على وجود تقابل بين عالمين هما عالم "التمثل" وعالم "الإرادة"، فيتساءل نيتشه عن علاقة الموسيقى بالصورة وبالمفهوم، فيجد الإجابة عند شوبنهاور: "تتميز الموسيقى عن بقية الفنون الأخرى بواقعة أنها ليست من الظاهرة... وإنما هي نسخة مباشرة من الإرادة ذاتها."[4]

يتجاوز ديونيزوس التمثلات والفردانية، وقد اعتبر نيتشه حالة الانتشاء هذه والعربدة والحلول في الكون...، حالة وجدانية تدفع الإنسان إلى التصالح مع الطبيعة، وكأنه بثقافته ابتعد عنها ونسيها. وبهذا المعنى سيكون أول عمل فني للإنسان هو الإنسان نفسه الذي انساق مع الثمالة الديونيزوسية، فيقول نيتشه في هذا الصدد:

---

[1]- لورانس جين-كيتي شين، نيتشه، مرجع سابق، ص.167.

[2]- لورانس جين-كيتي شين، نيتشه، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص.19.

[3]- المرجع نفسه، ص.17.

[4]- المرجع نفسه، ص.19.

"لم يعد الإنسان الآن فنانا، لكنه غدا موضوعا للفن: إن القوة الفنية للطبيعة كلها تتبدى معبرة عن نفسها في هذا الرضا الأعلى للواحدية الأزلية وسط فورة التسمم"[1]. بهذا الشكل يرى نيتشه بأن تطور الفنون ناتج عن هذه الحالة الديونيزوسية الصاخبة وهو ما تمثله الموسيقى كفن ديونيزوسي خالص وكتعبير مباشر عن الانسجام العميق والحميمي للعالم والإرادة.

بعد ظهور فنون أخرى أبولونية كالرسم والمسرح والشعر والكلام... سيصنف نيتشه الشعر الغنائي بأنه أكثر الفنون قربا إلى الموسيقى، لأنه انبثق عنها وبحث عن صور واستعارات لغوية قادرة على التعبير عنها، وبما أن اللغة عند نيتشه مقترنة بالتمثل، فقد ظل الشعر هو الآخر مقترنا بالأبولونية. "من هنا فإن اللغة التي تمثل أداة وإشارة إلى الظواهر، لا يمكنها أن تكشف النقاب عن الجوهر الداخلي للموسيقى، لكنها تبقى دائما، حين تحاول محاكاة الموسيقى، على اتصال سطحي معها، ولا يمكن لأي قدر من البلاغة الغنائية أن يقترب خطوة أخرى من الجوهر الحقيقي الموسيقي"[2]. لكنه سيجد في المسرح التراجيدي ما يجمع بين ما هو أبولوني وما هو ديونيزوسي ويتجسد في الحوار، لأنه يرى بأن المسرح يعبر عن منظورين اثنين يمثلان عمق الكينونة. وبذلك ستصبح التراجيديا هي التصوير الأبولوني للحقيقة الديونيزوسية؛ أي أن عالم ديونيزوس يحيل على ماهية الكينونة وحقيقتها، في حين يحيل عالم أبولون على عالم الظواهر وكل فن تحت مسمى الأبولونية يظل مجالا للمظاهر الزائفة والأوهام. وهو ما سيدفع نيتشه إلى القول بضرورة وجود هذه الأوهام في حياة الإنسان لكي يستطيع العيش في كل لحظة ويطرح القابلية للحظة الموالية. "لكن نيتشه يدعو إلى أن تعود الروح الديونيزية مرة أخرى إلى السيطرة، ويأمل في أن يكون فن فاغنر عاملا أساسيا من عوامل هذه العودة الناهضة. وهذا التقسيم إلى ما هو أبولوني وديونيزي يناظر-إلى حد ما-التقسيم الحديث إلى المعقول واللامعقول"[3]

[1]- فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص.86.

[2]- المصدر نفسه، ص.117.

[3]- فؤاد زكريا، نوابغ الفكر العربي، نيتشه، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ص.50.

من الواضح بأن نيتشه يسعى إلى ضرب جديد من اللغة، تكون أكثر عمقا ودلالة، وحاملة لآليات الفن والإبداع ومنتصرة للمعنى والحركة والجسد، ولعل الموسيقى هي من تحقق هذه الشمولية والانسجام. فلغة الجسد تظهر بوجود اللغة الديونيزوسية أي الموسيقى الراقصة، "فهو لن يحصر أسلوبه في نطاق التعبير العقلي المعتدل! بل عل العكس فقد هز بعنف القفص الحديدي للغة. فقد كان يؤمن مثل الشاعر شلر "أن هناك ميلا موسيقيا معينا للذهن يظهر أولا، ثم تعقبه بعد ذلك الفكرة الشعرية""[1].

إن استحضار هذا التقابل بين أبولون وديونيزوس ضروري لفهم تصوره الجمالي، كذلك لا بد من استحضار منظور آخر لا يقل أهمية عن الأول، وهو التوغل الأكثر في الجينيالوجيا التي اقترنت بنقد وهدم القيم. إذ ستعوض الجينيالوجيا مع نيتشه مفهوم الوجود الذي هو محور الميتافيزيقا منذ البداية بمفهوم الحياة، بحجة أن الوجود هو مجرد تأويلات ومنظورات فقط والحياة تقييم، وهدفها العودة إلى أصل المفاهيم، لتكشف عن نوازعها الأخلاقية، أي "إرجاع الظواهر والأشياء إلى أصولها ومصادرها؛ وتحديد قيمة تلك الأصول والمصادر. فالجينيالوجيا إذن هي منهج نقد القيم الأخلاقية من حيث أصلها ومشروعيتها"[2]، وكذلك الكشف عن علاقات القوة التي سادت في تاريخها، لأن إرادة المعرفة ماهي إلا إرادة القوة، بمعنى أن الحقائق فرضت نفسها انطلاقا من القوة. إذ أن وجود الحقيقة رهين بوجود القوة المدعمة لها، كما أنه سينظر إليها كعلامة تحيل على القوة التي تتملكها. وبالتالي فإن تاريخ الإنسان هو مسار لتنوع العلامات ولتعدد المعاني واختلافها وإرادة القوة هي التي تسمح للقوى الفاعلة والمتعارضة بتأكيد اختلافها. يقول نيتشه: "إنني لا أثق في كل أصحاب المذاهب وأعمل على تجنبهم، فإرادة المذهب تغيب عنها الاستقامة"[3].

من هذا المنطلق رفض نيتشه الأفكار التي عبرت عن الحقائق الثابتة والنهائية، فهو يعتبر المتطابقات والتقابلات التي مجدها الفلاسفة من قبل الخير والشر، العدالة والفضيلة والسعادة... كلمات تحمل دلالات متعددة تتغير وفق سياقات معينة، فهو يرى بأنه يجب على

[1]- لورانس جين-كيتي شين، نيتشه، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص.16.
[2]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006، ص.95.
[3]- لورانس جين-كيتي شين، نيتشه، مرجع سابق، ص.40.

المعرفة أن تستقي أهميتها من الحياة لا من العقل الذي لا يتجاوز إنتاج الأكاذيب والأضاليل، يقول نيتشه: "جلال الحقيقة لا يقاس عن طريق سلم حبال المنطق"[1].

يرتكز الخطاب عادة على آليات حجاجية تظهر حقيقته، وفي دراستنا للخطاب الفلسفي أيضا لا يمكننا الاستغناء عن هذه التقنيات الحجاجية التي بواسطتها نصل إلى قوة الخطاب في تأثيره. وبما أن الخطاب النتشوي هو عودة إلى أعماق الدلالة والمفاهيم بهدم أفكار الفلسفات النسقية التي ظلت تبحث عن الحقيقة التي ليست سوى وهم زائف، والجينيالوجيا تساعد على تقصي الأعراض والظواهر ومساءلتها مقتفية أصولها وإعادة إصلاح المفاهيم التي تشكلت كقيم عمياء لا تعكس سوى الوهم وكأورام عاشت في كنف الفلسفة وعمل فلاسفة النسق على تدعيمها وترسيخها ونشرها. فإنه يعتمد آليات حجاجية خفية تتسلل إلى المتلقي بعفوية تامة وجمالية تحقق الإقناع بطريقة غير مباشرة، بحيث لا يشترط في الحجاج أن يكون مباشرا، لذلك فالإقناع يأتي غالبا غير مباشر. وهنا تبرز قيمة هذا الخطاب وبلاغته الظاهرة في قالب إبداعي يتجاوز اللغة المجردة والجافة التي قد تحقق عكس ما يصبو إليه صاحبها. فالخطاب الجينيالوجي قد كسر التقليدي في الخطاب، وجعل من المسحة الجمالية صفة أساسية للغته، والخطورة الإقناعية تكمن في هذه الصفة لأنه ليس كل ما هو مبني على العقل والثبات الصالح.

إن اعتماد آليات حجاجية خفية والأسلوب المختلف قد يبدي اهتمام القارئ أكثر ويحقق التأثير بشكل لا يدحض، فبالاعتماد على الأبعاد اللغوية الجديدة، على اعتبار أن اللغة هي الحجة الأقوى في إبراز المسافات وتقويضها أو بسطها، سيسهم لا محالة في إغناء قيمة الخطاب وإبراز مميزاته البلاغية في تمرير طروحاته.

وبما أن الحجة هي ذلك التلاحم بين النسق اللغوي والشكل البلاغي، فإن نيتشه قد بقي وفيا لهذا النهج لكن بطريقة تشذ عن السياق وتدخل المعنى في أفق هذه العلاقة، لأن المعنى هو الذي يبرز الجزيئات الداخلية للخطاب الذي لا يعتمد التسلسل المنطقي في بناء إطاره اللغوي، إنه يختار مسافاته بدقة ويوظفها بخفاء يظهر عند تدريب الفكر على استجلاء المعنى

[1]- لورانس جين-كيتي شين، نيتشه، مرجع سابق، ص.160.

من السطور المتشظية واللغة المتناثرة التي تقلب القوام المعروف وتحقق الدلالة والجدارة في المفهوم الذائب وسط الاستعارة.

إن بواعث هذه الإشكالية أفرز طبيعة الخطاب النتشوي في التمرد، واستمالة اللغة في البناء الجديد لها، وهذا الأمر يبدو ظاهرا في الانسجام بين الكلمات وتلاحمها بالرغم من تناثرها وتشظيها خصوصا في تناول موضوع الأخلاق، الذي بثورته على قيمها التقليدية، يقوم بالثورة على ما استعمل من قوالب لغوية زادت من خنوعها وانحطاطها.

إن الدخول في عمق المعاني والكلمات يفرز نوعا من الدقة والنجاعة ارتباطا باللغة لأنها الآلية الأولى لتحليل الخطاب، والمفتاح الأول في دراسة الأساليب، إنه التحليل الفلسفي للخطاب. وهو النموذج الذي جاء بأشكال مختلفة في الفلسفة خصوصا فلسفة اللغة. وعموما فإن "التحليل يشكل طريقة بحثية تقوم على تفكيك الشيء بفرز مكوناته والرجوع إلى وحداته البسيطة الأولى"[1]. فالدراسة التحليلية للخطاب وأسسها التفكيكية تمكن المتلقي من الإحاطة بالسياق وفهمه واستيعابه وتتبع دلالاته المتعددة في الألفاظ والعبارات، فالاستيعاب كان هدفا للفلاسفة لارتباطه "بالسعي الحثيث لتجلية المعاني وتوضيح الأقوال وفهمها بنية تيسير نقلها على شاكلة مفاهيم"[2]

يعتمد نيتشه في جل كتاباته على مفاهيم تخفي في باطنها العديد من المعاني التي من شأنها تفجير أفكار جديدة بأسلوب جديد، محاولا الوفاء لهذا النهج، لكن باختلاف طفيف، حيث إذا قارنا بينه وبين نصوصه الأخرى قد نجد في هذا النص نوعا من التمويه في التوصيل اللغوي، حيث يبذل القارئ العادي جهدا كبيرا في فهم منطلق الفكرة التي جاء بها الفيلسوف.

يقول نيتشه:

> لا أملك هنا أن أكتم تأوها أو أكبت أملا أخيرا: ما الذي لا أطيقه البتة أنا بالخصوص؟ ما الذي لم أستطع التعود عليه؟ ما الذي يخنق أنفاسي وينهكني؟ إنه

[1]- قاري محمد، سيمائية المعرفة المنطقية، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص163.
[2]- بشير خليفي، الفلسفة وقضايا اللغة قراءة في التصور التحليلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص23.

الهواء الفاسد! ما لا أطيقه هو أن يدنو مني أحد الفاشلين وأجد نفسي مرغما على تنفس أحشاء نفس فاشلة! أو لسنا نتحمل في الواقع كثيرا من البؤس والحرمان ورداءة أحوال الطقس والعاهات والعذاب والعزلة؟ قد نتعود على هذا حين نكون قد ولدنا لنعيش في الدهاليز ونحيا حياتنا كلها في قتال، لأننا دائما نعود في نهاية المطاف إلى النور، ودائما تكون لنا ساعة النصر الذهبية، وحينها نقف، مثلما ولدنا، في صلابة فولاذية والذهن جاد ومستعد لبلوغ أهداف جديدة هي أصعب وأبعد، جاد مثل قوس لا يزيدها الجهد إلا امتدادا[1].

يستعمل الفيلسوف هنا أوجها استعارية عديدة، ومزيجا من أنماط كتابية وأساليب تعبيرية مختلفة ومتنوعة وهذا التداخل الدلائلي المميز للنص يولّد القدرة على الانتقال بين الإشارات والرموز والكلمات، والترحال بين الفضاءات والأزمنة. خارقا بذلك كل تواطؤ تعبيري يكون القارئ قد كرسه من قبل. فالعبارات التي استعملها قد وظفت وجها بلاغيا جديدا يكمن في تفعيل الكلمة في بعدها الإبداعي الخاص الذي يتجاوز تلك الآلية التقليدية في التعبير التي تعتمد التقنية المباشرة في الإقناع، بينما هناك مجموعة من العبارات عكست أسلوبا خلاقا ووجيها في اختيار التعابير في سياقها المحكم، فاستعماله للهواء الفاسد والنفس الفاشلة، على سبيل المثال، هو رفض للخضوع والضعف والخنوع الذي كان يسود الإنسان وحالته التي أصبحت مضجرة تحت سلطة ومسميات الأخلاق الارتكاسية، وتلك الحرب التي كانت تسم علاقة الخير بالشر، الحسن والقبيح، والأسياد بالعبيد من خلال الحقد الذي يحمله العبيد ويصبون به إلى الانتقام بكثرتهم ممن استعبدوهم وزرعوا الضغينة في قلوبهم، في حين يرى بأن لحظة النصر ممكنة ولا بد لها أن تتحقق، تلك اللحظة التي ستشهد ولادة الإنسان الأسمى، الإنسان الحر، الجاد "مثل قوس لا يزيدها الجهد إلا امتدادا".

فالكتابة هنا شديدة الخصوصية، فهي تقوم على الجرأة والجموح وهي تعكس نظرته للغة لا باعتبارها مجرد أداة للنقل والتواصل والابداع بل أيضا للتقصي والاكتشاف والمعاناة

[1]- فريدريك نيتشه، جينيالوجيا الأخلاق، ترجمة: محمد الناجي، أفريقيا الشرق، 2006. ص35.

في قول الذات والوجود. فهو دائما يطلق العنان للتعبير، فلا يقيم قوانين لأسلوبه ولا يخضعه للتفكير من قبل، بل يعبر بشكل تلقائي وحرية كاملة ولو كلفه ذلك التناقض بين أفكاره.

إني لا أرى، ولكني أسمع جيدا...أسمع ضوضاء حذرة، وشوشة لا أكاد أدرك منها شيئا، وهمسا متكتما ينطلق من كل الزوايا والخلوات، يبدو لي أنهم يكذبون، فكل الأصوات مطلية برقة معسولة. والكذب يحول الضعف إلى مزية، هذا شيء لا مراء فيه، تماما مثلما قلت لي[1].

يعبر هنا الفيلسوف عن الأفكار الفلسفية بطريقة تفرغ اللغة من أنساقها، وإبدالها بمجموعة من التوترات والانفعالات اتجاه الأخلاق المزيفة التي ظن أصحابها أنهم يحققون العدل بها، وهذا الأمر هو ما جعلها تفقد بريقها وتنقلب لتكرس الضعف باسم المساواة والصلاح، يرى نيتشه في هذا المنوال التعبيري الوسيلة المثلى للتحريض على الفعل كما على الإبداع. وهذا التوتر هو ما زج به في حالة من الصراع الدائم مع الأفكار والأساليب.

1-3-الكتابة الإبداعية عند نيتشه:

يتسم خطاب نيتشه بجمالية فائقة من حيث الأسلوب واللغة، لما يتضمنه من صفات أدبية وشعرية. إلا أن هذه الجمالية ساهمت بشكل كبير في تضليل القراء وإبعادهم عن المعاني الأصلية وفهم أهدافها الحقيقية، لنصل معه إلى التناقض الذي يحمله هذا الخطاب بشكل جلي، وأحيانا يأتي متهكما وساخرا بأسلوب جديد في البناء، بفقرات وشذرات موجزة، لكنها منظمة. "وقد يكون ولعه بارتداء الأقنعة نهجا أدبيا أو أسلوبا يتبعه لتأييد نظرية دون التعلق بها"[2]، فهو يعتمد في أسلوبه ذلك الشكل الرمزي في عرض الأفكار العميقة التي تحمل دلالات فلسفية يصعب فهمها.

إن اختيار المتن جاء وفق تصور مفاده أن التركيب اللغوي في تناول المواضيع بشكل مختلف، سيسمح لنا من رصد مميزات تطور الأسلوب لدى نيتشه، كما سيمكننا من إيجاد

[1]- فريدريك نيتشه، نفس المصدر، ص.38.

[2]- صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دار المعرفة الجامعية، 2011، ص: 199.

العلاقة الثاوية بين الشكل والمضمون، ففي منهجه الجينيالوجي يأتي فعل الكتابة باعتباره إعادة الاعتبار للكتابة وبلورة سياسة جديدة لها، إنه يقتضي انعتاق الكتابة وتحرير الدال من تبعيته للمدلول، وسيتحقق ذلك بفعل الكتابة الساخرة.

فالكتابة هنا تزخر بخاصية الضحك والسخرية والتهكم، والقارئ لنصوص نيتشه سيكتشف نوعا من التمرد في الكتابة تثير الضحك، وفي الحقيقة فإن ميزة المرح الشرس هذه التي ليست سوى رد فعل إرادي تجاه المطروق من الأفكار تنسحب على كل الأقلام المناهضة والمضادة ومفكّري ما بعد الحداثة. فهناك فرح غير قابل للوصف ينبثق من النصوص الكبرى حتى حينما تتحدّث عن أشياء تافهة وتبعث على الاشمئزاز، لأنه يستحيل ألا يضحك المرء حينما تتعرّض السنن والشفرات للعبة التشويش، وربما هذا ما يجعل من نيتشه المعيار الأول لكتابة التشظي المتفجرة في العصر الحديث، سواء بالنسبة للذين قلدوه أو الذين تمردوا عليه. وهو الفيلسوف الذي لا يمثل أي عائق في عملية التلقي إذ يمكن أن يتابعه المثقف والمراهق، كما ورد في غلاف «هكذا تكلم زرادشت» – كتاب للجميع ولغير أحد[1].
وهنا تكمن المقاومة التي يبديها الفكر النيتشوي من خلال عملية توليد الاستعارات القائمة على المقطعية التي تنبذ الاستمرار لكنها تحمل زخما من التدفقات والإحساسات التي تتستر بغطاء تعبير شرس، و"صياغة مقتضبة جريئة، ترفض ذكر الأسباب"[2].

لا يسع القارئ إلا أن يسجل أن جل المفاهيم التي توظف في الخطاب النيتشوي تحيل على أنساق استعارية متعددة المصادر، وإلى كنايات مستمدة من مشارب ثقافية مختلفة دينية وفلسفية وفنية: كديونيزوس، وأريان، والمتاهة، والعود الأبدي، وزرادشت...إلخ.

[1]- نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، مطبعة جريدة البصير، الإسكندرية، 1938.
[2]- صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، مرجع سابق، ص. 200.

2-فلسفة نيتشه الجمالية

2-1-المنهج الجينيالوجي

لقد انتقد نيتشه في "جينيالوجيا الأخلاق" الفلاسفة السابقين في نسيانهم للأصل وذلك بعزل التاريخ عن تشكيل الأفكار والمقولات، وطريقة تفكيرهم لا تاريخية[1]، في حين يكرس التاريخ نظرة تفكيكية للعلاقات والقوى والآليات التي يتكون منها مجال المعنى والقيمة واعتبار أن لا شيء خالد ولا معطيات ثابثة، لأن مشروع نيتشه حسب جيل دولوز يتمثل في إدخاله لمفهومي المعنى والقيمة إلى الفلسفة، وبذلك سيحقق النقد الحقيقي الذي لم يحققه كانط[2]، بالكشف عن حقيقة الأفكار التي تكمن في كونه مجرد أخلاق، وبذلك يريد نيتشه تجاوز الميتافيزيقا بتحويلها إلى جينيالوجيا، باعتبار أن الأخلاق زيفت كل شيء وشيدته ضد الحياة، لذلك وجب هدم أسس البناء الأخلاقي القائم وتهديم الثقة بهذه الأسس من أجل بناء أخلاق جديدة.[3] فالمشروع الجينيالوجي هو كشف لحقيقة القيم عبر إرجاعها إلى أصولها وهذه العملية تتم في نظر نيتشه عبر تحديد قيمة تلك الأصول، ثم البحث عن مبدأ يكون مبدأ كل المبادئ الأخلاقية وبالتالي ستتحول مشكلة أصل الأخلاق إلى قيمة القيم. "لأن الجينيالوجي لا يؤمن بالماهيات الثابتة، وبالمبادئ المؤسسة، ولا بالغائيات الميتافيزيقية، ذلك أنه إذ يقضي على فكرة المصدر الأصلي، يلغي في الوقت ذاته فكرة الغاية والنهاية"[4].

فنيتشه يعمد إلى وضع النقد الفلسفي للموروث على محك إعادة تقييم مسلمات التفكير العقلاني الميتافيزيقي من منطلق تحليل اللغة الفلسفية وفق المعايير الجمالية التي تتيح الفرصة للتناثر والتشظي الذي قد يمثل أساس الإبداع اللغوي، لأن استراتيجية الخطاب الفلسفي تفرض نوعا من التماسك المنطقي والبرهاني بين العبارات. وتعتمد لغة صورية وجهازا مفاهيميا مجردا، ينتهي إلى إقصاء البعد البلاغي للخطاب الفلسفي وطابعه

---

[1]- فريدريك نيتشه، جينيالوجيا الأخلاق، مرجع سابق، ص20.

[2]- جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص5.

[3] -Nietzsche, Aurore, œuvre I, op. cit. 1993, p.970.

[4]- عبد الرزاق بلعقروز، نيتشه ومهمة الفلسفة قلب تراتب القيم والتأويل الجمالي للحياة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص58.

الاستعاري1. لذلك تسعى الجينيالوجيا باعتبارها الأرضية التي تلتقي فيها الأخلاق بالخطاب إلى تخليص اللغة من المفاهيم التقليدية التي تقوم عليها الفلسفة عبر تأويلها بشكل يبرز الممارسات الخطابية للغة الفلسفية من جهة، واللغة النتشوية الثورية من جهة أخرى.

2-2- قلب القيم القديمة وميلاد الإنسان الجمالي

لقد حاول نيتشه إعادة تعريف دور الفلسفة في اعتمادها على علم الفيلولوجيا، بحيث أصبحت مهمتها هي الحفر جينيالوجيا في أعماق المفاهيم وفي تاريخ تشكلها كاستعارات ومجازات غلفت المعنى وحولت الحقيقة إلى وهم صدق العقل أنه حقيقة.

بهذا المنطق أصبح بإمكان الفلسفة أن تساهم في قلب القيم الأخلاقية وتهديم الموروثات المقدسة التي صنعتها فلسفات النسق، وكشف الأورام التي تقف وراء تشكلها عن طريق تشخيصها جينيالوجيا من أجل أن تكتسب الحياة معنى وأن يكتسب الإنسان الجديد خاصية الإرادة والقوة التي فقدها في زمن العدمية.

بهذا الشكل قلب نيتشه القيم، وقلب التصور حول الجمال، حيث سينطلق من الإنسان الأعلى؛ هذا الإنسان الذي اكتشف أنه ليس للأشياء قيمة في حد ذاتها، وبذلك ستصبح ماهية الإنسان هي سؤال من يقوم بالأشياء.

تطرق نيتشه في مؤلفاته لمجموعة من القضايا التي أعاد فيها النظر من زاوية مختلفة، وهذا ما يميز تصوره إذ لا يفوت قضية إلا ويحللها ويبين أبعادها المتخفية وراء زيف المعتقدات الموروثة. وقد أعطى لمجموعة من المفاهيم المتداولة بشكل عادي قيمة كبيرة وحللها بشكل دقيق بغية تبيان الخطأ فيها وتصحيحه ليتعلم الإنسان كيف يميز بين الحسن والقبيح والخير والشر وغيرها من المفاهيم والثنائيات والمتطابقات التي رافقت الفلسفات النسقية.

إلا أن نيتشه لم يقبلها كما صنعها الإنسان انطلاقا من مكانته، فهو يعتبر، مثلا أن القوي هو من يسمي نفسه بالحسن لما يرى في ذلك من صالح لذاته، وأن الإنسان هو من

[1]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، مرجع سابق. ص7.

اخترع هذه التسميات دون أن يعرفها أو حتى يحسن انتقاءها، حيث يقول بأن الاحتقار الذي تنهجه دائما الطبقات العليا اتجاه الفئة الأدنى منها هو "أصل التضاد بين الحسن والقبيح"[1]. وقد انتقد أخلاق المسيح كونها أخلاقا تكرس الدونية للإنسان وتجعل منه عبدا وتزيده ذلا واحتقارا، وولدت بذلك أخلاقا من طبقتين السادة والعبيد، كما أنه يعتبر بأن الأخلاق هي من صنع الأقوياء ليسيطروا بها على الضعفاء ويخضعوهم، وأن الضعفاء قلبوا معاني هذه القيم وأولوها فيما يخدم مصالحهم بحقد وكراهية اتجاه الأقوياء، وهي في نظر نيتشه أخلاق مأساوية زهدية فقيرة، وهو ما جعله يحتقرها ويهاجمها بشراسة، ففي نظره تبقى أخلاق السادة وأخلاق العبيد قلبا للقيم ذاتها.

لقد حاول نيتشه من خلال كتابه جينيالوجيا الأخلاق أن يقوم بحفر جينيالوجي لتاريخ القيم الأخلاقية والمفاهيم اللغوية المؤصلة لها وأن يعري أقنعتها المحجبة للحقيقة؛ معنى ذلك أن دراسة تاريخ القيم الأخلاقية عند نيتشه هي دراسة لتاريخ تشكل الأقنعة والأوهام والظلال التي أصبحت تلف قيم الإنسان. فالمنهج الجينيالوجي يساعد على فهم طبيعة القيم ومعناها والقيمة التي تحيل على المعنى وتأويله، حيث يعمل الإنسان على تقويمه لأن البحث في المعنى بمثابة قلب للثنائيات الكلاسيكية التي كرستها الفلسفات النسقية وخصوصا الفلسفة الكانطية التي تسير في خط واحد وتتجاهل قيم الإنسان الجمالية وفعاليتها-وهنا تظهر رومانسية هذا الأخير ورغبته المطلقة نحو الحياة.

إن هذه الفلسفات لم تنتج سوى الإنسان المأساوي التراجيدي؛ الإنسان الذي لا يستطيع أن يقول لا، الإنسان العاجز عن فهم معنى الحياة.

كل اسم يحمل دلالة وخلفية وإيديولوجيا في نظر نيتشه، يتضح ذلك بجلاء عندما ترجع المفاهيم إلى جذرها اللغوي الذي اشتقت عنه، وهنا تكمن أصالة المنهج الجينيالوجي عند نيتشه؛ بهذا المعنى ترتد الظواهر إلى ما ورائها، إلى اليد التي تقف وراء تشكلها بذلك الشكل، لذلك لا عجب أن يظل الإنسان يعيش على إيقاع الوهم.

[1]- فريدريك نيتشه، جينيالوجيا الأخلاق، مصدر سابق. 2006. ص.49.

لقد ظل نيتشه ينتقد الأخلاق السابقة ويعتبرها المنتج الرئيسي لضعف الإنسان وإغراقه في العبودية والفقر، وبقلبه للقيم يرسم طريقا نحو تجاوز العدمية وظهور الإنسان الأعلى، الإنسان السامي الذي يتحلى بالقوة والإرادة وينسلخ من القيم الأخلاقية التي صنعها بنفسه لأنها تخدم مصالحه وحاجياته لا غير.

كما أنه بين كيف يخضع الإنسان لتلك الملكات الداخلية التي تشعره بالذنب والندم إلى غير ذلك، ويعتبرها أشياء يقوم بها الإنسان من أجل الظفر بالامتيازات القيمة نتيجة ولائه لوسطه، فالإنسان يعتقد هنا أن ظهوره بهذا الشكل هو ما ينتج أخلاقا حقيقية تعفيه من الشعور بالذنب، إلا أن نيتشه هنا يشترط الحرية أولا، أي أن يكون الإنسان حرا وفيا لذاته ولوعوده، "فالذي جعل الإنسان متوقعا هي أخلاقية العادات وقميص المجانين لا غير"[1].

إن الجينيالوجيا كمنهج تعمل على إعادة إصلاح المفاهيم التي تشكلت كقيم عمياء، لا تعكس سوى الوهم وبذلك فهي تعمل عمل الطبيب، لا بد من قلب هذه القيم وإجراء عملية جراحية لما لم تصبه المطرقة؛ لا بد كذلك من معالجة هذه الأورام التي عاشت في كنف الفلسفة، ومن أجل تحقيق ذلك لا بد من تشخيص يكشف عن طبيعة الإنسان المأساوي وعن طبيعة أسلوب العدمية الذي يرافقه والسبيل إلى ذلك هو علاجه عن طريق تثبيت القوة في إرادته ليصير مالكا لإرادة القوة.

تبنى فلسفة القيم على الحواس وليس على العقل، الذي ينبغي أن نعلن أفوله وهذا يظهر بقوة في كتابه أفول الأصنام، والحواس ينبعث منها عشق الحياة التي تعبر عن التناقض الذي يزيل مرض العدمية. إن التفكير ابستمولوجيا في هذه المسألة يؤدي بنا إلى طرح السؤال التالي: من يقف وراء الظاهرة؟ عوض ما يقف وراء الظاهرة؟ أي الوقوف في زاوية فوقية أمام الظواهر. لم تعد القيم مطلقة بل نسبية وسيصير استبدال "ما" ب "من" مشروعا، ولم يعد العقل يوضح ويكتشف، بل يخفي من هذا المسؤول على قيامه على هذا النحو وليس على نحو آخر. لذلك لا بد من الحفر في أعماق دلالته ومفاهيمه التي يشتغل بها وذلك يقتضي هدم أفكار الفلسفات النسقية، وذلك لا يتأتى إلا بواسطة المنهج الجينيالوجي الذي أبان أن الحقيقة

[1]- فريدريك نيتشه، جينيالوجيا الأخلاق، مصدر سابق. 2006. ص. 50.

التي يمتلكها الإنسان هي وهم زائف، وأن الحقيقة ليست سوى مشروع يتشكل في أفق المستقبل وكذلك يكون الإنسان مشروعا في الأفق القادم، إنه الإنسان الجمالي.

في نظر نيتشه تساوي الأرض الحياة، فهو لم يرد أن يدرس الوجود من زاوية الفكر الطبيعي، بل درسه من زاوية القيمة والقيم، فالإنسان هو من يحدد القيم ويحققها، سيما وأن أحكام القيم متغيرة، وأن القيم الجمالية تخلق في تصوره، القيم الأخلاقية.

ليست الحقيقة سوى استعارة وليس الكذب سوى الاستعارة الوحيدة والممكنة في النظر الجمالي للإنسان، وهذا دليل على أن القيم مؤقتة لا تتجاوز بيئتها بل تمنح نفسها جمالا عندما تتغير وفق تغير الإنسان الذي هو مشروع في طور الاكتمال.

يجب أن تحكم القيم الإنسانية نظرة جمالية تحسنها وتجيدها لأن غاية الأخلاق هي تجويد وتزيين أفعال الإنسان، وكشف خداعها وكذبها. ليست هناك حقيقة بل هناك تأويلات متعددة، تحتم على الإنسان أن يسلك مسلكا جماليا مخالفا لتصور الفلسفات الكلاسيكية يتغير بإرادة القوة وبالقدرة على التقويم وكشف الحقائق من صلب الأوهام والاستعارات، بطرق لا متناهية. إن الإنسان القوي في نظر نيتشه هو الذي تتجسد إنسانيته خارج المألوف.

كان نيتشه بحسب البعض أقرب إلى أن يكون أخلاقياً من أن يكون فيلسوفاً بالمعنى المعروف في عصره؛ إذ نظر للأخلاق وبحث فيها ولم ينظر للماهيات، وهذا ما أضفى على لغته نكهة خاصة تعكس كل تلك المشارب وتمثّل لحظة محمومة مع جميع التناقضات التي قد يتصور البعض أنها تحتويها وتجعل من أسلوبه قوة تعبيرية صارخة عكس ما يدعيه البعض بأنها صامتة؛ تقوم ضد المشترك من القيم والتصورات كما عبر عن ذلك ألبير كامو حينما قال: "ومن يشاء أن يكون خالقاً، سواء أفي الخير أم في الشر، فعليه أولاً أن يكون هداماً وأن يحطم القيم"[1]. فلقد سعى نيتشه إلى توضيح متاهات القيم السائدة من خلال الاشتغال على آليات عملها عبر التاريخ، كالأخلاق السائدة، والضمير. فهو إذن أول من درس الأخلاق دراسة تاريخية مفصلة.

[1]- معجم الفلاسفة، جورج طرابيشي؛ مادة: نيتشه، دار الطليعة، بيروت -لبنان، الطبعة الثالثة، يوليو 2000.

تقوم الجماليات عند نيتشه على التقابل بين أبولون وديونيزوس أي بين إله النظام والمعايير والمقاييس الصارمة وبين إله الرغبة والمتعة والتدفق اللامتناهي للانتشاء وهو التقابل الذي يعيد تمثيل الصراع الحاد بين مطالب العقل ومطالب الحياة، ويعتبر تصور نيتشه للتراجيديا اليونانية مدخلا لفكره الجمالي فهو يعتبر ميلاد التراجيديا حدثا تاريخيا أهم من ميلاد العقل، لأن التراجيديا تجسد احتفال اليونان وإعجابهم بالقدرات اللامتناهية للمشاعر الإنسانية والعواطف والخيال، وفي التراجيديا يكون الإنسان وهو الكائن المحدود، قادرا على التعبير الشعري والأدبي عن عواطف وملكات خيالية وجمالية لا محدودة.

إن الجماليات المؤسسة على مبدأ التراجيديا تدعم صورة الإنسان القوي في فلسفة نيتشه، أي القادر على خلق المعنى بطرق لا متناهية، إن الإنسان القوي حسب تصوره هو ذلك الكائن الجمالي بامتياز ونازعه الجمالي متعلق بإرادة الوجود وبالتالي فالنازع الجمالي يبقى حيويا.[1]

يوجد عند نيتشه داء اسمه داء المعرفة، بحيث يحاول انطلاقا منه الحسم مع السابق واللاحق بميزان المنهج الجينيالوجي الذي يعمل على تنظيم القيم الأخلاقية باعتبارها أساس كل المعاني حتى تتم إعادة استرجاع الإنسان لقواه التي ضاعت في زمن العدمية ولنعدها للجمالي الذي تم تجاهله وهذا ما يسميه نيتشه بقلب القيم، وقلب القيم عنده يعني إعادة النظر من زاوية أخرى، فالإنسان ينتج معرفه وقيمه بنفسه من منظور الزوايا والأدوات التي يستعملها، غير أن المقياس الجمالي يحتاج إلى إعادة النظر، وبناء توازن داخلي للإنسان بطريقة سلسة، حيث أن حقيقة الخيال تراجيدية، والإنسان يقبل بهذه التراجيديا وهي ليست صفة ثابتة. لذلك يجب علاج الإنسان المريض ليصبح سويا وكاملا، وبالتالي فالمهمة الأساسية للفيلسوف هي البحث عن الإنسان الكامل.

تقدم لنا كتب نيتشه تصورا دقيقا وواضحا عن فكره، وهي بمثابة أرضية خصبة لتدارس الخطاب وكيفية تشكله والعوامل التي ساهمت في تحوله من خطاب فلسفي آلي منطقي إلى خطاب يبدع في تشكله بآليات وطرائق مغايرة؛ إنه مجال لانبعاث لغة جديدة

[1]- فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ترجمة شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2008.ص. 86.

يمكن لها قلب التراتب القيمي الذي قد يفضي إلى انطلاقة لبناء قيم جديدة، والذي يعتبر بحثا في أصل الأحكام الأخلاقية المسبقة[1]. ويعد انفتاح نيتشه على المشروع الفلسفي السابق وخصوصا المرحلة الحديثة من خلال إرجاع الأشياء إلى أصولها، بمثابة هدم لأوثان البنية الميتافيزيقية الغربية، وكشف عن تناقضاتها وزيفها. بحيث ظل تاريخ الفلسفة تاريخا لنظام العقل، وظلت مهمة الفلاسفة الربط بين تنظيم الظواهر وبين العقلانية، وتثبيت الأفكار التي تعتبرها أساسية ومقولاتها التي ظلت سجينة التطابق والميتافيزيقا.

جاء إبداع نيتشه على مستوى الكتابة جامعا بين بنية الكتابة الجديدة التي اعتمدها وكيفية بناء تصورات جديدة لأهم المفاهيم من خلال نهج جنيالوجي سعى من خلاله إلى تفكيك تاريخي وفيلولوجي لتاريخ القيم والأفكار. وبهذا توجه الفكر إلى مسارات جديدة أخذا بعين الاعتبار الفن. كمبحث مهم وجذري للرقي بالفكر الإنساني. ولا غرو أن يهتم كذلك كيليطو بهذا الجانب في كتابته. لكن لا يجب اختزال الفن في مظاهره المعروفة، بل يتعداها إلى فن الكتابة.

[1]- فريدريك نيتشه، جينيالوجيا الأخلاق، مصدر سابق، ص11.

3-تقاطعات جمالية، مفاهيم وتعريفات

مقدمة

سنقف في هذا الجزء على أهم التقاطعات التي تلتقي فيها كتابة نيتشه مع كتابة كيليطو ليس على مستوى المضمون، بل على المستوى-الجمالي. فكل إنتاج أدبي هو أولا اختيارات شكلية وممارسة لفن شاعري. وهو في الحقيقة تغيير أو تعميق أو مزيج من الاستعمالات النظرية المرتبطة بتجلياتها في النسيج النصي، وهو أيضا ترتيب وفق نمط معين لمكوناته. فطرق الكتابة من وصف ومقارنة واستطراد ومساءلة، وتصوير، وترميز...، خصائص يتم تناولها من أجل الكشف عن التأثيرات التي ينم عنها نص ما وبالتالي ففي المجال الأدبي لا يكفي أن يتوفر الإلهام أويتم التعرف على الهوية الفلسفية أو الأدبية لكاتب ما حتى نتمكن من تفسير كل شيء.

ومن أجل استشراف هذا الأفق ينبغي أن نعرض لتعريف بعض المفاهيم التي تصب في شعاب الجمالية، والتي ستمكننا من فهم اشتغال نصوص نيتشه وكيليطو. وخلال عرضنا لهذه المفاهيم سنحاول أن نسوق أمثلة سنستقيها من نصوص كلا الكاتبين لإثبات فرضياتنا.

لا يمكن أن نتحد ث عن الجمالية دون أن نتطرق الى الأدبية والأسلوبية. فما يجعل من كل منتوج أدبا، ونحن هنا بصدد قيمة المقروء، هو في الحقيقة تلك العناصر أو الاختيارات التي أثرناها من قبل. وبما أن كيليطو حريص كل الحرص على إثارة إشكالية النسخ والمحاكاة إن على مستوى الأسلوب أو المعجم أو المضامين، فحري بنا أن نحقق في مجال هذه المحاكاة أو عملية النسخ. وإن كان نيتشه قد تمرد على نمط الكتابة الفلسفية وأبدع فكرا فلسفيا جديدا في قالب سردي تارة وقالب تحليلي تارة أخرى، فمن المهم تناول هذه المفاهيم وربطها بتصورات كلا الكاتبين.

3-1- مفهوم الأدبية

يثير النقد الأدبي سؤالا يتعلق بالميزة التي تطبع الأدب. ولكي نسلط الضوء على بعض جوانب هذا الإشكال وجب أن نسلم بأن النص الأدبي نص مكتوب بالأساس وبأن الكلام لا يمكنه أن "يضيف شيئا للكتابة"[1]. هذا من جهة أما من جهة أخرى، فكل نص أو ملفوظ مكتوب لا يصنف دائما في مجال الأدب. فحتى بارت نفسه لم يكن، في بداية مسيرته الفكرية يقيم تمييزا واضحا بين مختلف أنماط الحكي أو السرد. بل كان يقول " إن الأدب هو كل ما يدرس وهذا كل ما في الأمر"[2]، وفي غياب هذه التمييزات لم يكن إشكال الأدبية مطروحا. وفي نهاية القرن التاسع عشر كانت الحاجة لوضع تعريف للنص الأدبي ملحة، خصوصا مع ظهور الدراسات الأدبية المحضة التي كانت تبحث عن أدوات الاشتغال وتحديدات المفاهيم حتى تكون قائمة بذاتها. كان الأمر إذا يتعلق بتحديد ما يميز النص الأدبي حتى يتسنى للدارس أن يوجه وسائل التحليل وطرقه اتجاها صحيحا. غير أنها تمييزات أجهضت، وحكم عليها بالفشل. ولم يكن المعيار كافيا، لأن الغاية التي كانت تحكمه هي الدرس الأدبي وتصوره.

إن مصطلح الأدبية يشي بمجموعة من المميزات الفنية والأدبية التي تساعد على وصف النص باعتباره منتوجا يرتقي ليمنح السمة الجمالية للخطاب الأدبي. وبهذا التعريف الفضفاض نكون قد لامسنا كذلك بعض التقاطعات مع مفهوم آخر ألا وهو الشعرية. إن مصطلح الأدبية مصطلح حديث، تداوله النقد الحديث ليعبر عن كل ما من شأنه أن يحول الكلام من ممارسة تواصلية عادية إلى اشتغال أو صنعة فنية وأدبية ليصير وثيق الصلة بالمعرفة الانسانية التي تتضمن فيما تتضمنه ما يصطلح عليه بعلم الأدب. لا يمكن فصل مفهوم الأدبية عن مفهوم الأدب في حد ذاته ولرصد أهم محطات هذا المفهوم وجب كذلك رصده في علاقته مع تطور مفهوم الأدب عبر التاريخ. وفي هذا الصدد يكاد يجمع الدارسون

[1] Roland Barthes, Tel quel, *automne* 71, n° 47, p.105.

[2] -Roland Barthes, « réflexions sur un manuel » in Doubrovsky.S et Todorov, T. *L'enseignement de la littérature*, Paris, Duculot, p.64-71.

على أن نظرية الأدب رأت النور مع ظهور التيار الرومانسي الألماني الذي اعتمد اللغة الشعرية ثم نظر في مكوناتها ومميزاتها المفضية إلى الأدبية.

مع جاكوبسون سيتم إعطاء تعريف جديد لمفهوم الأدب، ويقول: "إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية، أي ما يجعل من مؤلف ما مؤلفا أدبيا"[1].

ويأتي دور الشكلانيين الروس ليبرزوا خصائص النص الأدبي، حيث انكب شلوفسكي (1893-1984) Viktor Borisovic Sklovskijعلى ما أسماه ظاهرة "التغريب" وهو عملية نقل دلالية من مجال الى مجال آخر ليتيح إدراكا من نوع آخر عن طريق المجاز والتعابير الانزياحية التي تخرج عن التداول العادي. ثم تناولوا أهم ما يميز اللغة الشعرية عن اللغة الإخبارية فركزوا على الخصائص الشكلية التي تسم الكتابة الأدبية مثل الإيقاع والوزن والتجانس الصوتي والمعنى الخ. ويضيف الشكلانيون معيارا آخرا لتحديد خصائص النص الأدبي، فالأجناس الأدبية باعتبارها أنماط كتابة خاصة بالنص تمثل هي أيضا مجالا للدراسة النصية. ولذلك يرى الشكلانيون الروس أن العديد من الخصائص الشكلية للنص تشي باختلاف واضح بين النص الأدبي والنص غير الأدبي، ومعيار الأدبية هنا يعتبر النص الأدبي بمثابة نسق تنظيم داخلي خاص. ثم ما لبثت النظريات أن أضافت ميزة أخرى قد تكون من الأهمية بمكان ألا وهي المقصدية إذ أن الخطاب الأدبي تتم صياغته في قوالب وأشكال تعبيرية تحكمها مقصدية بلاغية. لكن الاحتكام إلى هذا المعيار لم يسلم من الانتقاد بحيث أن العديد من النصوص الإشهارية على سبيل المثال تتوسل بأدوات بلاغية لتقوم بعملية الاقناع وتؤثر في المستهلك، وتأتي صياغتها في بعض الأحيان مضاهية لتعابير أشهر الكتاب، ومع ذلك لا يمكن أن تصنف مثل هذه النصوص في خانة النصوص الأدبية. ثم يأتي تودروف ليدلي بدلوه في هذا الشأن وهنا يؤكد على أن النص الأدبي يتميز "باللغة التي توظف من أجل جمال نفسها والتي لا تعبر عن شيء أو تحيل عليه"[2] وهذا التوجه يختزل الأدب في مكامن الايحاء في اللغة مما يجعلها المعيار الأساس في مفهوم الأدبية. وهو يرى

[1]- Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p.16.

[2]- تزفيتان تودروف الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1. 1987. ص. 165.

في النص الأدبي "كثافة تمثل سمكا أدبيا لا يرتبط بالكم بل بالكيف الخاص بالمدلول"[1]. وبالتالي فإن اللغة الشعرية لا تتحدد من خلال جمالها بل من خلال خاصية بنائها المحسوس. ومن هذا المنظور، فإن الانزياح يكون شكلا من أشكال الإبراز اللغوي والتعبيري الذي يقوم على وسائل مختلفة إن على مستوى النثر أو على مستوى الشعر. إن الرصد اللساني للانزياحات وتصنيفها قد يساعد كثيرا على توضيح مفهوم الأدبية وفهمه.

إن الهدف من وراء هذه الانزياحات هو زعزعة صيرورة الاعتياد على اللغة أي الاحساس بالرموز، باعتبارها رموزا يتم الحصول عليها بواسطة الاستعمال الشاذ أو الغريب للغة. لكن هذا الاعتبار يجعل من النثر السردي أقل أدبية من الشعر. وهذا ما سينتقده جيرار جانيت[2] الذي سيطرح سؤالا يتناول درجة الانزياح التي يمكن اعتمادها حتى نحكم على نص بأنه أدبي؟

إن الانزياحات بالنسبة للنسق اللغوي لا تمثل أبدا شرطا ضروريا من أجل تحقيق التأثير الأدبي بما أنه يمكنها أن تتواجد في نصوص أخرى لا علاقة لها بالأدب. وفي محاولة أخرى لاستجلاء خبايا هذا المفهوم سيحاول بعض النقاد أن يدرسوا علاقته بالبعد التاريخي والاجتماعي، لأن هذين العنصرين لهما بالغ الأثر في أدبية مؤلف ما، وعلى سبيل المثال فإن الرواية المعاصرة قد لا تعتبر رواية في القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى ذلك، فأن كل مؤلف أدبي يتم اجتراحه من خلال علاقته بمرجعية معينة؛ مع نموذج تروج له مؤلفات أخرى تنتمي لنفس الحقبة، وهذا ما سيطلق عليه النقاد مصطلح التناص. لهذا السبب كان لزاما على النقاد أن يغيروا السؤال المتعلق بمسألة الأدبية مرة أخرى ليصير: "كيف تتم قراءة نص حينما نقرأه باعتباره نصا أدبيا؟، وبطبيعة الحال، فإن القارئ الأدبي يختلف عن القارئ العادي. فالعلاقة في حد ذاتها مع الكتاب تحدد استراتيجية القراءة، وهذه الاستراتيجية تحكمها اعتبارات اجتماعية وأخرى متعلقة بسياسة النشر وتوجهاتها، فدار النشر واسم المؤلف ومسيرته الأدبية أو العلمية وموقف الاعلام منه...الخ كلها عناصر توجه فعل القراءة

[1]- Tzvetan Todorov, « *Catégories du récit littéraire* » communications n° 8, Paris, Gallimard, 1966, p.34.

[2]- Gerard Genette, *figures II*, Paris, Seuil, 1979, p.19.

والتعامل مع النص المقروء. إذا كل ما يصاحب النص من شأنه أن يكون له دور في ابداء سلوك معين أثناء القراءة، وفي الوقت الراهن لا يعتبر النص الأدبي خلقا فنيا وحسب، بل ينظر إليه من زاوية العلاقة القائمة بين المرسل والمرسل إليه، بين القارئ وردود أفعاله الممكنة كما يعبر عن ذلك ميشال ريفاتيرMichel (ou Michael) Riffaterre، وكذلك أفعال القراءة التي بإمكانها أن تغير صفة النص ومقصدية المؤلف، ويكون مفهوم الأدبية "تمثل القارئ الذي سيجب عليه تبني موقفين اثنين على مستوى التعاون، أول مبدأ، يكمن في كون الأدب ينبني في علاقة مع معرفة القارئ بالعالم؛ يعتمد الكاتب على معارف القارئ الذي سيتعاون معه في إعادة بناء العالم التخيلي في علاقته مع كفاءته الموسوعية. أما المبدأ الثاني، فهو كالتالي: في العلاقات اليومية تقتضي وضعية التعاون تواصلا، وفي الخطاب الأدبي يتم الحفاظ على هذا المبدأ بشكل كبير وأهمية الاطرادات والتفاصيل قد تكون عنصرا معبرا جدا، لأن قراءة النص الأدبي يقتضي أن نعرف بأن كل عنصر فيه له دلالة"[1]. وبذلك لا يمكن اعتبار النص الأدبي خارج الثقافة وجمالية التلقي.

إن النقاش حول مفهوم الأدبية تتقاطع فيه نقاط عدة وخصائص كثيرة منها ما هو منوط بالنص وبنياته، ومنها ما هو مرتبط بالبعد الاجتماعي والتاريخي، والمنظور البراغماتي الذي يركز على إشكالية التلقي. وفي كل مرة يتم تسليط الضوء على مكون من هذه المكونات يدرك النقاد أن بعضها؛ إن لم نقل جلها، يحضر في نصوص لا علاقة لها بالأدب، فمفهوم الأدبية يتمنع عن كل تحديد ويتفلت من كل تعريف، لأن المفاهيم البديلة نسبية ولا يمكنها أن تؤسس لنظرية علمية أو لموضوع علم الأدب. فمتعة النص ليست حكرا على النص الأدبي، بل يمكن للقارئ أن يستمتع بقراءة الخطاب العلمي المحض أو الخطاب الإشهاري اعتمادا على بنية أو أسلوب أو خيال معين. لذا لا يمكن الحسم بصفة نهائية في تحديد مفهوم الأدبية. لأنها مفهوم مركب من كل هذه العناصر التي سنراعيها في دراستنا للمتن النيتشوي.

[1]- Michael. Riffaterre, *la production du texte*, Paris, Seuil, 1989, p. 9.

3-2- مفهوم الأسلوبية

تناول مفهوم الأسلوبية عددا من المواضيع التي كانت البلاغة تهتم بها من قبل، لكن مع ظهور قوالب أدبية جديدة، وتطور مفهوم الأدب والكتابة والنقد، أصبحت البلاغة مجرد أداة تعبيرية قد تغيب وقد تحضر في النص الأدبي. فكل ظاهرة لغوية لا يمكن لها أن تكون ميزة أسلوبية لصيقة ولازمة لنص أدبي إلا إذا كانت متكررة حتى لا تكون الظاهرة محض صدفة.

لكن الظاهرة الأسلوبية تتغير بتغير الأزمنة، وترسم السياقات والتيارات الفكرية ملامحها ومميزاتها الشكلية والتوجهات الاجتماعية والثقافية والسياسية والفلسفية لمرحلة ما.

فإذا كان الإيجاز على سبيل المثال تعبيرا عرف رواجا كبيرا في الأدب الفرنسي خلال القرن السابع عشر فلأنه يعكس تصورا خاصا للغة التي تصير أكثر دلالة وأكثر تعبيرا بلجوئها إلى مثل هذا النوع من التعبير كما يشير إلى ذلك أندري جيد "مثل هذه التعابير لا تضفي فقط على اللغة جمالا بل تعطيها أيضا قوة أكثر"[1].

ليس للأسلوب قيمة أو معنى في حد ذاته، بل له قيمة ومعنى باعتباره اختيارا يروم الاختلاف والتميز عن اختلافات أخرى، وباعتباره تموضعا داخل مجال من الاختيارات فشومسكي Noam Chomsky (1928) يميز بين "إبداع تحكمه القواعد وإبداع يغير القواعد"[2]. فالأسلوب له علاقة وثيقة بالمشروع العام الذي يتبناه مؤلف ما، وهو انزياح عن القاعدة التي ترتبط بكتابة معينة واستعمالات لغوية وبنيوية معينة واقتضاءات أجناسية.

إن الأسلوبية الغربية المعاصرة ولدت من رحم النحو ويتمثل ذلك في التمرد الذي قاده شارل بالي على مفهوم الأسلوبية الكلاسيكي السائد آنذاك والمتوارث عن القرن السابع عشر، فلقد أسس بالي Bally أسلوبية تقوم على الخصائص الكامنة في كل لغة، وبذلك كان أول من

---

[1]- Alain Michel, *Le rapport de rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron*, Biblithèque d'études classiques, Paris, 2003, P. 354.

[2]- Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'expression contemporaine, *Travaux de linguistique* II, université de Saint-Etienne, 1972, Imprimerie Industrielle Saint-Etienne, p.63.

أسس الأسلوبية المقارنة، مبرزا أن لكل لغة طرائقها الخاصة في التعبير عن الأفكار؛ وهو تمثل ما أسماه بأسلوبية التعبير.

لم يدرس بالي النصوص الأدبية لأنه يرى أن المؤلفين يستعملون اللغة بطريقة إرادية وواعية، وهم يسعون إلى أهداف جمالية، إذ كان هدفه الأول دراسة طريقة اشتغال لغة معينة للتعبير عن الجانب الوجداني. فالأسلوبية، حسب تعبيره: "تدرس أنماط التعبير التي تتوفر عليها لغة ما والوسائل المختلفة التي تتوسل بها لتدلي بواسطة الكلام بالأفكار وبظواهر العالم الخارجي. وبشكل عام بكل حركات حياتنا الباطنية"[1].

تهتم الأسلوبية بالعلاقات الموجودة في لغة معينة بين الأشياء التي يتم التعبير عنها من جهة والتعابير من جهة أخرى. فهي تروم تحديد القوانين والاتجاهات التي تنحوها هذه اللغة لتصل للإفصاح عن الفكر بكل أشكاله، والبحث في المنهج الذي يسمح باستكشاف وسائل التعبير وتحديدها وتصنيفها وتبيان أساليب توظيفها.

ترى الأسلوبية أن النص الأدبي مجال خصب لملاحظة ميكانزمات اللغة وفهمها وبما أن الأسلوب انزياح عن القاعدة بطبيعة الحال، فقد اهتمت الأسلوبية بتعريف هذه القاعدة لتحديد درجة الانزياح وبنيته وماهيته ووظيفته... الخ.

مع ليو سبايتزر Leo Spitzer (1887-1960) سيكون موضوع الأسلوبية دراسة الأسلوب الفردي للمؤلفين، وسيؤسس منهجه على حميمية بالغة مع نصوص كل كاتب، مستخلصا في أبحاثه تفصيلات لسانية متكررة يبني من خلالها فرضية تأويلية معينة. هي إذا عملية ذهاب وإياب بين الفرضية والبرهنة، نابعة من أحاسيس ناتجة عن فعل قرائي ينطلق من معطى لساني ليصوغ فرضية على مستوى التأويل ليعضدها فيما بعد بمعطيات أخرى متواجدة في مؤلفات نفس الكاتب. فهو بعكس بالي Bally يضع اللسانيات من خلال الأسلوبية في خدمة معرفة قصوى للأدب.

يعرض سبايتزر منهجيته قائلا "حينما كنت أقرأ روايات فرنسية معاصرة كنت قد اعتدت أن أضع خطا تحت التعابير الانزياحية التي كانت تروقني، وغالبا ما كانت المقاطع

[1]- Charles BALLY, *Traité de stylistique française*, 1921, Heidelberg, p. 14.

تبدو حينما يتم جمعها ذات عمق. وكنت أتساءل ما إذا كان بالإمكان إقامة قاسم مشترك بين كل هذه الانزياحات. ألا يمكن أن نعثر على جذر روحي أو نفسي لهذه الميزات الأسلوبية التي تطبع فردانية الكاتب"[1].

في سنة 1972 يصدر بيير لارتوماس Pierre Larthomas(1915-2000) كتابه[2]« أدبية الأجناس» ، ينكب على دراسة مكونات اللغة الدرامية من ديكور ومشاهد وأزمنة وحركات وشخوص. يتكون المتن الذي اشتغل عليه من نصوص مسرحية كوميدية وأخرى تراجيدية ليخلص إلى نتيجة مهمة مفادها أنه عكس ما كان يعتقد، يمكن أن نجد مميزات أسلوبية للنص الكوميدي داخل النص الترا جيدي والعكس صحيح. وبالتالي لا توجد مميزات خاصة بالنص الكوميدي وأخرى خاصة بالنص التراجيدي.

ستكون الأسلوبية إذا دون جدوى إن لم تطرح السؤال التالي لماذا يتم عرض مسرحية راسين وليس برادون أو مسرحية موليير وليس بورسو؟ فيكون الجواب هو، الفعالية. وبالتالي يكون تعريف الأسلوب لديه هو "دراسة فعالية النص على مستوى متفرج النص الملفوظ"[3] ويراد بالفعالية هنا الجمال، "فكل حوار فعال هو بالضرورة جميل"[4].

تعتبر الأسلوبية في الوقت الراهن دراسة تقنية للشروط الشكلية التي تحدد أدبية نص معين. فالحكم على نوعية مؤلف ما يرتكز كذلك على تقييم الأسلوب الذي يميز نصا ما. مما يعني تقاطع خصائص الأسلوبية مع خصائص الأدبية والجمالية.

يعد أسلوب نيتشه مقصدنا الأساس، ولذلك ارتأينا أن نستفيض في هذا المفهوم بخلاف المفاهيم الأخرى حتى نتمكن من إلقاء الضوء على خبايا النص النيتشوي. هذا من جهة أما من جهة أخرى فلأن هذا المفهوم في حد ذاته يتقاطع بشكل كبير مع المفاهيم الأخرى. ومن ثمة التوسل بضروب الأسلوبية ومقولاتها ومستويات التحليل التي اعتمدتها في

[1] - Leo SPITZER, *Etudes de style*, tel Gallimard, Paris, 1970, p.54-57.

[2] - Pierre LARTHOMAS*, le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, A Colin, 1972.

[3] -Pierre LARTHOMAS*, le langage dramatique, sa nature, ses procédés, p. 134.*

[4] - *Ibid*, p.256.

تحليلنا لنصوص نيتشه. ويمكن تلخيص هذه المقولات في ثلاثة عناصر: الانتقاء والتركيب والانزياح.

أ-الانتقاء:

يقوم الكاتب بعملية انتقائية على مستوى الرصيد اللغوي الذي يمتلكه أو يختزنه في ذاكرته أو يطلع عليه أثناء الكتابة، ويمثل هذا الانتقاء عنصرا هاما في تركيب لغة النص الأدبي، وهذا الاختيار المعجمي الذي ينم عن ذوق معين وتصور خاص يسوقه الكاتب في صيغ ليتمكن من خلق رسالته وإحداث الأثر الذي يرومه قصد التواصل مع المتلقي. حتى تكون لغة النص الإبداعي لغة منتقاة وفق توجهات أو ميولات أو تصورات خاصة، وهذا ما يجعل من عملية الكتابة أو النظم عملية انتقاء على مستوى المعجم الخاص لإحداث الأثر الفني، وهي تولد العديد من البدائل الأسلوبية التي تمكن المبدع من التوسع في الخيارات المعجمية الممكنة، وبهذا تصبح دراسة الأسلوب دراسة لتلك الاختلافات القائمة على مستوى المعجم، وتحليل التباينات.

ب-التركيب :

يخضع النص الإبداعي للتركيب الذي يبرهن على مدى امتثال المبدع للقواعد النحوية الموضوعة للغة ما. فالأسلوب عملية تطال المعايير النحوية وتتلاعب بها كي تبدع تركيبا جديدا غير مألوف لدى المتلقي. الشيء الذي يزعزع لديه نمطية الذوق ويخلق فيه نوعا من التردد والاندهاش، فالأسلوبية من هذا الجانب تحاول رصد هذه التجاوزات لتجيب عن الدوافع الكامنة وراءه، محاولة بذلك التوصل إلى إدراك التركيب الدخيل من أجل استيعاب العمل الأدبي ككل واستجلاء فنيته وإبداعيته. ويستدعي هذا العمل الاجهاز على الهياكل الثابتة للغة وتقويض قواعد النحو، إذ إن عملية التركيب اللغوي هو المادة الحقيقية وراء فن الأدب، فعلى الدارس أن يتعرف على طريقة رصف الأديب للغة.

ج-الانزياح:

الانزياح هو الابتعاد أو الانحراف عن المعايير النحوية التي تحكم اللغة وكل انزياح يروم إقامة اختلاف ما بين النصوص، وكل انحراف هو بالضرورة خروج عن النحوية المقبولية

وأحيانا كثيرة المقروئية، ولقد سبق لبول فاليري(1871-1945) Paul Valéry أن عرف الأسلوب بأنه ابتعاد عن قاعدة أو معيار معين، أي انحراف عن قانون النحو. هو إذا تمرد مقصود عن المعتاد في الكلام المتداول داخل المجتمع، واجتراح قوالب وصيغ كلامية إيحائية جديدة توجه عملية التأويل كما يتصورها صاحب الكلام . إن هذه العناصر تنسحب على كل مكونات النص الأدبي من صور مجازية وإيقاعات ومعجم ودلالة ونحو وموسيقى وتراكيب صوتية...الخ.

تتعدد أوجه الانزياحات والتراكيب والانتقاءات لدى نيتشه على مستوى اللغة. فهو يبدع على مستوى الاستعارة والمصطلح، ولا يستعمل استعارات متداولة بقدر ما يولد مجازا خاصا به يخرج عن المألوف وكذلك يفعل على مستوى الاصطلاح رافضا بذلك استعمال المصطلح الفلسفي بمعناه الأصلي بل يعطيه معنى آخر.

3-3- مفهوم الجمالية

تحيل العديد من الاصطلاحات على مفهوم الجمالية أو المدخل الشكلي أو الاستطيقا؛ وأصلها يفيد بشكل عام مجموعة الضوابط والمعايير والمبادئ التي تحدد ما هو جميل في زمن ما. لكن الثابت أن هذه المباحث رغم اختلاف المصطلحات، تروم دراسة الأدب باعتباره بنية جمالية. ولا شك في أن الجمالية تستمد جذورها من نظريات الفلسفة أو ما يصطلح عليه بالاستطيقا الذي يعتبر أحد المباحث الفلسفية.

لا يكمن موضوع الجمالية في دراسة ومناقشة الأفكار أو التصورات أو المضامين وما شابه ذلك، بل يهتم بالهندسة الشكلية والبناء الداخلي للنص والصور الثاوية فيه وكيفية المعالجة الأسلوبية.

يعرف ر.ف.جونسن Richard F. Johnson الجمالية باعتبارها مبحثا يحاول الإجابة على ماهية الجمال وعلاقة الشكل بالمضمون على المستوى الأدبي والفني[1]. وقد وجد الفن من أجل الاستمتاع به لذاته فقيمته تكمن في ذاته، ولا علاقة له بالأخلاق أو الالتزام أو

1- ر.ف.جونسون، الجمالية ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ت. عبد الرحمن لؤلؤة، دار الرشيد بغداد، 1982، ص: 26.

المجتمع؛ أي ليس له مقصدية خارج ذاته، ومن ثم يصير الهدف المنشود هو إدراك القيمة الاستطيقية على مستوى القدرة الإبداعية لكاتب ما من خلال استعماله للغة.

هو إذا مبحث في الفن والذوق والإبداع، يروم استجلاء الإحساس الناتج عن هذا اللقاء بين المتلقي والنص الأدبي وكذلك الأحكام التأثرية النقديَّة، وحينما نعرض للأحكام فيما يخص الجمال فإنه لا مناص من التطرق للمقاربات الفلسفية التي كان لها قصب السبق في هذا وتناولت الجمال بالتفصيل، ومن أهم رواده: كانط، وهيغل، وبنديتو كروتشه ونيتشه...

اقترن ظهور الاستطيقا بالبحث عن فنية جمالية الشعر، والواقعة التي تؤكد ذلك تتمثل في كون البحث الذي أنجزه بومجارتن عام 1753م، والذي عنونه ب "تأملات في الشعر وفنيته "وهو أول بحث يوظف من خلاله الباحث لفظة (إستطيقا) للدلالة على الحساسية، أي على علم الجمال، فهذه الحساسية تهيمن عليها أفكار بسيطة لا هي غامضة ولا هي واضحة، وإنما يحس بها في مضمونها ونتائجها، إذ أنها تقدم معارف حسية انفعالية منسقة أي بهيجة وجميلة.

إن علم الاستطيقا حسب (بو مجارتن Baumgarten) هو علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل وفن التفكير الاستدلالي، وما يمكن أن نستخلصه من البحث عن علم جديد يبحث في الأسس الفلسفية للفن، هو التحرر من النزعة المنطقية الصورية وهو ما يشكل الدعامة الأساسية لما يمكن تسميته بالقطيعة المعرفية بين نظامين معرفيين: نظام البلاغة ونظام الاستطيقا. فإذا كانت الأولى تقوم على مبادئ صورية وقواعد شكلية يقوم على أساسها العمل الفني باعتباره محاكاة للطبيعة، فإن النظام المعرفي الجديد عند (بومجارتن Baumgarten) لا يقوم إلا على مبدأ الإحساس بالجمال وهو المفتاح الأول لتذوق الفن باعتباره تحريرا للمخيلة من قيود العقل الصوري. وهكذا أقام بومجارتن Baumgarten حدا فاصل بين المعرفة الحسية الغامضة "الاستطيقا"، وبين المعرفة العقلية الواضحة "المنطق"، ليفصل بشكل أساسي بين التفكير العقلي الصرف بوصفه مصدرا للمنطق، وبين الإدراك الحسي المبهم باعتباره أساسا للاستطيقا. إن أهم ما في تحديد بومجارتن Baumgarten هو حضور الذات بوصفها مستقبلا

لمادة الجمال وعنصرا تقويميا لا غنى عنه، وهنا أيضا تجاوز للميتافيزيقيا التي تعتبر الجمال مبدأ علويا فعالا بجانب الحق والخير، وهو ما يفيد خضوع الذات وانقيادها لهذا المبدأ العلوي، في حين تخضع المعرفة الجمالية في النظرة الاستطيقية لتقييم الذات.

أما إيمانويل كانط فقد ظهرت آراؤه في هذا الصدد في نص النقد الثالث الذي صدرت منه خلال حياته ثلاث طبعات، -1790-1793-1799-وقد أعد لهذا الكتاب مدخلا مطولا لكنه لم ينشره في أية طبعة من الطبعات الثلاث، بحجة أن طوله لا يتناسب مع حجم النص، بل وضع مدخلا آخرا لكتاب نقد ملكة الحكم، وجدير بالذكر أن أكثر القضايا التي وردت في هذا الكتاب، سبق أن تطرق إليها كانط حتى قبل نشر كتابه نقد العقل الخالص ونقد العقل العملي، مثل قضية السامي والجميل... ولكنها وردت على شكل ملاحظات على هامش ما كان يطالعه ويقرؤه. كان كانط قد كتب ملاحظة في "نقد العقل الخالص" يقول فيها " :الألمان وحدهم من يستعمل اليوم لفظ "إستيطيقا" للدلالة على ما يسميه الاخرون نقد الذوق، وعقب قائلا "لذا يجدر بنا أن نرفض هذه التسمية..."[1] غير أن كانط لم يلبث أن راجع موقفه في رسالة إلى أحد أتباعه في جامعة فيينا سنة 1777 " :أنا مشغول بنقد الذوق، وإني أكتشف في مجاله نوعا من المبادئ القبلية السابق لي بيانها(...) وعلى الرغم من أنني اعتقدت فيما مضى استحالة اكتشاف مبادئ قبلية لها، فإن الطابع التنظيمي الذي مكنني من تحليل الملكات التي درستها من الكشف عنه في الروح الانسانية وآمل أن أنتهي في فترة عيد الفصح من مخطوط هذه الدراسة الأخيرة وسيكون عنوانها نقد الذوق"[2]

لفهم التذوق الجمالي عند كانط، ينبغي أولا فهم مفاهيم أساسية هي بمثابة "مفاتيح" لاستيعاب فلسفته الجمالية، وهي مفاهيم: "الجميل" و"المبهر" و"الجليل"، و"المتعة" و"ملكة التخيل" و"ملكة الفهم" و"ملكة العقل":

1- الجميل: حسب كانط، هو الشيء القادر على إثارة الشعور بمتعة "غير مشروطة" وبالارتواء الحسي. ويشدد كانط على استخدام وصف "غير المشروطة" عند

[1]- ديفيد كارتر :النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 2010م، ص:151.

[2]- المرجع نفسه.

حديثه عن المتعة، ليدلل على حريتها الخالصة التي تعتبر شرطا أساسيا في التذوق الجمالي.

2- إحساس "المتعة": يرى كانط أن هذا الاحساس يتحقق بسبب التبادل الحر والمتناغم بين ملكتي التخيل والفهم.

3- .ملكة "التخيل" : هي تلك الملكة أو الخاصية العقلية التي تمكننا من استدعاء تمثل الشيء بعد غيابه، أو تعزيزه واستكماله. فمثلا: عندما نستحضر صور كأس الماء في عقولنا، فنحن نستعمل ملكة التخيل، وحتى حينما نغمض أعيننا، فإننا نستكمل استحضار صورة الكأس، وذلك بفضل ملكة التخيل كذلك. وهي ملكة تستنبط وتعمم .

4- .ملكة "الفهم": تختلف عن ملكة "العقل، وهي تلك الملكة أو الخاصية العقلية التي تتبع لملكة الحدس والربط الزماني / المكاني، والتي تحاول أن تفسر الشيء بإرجاعه إلى الصنف... فعندما نشاهد كأس الماء، فإننا نفهمه عندما نحلله بأنه: -في صنف العدد : واحد -في صنف المادة : زجاج، -في صنف الوظيفة : مخصص لشرب الماء.

5- .ملكة العقل: هي الملكة التي تجعلنا نستنتج، أن كل الأشياء ذات الشكل المشابه للكأس يمكن أن تستخدم لشرب الماء؛ بمعنى أن أي شخص يمكنه أن يستشعر جمال الشيء، ما إذا شعر بذاك الإحساس الذي يحققه التبادل والتناغم الحر بين ملكتي التخيل والفهم بمجرد مشاهدة الشيء الجميل. وحين نقول "حر" فهذا يعني أنه لا يمكن لشخص أن يحكم على شيء بأنه جميل إذا كان يربطه بشروط أساسية مسبقا، كأن تقول مثل: إن هذا الشيء جميل لأنه مفيد، أو لأنه يوافق، الذوق العام. فمثل هذه الشروط المسبقة، بحسب كانط، تفسد ملكة التذوق الجمالي، وتجعلها غير خالصة، إذ أنها تقيد حرية التبادل بين ملكتي التخيل والفهم

يطرح كانط افتراضا مفاده أن كل شخص قادر على الوصول إلى نفس الحكم الجمالي في النهاية، وأن الجميل جميل عالميا بالضرورة، وأن هذا الاختلاف الذي نشاهده واقعيا في الأذواق، يرجع إلى عدم تحقق صفاء الحكم الجمالي بالضرورة، إذ أنه -كالحكم الأخلاقي تماما- يمكن أن يفسد بالأفكار المسبقة، والذوق السائد، والأهواء

الشخصية، وغيرها من العوامل المؤثرة التي تحد من حرية التبادل بين ملكتي التخيل والفهم..

6- الجليل/ المبهر: إذا كان الجميل بالنسبة إلى كانط ناتجا عن إحساس بالمتعة المتولدة عن تبادل حر بين ملكتي "التخيل" و"الفهم"، فإن المبهر/ الجليل، عنده، ناتج عن التبادل الحر بين ملكتي" التخيل" و"العقل ."ويقسم كانط "المبهر" إلى نوعين: "المبهر رياضيا": وهو يرتبط بالحجم، كأن نطلع في السماء ثم نستشعر عظمتها وصغرنا بالمقارنة بها، و"المبهر ديناميكيا" ويرتبط بالقوة، كأن نشاهد الزلزال فنشعر بالرهبة ونحس بضعفنا. يفصل كانط في هذا الشعور الذي يصنفه كمتعة، بسبب عجز لملكة التخيل عن الإحاطة بالشيء، ثم تلجأ إلى الاستشعار لتختصر الوصول إلى تعقل هذا الشيء، ومن هنا ينشأ شعور الانبهار. ويفسر كانط معنى الجليل أو المبهر بأنه شعور كامن فينا وليس في الطبيعة، فالبركان الثائر مثلا، والشلال الهائل، والبحر العاصف مناظر تعبر عن الجاذبية والهول أيضا. فهذه الموضوعات لن تكون جليلة في نظرنا سوى لأنها تضاعف من طاقة نفوسنا، فنكتشف في ذواتنا قدرة هائلة على المقاومة، فنستشعر بالتالي تفوقنا على الطبيعة من خلال الإصرار على الحياة. إذا أردنا أن نلخص نظرية "كانط" الجمالية، توجب أن نقول إنه كان أول فيلسوف جعل للفن مجالا متميزا لا تختلط فيه سائر المجالات. فقد رفض كل النظريات الجمالية القديمة التي تخلط بين مجال الفن ومجال الواقع، وتعيب على الفن كونه ذا قيمة ميتافيزيقية أدنى من الواقع، وكونه ظل باهتا يعجز عن أداء وظيفته الأصلية وهي محاكاة الطبيعة وموجوداتها. يرفض كل النظريات ويؤكد استقلال الفن عن الطبيعة، ويجعل الإنتاج الفني رمزا قائما بذاته، له قيمته الذاتية التي تعلو أحيانا على قيمة الموضوعات الطبيعية، بما تضفيه عليها من صور متناسقة وأفكار مبتكرة، بهذا استطاع "كانط" أن يحقق للفن استقلاله عن الغايات الاخلاقية، وأن يقضي على الخلط بين مجال الاستمتاع الجمالي ومجال السلوك العملي، مؤكدا الطابع المميز للمتعة الفنية الخالصة، وتمكن بتحليله العقلي من الكشف عن الظاهرة

الجمالية فيما تتصف به من خصائص فريدة مميـزة لها عن الخصائص والظواهر العلمية والعملية معا.

أما نيتشه – أو فيلسوف المطرقة كما ينعته البعض–فلقد ترجم نظرية في الفن وفلسفة الجمال في مؤلفه « نشأة التراجيديا»، وعاب على سقراط نزعته العقلية وعده محطم الحضارة اليونانية باعتباره كبل الغرائز بقيود العقل وصادر تيار الحياة، وانقلب على جميع الطروحات الفلسفية التي سبقته، بل ثار على فلسفته عينها، وتبنى فلسفة وضعية، واعتبر أن منابع الخلق الإنساني إنما توجد في المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية: الحلم والأغنية، ونتيجة لذلك أضحى الوجود عنده يفهم بالاستناد إلى المصطلح الإستطيقي الجمالي، متأثرا في ذلك بنظرية الإرادة عند شوبنهاور Schopenhauer ونظرية التشاؤم عند ريتشارد فاجنز. فالحقيقة – في جمالية نيتشه-ليست موضوعية وثابتة كما اعتقد السابقون من الفلاسفة بل هي وجهة نظر زمانية معينة، لأنه اعتبر الدوافع والرغبات الإنسانية مظاهر للإرادة الكلية – إرادة القوة – التي يستطيع الإنسان أن يغير بها عالمه.

لقد تبنى نيتشه النظرة الذاتية الخاصة للوجود ورأى أن الحقيقية لا يمكن فهمها خالصة، لأن الذات هي التي تضفي على هذه الحقيقة معنى مستمدا من رغباتها وميولاتها، وهنا مالت فلسفته إلى تأكيد الإرادة الإنسانية وإثبات الاختيار الإنساني. أما الفن والفلسفة والدين فليست إلا صورا من الوهم خلقها الإنسان لينظم بها عالمه.

إن العمل الفني يعكس حالة من التوتر بين القوى المتعارضة، ومن ثمة فهو تعبير عن الصراع والمنافسة وثمرة للانفعال الجياش.

أما الإثارة فهي الدافع وراء الفن والخلق والإبداع والتغيير، وبها نفرض إرادتنا على موجودات العالم، وبها نغير هذه الموجودات، وبهذا التغيير نعرف أنفسنا ونعرفها. وبعد توفر شرطي الإثارة والانفعال يأتي الإنجاز الفني الذي يفرض التنظيم والتوجيه والسيطرة على الانفعال.

هكذا اعتبر نيتشه أن جوهر التراجيديا القديمة ولبها ليس هو الحدث بل هو العذاب والألم، وكان التعبير عن هذه العذابات بواسطة الموسيقى والرقص وبذلك أعتبر نيتشه

الموسيقى أجمل ما تقدمه الحضارة بعد اكتمالها. ومن ثمة خلص إلى نتيجة مفادها افتقار الحضارة الأوربية المعاصرة إلى الروح الموسيقية وإلى الإحساس الباطني أو القوى الإرادية التي عدها المصدر الأول للإبداع والخلق الفني.

حمل التصور الجمالي النتشوي بذور الاتجاهات المعاصرة في الممارسة الجمالية: الوجودية، السريالية، الرمزية، والحدسية التي راحت تغوص في أغوار الباطن لتستمد منه رؤى جديدة حطمت القوانين العقلية وأساليب المعرفة المنطقية المتوارثة.

اعتبر العديد من الفلاسفة المعاصرين، أن المجال الفني أول معبر يتم فيه التعبير عما يخالج الروح وهو يتجسد في مظهر جمالي، يتوصل به ويرقى من خلاله الإنسان إلى معرفة حدسية عن طريق المخيلة. فبالنسبة إليهم، لا يكمن أن يختزل الحدس في عملية تسجيل فقط، بل ينمو ويترعرع في وعي الإنسان باعتباره محصلة انفعالات وصور خيالية، تفضي إلى أداء غنائي يعتبر قوام الفنون كلها.

فعلم الجمال هو علم اللغة أو فلسفة في اللغة أو مرادف لفلسفة الفن، والقصيدة الشعرية هي مجموعة من الصور الخيالية وانفعال يسري ليبعث فيها الحيوية، ولذا فإن ما يعبر عنه الشعر ليس باللغة المنطقية.

لقد كانت النظريات الأدبية والنقدية تعالج الظاهرة الأدبية من زوايا مختلفة وأغفلت الأدب من الزاوية الفنية، ويمكن للدارس أن يدرك أن هذا الجانب المهم قد تجاوزته معظم النظريات مثل التاريخانية والمادية الثقافية، والواقعية، والنظرية الثقافية، وغيرها من النظريات المرجعية والسياقية؛ ويعني هذا أن نقطة الانطلاق كانت دائما عبارة عن مسلَّمات ثقافية واجتماعية، وسياسية، وأخلاقية، ولم تكن أبدا تتمركز على مستوى جماليات النَّص أو شِعْرِية الخطاب. لكن الجمالية المعاصرة أعادت الاعتبار لما هو فني وجمالي، ووجداني وذوقي.

وجدير بالذكر أن نشير إلى أحد نقاد الجمالية المعاصرة، تيودور أدورنو Theodor Adorno، مؤلف كتاب "نظرية الجمال"[1] الذي يعتبر مرجعا هاما لدراسة الفن المعاصر. فهو يطرح فيه مفهوما جديدا للفن والجمال، عكس التصور الماركسي. فهو يرى أن الفن ممارسة ماتزال تحتفظ بأمل خلق مجتمع مختلف وحيث تتم فيه ملامسة ملامح مثالية لعالم مختلف. يكمن الشكل المثالي في كونه ليس سوى صورة، لكن عناصرها مستوحاة من الواقع. فترتيبها وتنظيمها هو الذي يختلف عن الترتيب والتنظيم الموجودين في الواقع.

يناقش أدورنو علاقة الخطاب بالمؤلف الفني، حيث لا يتعلق الأمر بفهم المنتوج الفني بقدر ما يتعلق بميزة تمنعه على الفهم والغموض الكامن فيه. فوظيفة النقد تجبر المؤلف الفني على أن يتذكر لا حقيقته الخاصة به. ويقف أدورنو Adorno على مظاهر العبثية التي يشتغل عليها المسرحي صامويل بيكيت Samuel Becket حيث لا يمكن استخلاص أية رسالة من كلام هاملت.

وبالتالي لا يكون للأدب وجود خارج ذاته، بل يكمن داخل البناء الجمالي، والأسلوبي، والبلاغي وكذلك من خلال الشعور والانطباع الذوقي الذي تولده تجربة القراءة، ولا يجب اختزاله في مضامين ومرجعيات خارجية أو سياقات ثقافية.

ويكون من العبث صياغة أحكام على النصوص، أو أي تقييم للخطاب الأدبي، بالعودة فقط إلى مقاربات ثقافية، وسياسية، واجتماعية، وفي منأى عن سمات النص الجمالية والشعرية والإنشائية؛ لأن ذلك لا يتماشى ومقومات الأدبية، وخصوصيات الإبداع.

ولكن، يبقى التصور الجمالي قاصرا وغير كافٍ، إذ لابد من الانفتاح على المعطيات السياقية والعناصر الخارجية، ولابد من التركيز على العتبات المحيطة والفوقية، والاهتمام بالمؤلف والمتلقي، والاستعانة بالسياق الثقافي، والسياسي، والاجتماعي، والإيديولوجي؛ لفهم النص الأدبي فهما عميقا، وتفسيره تفسيرا علميا موضوعيا، وتأويله تأويلا ذاتيا وشخصيا،

[1]- Théodor W. Adorno, Autour de la théorie esthétique: paralipomena, introduction première; traduit de l'allemand par M. Jimenez et E. Kaufholz. Paris, Klincksieck, 1976.

في ضوء تصورات المقاربة التفكيكية، أو تصورات ميشيل فوكو، أو تصورات المقاربة التاريخانية المعاصرة، أو تصورات المقاربة الثقافية.

د-تركيب

نستنتج أن العمل الأدبي يتميز بطابعين اثنين يمكن تسمية الطابع الأول بالطابع الجمالي والثاني بالطابع الفني. فالجانب الفني هو المنتوج المكتوب، هو نص المؤلف الذي تمت فيه اختيارات دلالية وأسلوبية ومفاهيمية وموضوعاتية... أما الجانب الجمالي فهو كيفية تلقي هذا المنتوج والاشتغال الذي يقوم به القارئ أو التحقق الذي ينجزه من خلال الصور وهندسة البنيات واختيار استراتيجيات خطابية ربما تكون مصدرا للذة عارمة أو اندهاش شديد، حتى يخرج بمعاني وتأويلات. واعتبارا لهذه الثنائية فإنه من الواضح أن هذا الاشتغال نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص، أو مع وجوده الفعلي، ولكن ينبغي أن يتواجد في مكان ما بين الاثنين. وهذا المكان يتواجد بين النص والقارئ. فبناء المساءلات لدى كيليطو ونيتشه مثلا أو اعتماد كتابة ساخرة يولد لدى القارئ تلك الرغبة التي تدفعه إلى استساغة جمالية الكتابة وإسناد طابع الأدبية لها وبالتالي تحث على الاشتغال على الدلالات النصية. وهو بمثابة تفاعل بين الاثنين ويتعذر للقارئ أن يعتمد على النص من أجل معرفة إلى أي مدى تكون نظراته إليه صائبة ودقيقة، أو غير دقيقة، لأن النص عبارة عن تشابك من الشفرات مبعثرة بين الصفحات وعلى القارئ إعادة بنائها، "إن الشفرات التي ربما تنظم هذا التفاعل متناثرة في النص، وينبغي، بدءا، إعادة التركيب، وفي أغلب الأحيان، إعادة البنينة قبل إمكانية تأسيس أي إطار مرجعي.[1]"، حتى يتولد هناك ما يسمى بالتواصل بين القارئ والأدب بصفة عامة.

هذا التواصل تحكمه العديد من الشفرات على نحو متبادل، بين التصريح والتلميح، وبين الإظهار والإخفاء. فما هو مخفي يستدعي بناء شبكة من العلاقات داخل النص وخارجه يقوم بها القارئ معتمدا في ذلك على ما يقدمه النص من صور وإيحاءات وتشابكات مع

[1]- سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان، القارئ في النص. مقالات في الجمهور والتأويل. ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح. دار الكتاب الجديدة المتحدة. الطبعة الأولى. 2007.ص.132.

نصوص أخرى أو مع نمط كتابة معينة، أو تصورات أخرى، مما يستحث القارئ على فعل محكوم بما هو ظاهر؛ فالتصريح بدوره يتحول حينما يتكشف التلميح. فنصوص نيتشه وكيليطو عبارة عن مجموعة من الفراغات ملؤها استنادا لتجربة القارئ المعرفية والأدبية والجمالية والأسلوبية. وحين يتم ذلك يبدأ التواصل، وتؤدي تلك الفجوات وظيفة محور تدور حوله علاقة النص-القارئ برمتها.

تركيب

إن تصور نيتشه للغة يتأسس على علاقة مزدوجة، علاقتها بالواقع ثم علاقتها بالحقيقة. ولا يجب الخلط بين الأمرين. فالواقع هو مجموع ما يوجد، بينما الحقيقة هي مجموع ما يمكن أن يقال عن هذا الواقع وفي تطابق تام معه. فقد يكون الشيء واقعا وقد لا يكون، بينما قد تكون المقولة صحيحة وقد تكون خاطئة. والرابط بين الحقيقة والواقع، يكمن في كون الواقع معيارا للحقيقة، فالصحيح هو ما يتطابق مع الواقع. واللغة تسمح بتمثل الواقع وهذا التمثل قد يكون صحيحا إذا تطابق مع الواقع. فاللغة لا تعبر عن الواقع، بل تعطي انطباعا واهما بذلك.

إن الإنسان بحسب نيتشه هو مصدر الكون. هذا الكون الذي يشكله الإنسان عن طريق اللغة والأفكار، لأن الحياة في حد ذاتها ليس لها معنى. فالإنسان هو مصدر المعنى في هذا الكون وبالتالي، ما هي الوسيلة التي يستطيع الإنسان من خلالها أن يخلق المعنى؟ الفن. فإبداعه الفني هو الذي يعلل وجوده، فمن خلال التعابير الفنية، يتمكن الإنسان من إيجاد سبيل من أجل تجاوز ذاته للمضي قدما نحو الإنسان الخارق. و"هكذا تحدث زرادشت" أحسن مثال على ذلك.

فالقارئ يجد نفسه أمام زرادشت، ولا يمكنه الجزم إذا ما كان الأمر يتعلق بأفكار فلسفية صيغت بتعبير شعري أم أن الأمر يتعلق بشعر يعبر عن أفكار فلسفية؟ إن الشعر باعتباره فنا، يرتبط بتجربة جمالية حقيقية، تتجاوز التمييزات النظرية ولا تقيم حدا بين ما هو أدبي وما هو فلسفي. بل العكس، فكل تعبير جمالي وفني يجسد بحق مفهوم إرادة القوة لدى نيتشه. فجاء هذا النوع من التعبير معاكسا تماما للتعبير الذي فرضته الأنساق الفلسفية ردحا من

الزمن. وحتى يتم له ذلك بدأ نيتشه بتعرية اللغة مما شابها من مغالطات وتزييف للواقع، وبين الأسس الوهمية التي بنيت عليها المفاهيم، ثم أفرغ اللغة من كل المعايير المنطقية والأنساقية، لينتهج معيارا جماليا وفنيا لم تعهده الفلسفة من قبل.

وعلى ضوء هذه التمايزات على مستوى الجمالية سنحاول أن نستجلي مكامن جمالية نصوص كيليطو ونيتشه ونرصد أوجه التشابه أو التقاطع في كلا الكتابتين من الناحية الجمالية. ونحن لا نجافي الحقيقة إذا قلنا أن التشابه في المستويات الجمالية حاضر بشدة في كلا النصين. وعلى سبيل التمثيل لا الحصر، نذكر جمالية التكرار، خصوصية الاستعارة وصور العود والإبداع الجنيالوجي... الخ. هذه المثيرات الجمالية تجعل من الكتابتين كتابة حداثية بامتياز.

الفصل الثاني

التناص في كتابة عبد الفتاح كيليطو

مقدمة

يتطلب رصد حضور فكر نيتشه وتصوراته في نصوص عبد الفتاح كيليطو تعقب كل أشكال التناص التي يمكن اقتفاء أثرها استنادا إلى منهجية علمية تمدنا بها النظريات الأدبية الغربية (باختين، Bakhtine كريستيفا Kristeva جنيت،Genette بارت،Barthes ريفاتير Riffaterre...الخ)، لأن هذا المفهوم يمكننا من فهم العلاقات القائمة بين أنواع الخطاب الأدبي، إذ لا يوجد خطاب من عدم، فكل خطاب هو إعادة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لخطاب آخر أو لبعض من خطاب آخر ضمن سياق آخر وغاية أخرى، إذ يصبح النص الأدبي عبارة عن شبكة من الأصوات أو نسق من العلائق والإحالات الضمنية أو الصريحة لأصوات أخرى، وللتناص تجليات عديدة تتمثل في المفاهيم والأيديولوجيات والتصورات والأسماء والأجناس... الخ.

تكمن أهمية هذا المفهوم على حد قول آلان جراهام في كونه "يؤسس مفاهيم الترابط والتداخل والاعتماد المتبادل في الحياة الثقافية الحديثة وفي عصر ما بعد الحداثة"[1]، ويضيف أن المنظرين وانطلاقا من هذا المفهوم الحديث يرون "أنه ليس من الممكن بعد الآن أن نتحدث عن أصالة أو تفرد العمل الفني، سواء كان هذا العمل لوحة أو رواية، لأن كل عمل فني هو بشكل واضح مجموع أجزاء وشذرات من الفن الموجود مسبقا"[2].

فالنص الأدبي يحيل على الما سبق وقد يحيل أيضا على نصوص لاحقة ممكنة قد تخرج من رحمه، ولقد تم استبدال التصور الذي يجعل من كل نص نصا تابعا في محور زمني ووفق تسلسل لنص آخر وكأنه عبارة عن نهر[3] يسير في اتجاه معين بصورة، أو استعارة مكتبة كبيرة يأخذ كل كتاب فيها حيزا منه، وسنجد هذه الاستعارة حاضرة بشدة في كتابات كيليطو وبارت وبورخيس ونيتشه أيضا... الخ، لأن النصوص عبارة عن مرايا عاكسة للاشتقاق النصي والحضور النصي، ويعتبر التناص عند العديد من المفكرين مثل

[1] - جراهام آلان، نظرية التناص، ترجمة د. باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2011، ص. 15.

[2] - المرجع نفسه.

[3] - Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 21 et p. 75-80.

بارت وجنيت وساموبو بمثابة "ذاكرة الأدب"[1]، فقراءة نص أدبي هو دخول في زمن الأدب، حيث تتوالى المؤلفات وتتراكم ولا تنسى وينتهي بها المطاف إلى خلق فضاء تناص. يسائل كيليطو هذا الزمن بإثارته لزمن الأثر الفني ولزمن القارئ ولزمن التاريخ وتاريخ الأدب في حد ذاته.

لكن وقبل أن نعرض للتفاصيل ينبغي علينا أن نشير إلى أمر هام جدا، ألا وهو أن عبد الفتاح كيليطو يعتمد في كتابته على ازدواجية في التناص، تناص داخل اللغة العربية وتناص خارج اللغة العربية.

فالأول عبارة عن علاقات ينسجها المفكر مع نصوص كتبت باللغة العربية ويدخل معها في حوار، ويكون هذا التقاطع مع أجناس نصية كثيرة منها القرآن والسيرة والشعر والنثر والرواية والمقامة... الخ، حيث يجد القارئ داخل نصوص كيليطو أصداء لنصوص أخرى، وفي كل مرة تتعدد السياقات والغايات، فتارة للاستشهاد والاستدلال، وتارة للتعقيب، وتارة أخرى للمساءلة، وأخرى لإعادة النظر أو الطرح المختلف... الخ، وهو بذلك ينجز رؤية نقدية جديدة ويقوم بعملية "الامتصاص والتحويل[2]" على حد قول جوليا كريستيفا، لكن العنصر المشترك بينها هو محاولة بناء تأويل شامل حداثي لا يقوم على الفصل بين الأجناس بل يحاول الجمع فيما بينها ورصد خيط ناظم لتفاصيل عديدة ليخرج برؤية جديدة.

أما التناص الآخر فهو عبارة عن استحضار نصوص أجنبية كتبت بالفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية... الخ، وهنا لا يمكن للدارس أن يغفل ما تحمله هذه التعددية من معنى، إذ يجب التفكير في منتوج كيليطو باعتباره أدبا موسوعيا، فهو يبني نصوصه بأسلوب قد يبدو متشظيا في ظاهره ولا مخرج له، لكن سرعان ما نكتشف أن أسلوبه مبني بطريقة محكمة ومزدوجة في الآن نفسه؛ فهو يطرح أسئلة ويجيب عنها في الأخير، ويطرح أسئلة جديدة قد نجد لها أجوبة في نصوص أخرى ليس بالضرورة أن تكون مجتمعة في نص

[1] - Julia Kristeva, « Une poétique ruinée » dans Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 11.

[2] - Julia Kristeva, « Une poétique ruinée » dans Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 85.

واحد، يطرح العديد من القضايا المختلفة ويربط بعضها ببعض بطريقة تحتاج من القارئ الإلمام بمواضيعها، كما نحتاج في قراءة عبد الفتاح كيليطو إلى رصيد معرفي كبير ليتسنى لنا فهمه والتمكن من نصوصه. أما لغته فملتوية ومستفزة وتحيل على مجالات عدة في النص الواحد، بل يمكن الجزم أن عنصر التناص والإلمام به شرط لإدراك العمق الذي يسم مقارباته كلها.

لا يتوجه عبد الفتاح كيليطو في نصوصه إلى القارئ المستهلك، بل إلى القارئ المنتج، وهو في ذلك ينهج نهج بارت الذي يميز "بين نوعين من القراء، أولئك "المستهلكون" الذين يقرؤون العمل من أجل الحصول على المعنى المستقر، و"قراء" النص الذين يتحولون إلى منتجين في قراءتهم...أو يكونون في حد ذاتهم كتابا للنص[1]".

يتناول عبد الفتاح كيليطو قضايا كثيرة ومتنوعة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، الأدب والترجمة واللغة والتاريخ والدين والفلسفة والفن...الخ، وهنا يكمن مربط الفرس، فالتناص عند كيليطو لا يكمن فقط في التقاطع مع كتابات تنتمي لنفس الجنس الأدبي أو من أجل مقاربة إشكالية معينة في حد ذاتها، بل هو تقاطع لا يعرف حدودا أو لنقل لا يأبه بالحدود أو التخوم، إنه يذهب بعيدا ويحاول خلق وشائج مع مجالات أخرى، قد يبدو لأول وهلة أن لا علاقة تجمع بينهما.

تتغيى هذه الاستراتيجية وضع النص العربي في سياق الشمولية والكونية انطلاقا من إعادة قراءة الموروث بمنهجية جديدة، ثم بناء تصور جديد يقوم على الربط والفصل والبناء والقطيعة، وهو بذلك يتموقع في فضاءين اثنين، فضاء داخلي (من داخل التراث العربي)، وفضاء خارجي (من خارج التراث العربي وداخل التراث الغربي).

إن هذا التموقع انطلاقا من الخارج هو في حد ذاته استراتيجية تريد اعتماد زاوية نظر خارجية عن الأدب العربي، من أجل إثبات رؤية سديدة والرقي بهذا الأدب إلى الكونية، وفي هذا الصدد تثير مسألة اللغة تساؤلات عدة حيث يكون الأمر صعبا من خلال تقديم الثقافة العربية لأجنبيين لا يعلمون عنها شيئا، بل وفي بعض الأحيان حتى لأهلها.

[1] - جراهام آلان، نظرية التناص، مرجع سابق، ص.99-100.

ربما سيكون الأمر هينا لو تعلق بالترجمة ونقل المعنى فقط، لكن الأمر يبدو شاقا حينما تطرح الحمولات الثقافية نفسها، وهو بالضبط ما عرض له عبد الفتاح كيليطو وهو يتحدث عن صعوبة تقديم مقامات الهمذاني لجمهور أجنبي، إذ أن كل مجتمع له تقاليده وعقائده الخاصة والمختلفة عن باقي المجتمعات، والحالة هذه تقتضي من الكاتب معرفة فضاء الآخر ومجموع قيمه الجمالية والأدبية حتى يسهل عليه البحث عن أسلوب خاص ومركز لتقديم أعماله، وذلك من جهتين: الأولى ألا تمس قيمتها الثقافية وفعاليتها الأدبية، ومن جهة ثانية، أن يستوعبها الآخرون بشكل صحيح وغير مضر بثقافتهم أي تقدم بمعايير تنتمي لسلم المعيارية والمرجعيات في اللغة الهدف، وهذا ما يبرر سعيه الدائم إلى هذا النوع من التموقع.

هو إذن الشيء الذي قام به الكاتب حينما فكر في تقديم مقامات الهمذاني بـأسلوب يعطي قيمة للأدب الأوروبي، وذلك بربطه بمجموعة من المؤلفين الأوروبيين الذين عاصروه، ويعبر عن هذا الاختيار قائلا "فمن المستبعد أن أوفق إلى تقديم الأدب العربي للجمهور المفترض، إذا لم أول أدبه عناية، ولو من باب المجاملة[1]".

وهذا يذكرنا بنفس استراتيجية نيتشه ومنهجيته في البناء الفكري، فهو كان ينوي السفر إلى تونس أو المكسيك[2] من أجل تغيير منظوره وموقعه، وحتى لا يتأثر بالبيئة الفكرية السائدة في الفضاء الداخلي، فاختار أن يبتعد ليغير نقطة التمركز، وينظر من الخارج في اتجاه الداخل ثم من الداخل في اتجاه الداخل. فالفضاء الأوروبي كان هو الأرضية التي ينطلق منها. ويمكنه الابتعاد من التحرر من القيود التي قد تفرضها زاوية المنظور الذي كان يستند إليها فكر نيتشه.

كان النص الأوربي، منذ البداية محور مرجعياته واجتهاداته الفلسفية، وقد كانت له بطبيعة الحال جولات كثيرة في الأدب الأجنبي وبخاصة الشرقي (هكذا تحدث زرادشت)، لكن هذا لم يكن سوى تغيير تكتيكي في التمركز باعتباره ضروريا للفهم الجيد للأسئلة التي يطرحها الفيلسوف الغربي، وهو بذلك خلق نمطا جديدا في التفلسف باعتماده صورة قديمة

[1]- عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002 ص 11.

[2] - Stefan Günzel, « Nietzsche's Geophilosophy », Journal of Nietzsche Studies, nº 25, 2003, p. 85.

للفيلسوف الذي كان في نفس الوقت الطبيب والمترجم والفنان، وهي صورة الفيلسوف ما قبل سقراط، كما عبر عن ذلك جيل دولوز قائلا: "إنها صورة المفكر ما قبل سقراط، الفيزيولوجي والفنان والمترجم والذي يقيم العالم[1]".

[1] - Gilles Deleuze, *Nietzsche* [1965], Paris, Puf, « Philosophes », 2006, p. 17-18.

1- التناص وتجربة الغيرية والهروب:

سيكتشف القارئ مع نيتشه أن الفيلسوف هو ذلك المسافر الذي شد الرحال من ألمانيا إلى فرنسا ثم إلى سويسرا وإيطاليا، وفي كل مرة يحاول الذهاب إلى أبعد نقطة فيجوب فضاء أوروبا كلها. وإذا أمعنا النظر في وصف إيروس الذي جاء به أفلاطون[1]، فإنه كذلك وصف للفيلسوف سقراط وصورة لنيتشه الذي لا يفتر عن الحركة والتجوال، ذلك التائه الذي يجوب الطرقات والذي يبحث كذلك عن شفائه من خلال السفر والترحال كما عبر هو بنفسه عن ذلك سنة 1878 في مستهل كتابه "إنساني مفرط في إنسانيته[2]". إذ أن السفر يحرر من القيود، "الهرب" و"الابتعاد" و"المغامرة في كل الاتجاهات"، كلمات تتردد كثيرا في كتاباته وتشكل ميزات العقل الحر، فترسم هذه الاستعارات الفضائية ملامح الفيلسوف الذي يقوم برحلة داخلية، وهي عبارة عن استكشاف حقيقي لمسألة القيم التي تعتبر مركز أبحاثه. ولا غرو إن نحن وجدنا لهذه الألفاظ صدى عميقا في كتابات كيليطو الذي فضل التوسل بكلمة "السندباد" التي توحي بنفس الدلالات.

يتحدث كيليطو عن الهروب من أجل بناء الذات والتخلص من القيود التي تجعل الإنسان يقبع في نفس المكان، هروب هدفه تحقيق قوة الذات والتماهي مع الإرادة، ويأتي في هذا السياق بمثال عبد الكبير الخطيبي الذي كان يصبو للثراء الثقافي المشع وأعطى مثالا بحلمه في الصغر بأن يصبح سائق حافلة وهذا هو الهروب المتجدد الذي لا يقصي الهوية، وإنما يقصي الضعف...، وفي كلتا الحالتين يروم هذا الهروب خوض تجربة الآخر سواء بدافع الفضول أو بدافع المعرفة، وقد يكون كذلك بدافع حب التغيير والتحول، فالغيرية أنواع، غيرية مطلقة تقصي الآخر وتتمركز حول الذات، وغيرية متبادلة تقبل بالآخر وتدخل معه في حوار ليكون هناك أخذ ورد بين ثقافتين مختلفتين، وغيرية مقلوبة حيث تريد الذات إبدال نمط تفكيرها وعيشها بنمط آخر مخالف لنمطها الأصلي. وقد ساق كيليطو مثالا عن صديقه

[1] - Platon, *Le Banquet*, tr. Léon Robin [1950], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1987, p. 110-111 ; Le Banquet [1989, 17 texte établi par Paul Vicaire], in Œuvres complètes, IV.2, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 55, 203c-e [traduction modifiée].

[2] -Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, p. 440. Orig., KGW, IV.2, 1967, p. 16.

الذي أراد أن يصبح فرنسيا، وهو حلم غريب واستبدال للهوية، وكل تنقل أو انتقال إلى ثقافة الآخر وحضارته يعتبر تجربة على مستوى معرفة الآخر والالتقاء به.

ففي رحلة الخطيبي يروي تنقله بين اللغات والثقافات الأخرى، وكتاباته بالفرنسية، وكيف بدأ الكتابة، وكيف قرر الاطلاع والقراءة بالعربية، وكتاباته تحت الطلب والضغط...، كلها عوامل كشف لنا بها كيليطو عن عبد الكبير الخطيبي ومساره الأدبي وهروبه نحو الاحتراف، حيث يصر على أن مصير التقوقع هو الاجترار، أما النظرة المخالفة فتولد ديناميكية حاسمة في تقدم الثقافة كما عبر عن ذلك د. محمد مفتاح قائلا: "إذا كانت ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، وإذا لم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها، فإنها تكون مجترة محافظة، وإذا كانت ثقافة ما متغيرة انتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة، فإنها غالبا ما تعاد في تراثها بمناهج نقدية"[1].

يعدد كيليطو المسارات التي قد تسلكها الغيرية، إذ يمكن اعتبار كتاب الصفار هذا بمثابة خلاصة لتجربة الغيرية التي تتقصد تنوير العرب وتوجيههم لتغيير تصوراتهم في الحياة التي لم تخلف إلا تأخرا كبيرا عن الغرب، بالرغم من أنه لم يعلن عن هذا بشكل مباشر، إلا أن صفحات رحلته تنم عن الكثير من الرسائل المشفرة التي يجب على العرب استخلاصها والعمل بها إن هم أرادوا اللحاق بالغرب في عوالمهم وليس بالضرورة في معتقداتهم. كما يوضح ذلك: "وأغلب الظن أنه لن يفيد القراء شيئا يذكر عن فرنسا، ولكنه سيفيدهم حتما عن كثير من أحوال المغرب في منتصف القرن التاسع عشر"[2].

إن تجربة الغيرية في السياقات الأدبية والنقدية المختلفة، قد ساعدت أيضا وإلى حد كبير استيعاب الحداثة الشعرية داخل معالم الأدب العربي، كما عبر عن ذلك أدونيس نفسه قائلا:

> ... أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي

[1]- د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، المركز الثقافي المغربي، 1992، ص. 122-123.

[2] - عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، مصدر سابق، ص.79.

غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارمي هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية[1]

والخطأ وارد في ممكنات هذه المغامرة وقد يتحول إلى كوميديا الخطأ، وفي هذا الصدد يطرح كيليطو مجموعة من الأسئلة والافتراضات حول مآل عبد الكبير الخطيبي إن هو أخطأ اللغة وعن اختياره للغة ومآل مساره وعن جميع الكتاب في هذه الحالة، وعن طبيعة الكتابة وعن إمكانية نجاعتها في إخطاء اللغة، أسئلة عديدة تفتح الباب أمام اختلاف الاتجاهات وتغيير الرؤى وتمثل ما هو غريب شيئا ما، وربما يكون الخطأ سبيلا لاكتشاف أفضل، سواء عند الخطيبي أو آخرين...، والأمثلة كثيرة في العديد من الروايات ولدى العديد من الكتاب والروائيين.

وقد تتحول المغامرة كذلك إلى تراجيديا كما جاء في محاولة ابن رشد في لقائه الطويل مع أرسطو الذي سيتولد عنه خطأ قلب ميزان الأدب العربي، حيث أقام عداوة بينه وبين الأدب اليوناني، وهو في شرح ابن رشد لكتاب فن الشعر لأرسطو اعتمد ترجمة ضالة لأبي بشر متى لكلمتي الكوميديا والتراجيديا، "والحال أن متى، لما صادف كلمتي تراجيديا وكوميديا، ووجد أن معادلها العربي غير موجود، اقترح ترجمة أضلت طوال ما يقرب من تسعة قرون، العالم العربي، فقد ترجم تراجيديا بكلمة مديح وكوميديا بكلمة هجاء[2]، وهو الشيء الذي اتبعه ابن رشد في شرحه لفن الشعر، وبسببه حكم على جل مؤلفاته بالخطأ.

تبقى أسباب السفر في الأخير هي الحاسمة في بناء نوع هذه الغيرية. حيث لا يفصل كيليطو بين السفر في فضاء جغرافي والسفر في فضاء النصوص، وهو لا يمانع في العرض

[1]- أدونيس، علي أحمد سعيد. الشعرية العربية،1989 دار الآداب، بيروت، لبنان، ط، ص، 82.

[2] -عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، "ترحيل ابن رشد" (1995)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي عن كتاب:
La langue d'Adam et autres essais, Ed. Toubkal, 1995.64.ص

لأهم الوجوه التي بنت معرفة لا يستهان بها من خلال عملية الانتقال من فضاء إلى فضاء، وفي هذا الصدد ارتبط اسم ابن بطوطة على مدى التاريخ بالسفر، والكثير يرى فيه تجوالا في الأرض لأسباب مختلفة، لكن ابن بطوطة من بين الشخصيات التي كانت تهتم بالعلم والمعرفة. فيربط كيليطو العلم بالواجب قائلا: "الرحلة محفوزة بالرغبة (والواجب) في لقاء أهل العلم، حيثما يوجدون"[1]، ويسافر من أجل ذلك في الكثير من المناسبات، وهذا ما وثقه في كتابه الذي يضم تفاصيل رحلاته، وهو بمثابة تخليد لذكراه بعد اختفائه.

إن أدب الرحلة يرسم التغيرات والاختلافات على مستوى معالم فضاء المألوف وفضاء الاغتراب، فضاء الأنا وفضاء الآخر يدفع الذات المرتحلة إلى الوقوف على قيم الاختلاف التي يتحقق من خلالها ميثاق السرد المرتبط بالارتحال. فهذا الانتقال من عالم مألوف إلى عالم مجهول هو أيضا نوع من مغادرة الذات والابتعاد عنها ولو لفترة معينة.

لم تفت الكاتب كذلك فرصة التذكير بابن خلدون الذي كان يسافر أيضا لكن بطعم آخر، فيوضح كيليطو ذلك في قوله: "شكل الرحلة الذي كان يميل إليه هو الرحلة في الزمن، كان طموحه هو معرفة ماضي البشرية والتحكم في قوانين الصيرورة"[2]، بينما ابن بطوطة "لا يهتم إلا بحاضر المجتمعات التي يكتشفها أثناء رحلاته، وطموحه كان التحكم في المكان، وفي خريطة العالم"[3]. وهذا مثال بسيط ضمن الأمثلة العديدة التي سنعرض لها لاحقا والتي يكررها كيليطو في كتاباته وكلها تصب في الحث على الانفتاح على الآخر والنأي عن التمركز على الذات، ومتاهات السفر والتي نرى فيها استعارة لمفهوم التناص، حاضرة بشدة في جميع فضاءات النص بما فيها العتبة الأولى التي تقود إلى صلب النص.

[1] - عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، "ترحيل ابن رشد" (1995)، مرجع سابق. ص.69.
[2] - المصدر نفسه. ص.69.
[3] - المصدر نفسه. ص. 69.

2-النص الموازي

هناك العديد من المصطلحات في اللغة العربية التي تحيل على مفهوم Paratexte نذكر منها النص الموازي والنص الحاف والمناص والنص المصاحب...الخ، لكننا لن نخوض في اختلاف هذه التسميات، بل سنركز على معانيها من أجل تسليط الضوء على كيفية اشتغالها. ولقد اهتم النقد الغربي المعاصر كثيرا بهذا الوجه من التناص باعتبار أن النص الموازي يمثل عتبة ومعبرا لا مناص منه للدخول في فضاء النص ودلالاته.

إن نظرية التناص، كما هو معروف، تهتم بالنص وبطريقة تقديمه للقارئ. يعرف جينيت (1930-2018) Gérard Genette النص الموازي على هذا النحو "هو إذا بالنسبة إلينا، ما به يصنع النص لنفسه كتابا، ويعرض ذاته على هذا النحو للقراء وللجمهور عامة"[1]. أما فيليب لوجون(1938) Philipe Lejeune فيعرفه باعتباره "حاشية النص المطبوع التي تقود في الواقع كل قراءة. (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم الطبعة، اسم الناشر، وحتى لعبة التقديم الغامضة)"[2] وبالتالي فإن جميع المكونات التي تتعلق بعتبات النص سواء أكانت إهداء أو عنوانا رئيسيا أو عنوانا فرعيا وكل ما يتعلق بالنشر والتقديم والديباجات والحواشي والرسوم، ثم ما جاء على الغلاف من صور أو لوحات فنية أو رموز، إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات وتصاميم وغيرها... الخ، تعتبر من مكونات التناص.

إن تصميم الغلاف لا يخلو من معنى، فقد يحتوي على العديد من العناصر التي توجه فعل القراءة وعلى سبيل المثال قد يفيد انتماء النص إلى سلسلة من النصوص المعينة سواء من خلال العنوان المختار أو من خلال عبارات شارحة كالتي نجدها في "حصان نيتشه" (دار توبقال للنشر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، 2005) مثلا، أو مباشرة بعد الغلاف "تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة نصوص أدبية". وبالتالي فإن هذا الملفوظ يملأ فضاء لا داخل النص ولا خارجه، وهو لا يحدد عتبة النص لكنه يتوفر على مساحة ولو ضيقة من فضاء

[1] -Genette Gérard, *Seuils*, éd. Seuil, Paris, 2002, p.p.7-8.

[2] - Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, éd. Seuil, Paris, 1996, p.45.

النص بما أنه يحاول نسج علاقة معه، وهو إجراء معين يهيئ لمرحلة انتقالية يجتازها القارئ، والتصميم الذي يجده القارئ في "حصان نيتشه"، وهذه العملية ليست مجانية، بل لها تأثير بالغ في تفسير أي نص. وفي الدراسات الحديثة لم يعد مفهوم النص مختزلا فيما يكتب لغة ولم يعد "يقتصر على ما يقع في النطاق اللغوي، بل يتضمن النص المرئي إضافة إلى النص المكتوب. فهو يشمل فن الأدب وفن التصوير أيضا"[1].

يعتبر الرسم في النقد المعاصر نصا مفتوحا يقدم للقراءة مثله في ذلك مثل جميع النصوص المكتوبة.

يجد القارئ على غلاف النسخة القديمة "لحصان نيتشه" المكتوبة باللغة الفرنسية[2] صورة عبد الفتاح كيليطو. قد يكون هذا المعطى عاديا إذ درج العديد من الكتاب إرفاق مؤلفاتهم بصور فوتوغرافية لهم من باب التعريف. لكن الأمر هنا يختلف تماما. يختار كيليطو ثلاث صور لنفسه جنبا إلى جنب، هي في الأصل صورة واحدة لكن الاختلاف يكمن على مستوى الألوان بينها. فالصورة الأولى ذات لون واضح أما الصورة الثانية فلونها باهت شيئا ما مقارنة مع الصورة الأولى. أما الصورة الثالثة والأخيرة فهي باهتة تماما مقارنة مع الصورتين السابقتين. يرمي هذا التدرج على مستوى الألوان إلى مفهوم التعددية والتفلت. فيجبرنا هذا التلاعب بالألوان وبالتالي بهوية المؤلف بطرح السؤال حول ماهيته وماهية ما سيقوله في بياضات النص.

أما النسخة الأولى التي جاءت باللغة العربية[3]، فنجد على الغلاف لوحة للفنان والمهندس الأمريكي كالدر ألكسندر(1898-1976) Alexander « sandy » Calder، وهي عبارة عن خطوط دائرية تتخللها نتوءات باللون الأحمر والأزرق والأصفر والأسود، فبالنسبة للقارئ الذي لا يمتلك معرفة في مجال الفن يكون هذا الاختيار من قبيل التزيين والزخرفة وقد لا يعير اللوحة أي اهتمام، أما بالنسبة للقارئ الملم بهذه الثقافة فإنه سيحاول

[1]- عبد المسيح ماري تيريز، القراءة النصية بين النص المرئي والنص الأدبي، مجلة إبداع، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ع.3، مارس 1996.ص.67.

[2] -Abdelfattah Kilito, *Le cheval de Nietzsche*, Casablanca, Le Fennec,1995.

[3]- عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2016.

إيجاد روابط بين هذه اللوحة والمضمون محاولا بناء فرضيات للقراءة واستحضار ممكنات معنوية أولية. وهنا وعلى مستوى هذه العتبة، يكون الخطاب الضمني لهذه اللوحة موجها لنوع معين من المتلقي، هو انتقاء للقارئ وفي الوقت ذاته عقد قراءة يبرمه الكاتب مع القارئ، حيث يطلب منه أن يكون متميزا ولا يكون متكاسلا ومتقاعسا، كأن هذه الدعوة تجسد تماما ما قاله نيتشه: " أكره كل الكسالى الذين يقرؤون"[1]، والتي قد تكون صدى لما قاله كيليطو في حق قارئه الذي يجب أن يكون بمثابة السندباد، ذلك المسافر الذي يجب عليه أن يبدل "مجهودا ذهنيا ليس باليسير"[2] وأن يتبنى قراءة شمولية ومختلفة عن القراءات العادية، قراءة تقطع مع عادات القراءة الاجترارية، بالمعنى المألوف، التي لا تخرج عن القواعد والأنماط والأوليات التي وضعها سدنة الفكر العربي، ولا تعتمد على لغة واحدة ولا على مرجعية واحدة بل أساسها التعددية والاختلاف وهذا ما يضمن حركية إبداعية تماما كما توحي به دوائر كالدر ألكسندر التي "يجب أن تأتي إليها الحركية من مكان ما"[3]، من المشاهد بالذات ومن تجربته ومن تصوراته.

فعلاقة اللوحة بالعنوان قد تكون مدار مساءلة، متاهات العنوان، هي نفسها متاهات اللوحة، سيكون القارئ مرتبكا وغير جازم في بناء أي تأويل. يستفز إذن كيليطو قارئه بل وقد يتلاعب به وبخاصة حين يكتشف القارئ أن لا أثر لنيتشه، على الأقل في الظاهر، بين دفتي الكتاب.

أما في الطبعة الثانية، "الأعمال الكاملة" لعلنا نلمس بوضوح حضور نفس الهاجس . فهو قد أرفق كل جزء من الأعمال الكاملة بلوحة فنية تدخل في علاقة معينة مع النص، وكلها لوحات للرسام البلجيكي رونيه ماغريت الذي يعرف بتوجهه السريالي وبتأثره في بداياته بأندريه بروتون ومشاركته له في العديد من الأعمال، وهو يتلاعب دائما بالتوليفات غير

[1] - Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Société du Mercure de France, Paris, 1903, p.54.

[2]- عبد الفتاح كليطو، الأعمال الكاملة، بحبر خفي، الدار البيضاء، دار توبقال، 2018، ص. 19

[3]-Jean-Paul Sartre, "*Les Mobiles de Calder*," Alexander Calder: Mobiles, Stabiles, Constellations, exh. cat. (Paris: Galerie Louis Carré, 1946), 9–19.

المتوقعة إن على مستوى اللغة المرافقة للوحة أو على مستوى اللوحة ذاتها، وهو دائما يدعو المشاهد إلى التساؤل، فكل ما هو غير متوقع وعبثي قد يجعل العالم مرئيا أو مدركا، وهنا يتقاطع الفنان مع الكاتب في التصورات فتأتي اللوحات المرفقة لتعضد ما يذهب إليه الكاتب.

يتضمن الجزء الأول الذي جاء تحت عنوان "جدل اللغات" لوحة تحمل عنوان "فن المحادثة" (1950) (l'Art de la conversation)، وهي تعبر عن مجموعة من الصخور العملاقة الشاهقة، يرى في أسفلها رجلين يتبادلان الحديث، وصغر قاماتهما مقارنة مع كبر حجم الصخور، هو تعبير عن الحلم الذي رسمته الصخور بحروف لاتينية، يطول فيها الحديث والكلام لا ينتهي، ويبقى دائما هناك فتات ليشكل حديثا آخر؛ إنه الإنسان الذي يحاول أن يصل إلى حلمه ومبتغاه، والشموخ عن طريق الكلام، لكن الصمت الذي توحي به أشكال الحجارة المتراصة أكبر بكثير من الحديث الذي يدور بين الشخصين.

أما الجزء الثاني فيتضمن لوحة تحت عنوان "نزهات أوقليدس" (les promenades d'Euclide) (1955)، تبين اللوحة عدة الرسام المتكونة من الدعامة، وهي موضوعة أمام نافدة مفتوحة على منظر لسطح منازل في مدينة ما، وفي أول مستوى اللوحة تبرز صومعة وعلى اليمين نشاهد ممرا فارغا إلا من شخصين يتبادلان الحديث.

يتمثل العنصر المهم في اللوحة في دعامة الرسم التي تحتل المستوى الأول، إذ من خلالها ندرك أن المنظر لا يعدو أن يكون برمته لوحة، ولا وجود للمدينة خارج اللوحة فهي اللوحة بعينها، وهي نفس التيمة التي يتناولها تقريبا ماغريت ومفادها أن الفن لا يعبر عن الواقع بل هو ليس سوى تمثل له.

أما الجزء الثالث "جذور السرد"، فيتضمن لوحة بعنوان «الأحمر النموذج» le modèle rouge(1935)، وهي تعبر عن حذاء ورجل، بحيث يتعذر على المشاهد الفصل بينهما، وحيث تأخذ الرجل شكل الحذاء والحذاء شكل الرجل، وقد رأى العديد من نقاد الفن في ذلك تجسيدا لبيت شعري من أبيات رامبو Rimbaud لكن ما يثير الفضول هو غياب اللون الأحمر في اللوحة، فيجد المشاهد نفسه مضطرا إلى إيجاد اللون الأحمر لكن خارج اللوحة، وهذا هو بالضبط ما يريده ماغريت(1898-1967) René Magritte، إذ أن اللون الأحمر

باعتباره تلك العلاقة بين الدال والمدلول غير متواجد بداخلها فيتوجب البحث في مستوى آخر، لأن الأحمر ليس لونا بل رمزا قد يحيل على الدم أو على الثورة أو على حركة سياسية... الخ، فالمطلوب هو أن يحتاط المرء من الكلمة، وأن مفهومي اللغة والكلام في علاقتهما مع الواقع يتواجدان في صميم اللوحة.

أما الجزء الرابع "حمالو الحكاية"، فقد أرفق بلوحة تحمل عنوان "شهرزاد"(1948) «Schéhérazade» وهي إحالة على "ألف ليلة وليلة"، وهو تعبير فني تفكيكي يراوح بين الظاهر والخفي، بين درر الحكاية وأفق البحر، بين الكلام والمتخيل، وقبل أن ينظر المشاهد إلى شهرزاد يجدها قد سبقته إلى النظر إليه. وفي هذه اللوحة، إن اسم شهرزاد لا يفسر الرسم بل يزيد من وقع المفاجأة. أما المؤلف الخامس تحت عنوان "مرايا"، فيأتي مرفقا بلوحة بعنوان "النسخ الممنوع" (1937) (La reproduction interdite)، وهو تعبير عن إنسان يقف أمام المرآة ليرى نفسه، لكن المرآة تعكس صورة مخالفة لصورته الأمامية أي للواقع، بل هي صورة معاكسة ومزيفة، ومن هنا يستنتج أن الرسم كما هو الشأن بالنسبة للأدب والفنون الأخرى لا يعبر عن الواقع بل هو تصور وتمثل له.

خلاصة

يرى دارسو الفن أن ماغريت تأثر كثيرا بالتصورات الفلسفية لنيتشه[1] وخاصة الدلالة العميقة للا معنى الحياة، فلا معنى الحياة قد يتحول إلى فن ويشكل الإطار الحميمي لفن حقيقي بحق وحر وعميق، فالفنان الجديد هو الفيلسوف الذي تجاوز الفلسفة، ونجد صدى هذه الأفكار كذلك عند شوبنهاور الذي أثر كذلك في فلسفة نيتشه. ولقد عبر ماغريت بجلاء عن هذه الفكرة في لوحته التي أطلق عليها اسم "المصباح الفلسفي" (1936) حيث يصور بسخرية فيلسوفا يدخن "نفسه" وهو سجين بنات أفكاره في بحثه الدائم والمرضي على المعنى، يستدعي إذن الفن الفلسفة، ويستدعي أدب عبد الفتاح كيليطو الفن والفلسفة معا.

[1]- *Friedrich Nietzsche, Le mama gritte dada dans tous ses états, in* https://substantifiquemoelleblog.wordpress.com/tag/friedrich-nietzsche.

يكون التناص إذا على مستوى الفنون غير الأدبية كفن الرسم الذي يمتلك لغة خاصة به، هي كما يقول جراهام آلان Graham Allen: [1] "لغة تستلزم إنتاج أنماط معقدة من الترميز وإعادة الترميز والتلميح والصدى ونقل الأنظمة والرموز السابقة، ولتفسير لوحة مرسومة علينا أن نعتمد حتما على قدرة تفسير علاقة تلك اللوحة ب "اللغات " السابقة أو بأنظمة الرسم".

لقد اختار كيليطو أن يزج بالقارئ في عوالم غير اعتيادية وأن يتبنى منظورات أخرى غير تلك التقليدية، وقد اختار لوحات لفنان واحد، تشترك في نقاط عديدة، وما يهمنا في هذا الموضوع حتى لا ندخل في متاهات أخرى، أن كل اللوحات تحمل عناوين لا تشرح أبدا مضامين اللوحات بل تخلق نوعا من القلق والبلبلة على مستوى التفكير، وهذا بالضبط ما يفعله كيليطو وهو يختار لمؤلفه عنوان "حصان نيتشه".

هي إذا علاقة الكلمات بالواقع، علاقة لم يعهدها المشاهد، إذ أن الكلمات في هذا السياق تحيل على شيء آخر ولا تحيل على مكونات اللوحة، العلاقة هنا شاعرية، أي أن هذا التعبير لا يحتفظ سوى ببعض مميزات الأشياء التي ترسمها ريشة الفنان والتي لا يعيرها وعي الإنسان أي اهتمام.

يقول المهتمون بتاريخ الأفكار أن ماغريت كان يهتم كثيرا بانتقاء عناوين لوحاته وهي مهمة بالنسبة إليه ولطالما أوكلها لأدباء ومفكرين وفلاسفة[2]، فالمعنى لا يمكن إيجاده من خلال محاولة الربط العادي للكلمات بعناصر اللوحة ولا يمكن حصره في هذه العملية، بل هو امتداد خارج نطاق العقل وتناسل لأحاسيس كثيرة قد تظهر وتختفي وتتجدد على مستوى الانطباعات وتتحول في علاقتها مع رؤى العالم.

إن العتبات الأولى التي اختارها كيليطو تتعالق مع الفن وتدخل عملية التناص في تسلسل كبير، إذ يجد المشاهد -القارئ نفسه أمام إحالات عديدة، فهو من أجل أن يفك رموز اللوحات عليه أن يكون مدركا لثقافات معينة وسياقات مختلفة وآداب متنوعة. فالاسم مثلا في

[1] - جراهام آلان، نظرية التناص، مرجع سابق، ص.235.

[2] - www.extra-edu.be/Dossiers_Magritte Le dossier pédagogique Magritte PDF, Educateam – Musées royaux des Beaux-Arts 2009.p.17.

لوحة "شهرزاد" يبدو أن لا علاقة له باللوحة بتاتا، فعلى المشاهد أن يكون أديبا أولا ليدرك علاقة شهرزاد ب "ألف ليلة وليلة"، وهذا المعطى غير كاف ليفك رموز اللوحة، بل عليه أن يكتشف أيضا أن هناك المرئي وغير المرئي، وأن المشاهد يرى ما تعلم أن يراه، والفنان يحاول أن يخلق لديه صدمة وأن يجعله واعيا بالعادات التي دأب عليها في التفكير ويصححها بخلخلتها وإرباكها، يريد من المشاهد أن يتخلى عن هذا النمط من الإدراك الذي يوجه تفسيره للعالم، فلوحات ماغريت تشوه المعتاد الذي تم التواضع عليه.

يجب على القارئ أو المشاهد إذا أن يملأ بياضات تركها المؤلف أو الفنان. يتعلق الأمر إذا بخلق تعاون نصي-فني يساهم فيه المشاهد-القارئ بشكل كبير، كما يعبر عن ذلك أمبيرتو إيكو Umberto Eco قائلا: "النص يتنبأ بالقارئ، هو منتوج يجب أن يكون مصير تأويله ضمن الميكانيزمات التوليدية الخاصة به، فولادة نص ما يعني ترتيب استراتيجية يكون ضمنها التكهن بحركات الآخر[1]".

[1] - Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p.65.

3- العنوان:

إن أول ما يثير القارئ أثناء مشاهدة الغلاف هو اسم نيتشه، وهو اسم علم ينتمي لتراث حضاري وثقافي وفكري ولغوي معين، فهو يحدد أصالة الأشخاص والأماكن، ولا علاقة له بالدلالات ولا مكان له في اللسانيات بحسب إيميل بينفينست-1092) Emile Benveniste (1976 لأنه ليس بفعل ولا باسم ولا بنعت، بل هو رمز اجتماعي كما جاء في تعبيره: "ما نعنيه بصفة عامة باسم العلم هو سمة متواضع عليها لتحديد اجتماعي بحيث يمكن أن تدل بشكل دائم وبطريقة وحيدة على فرد وحيد"[1]، لكن رولان بارت يرى أنه من الواجب أن "تتم مساءلة اسم العلم بعناية لأن اسم العلم إذا استطعنا القول هو سيد المدلولات"[2]. يأتي العنوان إذن على شكل تركيب إضافة، ولقد سبق لميلان كانديرا[3] Milan Kundera أن وظف نفس التركيب والإحالة في روايته المشار إليها أدناه، وحيث عرض للمشهد مشيرا بأن السلوك الذي أبداه نيتشه وهو يعانق الحصان بمثابة طلاق مع الإنسانية لأنه يمثل بداية مرحلة الجنون لديه.

لماذا هذا العنوان؟ للإجابة على هذا السؤال-وقد لا نملك له إجابة شافية-وجب أولا ربط العنوان بالرسومات التي سبق ذكرها. ويتضح من هذه العلاقة أن نقطة الالتقاء تكمن على مستوى استراتيجية بناء المعنى. فالعنوان بحسب ليو هوك Léo Hock "مجموعة العلامات التي ترتسم في صدارة نص ما لتسميته ولبيان محتواه الإجمالي ولإغراء الجمهور المشاهد"[4]. وهو يؤدي بحسب شارل كريفيل Charles Grivel (1936-2015) ثلاث وظائف وهي تباعا، تسمية الكتاب وتحديد محتواه ومضامينه وإكسابه قيمة[5]. وهذه الوظائف قد لا تكون مجتمعة كلها في آن واحد. لكن الأمر في كتاب كيليطو يختلف تماما، فلا علاقة –على الأقل في الظاهر-للمضامين بالعنوان. وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن العلاقة القائمة بين

[1] - E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976, II, p. 200.

[2] - BARTHES, Roland, «Analyse *textuelle d'un conte d'Edgar Poe*» in Claude Chabrol (dir.), Sémiotique narrative et textuelle, édition Larousse, Paris, 1974, p. 34.

[3] - Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Folio, 1987, p. 421-422.

[4] -Serge Bogobza, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « le rouge et le noir »,* Genève, Librairie Droz, 1986, p.31.

[5] - *Ibid*.

العنوان ومحتويات الكتاب. فيتضح أن المؤلف يحاول من خلال النص الموازي أن يدفعنا إلى أن نتخذ وضعا مغايرا في القراءة وأن نخرج عن المألوف في بنائنا للمعنى والتأويل، وألا نثق كثيرا فيما يظهر على سطح النص، وهي بداية الرحلة. فكل ما يبدو واضحا فهو ليس كذلك. وهذا ما تدعو إليه فلسفة نيتشه إجمالا.

إن ميزة هذا العنوان قد تكمن في الاختيار والمنحى الذي تأخذه الكتابة لدى كيليطو، وهي كتابة تتخذ من التفاصيل التي قد لا يأبه لها القارئ نقطة انطلاق، وهي أيضا إشارة إلى وجوب تبني موقع مغاير، موقع آخر يرتكز على الخارج من أجل استطلاع ما يوجد داخل التراث العربي، وأخيرا هو لفت الانتباه إلى أن المعنى لا يمكن عزله عن معاني أخرى وأنه ليس معطى ثابتا وقارا. هي إذا دعوة لممارسة جديدة لفعل القراءة، والتفكير في إشكالية اللغة في حد ذاتها باعتبارها كلاما لا يؤدي بالضرورة إلى الحقيقة كما عبر عن ذلك نيتشه في قوله: "إن مقارنة مختلف اللغات تبين أننا لا نستطيع أبدا عن طريق الكلمات الوصول إلى الحقيقة ولا لتعبير ملائم ولو كان الأمر عكس ذلك لما كانت هناك لغات كثيرة"[1].

ينبغي أن لا ننسى التماهي مع فلسفه ماغريت في طريقة تناوله للعناوين والمبتغى الذي كان يرمي إليه، فكيليطو يريد لفت الانتباه إلى أن محاولة إيجاد معنى انطلاقا من ربط العنوان بمضمون الكتاب وعلى الطريقة التقليدية لن تؤتي أكلها إلا إذا استطاع القارئ تجاوز هذه المقاربة، وفي نفس الوقت يدفعه إلى اكتشاف وسائط أخرى يرى من خلالها المعاني الخفية التي لا تتأتى إلا إذا استطاع القارئ خلق شبكة من العلائق انطلاقا من تذوقه وانطباعه وحسه وعدم الانصياع إلى القوالب الجاهزة.

وفي هذا الإطار يروي الكاتب تجربة النيسابوري من خلال تأليفه لكتاب حول المجانين الذين كان يوليهم اهتماما كبيرا من الناحية الأدبية، أو إن شئنا القول يدرس صورتهم من خلال تمثلاتهم للعالم، وكذلك من خلال آراء السابقين في الموضوع، فالنيسابوري عارف بأنواع النصوص وبخاصة السردية منها، كما أنه فسر القرآن، وبالتالي فارتباط اهتماماته

[1] - Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Ill, p. 179, trad. A.K. Marietti, Aubier, Paris, Flammarion, 1969, p. 179.

هذه باهتمامه بالمجانين هي نقطة لا ينبغي إغفالها، بحيث أن النيسابوري "لا يتكلم عن أي مجانين، بل عن فئة خاصة، المجانين الذين ينطقون الحكمة. وقد جعل لكتابه عنوان "عقلاء المجانين"، أي العقلاء من بين المجانين"[1]، فإذا تأملنا في العنوان سنجد أن النيسابوري اختار التناقض في مؤلفه ليكون واجهة أولية له، لكن الملاحظ أيضا عند تصفح المؤلف أن الشخوص المتحدث عنها أي المجانين هم أكثر الناس حكمة وفطنة، فهو اختار التطرق للجانب الفعال لديهم ولم يورد تلك السلبية العامية التي يكتسيها لفظ المجنون، "فغايته هي جمع نوادرهم، وأقوالهم، ومناقضاتهم، ومبادهاتهم في الجواب، وما يعرضونه من حجج تفحم المخاطب[2]". يتميز مجانين النيسابوري بالبداهة والحكمة، ولذلك تكون لهم الكلمة في العديد من القضايا، كما أن قولهم يعتمد في الفصل في أمور الدنيا، كما أن أغلبهم شعراء، وأهل قول في السلطة، "إنهم مسموعون، بل مهابون"[3]، لأن هذه الحركة هي انعتاق من سلطة العقل كما تراه العامة.

إن صفة المجنون لها مزايا عدة منها الحرية والانعتاق من قيود العقل التي تفرض على الشخص التقيد بالقوانين، وفي هذا الصدد يقول النيسابوري إن المجنون هو "الذي هام على وجهه"[4]، أي أنه "قد قطع العلائق وتحرر من الضغوط التي يلزم بها الإنسان العاقل نفسه"، و"فقدان العقل، معناه الانفكاك من العقال والذهاب على غير هدى، ولا تبصر، وبلا هدف[5]". إن ممارسة التأويل داخل النص تستدعي سندبادا يقطع مع دوغمائية القراءات النمطية للنص، من أجل تجنب مأزق الإسقاطات التي سيجت الفكر العربي.

يستحضر الكاتب أيضا صورة المرأة المجنونة، كمثال عن الجنون بلا هدف، واستشهد بالمرأة التي "كانت تأمر جواريها بغزل الصوف من الصبح إلى العصر، ثم تأمرهن فينقضن ما غزلن إلى المساء"[6]، ويستدل على ذلك بآية قرآنية تقصد نفس المرأة.

---

[1] - عبد الفتاح كليطو، الأعمال الكاملة، ترحيل ابن رشد، مصدر سابق، ص. 97

[2] - المصدر نفسه، ص. 98.

[3] - المصدر نفسه، ص.98.

[4] - المصدر نفسه، ص.99

[5] - المصدر نفسه، ص.99

[6] - المصدر نفسه، ص.99.

يربط النيسابوري الجنون بالموت أي أن المجنون لا ينسى الموت أبدا، في حين أن العاقل بتمسكه بأهدافه في الحياة فهو ينسى الموت. يمكننا القول مع هذه التناقضات التي أدخلنا فيها الكاتب ومعه النيسابوري بأن المجنون هو شخص أكثر واقعية من العاقل، فهو متصالح مع ذاته، يحيا بلا خداع ولا يحاول التمسك بالأوهام، والجنون في حد ذاته هو انفلات كلي من الحساب وبهذا يمكن أن يصنف من النعم "وهكذا يبدو الجنون بركة، وامتيازا، وحظوة، ونعمة"[1].

[1] - عبد الفتاح كليطو، الأعمال الكاملة، ترحيل ابن رشد، مصدر سابق، ص.100.

4- التناص والترجمة

تمثل الترجمة شكلا خاصا من أشكال التناص، أي نقل المضامين من لغة إلى أخرى، ولا يتم فقط نقل دلالات لغوية بل تطال العملية الترجمية أيضا مكونات ثقافية وأيديولوجية وأدبية واجتماعية... الخ، ولعل تطور الأدب مدين بالكثير لاحتكاكه بآداب أخرى أجنبية، والترجمة تقيم ثلاثة أنواع من العلاقات التناصية:

أ-علاقة النص الأجنبي بالنصوص الأجنبية الأخرى: إذ أن النص الأجنبي يحمل في طياته آثارا لنصوص أخرى سابقة له أو معاصرة له، بدورها كتبت بنفس اللغة أو ترجمت إلى لغة النص.

ب-علاقة النص الأجنبي بالترجمة: فالعديد من المفكرين يعتبرون أن الترجمة هي إعادة الكتابة، ولا يقول المترجم من خلال عملية الترجمة نفس الشيء، بل يقول تقريبا نفس الشيء كما يعبر عن ذلك أمبرتو إيكوUmberto Eco[1] من خلال عنوان كتابه حول عملية الترجمة.

ج-علاقة النص المترجم بالنصوص الأجنبية أو النصوص المكتوبة بنفس اللغة المستعملة في الترجمة: وهي من خلال هذه العملية تدخل في علاقات معقدة وعديدة مع كل النصوص الأخرى.

إن أشكال التناص القائمة عن طريق الترجمة ومن خلالها، تؤثر في الوقت نفسه في النص الأجنبي وكذلك في نصوص الثقافة المترجم إليها، فالمترجم يخلق علاقة تناصية بإعادة إنتاج نص سابق داخل لغة الترجمة، وهذا لا يعد من قبيل التكرار إذا ما تعرف القارئ على التناص، فالعملية تعيد سياق النص الأصلي والنص المترجم، فلا يصير فعل الترجمة مرتبطا فقط بالتأويل، بل يصير كذلك مساءلة تحاول إلقاء الضوء على المعنى وأنساق القيم. وفي هذا الإطار فإن كل ثقافة أو حضارة معينة في ممارستها للترجمة تجد نفسها حاضنة لقيم وتصورات جديدة، فالترجمة هي نقل للمعرفة وإشاعة الثقافة بين بيئات متنوعة ومختلفة،

[1]- Umberto Eco, *Dire presque la même chose,* Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2006, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher.

وهي كذلك تسهم في خلق حركة فكرية وعلمية عميقة،[1] بحيث تؤثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في التصورات والرؤى، ومازالت الترجمة حتى يومنا هذا الوسيلة لدراسة وفهم المشكلات الثقافية[2] التي تتسبب في الكثير من الأحيان في وضع سلبي.

إن مسألة اختلاف اللغة والثقافة بين المجتمعات ليست وحدها التي تطرح مشاكل في التلاقح والانفتاح، ويثير كيليطو هنا مسألة الذاكرة الأدبية عبر اشتغال التناص، على اعتبار أن التاريخ العربي عرف تذبذبا تاريخيا كبيرا مما جعله يركد لمدة ليست بالهينة، وهذا الركود والجمود هو ما جعله يتأخر عن الأدب الأوروبي بمراحل عديدة، وهذا ما أدى به إلى حصر تاريخ الأدب العربي في فترة تاريخية معينة، يقول: "وفي الواقع، فإن الأدب العربي، كما أراه وكما يراه غيري، يتلخص في العصر الجاهلي وفي القرون الخمسة الأولى للهجرة[3]"، وبذلك ارتبط الأدب العربي القديم بالهجرة بينما يحيل الأدب العربي الحديث مباشرة على أوروبا.

يمكن القول بأن جمود وانحطاط الأدب العربي في فترة من الزمن، قد أهدر عليه الفرصة في التنافس مع الأدب الأوروبي أو على الأقل اللحاق به، فأصبح الأدب في العالم يقترن بأوروبا، ويعقب على ذلك قائلا: "هكذا يخضع الأدب العربي لتقويم مزدوج... ذات يوم، وبعد رقاد دام سبعة قرون، هب فجأة ووثب برشاقة فوق ستة قرون ليجد نفسه في قلب القرن التاسع عشر، في زمن وأفقين مختلفين؛ لقد قفز من تقويمه الأصلي إلى تقويم مغاير وغريب عنه"[4].

مع ذلك ينوه الكاتب بالذاكرة الأدبية العربية، مبرزا مكامن الاختلاف بينها وبين الذاكرة الأدبية الأوروبية، حيث أن الأولى أطول من الثانية بكثير، والأمر ظاهر من خلال الفرق في الزمن، والزمن هنا يحيل على مدى دهاء الذاكرة العربية، لأن لها الأصل الذي تستمد منه وترجع إليه، وهو ما لا يطرح صعوبة في قراءة التراث العربي القديم، كما يشير

[1] - قسطندي شوملي، مدخل إلى علم الترجمة، القدس، مرجعية الدراسات العربية، 1996، ص.199

[2] - حفناوي باعلي، الترجمة الأدبية، الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2013.ص. 169.

[3] - عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،2002. ص.12.

[4] - عبد الفتاح كيليطو، المصدر نفسه، ص. 13.

إلى ذلك: "العربي لن يجد صعوبة تذكر عند قراءة ابن المقفع أو التوحيدي[1]"، في حين يجد الأوروبي صعوبة في قراءة تراثه، "فلن يستطيع الفرنسي قراءتهم إلا مترجمين إلى الفرنسية الحديثة[2]".

وحينما يتحدث كيليطو عن فعل الترجمة وفق تسلسل تاريخي فإنه يحاول إثارة مفهوم الأنساق الأدبية وتصوراتها التي تأثرت بشكل كبير بعملية الانتقال من لغة إلى أخرى، فلقد كان العرب يولون أهمية كبيرة للأدب الأوروبي ويرون فيه منهلهم في الكثير من الأحيان بالرغم من أن الأدب العربي الكلاسيكي قبل فترة الانحطاط وبعدها كان بدون منافس، وكان له قصب السبق في الإنتاج الثقافي، إلا أن النصوص العربية اليوم باتت تقترن بالنصوص الأوروبية إلى حد كبير، ولا يمكن قراءتها بمعزل عنها، بالرغم من أن الكتب العربية أيضا ترجمت إلى عدة لغات، "أكيد أن مفهوم الأدب في العصر الكلاسيكي يختلف عن المفهوم الحديث، وينبغي أن نحترز ونلزم أشد الحذر في هذا الشأن[3]"، لكن إذا تعذرت عملية الترجمة لاعتبارات أكسيولوجية فإن الأدب كله يتأثر ويأخذ مسارات أخرى غير تلك التي كان يسلكها لو أدخل في حسبانه لغة الآخر، والأمثلة التي يوردها كيليطو في هذا الصدد كثيرة، فهو يذكر في كل مرة كيف أهمل العرب القدامى مسألة الترجمة، فهم كانوا يترجمون كتابات الغرب حتى وإن لم يكن من لغتهم الأصل، مثال ابن رشد شارح مؤلفات أرسطو... لكن الغريب في الأمر أنهم لا يتوقعون أنه بإمكان كتبهم هي الأخرى أن تترجم إلى لغات أجنبية كاليونانية والعبرية...، "بل لم يكونوا فضلا عن ذلك، يرون أن شعرهم يجوز عليه النقل، وهذا ما نجده مسطرا عند الجاحظ"[4].

إن التفكير في الترجمة يثير قضايا مهمة لدى كيليطو من بينها تصور العرب فيما مضى لأدبهم، وتصورهم كذلك لمشروعية استحالة اللقاء مع أدب أجنبي، وفي هذا الصدد يرى الكاتب أن العرب بكتاباتهم الصعبة والغامضة جعلوا نصوصهم صعبة على الترجمة، أو بالأحرى هم من تعمدوا ذلك لكي لا تترجم، "ولعل أحسن مثال على ذلك مقامات

[1] - عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، المصدر نفسه. ص.14.
[2] - نفس المصدر. ص. 14.
[3] - نفس المصدر. ص.23.
[4] - نفس المصدر. ص.23.

الحريري، فهو كتاب تقول كل عبارة من عباراته: لن تترجمني! فكأن الحريري بذل أقصى ما في وسعه ليحمي كتابه ويقيه من تسلط لسان آخر"[1]، إن هذا التصور للعرب قد دفع بهم إلى قوقعة أدبهم وحصره داخل نطاق العربية فقط، وهم بهذا أرادوا له أن يكون الأقوى من بين الآداب ولم يفكروا يوما في أن عدم قابليته للترجمة سيؤثر عليه سلبا.

ومع القرن التاسع عشر ستكون الحاجة إلى الترجمة كبيرة، وسيكتشف العرب خطأهم في إهمالها، مما سيساهم في تحولهم "ومنذ ذلك الوقت، صار الأديب العربي، بصفة شعورية أو لا شعورية، يدخل الترجمة في حسابه، الترجمة بمعنى المقارنة، الموازنة، أو التحويل من أدب إلى أدب[2]". وهو تصور ساذج واختزال لما يمكن لفعل الترجمة أن يفصح عنه، فالأمر لدى هؤلاء العرب يختلف عن العرب القدامى الذين كانوا يتصورون الترجمة داخل إطار الأدب العربي وليس خارجه، أما في الأدب الحديث فكل نص عربي فهو مقرون بنص أوروبي "فكل دراسة عن أديب عربي معاصر هي في الواقع دراسة في الأدب المقارن"[3]. إن هذه العملية عوض أن تسهم في تغيير المقاربات والمنهجيات والتصورات انقلبت في عدد من الأحايين إلى النقيض، إذ أن التناص عبر الترجمة لا يتوقف عند رصد الأشكال والمضامين في النصوص فقط، بل يحاول أن يبني تاريخا للأفكار من خلال التناص، ويحاول تعقب مدى التأثيرات التي طالت الأدب على العموم.

يرى كليطو في هذا المضمار أن هذه الطريقة في القراءة هي طريقة خاصة بالعرب لوحدهم، فاكتسحتهم الترجمة بدرجة كبيرة من السلبية، إذ ابتعدت الترجمة عن وظيفية التناص بل أرست أنماطا اعتيادية مبتذلة لا تخدم الأدب في شيء، حيث أنهم يقرؤون تراثهم بعيون غربية، "وقد اكتسحت الترجمة أفقنا بحيث إنها تعمل حتى عندما نقرأ القدماء، نقرأ حي بن يقظان فيشرد ذهننا جهة روبنسون كروزو Robinson Crusoé (1911-1995)؛ نقرأ المتنبي فيتجه تفكيرنا إلى نيتشه وإرادة القوة؛ نقرأ رسالة الغفران فإذا بالكوميديا الإلهية تنبعث أمامنا شئنا أم أبينا؛ نقر اللزوميات على ضوء شوبنهاور Schopenhauer ؛ أو

[1] - عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، المصدر نفسه. ص.24.
[2] - المصدرنفسه. ص. 25.
[3] - المصدر نفسه، ص.25.

شيوران Cioran؛ نقرأ دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني فنلتقي فجأة بسوسير Ferdinand de Saussure (1857-1913) ؛ نقرأ المنقذ من الضلال فيطل ديكارت علينا ليخلصنا من حيرتنا[1]". أما الكتاب الذين ليس لهم مثيل في الأدب الأوروبي فمصيرهم الإهمال دون عودة إليهم "فيقبعون في برزخ مظلم مهجور، برزخ بلا مرايا تعكس ظلهم وتنقذهم من الضياع ومن وحدة تشبه الموت[2]".

في المقابل يتطرق كيليطو لمسألة غاية في الأهمية وهي ضرورة الاطلاع على آداب أخرى ولغات أخرى أو لغتين على الأقل إن نحن أردنا الحديث عن اللغة، كما يورد مسألة الترجمة والتأثير الذي يحدثه المترجم في نقل النصوص إما بأمانة أو بحرية كاملة في التصرف، وفي هذا الشأن يلح كيليطو على ضرورة الأمانة في الترجمة، كما يؤكد على إسهام الترجمة في استمرار الأدب العربي، بحيث عرفت به وساهمت في تطوره وتلاقحه بأنماط وأنواع أخرى من الكتابة... واقترانه واقترابه من الآداب الأجنبية يحسن من وضعه ويفسح الباب أمامه للإضافة والتجديد.

إن مشكل الترجمة الذي يثيره كيليطو لا يقف فقط عند علاقة اللغة الأم باللغة الأجنبية، بل يكمن كذلك داخل اللغة نفسها، فيتطرق الكاتب إلى علاقة المرء باللغة وهل في وسعه أن يتكلم أكثر من لغة واحدة، أو بالأحرى هل هو في الأصل متمكن من لغة واحدة وإن كانت لغته، ويختار التطرق للموضوع من خلال الجاحظ ومدى تمكنه من لغات أخرى، فينطلق بما جاء في كتاب الجاحظ البيان والتبيين، وكيف عرض لشخصية أبي علي الأسواري الذي كان يشرح القرآن للعرب وكذلك للفرس، فيتساءل إذن عن كيف يمكنه ذلك وبأية لغة وما هي الوضعيات التي يتخذها أثناء شرحه أو ترجمته للقرآن.

أما رأي الجاحظ في هذا الأمر فيقول باستحالة تمكن الشخص من لغتين لأن في ذلك يأس، ولا يمكن أن يجتمعا في لسان واحد، وهذا معناه وجود تنافر تام بينهما سلفا، لكنه يستثني من ذلك موسى بن سيار الأسواري. ثم يستمر في شرح ما جاء به قول الجاحظ حول

[1] - عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، المصدر نفسه. ص. 25-26.
[2] - المصدر نفسه، ص. 26.

الترجمة واستثنائه للأسواري بأنه أبرع الناس فيها، وبذلك يرى الكاتب على أن الجاحظ الذي أصدر حكما كهذا ف "إنه يقدم ضمنيا هذا المفسر كمترجم مثالي، وما عداه مترجمون ناقصون تختلف درجاتهم باختلاف معرفتهم باللغتين"[1].

تظل أفكار الجاحظ دائما متناقضة، فهو يؤكد سواء في البيان والتبيين أو في الحيوان أن الترجمة مستحيلة في أي حال من الأحوال، لأنها تكون ناقصة وغير تامة لا على مستوى اللغة أو على مستوى المعنى، "فمهما بلغ من سعة المعرفة، ومن الإحاطة بمادة الكتاب الذي يترجمه، فإنه يظل عاجزا عن اللحاق بمؤلفه[2]".

يتمسك الجاحظ برأيه في استحالة الترجمة ليس في القرآن فقط (ما عدا استثناؤه لأبي ستار)، كذلك النصوص الفلسفية والشعر أيضا، لأن هذا الأخير في رأيه له أوزان خاصة يستحيل ترجمتها، والفرق هنا في أن النصوص الفلسفية يستحيل ترجمتها لعدم إلمام المترجمين بالنصوص الأصلية، بينما ترجمة الشعر تكمن في "امتناع الشعر عن الترجمة وعدم قابليته لها أصلا"[3]، بل يتعدى الجاحظ هذا القول ليقول بأن الشعر مرتبط بالعرب فقط، أي أنه لا يستقيم في أية لغة كيفما كانت.

يتساءل الكاتب في هذا الصدد عما إذا كان الجاحظ بالفعل هو صاحب هذا القول رغم أنه جاء في كتابه "الحيوان" بطريقة مباشرة لا تحتمل التأويل، إلا أن هناك من الثغرات ما يجعل الشك مباحا، مثل آراء البعض من مناصري الشعر.

يستطرد الكاتب مجموعة من الأفكار المتداخلة، وبناء على ما جاء به مناصرو الفلسفة ومناصرو الشعر، يصل إلى علاقة الفلسفة والشعر، "فالتعارض بين الشعر والفلسفة يتطابق مع التعارض بين الشفوي والمدون؛ ويتطابق مع التعارض بين ما هو حديث الميلاد (الشعر) وما هو غارق في القدم (الفلسفة)؛ ويتطابق مع التعارض بين العرب والعجم، وخاصة اليونان، ويمكن ترتيب هذه التعارضات في منظومتين، منظومة الرواية ومنظومة الكتابة"[4].

[1] - عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، المصدر نفسه، ص.31.
[2] - المصدر نفسه. ص.33.
[3] - المصدر نفسه.ص.35.
[4] - المصدر نفسه. ص. 44-45.

انطلاقا من هذا كله يتساءل الكاتب حول انتماء الجاحظ لإحدى المنظومتين، وبعد حديث طويل عن طبيعة كتاباته وتصنيفها اهتدى إلى كونه ينتمي للاثنتين "إنه يخاطب صنفين من القراء (أي إن كتابه كتابان!)، ومن ثم فإنه مثل موسى بن سيار الأسواري يلتفت إلى الجهتين، جهة اليمين وجهة الشمال"[1].

ماذا يحدث حينما يواجه القارئ نصا لا ينتمي لثقافته ولا للغته ويحاول في بنائه لمعناه أن ينطلق من تقليد فكري وفلسفي لا ينطبق على النص الآخر. يحرص كيليطو كثير الحرص على أهمية الإقلاع عن القراءة التي لا تتمرد على الأنماط القائمة، ومن أجل هذا فهو يسوق أمثلة عديدة لعل من أبرزها مثال ابن رشد، الذي بالرغم من إلمامه بالشعر العربي بمختلف مجالاته، إلا أن هذا لم يفده في فهم أرسطو بالكامل، إذ أن "الغائب عن أفقه وأفق معاصريه هو المسرح؛ فكما هو معروف، لم يكن للقوموديا والطراغوديا وجود ولا مقابل في العربية قبل القرن التاسع عشر[2]". إن سوء الفهم هذا هو ما أسهم في إتلاف المعنى الحقيقي لفن الشعر، وفتح المجال أمام تأويلات سلبية للنص ولشارحه الذي اهتزت صورته كفيلسوف كبير أخطأ الترجمة في أكثر الكلمتين تأثيرا في الكتاب.

إن هذه التفاصيل المستفيضة التي أوردناها بخصوص تصور كيليطو للترجمة تعبر كلها على كون هذا الفعل نوعا من الرحلة إلى فضاءات أخرى لا تخلو من مخاطر. لكن الربح فيها ليس باليسير. فالترجمة في حد ذاتها نوع من تجربة الغيرية، نوع من استشراف فكر آخر ورؤية جديدة. كان على نيتشه أن يتحدث بلسان زرادشت الذي لا تجمعه مع الغرب أية صلة. كان عليه أن يتحدث بمفاهيم أخرى وتصورات لم يعهدها الغرب. فدخل بذلك الفكر الغربي والفكري الأجنبي في جدل وحوار في عملية هدم وبناء. إن الحوارية هي أصل كل الخطابات. "ذلك أن لغة الآخر/السابق تفرض نفسها علينا بقوة في بعديها المنطوق والمكتوب

[1] - عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، المصدر نفسه. ص. 46.
[2] - المصدر نفسه. ص. 49-50.

معا، وتسكن ذاكرتنا، وتنجم من حيث نقصد أو لا نقصد في خطاباتنا وكتاباتنا. فإذا اللغة ديدنها التعاود."[1]

كذلك فعل كيليطو في مقاربته لفعل الترجمة فأقحم الفكر العربي في جدل مع الفكر الغربي ليخرج بمنظور جديد في ممارسته الأدبية.

ولا بد لنا في هذا السياق أن نستحضر التصور نفسه لدى نيتشه باعتباره فيلولوجيا ومترجما كذلك للنصوص القديمة، والسؤال الذي كان دائما يطرحه في هذا الصدد هو ماذا نضيف لنص قد يوجد فيه التباس، ثم يجيب قائلا: "إن الواقع نفسه نص فيه التباس يجب فك تشفيره وترجمته"[2] ويعطينا مثال "الورقة" على ذلك، فالورقة تعيين لكل أوراق الشجر المتفردة التي يمكننا أن نجدها داخل الغابة، وبالتالي وبشكل مثالي يجب أن تكون الكلمات بعدد أوراق الشجر في العالم، بل وكلمات إضافية تفيد الأوراق التي تغير لونها وشكلها طيلة الأيام، فاللغة لا يمكن أن تستوعب لا المختلف ولا المتفرد ولا السيرورة، لا يمكنها أن تعبر سوى على الشبيه والعام والكائن، فهي تبسط العالم وتشوه الواقع، وبالتالي فكل كلام لا يعدو أن يكون ترجمة.

إن عدم اطلاع العرب على شعر اليونان واكتفائهم بفلسفتهم فقط، هو ما حال بين لقاء أدبنا بأدبهم، وهو الشيء الذي أثر سلبا ليس فقط على فهمنا الصحيح لهم، وإنما أن يخطئ أكبر علمائنا الترجمة، وهو شيء غير محمود. يفسر الكاتب هذا الأمر بأن العرب كانوا دائما مولعين بأشعارهم ومقتنعين أنها الأفضل، والأهم أنها لا تقبل الترجمة، ويعود ليستدل على هذا من خلال الجاحظ الذي يرفض ترجمة الشعر عكس النصوص الفلسفية، ومن خلال ذلك يستنتج الكاتب أن "ترجمة أفلاطون وأرسطو عملية يمكن أن تتم بدون خسارة تذكر؛ أما ترجمة الشعر، الذي هو نظم قبل كل شيء، فلا يمكن أن تؤدي إلا إلى نتيجة سيئة سمجة:

[1]- د. ضحى المصعبي، الكتابة والتناص في كتاب الحب لمحمد بنيس، الدار التونسية للكتاب، الطبعة الأولى، 2014.ص. 46.

[2] - Dorian Astor, in PHILITT « Pour Nietzsche, tout langage est une traduction »,15 MARS 2017.

فقراءة قصيدة مترجمة عملية سخيفة وعديمة الفائدة؛ ومهما كان جمالها، فإنها تصير نسيجا من التفاهات والترهات حين تنقل إلى لسان آخر"[1].

وبالتالي يمكن القول بأن الشعر مهما كانت لغته فلا يقبل الترجمة، ولا يقتصر بالضرورة على العرب، لكن مع ذلك فقد وجد الجاحظ صعوبة في شرح فن الشعر بدون فهم الأدب اليوناني، واقتصر على شرحه انطلاقا مما يعرفه عن الأدب العربي، ويوضح ذلك قائلا: "وهو وإن أخطأ على نحو مزعج من البداية إلى النهاية، فإنه كان يشعر أن نص أرسطو يسائله وتحداه كي يفهمه ويفك ألغازه وطلاسمه[2]".

يشير كيليطو إلى شيء مهم، وهو أن عنصر تعالق النصوص المختلفة التي لا تنتمي لثقافة واحدة تقوم على اعتبارات تاريخية وسوسيو ثقافية، إذ أن التناص عنصر "تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هناك مرسل بغير متلقي، متقبل ومستوعب، مدرك لمراميه وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية والمعاني ضروري لنجاح العمل التواصلي"[3].

إن هذا التعقيد في نص أرسطو نابع عن عدم اطلاع ابن رشد على أدب اليونان، وهو ما يجعله يتحدث بصفة الجمع، والمرور عن الأشياء الخاصة التي تفصل خصوصيات الشعر اليوناني، ويعتبر الكاتب هذا الأمر أنه خطأ لم يكن على ابن رشد ارتكابه، ومن ناحية أخرى يتحدث الكاتب عن لومه هذا لابن رشد في مقابل لوم نفسه، ويطرح نوعا من المقارنة بينه وبين ابن رشد، فكيفما شرح هذا الأخير فن الشعر لأرسطو وهو لا يعلم عن الشعر اليوناني شيئا، كذلك فعل الكاتب حينما تحدث في تفاصيل هذا الفعل وهو لا يعلم عن ابن رشد الشيء الكثير، فيقول: "لم يكن أكثر عبثا مني أنا الذي أريد أن أتخيل ابن رشد دون أن تكون لدي مادة عنه عدا ذلك النزر اليسير الموجود لدى "رينان" و"لين" و"آسين بلاثيوس[4]". ويثير كذلك في نفس السياق مسألة ترجمة متى بن يونس الركيكة لفن الشعر لأرسطو، ويعرض

[1] -Dorian Astor, in PHILITT « Pour Nietzsche, tout langage est une traduction »,15 MARS 2017.

[2] - المصدر نفسه. ص. 53.

[3] - محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري_ استراتيجية التناص، الدار البيضاء، المركز الثقافي المغربي، 1992، ص.121.

[4] - عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، مصدر سابق، ص. 55.

لقول في هذا السياق لأبي حيان التوحيدي الذي قال الكاتب أنه يكره متى بن يونس، وبسبب هذه الترجمة التي شوهت فن الشعر وبالضبط لكلمتي الكوميديا والتراجيديا، لقي متى بن يونس انتقادات جمة من طرف معاصريه وحتى الذين أتوا من بعده.

لقد قارن الكاتب هذا الأمر بمعركة حدثت في أوروبا كان لها الأثر الكبير في تغيير مجرى التاريخ الأوروبي، وهو ما فعله متى بن يونس في التاريخ العربي، فلو لم يخفق متى بن يونس في ترجمته، لتغير وجه الأدب العربي كله... كان من الواجب أن يتغير، إلا أنه، ويا لسوء الحظ، ظل على حاله، لسبب تافه، لعلة كان بالإمكان تلافيها"[1].

"لكن ما لا شك فيه هو أن متى لم يكن ليعلم أنه مع مرور القرون سيتغير شيء ما في العالم، وسيغدو العرب في حاجة إلى نقل آداب غير أدبهم، والتكلم بلغات أخرى إلى جانب لغتهم"[2].

إن الانتماء اللغوي إلى جانب الانتماء الديني والعرقي والجغرافي...الخ، من مكونات الهوية، وهذه العلاقة القائمة بين اللغة والانسان تخلق تجربة غيرية لا على مستوى الأنا فقط، بل كذلك على مستوى العلاقة مع الآخر، وفي هذا الإطار يتحدث الكاتب عن اللغة، ويستهل حديثه بقوله: "لست أذكر من قال (ولكم كنت أود أن أكون أنا صاحب القول)، "إننا ضيوف اللغة"، وهو تعبير جميل يشير إلى أننا نقيم عندها وننعم بالخيرات الجمة التي تغدقها علينا بسخاء"[3].

يثير هذا القول إعجاب كيليطو، كما أنه يثير لديه فضولا في معرفة المزيد عن تفاصيل هذا اللفظ، كما يثيره لدى القارئ أيضا، فهو يعتبر انطلاقا من القول السالف الذكر أن للغة خصوصياتها وعالمها الذي يجب على الإنسان احترامه مادام ضيفا عندها، لكن في المقابل وكعادته لا يكتفي كيليطو بما هو متاح لديه في النص، فهو يتجاوزه ليقول العكس، "لكن يخيل إلي أحيانا أن المتكلم هو المضيف وأن اللغة هي الضيفة، ضيفة مشاكسة عنيدة تنزل

[1] - عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، مصدر سابق، ص.112.
[2] - المصدر نفسه. ص. 114.
[3] - المصدر نفسه.ص.100.

عنده بدون استئذان، فتتملكه وتسكنه على رغمه"[1] وبالتالي، فإن قوة اللغة تفوق فعل الإنسان في أن يتجاوزها أو ينسلخ منها، خصوصا وأن بناء القول داخل الأصل أو خارجه يتطلب اللغة ولا شيء دونها.

يفصح كيليطو عن رفضه الشديد أن يتكلم الأجانب لغته، والغريب في الأمر أنه ينزعج حتى عندما يتكلم الآخر لغة غير لغته، فهو بالنسبة إليه بمثابة استهزاء بلغته، بحيث يتجاوزها ليتكلم بأخرى، بل وحتى عندما يتكلم أحد نفس لغته لكن دون أن يفهمه.

يمكن أن نفهم من هذا أن الكاتب يحيلنا على مشاكل يمكن أن تحدثها اللغة بتملكها للإنسان، سواء تعلق الأمر بالحفاظ على اللغة الأصل من تحريفها من طرف الآخر، أو بعجز داخلي عن بلوغ كل شيء والتمكن من حيثياتها...، أسئلة عديدة تحضر في هذا الصدد، وتناقضات عدة تظهر، هل للغة علاقة بالتفوق والتجاوز؟، لماذا يثير الأجنبي إحساسنا بالخيبة عندما يتكلم لغتنا بطلاقة؟ "فهذا الشخص الذي برز من مكان قصي بعيد، يثير الارتباك، ليس فقط لأنه يبطل إحساسنا بالرفعة والتفوق، ولكن أيضا لأنه يسلبنا فجأة لغتنا، ينتزع منا لساننا ومقومات وجودنا وما نعتقد أنه يشكل هويتنا، يسلبنا أنفسنا ومأوانا"[2].

من هنا يتبين أن اللغة تشكل هوية الفرد، ومسكنه الممنوع على من هب ودب أن يدخله، وللغة وقع كبير على مجرى التاريخ، فهي النقطة الفاصلة بين الحضارات وفي الوقت نفسه سبب تلاقحها وانفتاحها على بعضها البعض.

يسوق الكاتب أمثلة عديدة في هذا الصدد ليبين أكثر مدى التباس العلاقة التي تجمعنا بلغتنا وبالآخر، وإن صح التعبير فإن هذه العلاقة تشوبها أوهام عدة تعطي المرء إمكانية احتكار اللغة، وأنانيته في المقابل لامتلاك لغة أخرى دون السماح بسهولة للآخر أن يقتحم لغته، "لقد فقد فردوس لغته، ولكن متى كان مالكا له؟"[3].

[1]- عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، مصدر سابق، ص.100.
[2] - المصدر نفسه. ص. 105.
[3] - المصدر نفسه.ص. 109.

5- التناص الأجناسي:

يتناول كيليطو هذه العلاقة من زاوية مغايرة تماما، فيعود إلى البدء ويطرح إشكالية الخطيئة كما وردت في الإنجيل وفي القرآن ليتساءل عن لسان آدم من الناحية الدلالية المشتركة بين اللغة واللسان ليصل إلى المعرفة التي يقيسها بدرجة التمييز بين الخير والشر، حيث يتعلق الأمر بلسان الحية التي تحيل على تذوق آدم وحواء من شجرة المعرفة، فيصاب لسانها بتشقق وبالتالي لا بد من الحديث عن ازدواجية في اللسان وبالضبط اللسان الجارح، "من الغريب أن الحية لم تتذوق الثمرة، بل أذاقتها للمتواطئين معها، لكنها من بين شخوص المأساة الثلاثة هي التي سيصير لسانها مشقوقا[1]"، وبالتالي فهو يرصد البناء اللغوي الأول أي الأصل الذي سيكون نقطة انطلاق أشكال الكلام ثم أجناس النصوص كلها، فالنص مرتبط بالخطيئة التي أفقدت الإنسان معنى الأشياء والذي سيحاول جاهدا في مختلف تعبيراته أن يمسك بالمعنى الأولي.

يستشهد كيليطو بالعديد من الآيات القرآنية لتفسير واقعة الجنة أو الخطيئة كما يسميها هو، كما يستحضر قول الجاحظ في حق الحية ووصفها "بمشقوقة اللسان" و"يستنتج الجاحظ من ذلك أن الحية، لما يهاجمها الإنسان تخرج لسانها المشقوق، كما لو كانت تذكره بتواطؤ قديم وبالعقوبة التي أصابتها بعد تورطها في المأساة الأصلية[2]،"فيرتبط الكلام بمفهوم العقاب، ويكون هناك لسانان وليس لسانا واحدا، وسيكون من العسير أن يتفق اللسانان على معنى واحد وكأن اللغة لن تفيد أي معنى على الاطلاق وهو العقاب الأبدي الذي سيلازم الإنسان طيلة حياته، فاللغة لا تحيل على الأشياء في حد ذاتها بل تحيل على علاقة الإنسان بتلك الأشياء؛ اللغة لا تحيل على الحقيقة.

لقد عرج عبد الفتاح كيليطو على قصص عديدة ليحيل على لسان آدم، وعن أصل اللغة واللسان وأقدم البشر، والحديث عن لسان آدم هو حديث عن الأصل واللغة الأولى، فيطرح

[1] - عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، الجزء الأول جدل اللغات، دار توبقال للنشر، ط.1، 2015.
-كتاب: "لسان آدم" (1995)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي عن كتاب: ص.9.
La langue d'Adam et autres essais, Ed. Toubkal, 1995.
[2] -المصدر نفسه، ص.10.

عبد الفتاح كيليطو جملة من الأسئلة حول سر اختلاف لسان آدم عن باقي الألسنة، وما هو السبب في تعدد هذه الأخيرة...، ثم ذهب فيما مفاده أن اللسان واحد والأصل واحد، "كان ذلك لما كانت الأرض بأجمعها تتكلم لسانا واحدا، وتحديدا قبل بابل"[1]، وهنا أيضا يستعين كيليطو بالأدب الغربي وما جاء فيه بشأن برج بابل وعلاقته مع اللغة، فهو بذلك يعتبر أن السؤال حول لسان آدم لا يجوز إلا بعد حدث بابل، لأن آدم كان يتكلم باللسان نفسه الذي يتكلم به الجميع، أما عن بابل فهم خالفوا الرب فيما فعلوه بمحاولتهم التساوي معه، "بعد بابل، لم يعد بإمكان البشر محاولة للتساوي مع الرب، كما كانوا قد اعتزموا ذلك، على ما يبدو، لما شيدوا برج بابل."[2]، مما جعل الرب ينزل ليعاقبهم على فعلتهم ويبلبل ألسنتهم ويشتتهم، ويستحضر من الكتاب المقدس ما يدل على ذلك، "بلبلة اللسان تؤدي إلى توقيف أشغال البناء: إنها تعادل التشظية المجازية للبرج، وانبتات حلم[3]".

ينتقل عبد الفتاح كيليطو بعد ذلك ليقارن بين حدث بابل وحدث الخطيئة ويعتبر أن هذين الفعلين ما هما إلا بداية لطموحات البشر في التساوي مع الرب ويشتركان في مبتغى الخلود الذي يجسد اكتساب البشر للمعرفة، "وقال الرب الإله: "صار آدم كواحد منا يعرف الخير والشر، والآن لعله يمد يده إلى شجرة الحياة أيضا فيأخذ منها ويأكل، فيحيا إلى الأبد"[4]. تأخذ مسألة اللسان في هذا الصدد منحيين: حيث يربط قصة الخطيئة بالذوق، بينما يربط حدث بابل باللغة الأصلية، كما يبين أن الاختلاف في اللغات ليست بلعنة على البشر، حيث تأخذ كلمة بلبلة صيغ عديدة تختلف حسب كل حدث، وبالتالي فالاختلاف بمثابة نعمة كبيرة تتيح للبشر حق التمايز، بلبلة اللسان ليست لعنة، إنها آية إلهية، مثل الانتشار في الفضاء..."، "وهذه نعمة من الله، وإلا ستكون الهيمنة للالتباس، واللا تمايز، واللا معرفة"[5]

يستمر الكاتب في طرح العديد من التساؤلات حول آدم واللسان واللغة، ويروي مجموعة من القصص التي تصب في نفس الاتجاه، وينتهي به الأمر حيث لا يعطي جوابا

[1] - عبد الفتاح كيليطو، الأعمال، الجزء الأول، كتاب: "لسان آدم"، مصدر سابق، ص.16.
[2] - المصدر نفسه، ص.16.
[3] - المصدر نفسه، ص.16.
[4] - المصدر نفسه، ص.17.
[5] - المصدر نفسه.

شافيا لكل تساؤلاته بل يثمنها بغيرها من علامات الاستفهام التي تخلف لدى القارئ تراكمات غير مرتبة من المعارف.

أقدم قصيدة في الدنيا قد تكون بحسب كيليطو مرثية، وهي في الوقت نفسه النص الأعلى الذي تفرعت منه باقي النصوص، وكل الكلام الذي جاء من بعد لا يعدو أن يكون محاولة لإيجاد المفقود من خلال التصوير والتعبير والذي يحكم عليه دائما بالفشل، فهو حينما يطرح أسئلة حول لسان آدم وكون العربية لغة الجنة، وهل سيحافظ آدم على هذه الأخيرة أم سيغيرها بعد الخطيئة؟، فهو يقودنا نحو الصور المختلفة التي مثلها آدم من غير نبوءته فقد كان ممثل الشعر العربي بقصيدة آدم وما يخص قابيل وهابيل، "لأن آدم لم يكن أول نبي فحسب، وإنما كذلك أول شاعر.[1]".

يتيح لنا هذا الحدث تأويلات عدة تفسح المجال أمام الافتراضات المتعددة التي تفضي بدورها إلى ظهور التقاليد والأدوار الأولى في الحياة والصيغة التي سيأخذها البشر بعد ذلك، "ذلك زمن الأوائل، أي البشر الأولون، والقدماء الذين لأفعالهم قيمة النماذج والأنماط الأصلية، قابيل "أول من سن القتل"، وهابيل "أول قتيل من بني آدم"، وآدم أول من نظم قصيدة رثاء"[2]. وبذلك فقد مثلت هذه القصيدة بناء لأصول الحياة وملامح التغير الأولى، "في الأصل من الشعر، توجد انتحابات على ميت؛ الغرض الشعري الأصلي، الذي تفرعت عنه الأغراض الأخرى، هو الرثاء[3]، وكما ساهمت خطيئة آدم وحواء في طردهما من الجنة.

ألا يمكن اعتبار الكتابة بمثابة بحث عن الأصل والحقيقة والمعنى، وأن كل الأجناس الأدبية ما هي سوى تمظهرات مختلفة تعبر عن فشل الإنسان في خلق لغة موحدة لا يطرح معها مشكل المعنى، إذ أن جميع أشكال التعبير تحاول بناء معنى يلتقي فيه كل البشر، وهي كذلك محاولة لإعادة بناء معنى لأنه في كل مرة يتبين أن الأمر يستحيل؛ هي إذا جدلية البناء والهدم.

[1] - عبد الفتاح كيليطو، الأعمال، الجزء الأول، كتاب: "لسان آدم"، ص.28.
[2]- المصدر نفسه، ص.29.
[3]- المصدر نفسه، ص.29.

يستمر الكاتب في طرح الأسئلة، وكيفية وصول القصيدة بطريقة شعرية ما دام أن النبي آدم أبعد من أن يكون قد نظمها بتحدثه السريانية، اللهم إن هو قالها نثرا والنثر لا يقتصر على العربية فقط، وينتهي به الأمر بنسب ترجمتها ليعرب ابن قحطان الذي كان السبب في وصولها شعرا بالعربية، وقد يكون فعله هذا نوع من العودة، فيعرب لم يفعل شيئا سوى إعادة ربط الصلة مع لغة الفردوس، اللغة التي كان يتكلمها آدم في الجنة، وتوالت الأحداث في هذا الجانب والتساؤلات في هذه العلاقة الوطيدة بين اللغة العربية والشعر، وحول العلاقة بين النثر والشعر وأيهما سابق عن الآخر، ويقارن الكاتب بين تجربة آدم وتجربة يعرب، بحيث يتمثل الاختلاف بينهما في نقطة الانطلاقة والانتهاء، فتجربة يعرب معاكسة لتجربة آدم؛ لأن لغة المنطلق عند هذا هي لغة الوصول عند ذاك، لكن الاختلاف الرئيس هو أن آدم ينسى العربية، في حين أن يعرب لا ينسى السريانية؛ يعرب هو أول مزدوج اللغة في تاريخ البشرية.

وفي هذا الصدد أيضا يتحدث كيليطو عن الكيفية التي يتخلى بها الإنسان عن لغته الأم بمجرد ما يتمكن من لغة أجنبية، وهذا التخلي كان نتيجة تغيير المكان الذي يبتعد فيه الشخص عن لغته ليصطدم بلغة أخرى، وقد استحضر عبد الفتاح كيليطو في هذا السياق رسالة الغفران للمعري الذي تحدث في جزء منها عن آدم ونسيانه للغته العربية بعدما نزل من الجنة واكتسابه السريانية والعكس عندما عاد إليها، ليبين حال العديد من العرب من خلال مقارنتهم بآدم في تخليهم عن لغتهم الأم ونسيانها[1].

في المقابل يحكي كيليطو تجربته مع لغته الأصلية التي يعتبرها فطرية، وكيف فرضت عليه الظروف في تلك الآونة أن يدرس اللغة الفرنسية، بسبب المكان الذي ولد فيه وترعرع وكذا بسبب الحماية الفرنسية، وقد سمى ما يدور خارج المحيط الأسري أي ذلك الفضاء الجديد بعد دخوله المدرسة بما وراء السور، فارتبطت لديه الفرنسية بالقسم والدراسة، شأنها شأن اللغة العربية الفصحى، فهما بالنسبة إليه، لا يستقيمان خارج الكتابة والخطب الرسمية... ولهما "نقطة مشتركة كونهما لغتي التدوين، وبالتالي لغتي الأدب، وعن طريقهما تمكنت من

[1]- عبد الفتاح كيليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2013، ص 9.

الاستمتاع بلذة قراءة النصوص الأدبية"[1]، ويبقى حذرا ألا يخطأ فيهما، فتبقيا لغتا التجديد والتعلم الدائم، فيما تمثل الدارجة لغة التحدث الأولى والممارسة اليومية، ولا تستقيم هي الأخرى فيما هو مكتوب.

تحدث كيليطو عن ازدواجية اللغة وارتباطها بما سماه بالوجه الشاحب، وهي عبارة استقاها من الهنود الحمر الذين يطلقونها على الوجه الأبيض لكونه دال على الكذب والخداع واللسان المزدوج، في حين يرى كيليطو أنه وصف ينطبق على من يستعير لغة الآخر في التعبير.

كما يركز على مسألة الازدواجية اللغوية هاته في مجتمعنا ويحكي تجاربه المختلفة معها داخل بلاده وخارجها، باعتبار أن اللغة الفرنسية لغة سكنتها ولا تعتبرها بالنسبة إلينا لغة أجنبية، فارتباط اللغتين العربية والفرنسية بهذا الشكل القوي، لا يجعل من مسألة "ظهور الكتاب ذوي اللسان المفلوق ما يبعث عن الاستغراب"[2]، والشيء نفسه ينطبق على الذين يكتبون بالعربية فهم في الأصل يعتمدون على نصوص ونماذج فرنسية.

لقد طرح كيليطو مجموعة من الأسئلة المختلفة التي قد تغير الوصف السابق، فهو يخلص دائما إلى أنه مهما تعددت تبريرات الكتاب سواء بالعربية أو بالفرنسية... فهم في الأصل ذوو لسان مفلوق. والفرنكفوني هو أكثر شخص معرض للنقد لكونه يكتب باللغة الفرنسية ويتخلى على العربية لغة الأصل والإيحاءات التاريخية والفخر... سؤال يعتبره كيليطو "ماكرا"[3].

يشبه كيليطو ارتباطه بلغته بطائر البجع لمالارمي والجمل المقيد في الصحراء، وهنا إحالة على العقل وحدوده التي تفرض عليه الاقتصار على فئة معينه من الناس أو الأمكنة، مما يخلق صراعا لدى كيليطو يتمثل في انصياعه للقيود التي تفرضها اللغة من جهة وبين ما يريد تحقيقه خارجها.

[1] - عبد الفتاح كيليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، المصدر نفسه، ص. 11.
[2] - المصدر نفسه، ص.11.
[3] - المصدر نفسه، ص، 17.

يتناول طبيعة العلاقة التي تربط المرء بكتابات القدامى الذين يتركون أعمالا كثيرة تدخل الشخص في دوامة من التساؤلات والتأويلات، وهو ما يتيح فرصة التحاور مع أفراد من الماضي، أناس لم يعد لهم وجود سوى ما كتبوه. إن هذا النوع من أحلام المعرفة هو ما ولد حسب تعبير الكاتب "نوع أدبي بأكمله: الحوار مع الموتى[1]. "وقد استحضر رسالة الغفران للمعري كمثال على هذا النوع الأدبي في الثقافة العربية، حيث يجعل المعري في رسالته هاته القارئ يعيش رفقة بطلها رحلة الآخرة وفقا لما كان يريد معرفته، ليجيب عن الأسئلة التي تشغله انطلاقا من محاورته لأصحابها منهم الشعراء الذين يهتم بهم أو العكس، "أخيرا يصادف، وهو عائد إلى الجنة، آدم...[2]".

يثير مؤلف الرسالة مواضيع مهمة وكثيرة، إلا أن الكاتب اختار تناولها من خلال "علاقته، المباشرة أو غير المباشرة، مع الشعر ونسيان اللغة[3]". فيصور لنا المؤلف بطله وهو مشحون بأحلامه في البقاء محتفظا بذاكرته كاملة في الآخرة، وإن ما يهمه تلك الأشعار التي حفظها، ويريد أن يبعث بذاكرته الأدبية، وإذن بلغته، وهو الشيء الذي حققه، فهو لم يحتفظ في الآخرة بذاكرته فحسب، بل ألفى نفسه مع الشعراء الذين يقدرهم ويعجب بهم.

يتحدث هنا كيليطو عن أعمال المعري وما يميزها من اختلاف في الأفكار، خاصة رسالة الغفران التي تحمل من الغرابة في التفكير ما يجعل الناس غير مهتمين بمحتواها سابقا، أما اليوم فهي تحتل مكانة مهمة بين الكتابات العربية وهذا ليس بخفي عن المعري وأعماله العديدة، فرغم اختلاف أفكارها وغرابة تراكيبها، والسر في هذا الصيت كما يعبر عنه كيليطو هو دانتي التغييري، "وبالفعل، فإن رسالة الغفران أصبحت مثيرة للفضول منذ أن اعتبرت أحد المصادر المحتملة للكوميديا الإلهية."[4].

لقد تأثر دانتي كثيرا برسالة الغفران للمعري كما بابن عربي، وهذا ما بينه ميخائيل ألان بالاسيوس من خلال مقارنته بين دانتي والمعري خصوصا في تصورهما المتشابه

[1] - عبد الفتاح كيليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، المصدر نفسه، ص. 43.
[2] - المصدر نفسه، ص.43.
[3] - المصدر نفسه، ص.43.
[4] - المصدر نفسه، ص.62.

للآخرة، وهذا شيء يعتبره كيليطو مميزا لكونه يظهر مدى قوة الثقافة العربية ومستوى تأثيرها في بلدان نهلنا منها نحن العرب الشيء الكثير وحان الوقت لنعيد الدين لها بأن تستفيد منا بدورها.

سنلاحظ بعد ذلك أن كيليطو سيقلب الوضع ليعتبر بأن من الممكن أن يكون المعري هو من تأثر بدانتي وليس العكس، رغم أن الأول سبق الثاني بقرون عديدة، كيف ذلك؟ لأن كيليطو يرى بأننا نحمل في أذهاننا فكرة التقارب بين دانتي والمعري وبالتالي نقرأ للمعري وفي نيتنا بحث عن دانتي... هذا ما جعل من رسالة المعري تأخذ حيزا كبيرا في الانتشار وتقترب بشكل أوسع من القراء وبالتالي اقترنت بالكوميديا الإلهية، بل ويذهب عبد الفتاح كيليطو إلى أبعد من ذلك حيث يعتبر أن بهذا الشكل "فإن دانتي قد خدم الرسالة، وأتاح لها فرصة الوجود بأن جعلها مرئية، فهو على هذا النحو مؤلفها، أو المشارك في التأليف على الأقل."[1]. وكعادته دائما يثير كيليطو مسألة التناص من جوانب متعددة، ويمضي لمساءلة ضون كيخوطي، هل هو نسيج خيوط عربية؟

تسرد الرواية العديد من الأحداث وتأتي في سياقات عدة لم تكن بالصدفة تلك التي أشارت عن أن ضون كيخوطي عربية وهي لسيدي أحمد بن الأيلي، تظهر معالم عربية في الرواية من خلال الترجمة كعامل أساس تبين أنها نقل عن نص أصله عربي ولمؤرخ عربي، وقد يعزز هذا الرأي من طرف صاحبها ثيرفانطيس ولكن بشكل آخر لأنه يعتبر العرب من أكثر الأمم كذبا وتأليفا للحكايات، وبالتالي يمكننا القول إن نحن أصبنا، بأنه قد نسبها لعربي لنمطها في السرد والذي يتماشى مع وصفه للعرب.

[1] - عبد الفتاح كليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، المصدر نفسه، ص63-64.

6- التصورات الفكرية والتناص:

الرحلة بين الثقافات هي أيضا رحلة بين التصورات المختلفة والمتضاربة، والمسافر اللبيب هو ذلك السندباد الذي يصغي للآخر ويحاول فهم أنماط تفكيره، إذ أن تيمة الإصغاء للآخر حاضرة بشدة وإن لم يفصح عنها كيليطو، فهي المكون الأساس في إنجاح الحوار البناء والنقد الذكي. وفي هذا الصدد يعرض كيليطو لإشكالية اختلاف الأنساق الفكرية بين الثقافات بسرده لتفاصيل رحلة أحمد فارس الشدياق التي لا تختلف كثيرا عن رحلة الصفار، والذي أبدى بدوره إعجابا كبيرا ببراعة الأوروبيين وتقصير العرب، وهو يتأسف لهذا الحال الذي يسكن العرب، ويتساءل عن السبب وراء ذلك، وبما أنه يقرض الشعر وهو في أوروبا، كان لا بد أن يطرح على نفسه أسئلة عن وضع الأدب العربي وعلاقته بالأدب الأوروبي"[1].

سيتطرق الكاتب لكتابه الساق على الساق وأيضا الرحلة لإبراز هذه العلاقة، وفي حديثه عن تونس وما قام به الوالي مع الشدياق، ومدح هذا الأخير لهم لكرم وليهم، ووجوده مع الناس حتى الفرنسيين منهم، هو ما جعل من العرب يحتلون مرتبة عليا تفوق الأوروبيين. وفي انتقاله إلى تونس مع أهله، ارتقى الشدياق "إلى مرتبة شاعر البلاط المدلل، شأنه في ذلك شأن شعراء الماضي الغابر، كالمتنبي على سبيل المثال"[2].

في هذا السياق يورد لنا الكاتب ما حصل مع الشدياق في تونس لما سأله الوزير عما إذا كان يتحدث الفرنسية، وهو أمر أزعج الشدياق الذي استوعب حجم خسارته في عدم تمكنه من لغة أخرى، "لم يتعلم الفارياق الفرنسية لأنه خشي أن يفقد العربية، العربية التي نسي منها عندما درس الإنجليزية"[3]. يستطرد الكاتب الحديث ويتساءل عن الحاجة إلى لغة أخرى، ولماذا التمكن من هذه الأخيرة يكون على حساب اللغة الأصلية، ويحيل هنا على قول الجاحظ الذي سبق وأن تطرق له في نص سابق عن صعوبة امتلاك المرء للسانين، وهو الأمر الذي حال دون أن يكون الفارياق شاعرا في فرنسا كما فعل ذلك في تونس.

---

[1]- عبد الفتاح كليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، المصدر نفسه، ص.81.
[2]- المصدر نفسه.
[3]- المصدر نفسه، ص.84.

لقد فشل الفارياق في أن يصبح شاعرا في أوروبا حتى بعد ترجمته قصائد بالإنجليزية في حق ملوكها، لأن الأمر حسب الكاتب لن يستقيم ما دام الأوربيون لا يبادلون العرب إعجابهم بقصائد المدح وغيرها، ذلك أنه "لم تجر العادة عند الإفرنج بأن يقرؤوا قصائد مدح فيهم ولا غيرها أيضا مما يخاطبون به، وإنما يقرأ ذلك كله كتاب أسرارهم وهم يجاوبون عنها المخاطب بحسب ما يرونه صوابا"[1]. لكنه لم يستسلم ونظم قصائد للإفرنج لكن باللغة العربية، إلا أن الفرق بين الأدب العربي والأدب الغربي دائما مطروح، لأن المستحب لدينا مرفوض لديهم والعكس تماما، فلا يستقيم إذن هذا مع ذاك بأي حال من الأحوال، "ومع ذلك هناك فجوة كبيرة بينهما، الفجوة التي تفصل النسق الأدبي العربي عن النسق الأدبي الإفرنجي"[2]. لكن توق الشدياق في أن يصبح مهما بين الشعراء ويتلقى ردا يقيمه في تاريخ الشعر، غير نظام القصيدة آنذاك وجار على الغزل، وقفز عليه ليصل للمديح مباشرة، فهو بذلك أخل بنظام الشعر العربي بأكمله، "لكي يقبل شعره، أخل بنظام القصيدة المألوف وجحد المرأة بصفة جذرية وأنكر حق تصدرها للمديح. لقد قام بعملية بتر شعره وإخصائه من أجل التقرب من الذوق الأوروبي"[3].

رغم كل المحاولات التي قام بها الفارياق في إرضاء الذوق الأوروبي، إلا أنه فشل في ذلك لأن للقصيدة العربية خصوصية صعبة التحول والنقل، "وفضلا عن ذلك هناك الحاجز اللغوي والثقافي، أي انعدام التواصل..."[4]. إن هذا الاحتقار الذي طال قصائد الشدياق هو في حد ذاته احتقار للشعر العربي بأكمله، "ذلك أن رفض قصيدتي الشدياق كناية عن الشعر العربي، ورفضهما يعني رفض الشعر العربي بكل فنونه، وبالتالي رفض الأدب العربي الذي يشكل الشعر أهم مكوناته"[5].

ولقد بين الكاتب غير ما مرة الفرق بين طريقة التحدث عن الأدباء العرب والأدباء الغربيين، والاختلاف يكمن في الأسماء إضافة إلى أشياء تكون في التاريخ الأدبي بكامله،

[1] - عبد الفتاح كليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، المصدر نفسه، ص.86.
[2] - المصدر نفسه، ص.87.
[3] - المصدر نفسه، ص.92.
[4] - المصدر نفسه، ص.92
[5] - المصدر نفسه، ص.94-95.

غالبا ما يكون للعرب ألقاب يعرفون بها من غير أسمائهم الحقيقية وتكون الأقرب إليهم من هذه الأخيرة، بينما الغربيون لا ينهجون نفس النهج، فهم إذا أحالوا على اسم شاعر أو أديب يكون هو نفسه المعروف في كتبه وعند العامة، وقد يكون الفرق بين الأدب العربي والأدب الغربي شاسعا بشساعة التاريخ، لكن الفصل بينهما أيضا قد يكمن في تفاصيل صغيرة تكون هي المحدد الأساسي للفرق.

إن اختلاف التصورات رهين كذلك بالنظرة التي ننظر بها إلى النص. فكيليطو يؤكد على أن تصور النص هو أول عملية يجب إعادة النظر فيها، فبحسبه أن الطريقة التي نتناول بها كلمة "الأدب"، هي طريقة ساذجة وعشوائية لا تسائل الدلالة اللغوية والاصطلاحية الحقيقية التي تستحضر المفهوم في علاقته بالسياق، وبالتالي فنحن في حاجة ماسة إلى الأدب وجوهره، لنتبين الاختلاف بين النص الأدبي والنصوص الأخرى من خلال علائق مختلفة، فيقول في هذا السياق أنه: "علينا إذن أن نبين الفرق بين النص واللا نص1"، فالنص بالنسبة للكاتب هو ما يمتزج بالبعد الثقافي ولا يكتفي بالدلالة اللغوية فقط، "وربما نستطيع أن نلمح نوعا من المشابهة بين النص والثقافة من جهة واللا نص واللا ثقافة من جهة أخرى فنقترح القول بأن علاقة النص بالثقافة كعلاقة اللا نص باللا ثقافة2"، لتكون العلاقة على شكل هذه المعادلة، النص: الثقافة، اللا نص: اللا ثقافة.

لا بد للنص أن يحمل مدلولا ثقافيا معينا كي يعتبر نصا، فلا يكفي أن يكون كلاما مكتوبا لنعتبره نصا، فالنص هو الذي يقبل الانفتاح والتأويل وذو دلالة ثقافية، قابلا للاقتداء به والاستشهاد خصوصا عندما ينسب إلى مؤلف حجة، "لأن المؤلف الحجة هو الذي يمنح للنص قيمته3"، ومن بين شروط اكتمال النص وتسميته نصا، غموض دلالته وغرابته وخروجه عن المعتاد.

[1] - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط8، 2011. الأعمال الكاملة الجزء الثاني.ص.17.

[2] - المصدر نفسه، ص.17.

[3] - المصدر نفسه، ص. 20.

إن ما يعتبره عبد الفتاح كيليطو أمرا خطيرا هو دراسة العرب للأدب القديم انطلاقا من تصورات خاطئة عن مفهوم الأدب أي من معايير الأدب الغربي، وهو إهمال تام لخصائصه البنيوية ومكونات الكتابة الأدبية القديمة. استنادا لهذا الطرح يبين الكاتب الاختلاف في مفهوم الأدب بين الكلاسيكية والرومانسية، أي أن الأدب بالمفهوم الغربي هو نتاج للرومانسية التي تقول بمزج الأنواع والأجناس الأدبية في خانة واحدة. خلافا للكلاسيكية التي ترى بضرورة الفصل بين الأنواع من خلال إخضاعها لمعايير صارمة وثابتة.

إذا عدنا إلى الوحدة فإننا نجد بأنها تحيلنا على تاريخ أدبي زاخر بالعديد من الخطابات والنصوص والأجناس الأدبية، والرواية في هذا السياق كانت جنسا أدبيا مهمشا، لكنها مع الرومانسية "أخذت تشق طريقها شيئا فشيئا إلى حد أنها صارت مع مرور الزمن قمة الأنواع[1]"، وذلك لما تتضمنه من خطابات حوارية عديدة وممتزجة فيما بينها. وخير دليل على ذلك مسرح شكسبير الذي لقي قبولا كبيرا لدى الرومانسيين لما يجمعه من أساليب مختلفة هزلية وسوقية...، لكنها لا تقبل التضاد، ويعزز الكاتب هذا الطرح باستحضاره لقول موريس بلانشو في هذا الصدد: "الأدب لا يقبل التفرقة بين الأنواع ويرمي إلى تحطيم الحدود2".

يقدم الكاتب تعريفات للأدب يحاول من خلالها، اقتفاء أثر هذا اللفظ وتحديده انطلاقا من مميزاته، فيعرض لتعريف جاكبسون الذي يعرف الأدب من خلال الشعرية البنيوية التي تعتمد على وظائف أهمها الوظيفة الشعرية، ثم تعريف آخر يرى في الأدب إحالة على عالم الشخصيات والأشياء والخيال. إلا أن عبد الفتاح كيليطو له رأي مخالف، فهو يرى أن مفهوم الأدب لم يحدد بعد ما دمنا لم نضع نظرية عامة للخطابات، فيقول أن "محاولة تعريف الأدب محاولة سابقة لأوانها ولن تنتج ثمارها إلا في إطار نظرية شاملة لكل أنماط الخطاب[3]".

[1] - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، المصدر نفسه، ص. 22.
[2] - المصدر نفسه، ص.23.
[3] - المصدر نفسه، ص.24.

تركيب

يمثل التناص إذا محورا هاما في دراسات كيليطو. ولا يختزل التناص في علاقة نص مكتوب بنص آخر، بل يمثل كل علاقة مع منتوج فكري آخر، مع الفن مثلا، كما رأينا مثال ذلك في تقاطع التصورات التي تعبر عنها لوحات فنية عالمية ونصوص كيليطو الأدبية. ويطرح التناص عددا من القضايا النقدية والأدبية منها مسألة الأصل في الأدب والذي يمكن اعتبارها إلى حد كبير نوعا من الممارسة الجينيالوجية للنصوص. وكذلك علاقة النسخ بالتناص، وعلاقة وجود بعض نماذج الشخوص في نصوص أدبية كتبت بلغات أجنبية متعددة. وقد سمح موضوع التناص بإضاءة بعض جوانب الالتقاء بين فكر نيتشه وكيليطو، وبخاصة فيما يتعلق ببناء المعنى والتأويل.

الفصل الثالث

العود الأبدي في "حصان نيتشه"

مقدمة

تحضر فلسفة نيتشه بشدة في مؤلفات عبد الفتاح كيليطو، ذلك أن اختياراته الجمالية وتصوراته عن اللغة الفنية وتأليفه الروائي، كلها عناصر تشي ببعض أساليب نيتشه في كتابته التي تجمع بين الفلسفة والأدب، أو لنقل كتابته التي لا تعترف بالحدود التي ربما أقامها بعض رواد الفلسفة بين الكتابتين الفلسفية والأدبية. فالأسلوب الشذري وبلاغة الحذف والإيحاء والخلط بين الأجناس الأدبية والتأليف الانسيابي للرواية أو القصة القصيرة والكيفية التي يتم بها التوزيع الموضوعاتي، عبر تأخذنا إلى نمط اعتمده نيتشه على مستوى الكتابة، ونجد أصداء ل "هكذا تحدث زرادشت" و"جينيالوجيا الأخلاق"...، سواء على مستوى البنية أو المضامين أو الاستراتيجية الخطابية.

وقد يدرك القارئ المتمرس كذلك بعض أوجه الترابط والتعالق مع النزعة التفكيكية التي مارستها فلسفة نيتشه كما يشير إلى ذلك صالح زياد قائلا:

> كما أن الشك الذي يمارسه نيتشه على مستوى قيمة الحقيقة والمعنى والوجود والتصور للمدلول الرئيسي، هو بصفة موثوقة موضع تقاطع مع دريدا. فالحقيقة لدى نيتشه مجموعة استعارات وأوهام نسينا أنها كذلك. والعالم موجود من خلال منظورات مختلفة وليس منظورا واحدا. أي القول بتعددية وجهات النظر والتأويلات والتفسيرات ومن ثم، فليس هناك معرفة موضوعية مطلقة. فلكل فرد منظوره للعالم، ولكل عصر منظوره.
>
> والعقل في حفاظه على الفرد يطور قدراته في الإخفاء. وقيمنا ليست سوى تأويلات للأشياء فليس هناك دلالة في ذاتها لأن كل دلالة هي دلالة نسبية أي منظور. ولذلك فإن اللغة عنده مجاز والمجازات ليست الشيء الذي يمكن أن يضاف أو ينقص من اللغة بالإرادة، إنها الطبيعة الأصدق للغة[1].

[1]- صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، التنوير، تونس، 2016. ص.163-164.

سيحاول كيليطو تفكيك اليومي والمعيش الذي يبدو بسيطا بمكان لكن عند التمحيص يتجلى أن الأمور ذات أهمية بالغة. فالحدث يتكرر وما أن يباشر القارئ في بناء معنى يفسر به الأشياء حتى يدرك أن هناك إمكانية وجود معنى آخر غير الأول ثم ما يلبث أن يكتشف أن هناك إمكانيات عديدة على مستوى التأويل. فيقرر عدم البحث عن معنى معين في حد ذاته.

فعلى المستوى النقدي يحاول كيليطو تطبيق المنهج الذي سلكه نيتشه في الجينيالوجيا، والذي يكمن في رصد أوجه التزييف والالتباس الإرادي أو غير الإرادي على مستوى المفاهيم والاعتقادات أو ما يسميها "القيم" التي قد تخفيها حجج منطقية. وبعد إزالة الأقنعة أو الكشف على أوجه الالتباس، يعرض لكل العوائق التي تقف حجر عثرة أمام الإنسان.

يعيد كيليطو تناول المواضيع المميزة التي عرض لها نيتشه، مثل مفهوم الحقيقة ونقد الذات باعتبارها ذات مستقلة ووعيا قائما بذاته، وتبيان عدم استقرار الهوية ونسبية الأنساق القيمية، تلك الأنساق الاعتباطية التي يأخذ بعضها مكان بعض وتؤثر في سلوكاتنا وآرائنا وأذواقنا الجمالية بنفس القوة التي تتسم بها الحقيقة. يعتبر كيليطو فعل القراءة بمثابة رحلة يقوم بها القارئ متزودا بزاد معرفي ومنهجي يتكفلان ببسط النص، وإعادة ترتيب مكوناته اعتبارا لعدة عناصر ترتبط بالقناعات والأسئلة المؤرقة التي لا تروم تقديم إجابات محددة وقاطعة، بقدر ما تسهم في إثراء هذه الأسئلة ودفعها كي تلج عوالم ومحطات أخرى.

نعرض في هذا الجزء إلى أهم مفاهيم نيتشه التي يوظفها كيليطو في كتابته وسنحاول تبيان علاقتها بأهم القضايا الأدبية التي تستحوذ على اهتماماته الأدبية والجمالية. ولعل هذه المفاهيم الفلسفية تجد لها امتدادات وتجسيدات على مستوى الشخوص والموضوعات والمسارات التي تأخذها الأحداث. وبالتالي يجب علينا أن نقف على كل هذه المكونات في أدبه.

1- مفهوم العود الأبدي عند نيتشه

يصوغ نيتشه في كتابه "العلم المرح" فرضية العود على شكل حوار داخلي فيقول:

ماذا عساك تقول لو أن شيطانا تسلل يوما أو ليلة حتى داخل وحدتك الأكثر انزواء وقال لك: "هاته الحياة، مثلما تحياها الآن، ومثلما حييتها، سيلزمك أن تحياها مرة أخرى ومرات لا حصر لها؛ ولن يكون فيها شيء جديد، سوى أن كل ألم وكل متعة، وكل فكرة وكل تأوه وكل ما هو متناه في الصغر والكبر في حياتك لا بد أن يعود إليك، والكل في نفس النظام ونفس التتابع-تلك الرتيلاء أيضا، وضوء القمر هذا بين الأشجار، وهاته اللحظة وأنا نفسي. إن ساعة الوجود الرملية الخالدة لا تفتأ تعكس من جديد-وأنت معها، ياذرة غبار من الغبار!"-ألن تلقي بنفسك أرضا، تصر أسنانك وتلعن الشيطان الذي قد يكلمك بهذا الشكل؟ أم سيحدث أن تعيش لحظة رائعة قد يمكنك فيها أن تجيبه: "أنت إله، فما سمعت أشياء أروع من هاته قط!" لو سيطرت عليك هاته الفكرة فستحولك، جاعلة منك، مثلما أنت، شخصا آخر، ربما طاحنة إياك: والسؤال المطروح بخصوص الكل، بخصوص كل شيء: "هل تريد هذا مرة أخرى ومرات لا حصر لها؟" سيهبط بثقله على تصرفك كأثقل وزن! أو كم سيلزمك من إظهار الإحسان اتجاه نفسك واتجاه الحياة حتى لا ترغب في شيء غير هاته الأخيرة {التي هي} إثبات أبدي، هاته الأخيرة {التي هي} عقاب أبدي؟[1]

تتخذ فكرة العود الأبدي حيزا كبيرا في فكر نيتشه، فهي تتكرر بشكل ملفت في جل كتاباته، وهي السند الذي يعيد إلى الأرض اعتبارها، فهي إلى جانب إرادة القوة، هما اللتان ترسمان الطريق الجديد للأخلاق وتعيدان النظر فيها بشكل جذري وذلك بالرجوع إلى الأصل وتبيان الأكاذيب التي يعيش فيها الإنسان من حقيقة وفضيلة وسمو...، فلا شيء ثابت.

[1]- نيتشه، العلم المرح، ترجمة وتقديم: حسان بورقية – محمد الناجي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1993، ص.201.

ترمي فكرة العود الأبدي إلى التكرار الدائم لكل ما عاشه الإنسان في حياته؛ أي أن الأحداث التي عاشها الإنسان من قبل ستعود وتتكرر من جديد بكل تفاصيلها، بنفس الألم والفرح، وهذا تأكيد على هشاشة القدرة الإنسانية في مواجهة صيرورة الحياة، وفي المقابل تنادي إرادة القوة بوجوب إبداع الإنسان لقدره بنفسه وبناء ذاته وفق ما يقرره هو بنفسه وليس شخصا آخر.

كيف أن العود لا يؤدي إلى النسيان؟ الأنا يعرف أنه يعود إلى نقطة البداية لكنه يعرف كذلك في نفس الوقت أنه ليس هو هو بل هو الآن آخر مختلف عما كان عليه فيما مضى لأنه يعي بأنه يصير مختلفا. هو إذا مسار تتخذه الهوية، فالعود الأبدي هو ضرورة تحقيق التسلسل على مستوى كل الهويات الممكنة؛ فكل أسماء الشخوص تتحد في الأنا.

إن ما تطرحه فكرة العود الأبدي يتلخص في عودة وتكرار مصير الإنسان، ولذلك فإن نيتشه يدعو الإنسان إلى صناعة قدره وخلاصه كي يستطيع العيش بنفس الإرادة والقوة والانتصار مرة أخرى، فلا يجب أن يعود ويتكرر مصير ضعيف، بصورة إنسان ضعيف لا يملك القوة أمام ما تفرضه الحياة من مواقف صعبة لا يستطيع مواجهتها.

يجب إذن أن تكون العودة صورة تجسد الإنسان القوي – الإنسان الأعلى الذي استطاع التخلص من كل القيود-القيم التي تحيط به وتتحكم في حياته، فيخترق بذلك العود الأبدي عالم الأخلاق الذي يخضع للأسس الإلهية والعقائد والقوانين العقلية التي تؤسس لهذا العالم. "لم يملك نيتشه عفوية الاعتقاد بإمكانية إبدال الموجود الميتافيزيقي بالصيرورة، بل يحاول تأويل الصيرورة من حيث وجودها نفسه، وهذا بالضبط الدور الذي عهد به إلى فكرة العود الأبدي"[1]. وبالتالي فنيتشه يقرر الحسم في المصير الأرضي، ويدعو الإنسان إلى امتلاك تلك القوة الجديدة المثقلة بالتحرر والثبات الأبدي، ويكون بذلك قد فصل الصيرورة عن العقيدة الإلهية. حيث يقول في هذا الصدد: "أن تعطي للصيرورة ميزة الوجود، هي الصورة الأسمى

[1]- جان غرانييه، نيتشه، ترجمة: د. علي بو ملحم، كلمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ص.125.

لإرادة القوة {...) والقول أن الكل يعود يعني التقريب إلى الحد الأقصى بين عالم الصيرورة وعالم الوجود: قمة التأمل"[1]

فما هي تمظهرات هذه الفكرة في كتابات عبد الفتاح كيليطو وفي تصوره عن القضايا الأدبية الكبرى؟

تتخذ فكرة العود أشكالا كثيرة لدى كيليطو. وعبارة ت.س. اليوت التي استهل بها "خصومة الصور" خير دليل على ذلك. " لن نكف عن استكشافنا وخاتمة سعينا ستكون أن نبلغ إلى من حيث انطلقنا وأن نعرف المكان للمرة الأولى"[2] تشي هذه الفكرة بحركة دائرية حيث تكون نقطة الانطلاق هي نفسها نقطة الوصول ولا تمثل الشخوص والأحداث سوى نماذج تعيد نفسها وسيحاول كيليطو من خلالها أن يقف على إشكاليات عديدة نذكر منها حقيقة الحكي وفكرة الأصل أو الأصلية. فهو ما فتئ يعبر من خلال شخوصه وأحداثه أن الأصلية تفيد الابتداء والانطلاقة وفعل الكتابة لا يخضع لهذا المقياس، لأن المؤلف يتمتع بصفات الناسخ، هو (قرد خطاط) أو (طفل محاكي) لا يكف عن عملية النسخ لكنه وهو يقوم بفعل النسخ يعيد إنتاج المنسوخ في نصوص تكون شبكة من العلامات التي تحيل على علامات أخرى غيرها إلى ما لا نهاية وبالتالي يكون النص عبارة عن محاكاة تائهة لا تتوقف عن العودة إلى الوراء لتنطلق من جديد وتكرر نفسها.

سينسخ كيليطو أشباها على مستويات كثيرة ليعيد نفس الصيرورة. وفي اعتقادنا يكمن أهم تجسيد لفكرة العود الأبدي لدى كيليطو في الاشتغال على النظائر. لكن يجب إدراك أن هذه النظائر لا تكرر نفسها بنفس الشكل بل هي تتشارك في العديد من المميزات التي تجعلها قريبة من بعضها البعض لكنها في نفس الوقت مختلفة. ويكمن الاختلاف في طريقة تناول كيليطو لها والتغيير الذي يطرأ عليها ليكسبها بعدا آخر ويدخلها في جدلية أدبية جديدة. إن العودة إلى المواضيع المطروقة أو إلى الشخوص المعتادة تسعى إلى إثارة أسئلة جديدة لتبني نمطا جديدا في الفكر العربي بخاصة والفكر الإنساني عامة. لكنه يبقى على القارئ أن يعرف كيف يقتفي مسارات هذه العودة الأبدية في النصوص لأنه هو الفاعل ولا تكمن وحدة النص

[1]- جان غرانييه، نيتشه، ترجمة: د. علي بو ملحم، المرجع السابق، ص.126.

[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، الجزء الخامس. خصومة الصور. ص. 39.

في أصله لأنه كما أشرنا إلى ذلك عبارة عن شبكات لا متناهية من النصوص التي أعيد بناؤها ونسخها، وإنما تكمن وحدة النص في اتجاهاته التي تتعدد ويمكن أن تتنوع إلى مالا نهاية. كل ذلك منوط بالقارئ الذي ينبغي عليه حل شفرات هذه "المحاكاة الضائعة[1]". التي تعيد في أشكال مختلفة أصوات غيرها التي ما انفك القارئ يتجاوب معها ويحاورها بوعي أو بغير وعي أثناء فعل القراءة.

[1]- جابر عصفور، تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2014، ص.169.

2- لعبة النظائر

ماذا نعني بمصطلح "النظير"؟ أو النظائر. في معجم المعاني الجامع، النظير لغة هو الشبيه والمساو والمثل في الأهمية أو الرتبة أو الدرجة. أما في المجال النظير وعند أهل العربية يطلق على "المثال مجازا وحقيقة على أعم منه"[1]، فاستعمالاته متعددة لكنها تحيل على نفس الشيء تقريبا. ففي مجال الكيمياء حيث يعرف هذا المصطلح رواجا كبيرا فهو يحيل على عنصر واحد من نوعين أو أكثر من ذرات عنصر كيميائي لهما نفس العدد الذري ونفس الموقع في الجدول الدوري للعناصر، ويتشاركان في الخصائص الكيميائية تقريباً مع اختلاف الكتل الذرية والخصائص الفيزيائية، ويوجد لكل عنصر كيميائي واحد أو أكثر من النظائر. يعرف هذا المصطلح استعمالات أخرى في مجالات علمية متعددة مثل الرياضيات والفلك... الخ.

وفي الأدب العربي يفيد هذا المصطلح شكلا من الفن والذي كان يسمى أيضا بالمعارضات وهي "أن تتفق القصيدتان في الموضوع والوزن والقافية والرديف من قبل شاعر إلى شاعر غيره"[2] وعرف النقد العربي استعمالا لهذا المصطلح فكان يقال: "نظير الأعشى جريراً ونظيرُ النابغة الأخطل، ونظير زهير الفرزدق"[3].

يشير هذا المفهوم في الأدب الغربي المعاصر، إلى منهج معتمد في الأدب المقارن الذي يحاول أن يستكشف المشترك والمختلف في الآداب العالمية التي تمتح من مشارب متنوعة. وتحيل على مرجعيات عديدة ومتباينة. إن هذا المصطلح يعد تعبيرا مجازيا يفيد التوازي، فكما أن هناك مساحات طوبوغرافية متوازية توجد كذلك فضاءات أدبية متوازية بين النصوص الأدبية العالمية رغم اختلاف مرجعياتها.

فداخل فضاءات النصوص تتحرك شخوص عديدة تحمل أسماء مختلفة وتنتمي لثقافات متنوعة لكن لديها نقاطا مشتركة تجعل منها أشباها لشخوص أخرى أي نظائر لها. الشيء

[1]- مدخل "نظير"، ويكيبيديا الموسوعة الحرة

[2]- بديعة محمد عبد العال، الأدب التركي العثماني، ط.1، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، 2007، ص.76.

[3]- توفيق الزيدي، تأسيس الخطاب النقدي، (أطروحة الجمحي)، عيون المقالة، 1998. ص.76.

نفسه ينسحب على الأفكار الفلسفية والأدبية والأيديولوجية...الخ. ولقد عرف هذا المصطلح رواجا كبيرا في الأدب المقارن، فلطالما لاحظ النقاد وجود هذه التشابهات والتقاطعات على مستوى الأساطير والنصوص المقدسة ومضامين الحكايات في مختلف اللغات والآداب. وقد تكون أنواع التقارب قديمة جدا[1]. فانكب النقاد والأدباء (نذكر على سبيل المثال شاتوبرايان François-René Chateaubriand (1768-1848) وايرل مينير Earl Roy Miner (1927-2004) وجون لويس باكيس JEAN-LOUIS BACKÈS وبيير برونيل Brunel P. وبيشوا Claude Pichois (1925-2004) وغيرهم) على مقاربات تعتمد المقارنة بين مختلف الآداب الإنسانية ورصد الوجوه التي تختبئ وراء نفس الأقنعة والأفكار التي تحيل على نفس الشيء رغم اختلاف صياغاتها وتنوع الأنساق التي تحملها...الخ.

إن مفهوم النظير يفيد أن تصور الأشياء أو صيرورة الأحداث أو أنماطا من صور الحياة تعيد نفسها في ثقافات مختلفة ومتباعدة. والقول بأن هناك تشابها لا يعني حتما أن هناك تماهيا مطلقا بل يتعايش التباين والتشابه الأقصى والتباعد والتقارب. بحكم انتماء الحدث أو الشخصية لنسق معين ومختلف وبحكم كونه مجموعة من الوظائف أو مجموعة من الأنساق والسياقات. يستعمل ايف شوفريل Yves Chevrel مصطلح التقارب[2] عوض النظير ليحيل على وجود مسافة بين الظواهر الأدبية رغم تشابهها. ومعالجة النظائر في الأدب تسعى إلى الوقوف على ما يجعل موضوعة أو شخصية أو مسارا معينا يرقى إلى الكونية. سنحاول أن نستخلص هذه النظائر التي تجسد مفهوم العود الأبدي من كتابة كيليطو انطلاقا من مستويات مختلفة.

2-1- الشخوص

تكون شخوص كيليطو نماذج من عوالم مختلفة. فهي قد تكون من وحي اليومي الذي يستذكره غير ما مرة ويسترجعه من عالم طفولته، وقد يحيل على كيليطو نفسه في مرات

[1] -Jürgen Siess, « Parallèle », un concept opératoire en littérature comparée? in Revue de littérature comparée 2001/2 (n 298), pages 225 à 230.

[2] -Yves Chevrel, *La littérature comparée*. Paris. Presses Universitaires de France.1989, p.19.

عديدة، وقد يحيل أيضا على شخصيات أجنبية وتاريخية وروائية وأسطورية...الخ. فيسند إليها الكلام والأدوار ويصنفها أحيانا في ثنائيات، (زوجة را/شهرزاد، "فا" /الفقيه، الخ)، ومن خلالها ينسخ شخوصا أخرى، قد تحمل اسما آخر، لكنها لا تمثل سوى وجها مختلفا لنفس الشخصية، ومن خلالها يعالج أهم القضايا التي تشغل باله، مثل إشكالية المؤلف، والكتابة والمعنى، الخ. فماهي التشكيلات التي تطغى في نصوص كيليطو؟ وماهي أبعادها ورمزيتها؟

2-1-1- السارد:

يمكن رصد تجليات العود الأبدي أولا على مستوى الشخوص التي يعتمدها كيليطو في رواياته وسيرته الذاتية. وقبل أن نخوض في هذه الإشكالية، يجب الإشارة إلى أن الأجناس الأدبية لدى كيليطو تتداخل فيما بينها فلا نجد في كتاباته سيرة ذاتية محضة ولا رواية خالصة، بل يمكن للقارئ أن يلتمس داخل السيرة الذاتية مقاطع تحليلية هي أقرب إلى المقالة منها إلى السيرة. فعلى مستوى الشخوص، وتحديدا في "حصان نيتشه"، فإن رواية "العقوبة" هي أول رواية تتصدره، فالسارد يتحدث لنا عن كاتب أراد أن يثير إعجاب ابنته الصغيرة وهو يريها ثمرة جهوده وفكره الذي يجسده كتابه، فكانت مفاجأته كبيرة حينما أجابت الفتاة الصغيرة بتلقائية: "أنت نسخت كل هذا"[1]، لتختزل عملية الكتابة أو التأليف في عملية اجترارية لا تعدو أن تكون نسخا لكتب أخرى، ولما قيل سابقا. ثم تأتي الرواية الثانية تحت عنوان "القرد الخطاط" على شكل سيرة ذاتية، يحكي السارد في هذه المرة بتبنيه لضمير المتكلم "الأنا" قصته مع الموسيو سوامي الذي أطلق عليه اسم القرد الخطاط، فيكتشف القارئ أن السارد كان يقوم بعملية النسخ بطلب من أستاذه الموسيو سوامي، كما يكتشف أيضا أن الاسم "القرد الخطاط" مستوحى من روايات ألف ليلة وليلة التي تحكي لنا قصة الأمير الذي مسخه عفريت فصيره قردا بسبب حبه لزوجته.

فإذا كانت الرواية الأولى تتحدث عن شخصية الأب-الكاتب في عمر متقدم، فالشخصية في هذه الرواية، تتواجد في مرحلة مبكرة من الحياة. وإذا أمعنا النظر في الكيفية التي يصوغ

[1]-عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، ص.127.

بها السارد الظروف التي تنمو فيها الأحداث، فإننا سنكتشف أن هذه المرحلة هي مرحلة ميلاد الكاتب، وما يميز هذه الولادة هو تحديد الهوية أولا فيتغير الاسم ليصبح للسارد اسم جديد "القرد الخطاط"، فتقترن الولادة بالهوية وتحيل على شيئين مهمين: أولا صفة التحول من إنسان إلى حيوان، وثانيا نعت "الخطاط" الذي ألصق بالاسم. وحتى يتم تأطير معنى التحول لكي لا يأخذ أبعادا غير مستقيمة ينسب كيليطو هذا التحول إلى قدرة جني، ومجمل القول إن الإنسان لا يولد كاتبا بل محاكيا كأن المحاكاة مرحلة ضرورية في حياة المؤلف. فمعروف عن القرد أنه يحاول أن يقلد الإنسان في بعض حركاته، لكن كيليطو يختزل هذا التقليد كله في فعل الكتابة. فلا ينبغي لنا أن نغفل معنى فعل «singer» في اللغة الفرنسية والمشتق من الاسم والذي يعني التقليد. لكن صورة القرد في المتخيل الأدبي الغربي والديني على وجه الخصوص تحيل كذلك على صورة الانسان الذي طرد ممسوخا من الجنة بسبب غواية المعرفة، وهذا التشابك والتقاطع لا يمكن أن يكون اعتباطيا لأن فكرة العقاب التي تتكرر بشكل ملحوظ في كتابات كيليطو مرتبطة ارتباطا وثيقا بالإنسان، وربما لا يرى كيليطو في ذلك موضوع خجل. فالمحاكاة تتطلب أيضا قدرة –على الأقل قدرة المواظبة التي كانت تعوز زملاءه في الدراسة-وهي بذلك مرحلة تطور وتطوير وسيعرض الكاتب لهذا الموضوع في أماكن أخرى من مؤلفه. ولعل مرمى كيليطو يصب في اتجاه نيتشه الذي يقول في هذا الصدد "ما القرد بالنسبة للإنسان؟ أضحوكة، أو موضوع خجل أليم. كذلك يجب أن يكون الإنسان بالنسبة للإنسان الأعلى أضحوكة أو موضوع خجل أليم[1]".

لا داعي للتذكير في هذا المضمار أن التلميذ وهو يصعد إلى السبورة السوداء ليكتب تصحيح الإملاء أو التاريخ بعد أن يمسح التاريخ الفارط، وإن كانت هذه الطقوس قد حصلت في الماضي، فهي لا تغدو أن تكون تلميحا مباشرا لعملية النسخ في أحد أشكالها التي أشار إليها جيرار جينيت في "الطروس"[2]. شخصية الطفل دأبت على نسخ الكتب وكذلك على نسخ الصور التي تصاحب كتب التاريخ.

[1]- نيتشه. هكذا تكلم زرادشت، ترجمة علي مصباح، ط.1، منشورات الجمل، 2007، ص.42.

[2]- Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1992.

في رواية "الشيطان في الجسد"، يطرح السارد سؤالا جوهريا: كيف يمكنه أن يصير كاتبا؟ فيرى أن أبسط شيء هو أن يقوم بسرد حياته وأن يبتدئ بطفولته، فتمر السنوات ولا يتوصل السارد إلى كتابة أي شيء، وبعد ثلاثين سنة يدرك أنه كان يجيد تمرين الإنشاء في القسم، ليقرر آنذاك أن يعود إلى التمرين باعتباره استعدادا لفن الرواية، فيقول في هذا الصدد: "حينئذ عدت إلى كتابة موضوعات الإنشاء، على مثال تلك التي كنت أنجزها فيما مضى"[1]، وهنا تتمثل عملية النسخ في إعادة كتابة ما ترسخ في الذاكرة وسبقت كتابته.

يعاود السارد مرة أخرى في رواية "العقد"، عملية النسخ، لكن في مجال الفلسفة، داخل منزل الموسيو فونديز الذي امتنع عن إعارة الكتاب للسارد فأمره قائلا: "لا أعير أبدا كتبي، لكن مر غدا بعد الظهر إلى البيت وستنسخه هناك"[2]. يتعلق الأمر بكتاب كاستون ديل الذي يعرض للإيهام الفني عند الرسامين الانطباعيين، غير أن هذه المرة، الأمر يختلف عما سبق، فالسارد لا يذكر أنه جلس على الطاولة ونسخ أو شرع في نسخ كتاب كاستون ديل، بل انتهى به المطاف تحت الطاولة ليساعد مدموزيل لورنسان في جمع حبات العقد التي تناثرت هنا وهناك. وبالتالي لا يستطيع القارئ حسم الموضوع، هل لأن الأمر يتعلق بالفلسفة ولا يتعلق بالأدب؟ هل لأنه لا جدوى من نسخ الاستطيقا؟ في آخر المطاف تستمر عملية النسخ في العديد من كتابات كيليطو وفي هذا الإطار يكون التسلسل الزمني مهما، إذ يرسم مسار الأديب ويدعونا إلى التساؤل عن سر الأدب والكتابة، ومن خلال هذه الصور المكررة دائما هنا وهناك، يكون الكاتب مجرد ناسخ يعاود ما قيل أو ما كتب من قبل.

تتعدد صور السارد لكن الأصل واحد؛ صورة السارد، ولقد عبر السارد عن هذا الأمر حينما أمره الموسيو فونديز بنسخ كتاب الاستطيقا قائلا: "هكذا إذا لم يتغير، بعد عشر سنوات كان يعيدني بهذا إلى صورة قديمة لنفسي"[3]. هي صورة صاحب القلم الذي كان يعيد كتابة الأشياء ورسم الصور.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، مرايا، الشيطان في الجسد، ص.161.
[2]- المصدر نفسه، ص.164.
[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، العقد، ص.164.

من المهم أيضا أن نشير إلى أن السارد-الشخصية الرئيسة لا يوجد في نص واحد بل سيجد القارئ نفس الشخصية في نصوص عديدة تخرج من فضاء إلى فضاء، فالنصوص التي كانت تبدو في البداية منفصلة عن بعضها البعض، يتضح أنها متصلة اتصالا وثيقا فيما بينها، عندما ينهي القارئ قراءة الكتاب كله. فشخصية عبد الله هي نفسها ضمير الأنا، فيكون كل نص امتدادا لنص آخر. ومثال ذلك النماذج الآتية التي نسوقها أسفله.

"وهكذا فإن الدخول إلى المكتبة ليس ممنوعا فحسب، بل إن ترتيب الكتب من الكثافة بحيث لا يمكن لأحد استعمالها، وخصوصا هو، الهزيل بلا قوة بعد الحمى التي صرعته" (المكتبة).

إن فعل "عاد" ومشتقاته حاضر بشدة في كتابة كيليطو وتحديدا في "حصان نيتشه"، وهو دائما مرتبط بعملية النسخ: "أو بعملية القراءة، وهذه بعض الأمثلة على هذا الحضور الكثيف، من باب التمثيل لا الحصر: "فقد حصل لي الإذن الضمني بأن أعيد ربط الصلة بالكتابة"[1].

"لم يعد داع لنسخ كتاب"[2]، "لم نعد نقرأ كما كان يقرأ أجدادنا"[3]، "لم أعد أختبئ لأكتب"[4]، "لا بد أنه قد عاد لاستشارة آلان من جديد"[5]، "إن كان قد عاد بعد ذلك إلى القراءة"[6]، "لكن لنعد إلى أندريه موروا"[7]، "لم أعد أكتب"[8]، ما عاد بإمكاني تأمين العون من أحد"[9]، "فما عاد لديهم عذر للومي"[10]، أعاد لي أشعاري"[11]، "لم أعد أكتب"[12]، "لم يعد لي

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، العقد، ص.132.
[2]- المصدر نفسه، ص.132.
[3]- المصدر نفسه، ص.132.
[4]- المصدر نفسه، ص.134.
[5]- المصدر نفسه، ص.136.
[6]- المصدر نفسه، ص.137.
[7]- المصدر نفسه، ص.137.
[8]- المصدر نفسه، ص.138.
[9]- المصدر نفسه، ص.138.
[10]- المصدر نفسه، ص.138.
[11]- المصدر نفسه، ص.146.
[12]- المصدر نفسه، ص.147.

بعد رحيلها، أي مخاطب"[1]، "لم أعد أنظم قصائد"[2]، "لم تكن فكرة إعادة قراءتها تراودني"[3]، "بعد إعادة القراءة كانت ستبدأ مصائبي"[4]، "لم يكن يقرأ القرآن، كان يعيد قراءته"[5]، "ما عدت أتعرف عليها"[6] وهلم جرا. ولقد ارتأينا أن نقتصر على هذه الأمثلة فقط لأنها كثيرة ومتناثرة هنا وهناك، وطبعا لا يجب أن ننسى أن الأمر يتعلق بلغة الترجمة وليس باللغة الأصل التي كتب بها مؤلف "حصان نيتشه" بداية. لكن حين عودتنا إلى النسخة الأصلية التي كتبت باللغة الفرنسية وجدنا أن فعل retourner والذي اشتقت منه العديد من الصيغ التي تفيد نفس المعنى حاضرة بكثافة شديدة. ومن خلال هذا الاستعمال المكثف لهذا الفعل تتكرس عملية العود التي تنسحب على العديد من الأفعال المرتبطة بعلاقة الأديب بالأدب بشكل عام. ضمير المتكلم "الأنا" و"عبد الله" ثم ضمير الجمع "نحن" في الغد المشرق بالأناشيد".

2-1-2 الشخوص-النماذج:

موازاة مع ما يقوم به السارد في مجال النسخ، يسند كيليطو نفس المهمة لشخوص أخرى، غير أن هذه الشخوص قد تكون حقيقية، تكتسب وزنا في الأدب العالمي، وقد تكون من نسج الخيال واكتسبت شهرتها بفعل التصورات التي كانت تحملها. فكيف يعرض لهذه التشكيلة من الشخوص ويجسد من خلالها فكرة العود الأبدي؟

في "العقوبة" يوازي السارد بينه وبين ابنته، الفتاة الصغيرة، فهي أيضا تقوم بإعادة نفس عملية النسخ وبعد أن تدون "اسمها على بطاقة تلصقها على دفاترها وكتبها"[7]. فيعجز الأب عن شرح الفرق القائم بين النسخ والكتابة، فتجربة القراءة والكتابة لدى الفتاة والتي تمثل مرحلة الطفولة أو الولادة من منظور العلاقة بين الكاتب والكتابة إن على مستوى السن أو على مستوى مراحل التأليف، إذ يمكن اعتبار هذه المرحلة –الطفولة أو الولادة-بداية الكتابة لدى أي مؤلف، قد تمر بعملية الانتساخ أولا مع تغير طفيف كما يشير السارد إلى ذلك

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، العقد، ص.147.
[2]- المصدر نفسه، ص.147.
[3]- المصدر نفسه، ص.128.
[4]- المصدر نفسه، ص.150.
[5]- المصدر نفسه، ص.150.
[6]- المصدر نفسه، ص.151.
[7]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، العقوبة، ص.150.

في قوله: "حيث كل نص هو النسخ الأمين لنص آخر، وحيث الوسم الشخصي يقتصر على شكل الحروف والغلاف"[1]. فشخصية الفتاة تقوم بنسخ ما يكتبه المعلم في دفاترها بل وتضع اسمها على المنتوج وتستحوذ عليه باعتباره ملكية لها فتتعدد بذلك أوجه المؤلف بحسب السياقات ودرجات الكتابة والعلاقات القائمة بينه وبين الآخر.

يتناول السارد نفس التجربة، أي البدايات الأولى في الكتابة وعلاقتها مع الانتساخ في النص الثاني "القرد الخطاط"، فالتلميذ – السارد يكلفه الموسيو سوامي بمهمة الكتابة على السبورة السوداء ليكتب تصحيح الإملاء والتاريخ بعد أن يمسح تاريخ البارحة، ويحكي بنوع من السخرية كيف أن هذه المهمة المنوطة به هي بمثابة ترقية إلى مرتبة الكاتب الرسمي"[2]. وعملية المسح والكتابة هنا ماهي إلا إشارة واضحة للطروس التي تحدث عنها بارت كما أسلفنا الذكر.

وحتى يتناول السارد بشكل عام ظاهرة الانتساخ وعلاقتها بالكتابة يتخذ وضعيات عديدة داخل النص الروائي، فيتحول إلى محلل ومعقب بعد أن يمسك عن السرد، فتتعدد مناوراته، ليسند تارة التعقيب إلى أستاذه الطالبي، وتارة ينسب ذلك لنفسه. وهي استراتيجية تعدد الأصوات التي تتغيى إلقاء الضوء على ارتباط الكتابة بالانتساخ. فالعرب قديما، كما جاء على لسان الأستاذ الطالبي، كانوا يدونون مقتبسات ومقاطع من أجل الاستشهاد بها عند الضرورة.[3] وقد يكون النص المدون حكمة أو حديثا أو مجرد نادرة لتتحول إلى كتب لا تعدو أن تكون في جوهرها مجرد اقتباسات، ويمثل لذلك بالأندلسي ابن عبد ربه والجاحظ.[4] ثم يواصل السارد تحليله مبينا أن الظاهرة لم تكن تقتصر على العرب وحدهم بل كان هذا دأب العديد من المؤلفين الأوروبيين أيضا، مثل مونتيني Montaigne وأندري موروا André Maurois وآخرون.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، العقوبة، ص.128.
[2]- المصدر نفسه، ص.129.
[3]- المصدر نفسه، ص.129.
[4]- المصدر نفسه، ص.129.

ثم يعود السارد إلى الشعر العربي ليؤكد أن قرض الشعر لا يمكن أن يتأتى إلا عن طريق الاستنساخ "الدقيق للأسلاف"[1]، فيسوق مثال أبي نواس الذي طلب منه أستاذه خلف الأحمر أن يستظهر ألف قصيدة في البداية ثم طلب منه فيما بعد أن ينساها، فيكون الإبداع الشعري أولا حفظا في الذاكرة لإبداعات شعرية سابقة ثم نسيانها. وتستمر عملية الموازاة كذلك بين الشاعر والسارد، فهو يعيش نفس التجربة بل يقر في نهاية المطاف أنه صار "مسكونا بكلمات الآخرين"[2] وهي إشارة واضحة لنظرية الحوارية التي تجسدها مقولة باختين Bakhtine "الكلمات يسكنها صوت الآخرين"[3]. فالنص هو إعادة كتابة نص أو نصوص أخرى وأنها بالتصاقها بذاكرة المتلقي تشكل ثروة مركبة لا يمكنه الفكاك منها، ولهذا السبب يتوصل كيليطو إلى نفس النتيجة ويطرح السؤال: "كيف بالإمكان محو وشطب ما اجتهدنا-بأي مشقة-في حفظه؟ أليس فن النسيان أصعب من فن الذاكرة؟[4]

إن النسيان يكتسي هنا معنى خاصا مثل ما هو الأمر بالنسبة للأحاديث الموضوعة في التراث الإسلامي، إذ كان لزاما على الفقهاء جمعها وحفظها وكأنها أحاديث صحيحة، حتى يتمكن الفقيه من محوها من الذاكرة، ففعل النسيان لا يمكن أن يتم إلا عبر الحفظ، وعلى هذا النحو يتوصل إلى التمييز بينها وبين الأحاديث الصحيحة. وكما يوضح ذلك عبد السلام بن عبد العالي، فالنسيان "ليس الإهمال والإغفال، ليس قوة سلبية"[5]، أو كما قال نيتشه فإن النسيان "قدرة إيجابية بالمعنى الدقيق للكلمة"[6].

إن فعل الكتابة رهين بفعل القراءة، وهذا الذهاب والإياب فيما بينهما يجعل من كل كاتب ناسخا، مكررا لما قرأ أو لما قيل، وكأن الكلام ينعدم إذا لم يتم تكراره. يمر السارد بنفس التجربة وتمر شخوص "حصان نيتشه" بنفس التجربة كذلك، وكأن ممارسة الكتابة

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، العقوبة، ص.145.

[2]- المصدر نفسه، ص.140.

[3] - BAKHTINE M, [1929, 1963] 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil.p.263.

[4]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، الديوان، ص.148.

[5]- عبد العالي بنعبد السلام، الأدب والميتافيزيقا، دار توبقال للنشر، 2009، ص.26.

[6] -Nietzsche, *Généalogie de la morale* « deuxième dissertation. S1 » Gallimard, Paris. 1985, pp.59-60.

تقتضي أولا إعادة كتابة الآخر، وهو فعل يحيل نوعا ما على الامتثال لصيرورة التكرار وإحياء الأصوات الأخرى، فلا وجود للأنا إلا في علاقتها مع الآخر، ولا وجود لكتابة الأنا إلا في علاقتها مع كتابة الآخر. ألم يكن العرب يرفضون كل كلام غريب؟ لأن الغريب يخرج من عادة التكرار، لأنه يريد أن ينفي أن لا علاقة له مع الآخر، يريد أن يخرج عن القاعدة ويكون الأصل في الكتابة.

لا يتعلق الأمر فقط بالكتابة باعتبارها إبداعا على مستوى اللغة، بل يتعداه إلى الموضوعات التي تتناولها الكتابة، والسيناريوهات التي تتخذها هذه الموضوعات داخل فضاء الكتابة

2-1-3- شهرزاد / زوجة ر

حينما يكون القارئ بصدد قراءة "زوجة ر" سيجد نفسه حتما -إن كان على دراية طبعا بالأدب العربي خاصة والأدب العالمي عامة -يستحضر صورة شهرزاد ويقوم بمقارنة بينها وبين زوجة ر بحكم العديد من نقاط التشابه التي تجمعهما. ويكمن هذا التشابه في كونهما معا يحاولان إنقاذ حياتهما عن طريق الحكي. فزوجة ر محكوم عليها بالموت الرمزي لأنها ليست لديها القدرة على إنجاب الأطفال في مجتمع يرى أن النسل امتداد لصورة الأب، وهذا ما يهدد حياتها الزوجية في كل لحظة وتكون نهاية هذا الارتباط بمثابة موت لها. صحيح أنه ليست لديها القدرة على إنجاب الأطفال، لكن لديها القدرة على إنجاب المحكي من رحم اليومي، ومن أجل تجاوز هذا الأمر تعيش هذه الشخصية فضاءين زمنيين مختلفين. ففي النهار تسعى إلى الترقب والسماع والنظر محاولة بذلك جمع كل ما من شأنه أن يؤسس الحكاية، وفي الليل تتحول إلى حكواتية تنتقل بزوجها إلى عوالم أخرى. أما شهرزاد فلولا الحكاية لكانت قد لقت حتفها مثل كل النساء اللواتي سبقنها، فهي كذلك تنسج في كل ليلة حكاية تجعلها في منأى عن حد السيف ولو لفترة. فكلتا الشخصيتين تبدلان قصارى جهودهما من أجل تغيير مصيرهما.

تجمع زوجة ر الأخبار ولا تستثني في ذلك أحدا فيمدها الكبير والصغير بالمادة التي سترويها لزوجها حينما يعود ليلا إلى البيت، فتستبدل متعة الأطفال بمتعة الحكي. ولا يجب

أن يستهان بقيمة هذا الجهد فهو يعادل جهد "المؤرخين المحترفين"[1]. يأخذ فضولها اتجاهين اثنين: أولا مراكمة هذه الشخصية بفضل فضولها لمعرفة وافرة في مجال "علم الأنساب والمصاهرات وعلم الحروب والجنس والطبخ والصناعات والمهن وأمور كثيرة غيرها"[2]، وثانيا كانت كل تلك المعرفة مسخرة لمتلقي واحد ألا وهو زوجها. فعملية النقل كانت تتم مشافهة تماما كما هو الشأن بالنسبة لشهرزاد.

إن الحكي المسترسل والمتواصل الذي تقوم به الشخصيتان هو محاولة لخلق عوالم موازية تكون بديلة للواقع بحيث تغير كل التصورات التي تحكمه. فبفضل الحكاية أثنت شهرزاد الملك شهريار عن عزيمته الأولى (القتل) وفتحت أفق انتظاره على عوالم كانت مجهولة بالنسبة إليه بل وأكسبته تصورات جديدة عن الواقع الذي لم يعد ينظر إليه كما كان يفعل قبل لقائه بشهرزاد. ونفس الشيء يمكن قوله بالنسبة لزوجة ر؛ فهي كانت دائما كذلك تمد زوجها بنفس جديد وترسم على شفتيه ابتسامة أبدية وتجعله ينظر إلى الحياة بشكل إيجابي رغم عدم وجود خلف له. و"ذلك ما يفسر دون شك النظرة الوديعة الرائقة في غموض التي كان يجيلها على الكائنات والأشياء"[3].

2-1-4-الجن / بروميثيوس

حينما يتحدث عبد الله عن الجن[4] الذين يحاولون الصعود إلى العالم العلوي من أجل اختلاس "نتف من المعرفة"[5] فهو في نفس الوقت ينسج تقاربا مع شخصية بروميثيوس التي لطالما تحدثت عنها الأساطير الإغريقية. يفرغ كيليطو الأسطورة من محتواها الأولي ويحشوها بعناصر من صميم الثقافة الدينية أو الشعبية المغربية. فيستبدل الإله زيوس Zeus الذي غضب من بروميثيوس ب "حفظة السماء الأقوياء الجبارون"[6] كما يبقي على النوايا التي تدفع الشخوص إلى مثل هذا الفعل. فبروميثيوس سرق قبسا من النار من الآلهة وأعطاه

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة. زوجة ر. ص45

[2]- المصدر نفسه، ص.45.

[3]- المصدر نفسه. ص 46.

[4]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة. جنون. ص.47.

[5]- المصدر نفسه. ص.48.

[6]- المصدر نفسه. ص. 48.

لبني الإنسان وكان ذلك بمثابة أول معرفة محرمة تنقل إلى بني البشر لتجعل منهم أندادا للآلهة. يمزج كيليطو عناصر الأسطورة بمضامين قرآنية، فيتذكر القارئ هاروت وماروت وهما يعلمان الناس السحر، كما يستحضر الشعراء الذين في كل واد يهيمون. وتبني كل هذه الشذرات المبثوثة في النص امتدادات سردية لفكرة الخطيئة الأولى التي تعاد من جديد فيسعى البشر في اكتساب المعرفة أو في "اختلاس نتف من المعرفة المحرمة، وتبهظهم هذه المعرفة فيهفون إلى اقتسامها والتخلص منها. وآنئذ يلقونها إلى الكهان والسحرة والمجانين والشعراء وأهل الرؤيا"[1].

أما الهوس الذي كان يسكن المجانين الذين كان يراهم عبد الله ما هو إلا عقاب بروميثيوس الذي حكم عليه بدحرجة الصخرة حتى القمة لتهبط إلى نقطة الانطلاق فيعاود الكرة، وهي أيضا تجسيد للعود. فالهوس لا يبرح المجنون تماما كالأغلال التي تربط بروميثيوس بالصخرة؛ فكل نماذج المجانين التي صورها كيليطو كانت تجسد بشكل من الأشكال مصير بروميثيوس. فكل مجنون له صخرته التي لا تفارقه فمنهم من كان دائما يحمل محفظة محشوة بمؤلفات، وكان أحدهم دائم النظر إلى السطوح وكان آخرون يسلكون نفس المسار الذي لا يتغير.

تعيد مجانين كيليطو نفس الحركات والسلوكات في نفس الفضاءات ونفس الأزمنة. وقد يكون هذا شكلا من أشكال العقاب كما لمح إلى ذلك السارد فيما يخص المجنون الذي كان يحمل كتبا. فالعقاب الذي نزل به مرده أنه لم يأخذ العلم من أفواه العلماء وسلك طريقا غير مشروع من أجل اكتساب تلك المعرفة، وكأن كيليطو يتحدث عن وجود معرفة مشروعة وأخرى غير مشروعة.

2-1-5- المحضري فا / ابليس

في فضاء المسيد تدور أحداث تمرد على الفقيه الذي يفترض فيه أن يكون مصدر العلم كله بالنسبة للأطفال الذين يلجون لأول مرة عالم المعرفة. فيعاود كيليطو صياغة الغواية

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة. جنون. ص.48.

الأولى ويبقي كعادته على البنية الأساس ويفرغها من مكوناتها الأصلية ثم يملؤها بعناصر جديدة مستقاة من عالم طفولته.

يثور المحضري "فا" على الفقيه لأنه ضربه وعبر عن رأيه وواجه الفقيه، فصار بذلك ندا لهذه الشخصية وحاول الحد من سلطتها، فكان العقاب الذي ألحقه الفقيه بالطفل شديدا، وعوض أن يرضخ ويسلم بالأمر شق هذا الطفل عصا الطاعة وخرج عن الجماعة ووضع حدا لانتمائه لها وسجل فا نفسه في مدرسة الكفار، ويكون بذلك قد خرج من "الجنة" والتحق ب "الكفار".

لم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى أبعد من ذلك. فلقد تبع أغلبية طلبة المسيد المحضري فا إلى فضاء الغواية الجديد، حتى السارد لم يستطع مقاومة هذه الغواية والتحق بدوره بفا، ف"نادرون هم الذين قاوموا جاذبية الغاوي"[1]. لم تبارح صورة إبليس مخيلة السارد الذي كان يراه على جدار ضريح ولي[2] بعدما رسمت الأمطار شكله على مادة الجير التي كانت تغطي حائط الولي، حيث يحاول الغاوي أن يقلب منطق الأشياء ويبيح مالا يباح. وحينما يتحدث السارد عن التهام الكسكس بين القبور وكأن الأمر لا يتعلق بالموت بل بالفرحة والوليمة.

يتواجد الغاوي في كل مكان وصراعه القديم مع الفقيه انتهى لصالحه حيث وجد الفقيه نفسه مجبرا بأن تؤخذ له صورة، وبالتالي يمتثل لقانون الصورة المحرمة التي طالما رفضها بحجة أنها محرمة حتى يتمكن من أداء مناسك الحج، وبذلك تكون الغواية قد بلغت مداها.

2-1-6-عبد الله العاشق/العشاق في الروايات

حالة عبد الله هي حالة كل العشاق، مثل مجنون ليلى الذي يستهل به كيليطو أقصوصة "ثريا"، هي حالة "تكرار لتجارب موصوفة في الكتب"[3]. يورد كيليطو نماذج العشاق كما أوردتها الروايات الغربية ويضع عبد الله في خانة المحبين الذين لا يبوحون بحبهم من كثرة

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة. تمرد في المسيد. ص55.
[2]- المصدر نفسه. ص 56.
[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، ثريا، ص.87.

الخجل. لكن في مثل هذه الروايات الكلاسيكية التي تسرد هذا النوع من الحب غالبا ما تتواجد شخصية قريبة جدا من المحب الذي يبوح لها بسره ليخفف عنه آلام الحب. في "ثريا"، شخصية الضب، حافظ السر الأمين هي التي تلعب هذا الدور. وفي هذا الصدد يبدو أن هذه الشخصية لها دراية بأمور العشق إذ هو من يكتشف الأمر ويشخص الداء، بينما شخصية السارد المعني بالأمر لا تدرك سبب تبدل أحواله وما ألم بها.

والضب هو أيضا ذلك الحكيم الذي يحاول أن يفتح عيني الحبيب العليل على الحقيقة المرة، مفادها أن ثريا تحب فتى آخر. وكعادته فإن كيليطو يقيم تقابلا بين الشخصيتين في أسلوب ساخر ليكون تقويض الأنساق الروائية القديمة التي تحكي الحب واضحا جدا، فالضب يتحدث بلغة العارفين بالأدب فهو تارة يورد شعر أبي ربيعة،

أيها المنكح الثريا سهيلا.....عمرك الله كيف يلتقيان[1]

وتارة أخرى يسوق آية قرآنية.

"وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حبا إنا لنراها في ضلال مبين"[2]

وفي كلتا الحالتين يكون خطابه شديد السخرية. والقارئ يدرك من خلال حديث الضب هذا تلاعب كيليطو الذي يحاول أن يقيم علاقة قرابة بين حالتين متباعدتين على مستوى الزمن والشخوص لكنهما متقاربتين على مستوى التجربة الإنسانية؛ تجربة الحب. فتصير صديقات ثريا نسخا لنسوة العزيز، وبنمعروف نسخا لسهيل.

2-1-7-عارض السينما / النافخ في الصور

تقدم هذه الشخصية للجمهور عرضا أو محكيا مبنيا على منطق معين لمجريات الأحداث ولا يقف عند التفاصيل ولا يطورها أبدا لأنها غير مجدية بالنسبة له، فالذي يهم هو كيف تنتهي القصة وكيف يكون شعور المتلقي. هذه الشخصية تشبه كثيرا شهرزاد وزوجة ر لأنها تتحكم في المحكي وتحكيه بطريقتها الخاصة. يتدخل العارض في مجريات الحكاية

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، ثريا، ص.89.

[2]- المصدر نفسه. ص.89. (يتعلق الأمر بسورة يوسف)

ويقرر كيف يكون مصيرها بحذفه لكل ما ليست له أهمية بحسبه، بل ويفرض سلطته كذلك على الزمن، زمن الحكاية. هو كائن لا مرئي يتمتع بقدرة سحرية على إنشاء الخليقة وتدميرها من خلال دفقة النور التي كان يبعثها من كوة صغيرة في الجدار. يتعلق الأمر بنوع آخر من القراءة إن صح التعبير، قراءة الصور والذي يكون الجمهور فيها قرين القارئ. هذا النوع من القراءة يشترك مع قراءة المكتوب الروائي في كونه يحيل على الخيال والتخييل ولا يحيل على الواقع كما يعبر هذا التعقيب الذي يقوم به السارد. "أن البطل والبطلة ليسا سوى طيفين معروضين على الشاشة"[1]، ولا داعي للتذكير أن الفيلم في حد ذاته قد مر بمرحلة الكتابة أولا. لكن كيليطو إذ يركز كثيرا وبسخرية شديدة على هذا التجاوب الشديد من الجمهور تجاه شخوص الفيلم فهو في الآن نفسه يحكي أيضا تأثير المقروء على القارئ والمتعة التي يتيحها هذا النص المصور. فالعارض هنا شبيه بالمؤلف الذي يخلق شخوصا ورقية ويضع لها مصائر ويوكل إليها حركات ومهمات. التمييز بين الواقع و"الحقيقة" ومقابلة ما يتغير مع ما هو دائم، ما هو أبدي مع ما هو متحول، ما هو ظاهر مع ما هو ضروري، وكل هذا يستوجب أن نسلم بوجود كائن وراء الصيرورة. يجب علينا أن نفهم في هذا الاتجاه التعبير الآتي: "لماذا لا يكون هذا العالم الذي يخصنا خيالا؟ لكن رب قائل قد يقول لكن الخيال يقتضي مؤلفا؟ فنجيب لماذا؟ ألا يمثل هذا (الفعل)، "يقتضي" جزء من الخيال؟"[2]

2-1-8-أوزيريس/ الكندري

في "أوزيريس"[3]، يعيد كيليطو صياغة قصة حب عربية على نموذج الأسطورة المصرية التي تحكي حب ايزيس لأخيها وزوجها أوزيريس، أول فرعون يحكم مصر. تحكي الأسطورة كذلك كيف أن سيث أخو أوزيريس Osiris et schit حقد على أخيه وقتله ثم مزق جسده ودفن أشلاءه في مواضع مختلفة من أرجاء المعمور. لكن ايزيس تنجح في جمع الأشلاء لتعيد الحياة إلى جسد زوجها.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة.ciné days.ص.94.

[2] -Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Editeur Folio,1987, p.34.

[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة. أوزيريس. ص. 25.

يذكر كيليطو في بداية القصة بقصة تريستان وإيزولدا Tristan et Iseult التي تعيد نفس المسار الذي عرفته قصة حب الكندري للأميرة. وهنا لا بد أن نستطرد ونذكر ولع نيتشه بهذه القصة وبخاصة لما أعاد فاغنر[1] صياغتها بلغة موسيقية تحمل اسم العشيقين. فلقد كان نيتشه يرى في تريستان وإيزولدا "القطعة الميتافيزيقية الحقيقية لكل فن[2] والتي تجسد الموت داخل الحياة.

هناك إشارة أخرى لا تقل أهمية يجب لفت الانتباه إليها وهي أن قصة تريستان وإيزولدا هي نفسها إعادة أو استيحاء لرواية لانسلو التي يشير إليها كيليطو لاحقا في "دانتي". هذا الترابط الوثيق الذي يحكي تطور حب تراجيدي ينتهي بالموت ويجمع بذلك بين مصائر شخوص تنتمي لأزمان مختلفة وحضارات متنوعة، يعبر عن إعادة نسق أصلي في قوالب مختلفة. تتكرر داخل هذه التشابكات نفس الأزواج النموذجية على مستوى الشخوص، فالكندري وتريستان ولانسلو Tristan et Lancelot يعيدون نموذج العاشق الذي يعيش حبا ممنوعا أو محرما يتجاوز الخطوط الحمراء التي غالبا ما تجسدها سلطة عليا تمثلها شخصية الملك. (السلطان السلجوقي طغرل /الكندري. الملك مارك زوج إيزولدا/تريستان. الملك آرتور زوج جانييفر/ لانسلو). تعرف هذه الشخوص نفس المصير/ الموت، لكن إيزيس هي الوحيدة التي نجحت في بعث الحياة في الجسد المفكك والمتناثر هنا وهناك. وكما دأب كيليطو على العبث مع القارئ، يحاول هنا التعبير عن رمزية الكتابة التي استطاعت مثلها في ذلك مثل أوزيريس أن تبعث الحياة في أجساد شخوصها وتمدها بالحياة. وكذلك تنجح الكتابة في اجتثاث هذه الأجساد من أماكن عديدة متباعدة في جغرافيا المسارد والمحكيات وتنفخ فيها الحياة من جديد.

2-1-9-سيزيف /آدم

تتحدث اللوحة بشكل مقتضب جدا عن موضوع الخطيئة الأولى حينما اقترف آدم الجرم وأكل من الثمرة المحرمة وعصا بذلك أمر الإله. بحسب الانجيل كان آدم يريد اكتساب

[1] Richard Wagner, Opéra Tristan and Isolde, 1865.

[2].Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, Arvensa Editions, version numérisée. P.266.

المعرفة التي توفر له الخلود، فبقيت التفاحة عالقة في حنجرته وهو دائما يجب عليه حتى يتمكن من الكلام دحرجتها من الأسفل إلى الأعلى ثم من الأعلى إلى الأسفل. وقد يكون هذا تصويرا مصغرا لأسطورة سيزيف الذي حكم عليه هو أيضا أن يدحرج الصخرة طيلة حياته لأنه اقترف هو كذلك جرما مماثلا وحاول مراوغة الإله والهروب من الموت؛ لقد كان يريد الخلود.

تتخذ تفاحة الخطيئة أشكالا عديدة فهي الصخرة في أسطورة سيزيف وهي الفكرة الغامضة، فكرة الهوس لدى مجانين كيليطو وهي أيضا فكرة الكتابة لدى الإنسان الذي يحاول عبثا من خلالها القبض على الواقع والتعبير عنه. فعذابات "آدم-سيزيف[1]" تجسدها تلك المحاولات العديدة والمتكررة التي تصبو إلى خلق عوالم شبيهة، وهي تسعى أن تجاري في ذلك فعل الإله فيكون العذاب بمثابة السعي الدائم وراء سراب المعنى والتيه في شعاب التعبير ومسالك الحروف وشباك البناء والهدم. يتخذ العذاب أشكالا كثيرة، وهو في العديد من المرات يكون عذابا من جراء هم المعرفة. فالقرد الخطاط يحيل في نفس الوقت على حالتين يجسدان العذاب: أولا، حالة المسخ من الإنسان إلى الحيوان، وهي إحالة دينية معروفة، والثانية، تتجسد في انتقال هذه الشخصية من حالة الفرح إلى حالة الوهن ثم القلق. فالكتابة فرح وهم في نفس الوقت. لقد صارت الشخصية لا تحتمل لمس أي نص مكتوب، وصارت كلما حاولت ذلك تصير عرضة للصداع والغثيان وكأن النص مرصود بالجان. وغير ما مرة، يصاب السارد بالمرض، فتارة على مستوى العينين وتارة أخرى على مستوى الرأس، فيستدعى الطبيب ويفحص المريض الصغير ولا يعرف الطبيب علة مرضه ومع ذلك يكتب له دواء. لكن القرد الخطاط لا يعافى وسيلازمه المرض مدة حتى يكتشف بنفسه وهو ينسخ وصفة الطبيب ووريقات الاستعمال التي تصاحب الدواء أنه يتماثل للشفاء. فالكتابة عقاب ولعنة، قد تؤدي إلى المعرفة وقد تؤدي إلى الهلاك. ولعل الجنون الذي حل بنيتشه كان نوعا من العقاب الذي أرغمه على عدم الخوض في متاهات المعرفة.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة. لوحة. ص.9.

2-1-10-علاء الدين/عبد الله وشخصية الأم

توفر الأم كل شيء لطفلها الذي لا يحتاج إلى التعبير عما ينقصه لأنها تحس بذلك. فعبد الله قد يكون الوجه الآخر للسارد، مثل علاء الدين الذي كان ينال كل ما تتوق إليه نفسه بمجرد أن يحك المصباح السحري؛ رمزية العطاء اللا مشروط والتي أومأ إليها نيتشه في هكذا تحدث زرادشت حين قال " قدسوا الأمومة، فالأب ليس سوى مجرد صدفة دائما"[1].

المصباح السحري هو كل ما يحلم به أي طفل، بل أي شخص، هي الأم وليس الأب. فالأب يربي كي يخضع الطفل لمجموعة القواعد، ليحل الطفل ذات يوم محل الأب. أما الأم فهي الكائن الذي يحس بالطفل، ويسانده في أحاسيسه. فعلاء الدين كان يتيم الأب الذي حاول أن يلقنه قواعد التعايش لكنه فشل في ذلك ومات، فغرق علاء الدين في اللعب والقمار ضاربا بعرض الحائط كل القيم التي كرس لها الأب حياته. لكن الأم، ودون أن تتوجه إليه بالعتاب واللوم استمرت في مساندته وبحزن شديد، لأنها عرفت ميوله إلى اللعب، وأرادت له أن يعيش لنفسه بغض النظر عن القواعد وعن القيم، وعلمت أيضا أن وجوب الإحساس بما يحسه الآخر، فاستمرت في هذه التضحية حتى انفتح علاء الدين بعد عثوره على المصباح على عوالم أخرى جعلته يغير رؤيته للحياة. ليظهر نوع آخر من الارتباط بينه وبين أمه؛ التواطؤ، فوحدها أمه تعلم كل ما يحدث، وتتقاسم معه التغيرات.

يلاحظ القارئ في محكيات كيليطو أن الأم لا تحمل اسما كما هو الحال في هذه الأسطورة، وكذلك أم السارد. إنها الأم، لا تحتاج إلى اسم للتعريف، إنها ذلك الكائن الذي لا يتغير عبر الزمن، الذي هو هو، والذي يعيد نفسه عبر التاريخ. وسيدرك القارئ تشابها ملفتا للنظر بين قصة نيتشه الذي عاد بعدما أنهكه المرض إلى حضن أمه، الملاذ الوحيد من أجل الاحتماء بحبها اللامتناهي وقصة علاء الدين التي تحيل أيضا إلى تجربة حالة مرضية مرت بها هذه الشخصية والتي تتمثل في فقدان المعالم وقيم الحياة، لكن الشخصية تستظل بحب الأمومة ذلك الدرع الذي يصد عنها نائبات الدهر.

[1] -Références de Friedrich Wilhelm Nietzsche - Biographie de Friedrich Wilhelm Nietzsche Plus sur cette citation >> Citation de Friedrich Wilhelm Nietzsche (n° 9638)

2-1-11-الأسماء الذاكرة

محكيات كيليطو تعج بأسماء الأعلام كما ذكرنا سابقا. وهو يرتبها أحيانا ضمن ثنائيات متناقضة ليطرح كعادته قضايا لا يفصح عنها بشكل مباشر، ولا يجب النظر إلى هذه الظاهرة كاستعراض لمعرفة واسعة، بل هي عبارة عن عملية ذهاب وإياب تخلق دينامية مهمة على مستوى بعض القضايا الفكرية. فهي بمثابة ذاكرة حية قد تكون ذاكرة صراع وقد تكون ذاكرة تعايش وقد تكون ذاكرة تاريخ... الخ، وفقا للوظيفة التي ينيطها بكتابته التي تغير ملامحها في كل مرة.

في قصة "الثنائي"، تحيل شخصيتا مكي وفلورنس على ثقافتين مختلفتين، الغرب والشرق، العجم والعرب. إن تشويه الأسماء هو تشويه للهوية وطمس لها، فاسم ميكي هو في الأصل "المكي"، نسبة إلى مكة. فيتحول إلى "ميكي"، شخصية "ميكي ماوس"، الرسوم المتحركة المعروفة لدى الصغار بل وحتى الكبار. تتم إذن إزالة القدسية ويتم استبدالها باسم قد بترت منه أداة تعريفه "ال"، وبالتالي يكون قد صار نكرة وخسر هوية ليقترن بوجه هزلي ومدعاة للمتعة والضحك.

أما اسم "فلورنس" فيتحول بدوره إلى "فلو"، وهي كلمة تفيد الغموض في اللغة الفرنسية. فالاسمان هما لشخصين يفترض أن يكون بينهما انسجام تام بحكم التعايش الذي يجمعهما إذ هما زوج وزوجة، لكن الأمر غير ذلك. وسرعان ما يحتدم الصراع والتصادم بينهما، كل واحد يرغب في سماع شيء مخالف وفرض ما يحبه من أدب وغناء وموسيقى على الآخر. فتنتقل المعركة بينهما لتتحول الى معركة بين "مالر" و"عبد الوهاب"، بين الغرب والشرق. فكلاهما صوتان مختلفان ومتباينان، نشاز لا يمكنه أن ينصهر في علاقة تعايش، يسعى كل واحد إلى أن يعلو على الآخر ويطفئه. أهي محاولة تدجين الآخر أم تبييئه؟

إنه صدام مع الآخر، إنها تجربة الغيرية التي كان الإنسان ومازال يعيشها بنفس التفاصيل. فالغرب يرى الشرق بعيون غربية والشرق يرى الغرب بعيون شرقية، وتتيه الحقيقة بين المنظورين. هي غيرية مطلقة، هو تمركز على الذات التي لا تعترف بالآخر كونه مختلفا وقائما بل تريده كما تراه، ولا تريده مختلفا لأن الاختلاف محط قلق وخوف.

وقد يكون صراع الهوية داخل الثقافة الواحدة أيضا؛ بين هوية تتوق إلى الانعتاق من عبئ التصورات القديمة المتكلسة وترنو إلى اللحاق بهوية تنخرط ضمن هوية كونية، وبين هوية ترسخ فيها التقليد وترفض أي انفتاح أو تغيير على مستوى الرؤى.

يدور المشهد هذه المرة، في فضاء المسيد الذي يفترض فيه تعليم القيم وبناء الهوية، و"حيث تتقوى الذاكرة"[1]. فيأتي حرف "الفاء" حرفا مشتركا بين الفقيه وبين الإسم الشخصي المبتكر "فا"، الذي يحيل على التلميذ المتمرد على فقيه المسيد، وهذا التقارب – التعارض يجسد طبيعة الصراع بين تصورين اثنين، التقليدي والمعاصر.

> ضرب الفقيه يوما "ف". احتج "فا". لم يبك، لم يتضرع، لم يلعب الدور المتكرر لمحضري في مثل هذا الظرف، بدل أن يسمع نبرات الخوف والخضوع، واجه الفقيه. فكان ذلك مشهد التمرد الوحيد الذي عاينته أثناء كل موسمي بالمسيد. أحس الآن استذكاريا نحو "فا' بإعجاب كبير، لكن في تلك اللحظة، ما كان لموقفه إلا أن يصدمني وجميع رفاقي. كان يطالب، وهو أمر لم يسبق له مثيل بتعليم دون عنف. لأول مرة كانت مشروعية الضرب المسيدية مرفوضة، وبالتالي سلطة الفقيه وسلطة الأب، وبالتدريج نظام تربوي بأكمله، ونظام اجتماعي بأكمله. (....) كان "فا" يكرر عصيان الملاك المخلوق من نار وكبريائه وقد امتنع عن السجود أمام كائن مخلوق من طين.[2]

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، تمرد في المسيد، ص.53.
[2]- المصدر نفسه، ص54-55.

3- نظائر الفضاءات

3-1- الحمام/ الفردوس/الجحيم

الحمام طيمة لطالما تداولها الكتاب المغاربيون في مؤلفاتهم سواء باللغة العربية أو اللغة الفرنسية. فمنهم من يسرد تجربته مع الحمام ولقائه بالجنس الآخر، ومنهم من يتحد عن فصامه الآني مع أمه حين قررت عدم اصطحاب الابن إلى ذلك الفضاء... الخ. لكن كيليطو وكعادته يثير هذا الموضوع بشكل مختلف تماما، فبتفكيكه للكثير من الطقوس يقف على أوجه التشابه أو التقاطع مع ممارسات كثيرة، فيبرز أهم نقاط هذا الالتقاء ويتناول هذا النوع من التكرار في ثقافات مختلفة لا يجمع بينها عنصر زمني ولا جغرافي. فحينما يتناول القارئ نص "موسم في الحمام"، يجد نفسه أمام زخم كبير من المعجم الذي يصب كله في طيمة الجحيم، فالحمام مكان في أعماق الأرض فيه أطياف وحر شديد ودرجات الحرارة تختلف من الغرفة الأولى إلى الثانية وإلى الثالثة، هذا التدرج يحيل على الدرك الأسفل.

عنصر الماء مهم جدا فبواسطته تتم الطهارة من الدنس. لكن هناك شخصية "صاحب الماء" لها السلطة المطلقة على الماء ولا تسأل عما تفعل، لا ترى ولا يمكن الحديث إليها، تتحكم فيه وتتصرف فيه كما تشاء، فتارة يندر وتارة يتوفر بشكل غزير، وكأنها الإله. وحين يتحدث كيليطو عما يدور في حجرات الحمام، وينقل الحوارات الدائرة بين الشخوص أو محادثات المستحمين، ويصف انفعالاتهم وحركاتهم وسكناتهم فلا بد له أن يستحضر ذلك التقابل الذي يقيمه بين هذا العالم "الحمام" وعالم الأموات كما ورد في الأساطير اليونانية. فهو فضاء يحاكي فضاء آخر، "ذلك أن الحمام مسرح يجري التمرين فيه على اليوم العظيم"[1]

لا تتحرك فيه سوى الأطياف، هو عالم سفلي ومظلم توجد في أسفله نار يوقدها كائن لا مرئي أو لا منظور على حد قول السارد. هذا الفضاء يكتسي طابعا مقدسا شأنه في ذلك شأن المسجد، فكلا الفضاءين يتأسس على نفس المبدأ، كلاهما يحكمه اتجاه واحد. بالنسبة للمسجد،

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة. موسم في الحمام. ص.100.

يكون الاتجاه نحو المحراب أي نحو القبلة، وفي الحمام فكل الأجساد تنحو مسارا واحدا، كلها تتوجه نحو "البرمة" من أجل عب الماء الساخن للتخلص من الدرن وتطهير الجسد، فالبرمة قبلة الجميع. قد يبدو الأمر مجرد دعابة ومقارنة لطيفة يقوم بها كيليطو، لكن الأمر في الواقع هو تفكيك لهذه الحركات وتأويل ماهيتها في علاقتها مع المخزون الثقافي الذي يثوي وراءها. فأجساد المستحمين كلها عارية يستوي في ذلك الفقير والغني، لا تنبئ بأصل ولا جاه، هو إذا وقوف يشبه الحشر يوم القيامة. يجعل كيليطو من هذه المشاهد فصولا مسرحية يمتزج فيها الهزل بالجد، التلميح والتصريح حيث كل التفاصيل تتشابك وتأخذ قالبا واحدا مع كثرة أصولها واختلاف إيحاءاتها. ف"الكياس" هذه الشخصية التي تغسل الأجساد وتنظفها يطلق عليها السارد اسم "العبار" الذي يعبر في الأساطير اليونانية القديمة بالأرواح إلى العالم الآخر. وحين يتحدث السارد عن الجنازة فهو يتحدث أيضا عن الطهارة. كما أن المستحمين يحاولون عبثا إقامة تواصل لغوي فيما بينهم أو بينهم وبين "صاحب النار" أو "صاحب الماء". عالم الحمام عالم لا تفيد فيه لغة البشر في شيء.

لكن أهم شيء في هذا النص هو التحول الذي طال الحمام في العصر الحديث فهو لم يعد كذلك، فما أتى به العلم من تكنولوجيا قد حول تصميم الحمام وبالتالي كيفية استهلاكه. فاستبدل الحمار الذي كان يحمل الخشب بالشاحنة وأخد الصنبور مكان البرمة وتم التحكم بتوزيع الحرارة وبذلك كسر ذلك الاتجاه الأحادي ولم يعد هناك اتجاه واحد نحو البرمة بل انعدم الاتجاه وكما يقول السارد " جدار بأكمله من طفولتنا، من ماضينا، يتهاوى"[1].

هذا التحول الجذري يلمسه القارئ أيضا في شخصية "منانة" التي تتمرد على التقاليد وتدخن السجائر التي كانت حكرا على الرجال منذ شبابها. يتواجد السارد بين عالمين يتجاذبانه، عالم المرأة التقليدية المحافظة التي يمتد من خلالها الماضي والمرأة الحديثة المختلفة والتي تمثل الجديد وتجسده الكثير من النماذج المستوحاة من المغرب أو من خارج المغرب.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، موسم في الحمام، ص.104.

3-2- حوض الورد/بلاغة الانغلاق

الحديث عن المدينة القديمة في "حوض الورد" هو أيضا حديث عن المتاهات. مرة أخرى يصادف القارئ شخوصا مألوفة مثل زوجة ر وشخصية الجد وشخصية عبد الله التي تختفي تارة لتظهر من جديد تارة أخرى. تذكرنا هذه الإشارات أن هذه الشخوص كانت فيما مضى من زمن الكتابة ولم يعد لها أثر إلا إذا عاودنا تصفح المكتوب من جديد وكأن كيليطو يأبى أن يطال النسيان شخوصه. فهو في كل مرة يستحضرها في تفصيل ما، كي تبقى حاضرة في ذهن القارئ وتجبره على العودة إلى الوراء لتستحضر بعض ملامحها أو انشغالاتها وتتمم صورتها التي لا تكتمل أو ترم لها شكلا جديدا لتواصل من خلاله مسيرة الحياة في بياضات صفحات الكتابة.

تجوب شخصية عبد الله ممرات المدينة القديمة الملتوية والضيقة لينتهي بها المطاف إلى منزل الطفولة والمكتبة التي لم يكن يوجد فيها كتاب واحد عن الأدب، وهذه المرة جمعت الكتب في صناديق من خشب وأسدل عليها الستار وعلاها الغبار ليذكر القارئ مرة أخرى بفضاء المكتبة التي كانت هي كذلك شبه مغلوقة حجب الغبار عتباتها وألوانها. فيعيد السارد مرة أخرى تكرار ما قيل سابقا بصيغ أخرى ويستطرد عبد الله في القول كعادته للإشارة إلى العلاقات النصية:

> كل كتاب كان محتويا في حاشيته كتابا آخر يفسره أو له به صلة من الصلات(.....).كتب متاهية تنفذ إليها من بدايتها ولا تخرج منها إلا في نهايتها، بعد أن تجتاز، مبهور الأنفاس منقطعها، ملايين الحروف.[1]

إن مسألة النسيان مرتبطة بالزمن والمكان، فكيف يعالج كيليطو إشكالية الزمن؟ نظن أن تكوينه الفرنسي واطلاعه الكبير على الأدب الغربي قد ساهم في تصوره لمفهوم الزمن؟ فالزمن رديف للقطيعة كما يعبر عن ذلك أصل الكلمة باللغة الأجنبية[2].

---

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة. حوض الورد.ص.112.

[2]- في اللغة الفرنسية لفظ temps مشتق من لفظ tem من اللغة الهند أوروبية والتي تعني "قطع" نفس اللفظة نجدها في اللغة الاغريقية بنفس المعنى. وكذلك في اللغة اللاتينية فهي تفيد دائما شكلا من أشكال انفصال أو قطع عنصر ما أو إنسان من الكل. أنظركتاب Catherine MALABOU, *Notions philosophiques, Le TempsPhilosophie.* Paris,Hatier. 2019.

حياة عبد المالك شبيهة إلى حد كبير بأسطورة الكهف لأفلاطون. وتجربة بناء المعرفة تقتضي الخروج من الظلمة، من المألوف إلى فضاءات غير مألوفة، لكن شخصية عبد المالك لا تبرح المدينة القديمة ولا تبقى مأسورة خلف فناء المنزل، وبذلك يستحيل أن تبصر جمالا مختلفا لتعيد النظر في الجمال الذي تعودت عيناه عليه. فالجمال محصور في هذا الفضاء وحده وتحديدا في حوض الورد الذي يرى فيه كل العوالم. فالمدينة القديمة في حد ذاتها فضاء مغلق، مطبوق على فضاء آخر مغلق يمنع كل إمكانية للتطلع إلى عوالم خارجية ويحد من الرؤية ويجعل الزمن يتوقف، لا علاقة له بمفهوم الزمن الكوني، فكل شيئ ثابت لا يتحرك ولا يعكس سوى نفس الصورة كل يوم.

> بالنسبة لعبد المالك كان كل شعر العالم متضمنا في الحوض الذي أنشأه في خلفية الفناء حيث كان يزرع ورودا. في المساء، يجلس أمامها ويتأمل بكآبة في زوالها، في الطابع العابر لكل حياة، في بطلان الدنيا[1].

وحتى لا تتم خلخلة هذا المنطق، والتشجيع على التمرد على هذه الألفة، تتواطأ شخصية المرأة، زوجة عبد المالك معه، فتتدخل دائما ليبقي حوض الورد على حاله الأبدي، وكأنها الطبيب الذي يملي وصفة الاستشفاء لحالة مرضية مستعصية، فتبقي على الوهم وترعاه، فتكون الوصفة على شكل تخدير ليس إلا. فحين يعبث الأطفال بالورود التي غرسها عبد المالك كانت الزوجة "بخيط وإبرة، تخيط الوردة وتصلح بذلك الجنة[2]" فيتواصل الوهم، وتمر الأيام، ويتجدر مفهوم المعرفة في الذات دون تحول يذكر.

3-3- المكتبة/الكون

للمكتبة قيمة مجاز العالم الذي يتأسس على متوازيات غير متناهية، هي متاهات العلم والمعرفة. تثير في الإنسان الفضول، فالأشياء كلها في ذلك، مثل الكلمات تكون موضوع تطلعات لا متناهية، فتتشابك المواضيع فيما بينها لتشي برؤية معينة للعالم كما يتصوره كيليطو. فيكتشف القارئ أن هذا الفضاء الذي تملؤه كائنات ورقية وأحداث وتاريخ ومصائر

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، حوض الورد، ص.113

[2]- المصدر نفسه.ص.114.

ما هو إلا إعادة لنموذج الكون. والإنسان في محاولته لفهم ما يدور في هذا الكون يجد نفسه عاجزا عن الإلمام بكل مجريات الأمور لأنها وبكل بساطة لا متناهية في الكبر. في فعل التكرار هذا كيف سيحاول كيليطو أن يعيد هذه الفكرة التي سبق للقارئ أن اطلع عليها في أحداث مشابهة قد دارت في نصوص أخرى سابقة؟

فالكتب التي تتمنع وتتأبى عن الفهم، والحضور الأنثوي الذي يشي بالتواطؤ... الخ، كلها عناصر تتكرر في هذا الفضاء المغلوق-المفتوح؛ فهو مغلوق باعتباره فضاء فيزيائيا لكنه مفتوح باعتباره مجموعة من العوالم المتعددة والمختلفة التي يزخر بها كل كتاب. إن استحالة الوصول إلى حقيقة الكتب-المعرفة-التي طالما أكد عليها نيتشه حاضرة بقوة. فالطفل الذي يدخل إلى المكتبة مدفوعا بفضول شديد إلى الاكتشاف، لا يملك سوى أن يتمثل مكنونات هذه الكتب، فهو يحاول في كل مرة أن يدرك ما تخبئه ليضع فرضيات لا تفضي إلى شيء. وقد يستعيض عن قراءة المكتوب بقراءة للصور حينما يعجز عن سبر أغوار الكتابة أو النص. فيحاول الاكتفاء بملامح الصور ولغتها البسيطة التي لا تتطلب العناء؛ تجسد بذلك كثرة الأسئلة التي تشغل باله، وتعدد الرغبات في بلورة حوار بينه وبينها. وحتى حينما يفتح دفتي الكتاب، يدرك أنها غريبة عنه، ويدرك أنها مجموعة من الرموز قد صادفها من قبل، فيبقى التعرف على حقيقة المكتوب إمكانية مفترضة، سبق للطفل أن قام بنفس الفعل. يعاد فعل القراءة ويعاد، بدل ذلك الجهد في إسناد المعاني والدلالات كما يقر بذلك السارد على لسان الطفل في "المكتبة" قائلا:

> غير أن لديه شعورا مبهما أنه يقرأه بعناية، فيتمكن من الإمساك بدلالته. بعض المقاطع لا تبدو له غريبة، كأنه كان قد أحاط بها علما سلفا، في مناسبة أخرى، وفي لغته هو؛ مقاطع مقروءة في عهد مضى، ثم منسية، ليست منسية تماما لأنه يعرف أنه قد نسيها، ليترك له الوقت وسينتهي بأن يتذكر، سيفك الكتابة المرموزة ويسلبها سرها[1].

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، حوض الورد، ص.197.

في هذا الفضاء يلحظ القارئ اتجاهين اثنين لهما دلالة كبيرة، فنظر الطفل يتبع منذ البداية اتجاها معينا، من الأسفل الى الأعلى، إلى ما فوق، كما يلحظ أن له إرادة الفهم ثم يحاول أن يتجاوز العقبة التي تقف أمامه من أجل الوصول إلى سر المكتوب، ليرتقي ويصعد من الأسفل إلى الأعلى متوسلا في ذلك بالمرقاة فيستخرج الكتب من مخابئها. لكنه يقع أثناء المحاولة، ويسقط على الأرض، في البدء كان الصعود ثم تلاه السقوط، وكأن مصير الإنسان هو السقوط الأبدي، سقوط الخطيئة الأولى، خطيئة آدم الذي دفعه الفضول إلى المعرفة فهوى. إن مصير الطفل الذي يهوي على الأرض ليجد حضورا أنثويا يهدئ من مخاوفه هو ذاته مصير آدم الذي كانت حواء بجانبه.

وهذه الرمزية تكمن كذلك في عنصرين اثنين:

-أولا: يشبه فعل القراءة إلى حد كبير كل تلك الحركات التي يقوم بها الطفل وكل الانفعالات التي تخالجه، فالارتقاء ومسح الغبار ومحاولة فك الرموز والسقوط والخوف والترقب...الخ، كلها ردود أفعال يقوم بها القارئ لإثارة مضامين جديدة، وبطبيعة الحال يجب فهم هذه الاستراتيجية على وجه المجاز. فالإحاطة بمضامين المقروء موضوع يشغل حيزا كبيرا من نصوص كيليطو، فهو يكثر دائما من سيناريوهات القراءة وبناء المعنى لينتهي غالبا إلى تعددية المعنى ثم إلى عملية الهدم والبناء؛ هذا الهاجس الحاضر بشدة في معظم نصوصه.

-ثانيا: إن فعل القراءة لا يؤدي حتما إلى تبيان الحقيقة أو استجلاء الأمور بقدر ما يثير الفوضى والبلبلة ويؤدي إلى الشتات والتعددية واتجاهات عديدة، فعبثا يكون المقروء بمثابة ملأ لفراغ حلقة مفقودة أو فضاء فارغ. ولقد وقف الطفل على هذه الحقيقة حينما حاول إرجاع الكتاب إلى مكانه فأدرك أنه "وقع في المصيدة، استخراج الكتاب لم تكن فيه صعوبة كبرى لكن ترتيبه من جديد بين الكتب الأخرى عمليا مستحيل. ترفض المكتبة المجلد الذي اغتصب منها، ما عادت ترغب في استقباله وقبوله في حضنها"[1]، ففعل القراءة عكس ذلك يولد التشويش ويثير التساؤلات اللامتناهية كأن القراءة بحث لا ينتهي ومحاولة لا أفق لها

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، المكتبة، ص.200.

بالإمساك على المعنى. فالمكتبة فضاء يحاول فيه الرواد بناء صروح الحقيقة وكلما كدوا في ذلك أدركوا أنها سراب، فالمكتبة هي في ذات الوقت بابل والفضاء الذي تتواجد فيه صحيفة الغفران والحمام أيضا. فاللغة سواء أكانت مكتوبة أو منطوقة لا تفيد أبدا الحقيقة، وهي الفكرة المحورية التي دافع عنها نيتشه بتفكيكه لخطاباتها المتعددة. ف "هذه الذاكرة النباتية هي التي ارتبطت بالمكتبات، أو ارتبطت بها المكتبات منذ أن عرفت البشرية صناعة الورق بواسطة أوراق البردي وما شابهها، وهي التي جعلت من المكتبات معبدا للذاكرة النباتية بصفتها وسيلة مهمة للحفاظ على الحكمة الجماعية عبر القرون. فكانت المكتبات –ولا تزال-نوعا من العقل الكوني الذي يمكننا من خلاله استعادة ما نسيناه أو معرفة ما نجهل من الأمور. ويمضي أمبرتو إيكو بالاستعارة إلى أقصى مداها الذي يجعل من المكتبة أفضل ما صممه العقل البشري لمحاكاة عقول الآلهة"[1]

3-4- صحيفة الغفران/ بابل

يتخيل كيليطو مشهدا آخرا يتعلق بفكرة العقاب الذي يتلقاه البشر والذي يكمن في النسيان حيث لا أحد يستطيع أن يتعرف على ذاته لأنه لا أحد سيجد صحيفته. هنا يبقى كيليطو وفيا لأصول الحكاية فيضعها في إطارها الديني "نفخ في الصور، يبعث الأموات، فيخرجون من قبورهم"[2]هي أسطورة بابل معدلة نوعا ما.

فالعقاب في أسطورة بابل يكمن في محاولة الإنسان الدائمة أن يتواصل مع غيره لأن الله عطل اللغة الإنسانية، وبالتالي صارت غير قادرة على أداء مهمة التواصل فعجز الإنسان عن فهم الآخر وكان مصيره عدم الفهم والتفاهم.

لكن هناك جانب آخر ينطوي عليه هذا التقارب والذي ما فتئ كيليطو ونيتشه ينبهان إليه ألا وهو عنصر اللغة. فبواسطة اللغة يحاول الانسان أن يرقى إلى مقام الاله؛ فهو يبدع ويخلق ويحاول خلق الواقع من خلال الكلمات، لكن النتيجة أن هذا الواقع لا يوجد سوى في

[1]- جابر عصفور، تحديات الناقد المعاصر، مصدر سابق، ص.217.
[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، صحيفة الغفران، ص.35.

لغته. وعند نيتشه محاولة بناء الواقع ما هي إلا وهم. فعوض أن يتعالى الإنسان عن طريق اللغة، أدرك أنها ليست سوى سراب زاد من ضبابية الرؤية.

4- الموضوعات أو الإمكانات السردية

إن المثير في كتابة كيليطو هو كونها كتابة شخص يجمع بين النقد والأدب وتربات القراءة على مستوى الأدب العالمي. وبالتالي لا يمكن أن نجد فيها خطابا منفصلا عن النقد وعن فعل القراءة، إلا ضمن علاقات مع الأدب، وعليه فإن أي تصور للأدب يقودنا لا محالة إلى مساءلة تصورات ملازمة لكتابة تاريخ الأدب وموضوعاته وأنواعه. وكلما صار الحديث ممكنا عن تعميق الدرس الأدبي فيما يخص متاهات الكتابة ووظيفة الكتابة وقدرة القراءة على إنتاج متخيل اجتماعي يتجاوز ممارسة الأدب باعتباره صورة من الواقع، كلما تحتم على التصور الأدبي أن يطور آلياته وطريقة اشتغاله.

توجد دائما توجهات نظرية وتطبيقية تربط الكتابة الإبداعية بالكتابة النقدية، وتفتحها على أبرز الإشكاليات الثقافية والفكرية لمجتمع ما. وهذا ما يخرج الكتابة النقدية من دائرة الاستعراض المنهجي ويلحقها بدائرة أكثر اتساعا؛ تقترب من فهم القيمة الجمالية للأعمال الأدبية والفنية. إن كيليطو لا يطرح ما هو الأدب بصيغة مباشرة في غالبية كتاباته، لكنه يتناوله ضمنيا بمفارقاته وبتاريخه. ولا ينشغل في دراساته بالنظرية والتنظير، بل يطرح قضايا من صلب الخاصية الطبيعية للنص الأدبي من خلال الإمكانات السردية التي تقترحها نصوصه وعلاقاتها بقضايا أخرى تجعل المعالجة الأدبية أكثر تشعبا.

4-1- الكتابة والذاكرة

النص هو ذاكرة الإنسان، هو أثر وجوده بعد الموت. فالأموات في " صحيفة الغفران" فقدوا كل شيء يتعلق بحياتهم الماضية، و"أثناء مقامهم الطويل في أعماق الأرض، فقدوا الذاكرة، لكنهم يعلمون أنهم سيستردونها بفضل صحيفة دونت عليها حسناتهم وسيئاتهم"[1]، وبالتالي يتمكن كل واحد منهم أن يتعرف على ذاته. لكن السؤال الذي يجب أن يطرح هو، فيم سيفيده هذا التذكر؟ أي ما وظيفة الذاكرة وعلاقتها بمستقبل الإنسان؟ الإجابة تكمن في الوقوف على خاصية مهمة في كتابة كيليطو.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، صحيفة الغفران، ص.35.

نصوص كثيرة جاءت شظايا متفرقة من سيرة كيليطو الذاتية، والقارئ سيدرك لا محالة أن السيرة الذاتية لم تكن قصد تذكر أحداث وتفاصيل حياتية من أجل متعة الاستعادة، بل يلاحظ أن التذكر يكون دائما مصحوبا بفعل المساءلة. فالسؤال بدأ مبكرا مع هذه المرحلة. فأكبر القضايا المتعلقة بالتراث والنقد والقراءة والكتابة والتأويل، يطرحا الطفل عبد الله، أو "الأنا" في قالب بريء، وكلها ظهرت في هذه المرحلة بالذات، وبالطبع، جاءت صياغتها بشكل مبسط جدا، بما أن الطفل هو الذي يمارسها، لكن يجب على القارئ ألا يقع في فخ التبسيط هذا، الذي تستدعيه إكراهات نوعية السرد. فالذاكرة تتعامل مع الماضي بشكل انتقائي، وهذه العودة إلى الماضي ومحاولة استحضاره عن طريق الذاكرة هي عودة من أجل إخضاع الماضي للمساءلة والنقد، وهذا ما كان نيتشه يسميه "بالتاريخ النقدي" الذي يأتي معاكسا تماما ل"التاريخ العاداتي" الذي يتغنى بقدسية الماضي وفرادته.

في "البرطال"، يحكي السارد عبد الله كيف عاش حدث موت جده عبد المالك وكيف قبل جبينه البارد الأملس وهو جثة ملفوفة في الكفن. وكعادته في تناوله للثنائيات يلفت كيليطو انتباهنا إلى حدث مهم ويدعو القارئ بطريقة ملتوية إلى التمعن فيه؛ يتعلق الأمر بثنائية الحياة والموت. فمع موت الجد تولد الحكاية التي سيساهم فيها أو يكتبها الكل، فكل واحد من الأقارب أو الجيران أو الأصدقاء يضيف جزءا لسيرة الميت. تكون هذه الإضافات مختلفة باختلاف المؤلف وعلاقته بالميت فتكون تارة حدثا مهما وتارة أسطورة وتارة أخرى مجموعة من المناقب...الخ. تكتمل الرواية وفق صيغة تكرارية، تتعدد الأصوات في هذه الرواية، تمر الأيام وتتشظى الرواية ويحل محل "غزارة المشاهد واللوحات[1]" مقاطع سردية هزيلة ويبلغ هذا النسيان مداه ويتجسد في صورة القبر الذي تغطيه النباتات البرية وتخفي معالمه وتطمس اسم الميت المحفور على الرخام.

إن بناء الماضي، وبمعنى آخر، تاريخنا التراثي والأدبي، قد يكون هو أيضا في بعضه، على الأقل، قد بني على هذا المنوال، واسترجاعنا له بطريقة مرضية، أي من أجل التبجيل والتعظيم، على غرار "مرض التاريخ" الذي حذر منه نيتشه، يمثل خطرا عليه.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، البرطال، ص.62.

ومما لا شك فيه أن كيليطو كان دائما مدركا أن تعاطي المفكر العربي مع تاريخه وتراثه، يجب أن يكون دائما قيد النقد. فالممارسة السلبية للتاريخ والتراث والتي ترى فيه نموذجا كاملا مكتملا، جعلت من المفكر العربي "كائنا تاريخيا" بالمفهوم النتشوي؛ إذ يتم استدعاء الماضي في التراث العربي باعتباره نموذجا مثاليا لا يمكن الإتيان بمثله، وهو بذلك يسيطر على الحاضر وبالتالي يخلق تبعية ووهنا وعوزا. لكن كيليطو حينما يتوسل بالذاكرة، فإنه يفعل ذلك من أجل نقد المنظور التقليدي لهذا التراث أو للمفاهيم بشكل عام، والأمثلة على ذلك عديدة. ففي "تمرد في المسيد"، وبسخرية لاذعة يعرض للتواطؤ القائم بين الفقيه والأب "كان الأب يبيح للفقيه أن يضرب الطفل حتى الموت، سيتكفل هو بعد ذلك بالدفن. فقيه قاتل، وأب حفار القبور، المسيد دهليز الموت"[1]. "كأس الحليب"[2] هو أيضا مقطع من السيرة الذاتية التي تعالج التمثلات الساذجة التي لم تكن تبارح متخيل الطفل المغربي في علاقته مع الفرنسيين. وفي "صورة النبي"، قد تكون الإشارة واضحة في تساؤله عن الصور التي "تحض على التقوى، تمجد العقيدة وشخصيات الماضي النموذجية، مقابل انتهاك محرم التمثيل بالصورة."[3] ويكتشف عبد الله دائما، لكن هذه المرة في "بنت أخ دون كيخوطي"، اللذة القلقة لفعل القراءة، إذ توجد "متعة خارقة، كان يلازمها مع ذلك قلق، إن القارئ، طوال الحكاية، منجذب نحو البقية (....) نحو نهاية السرد."[4] والأمثلة كما أسلفنا كثيرة لا داعي لسردها كلها.

4-2- جمالية التكرار

"لكل واحد، اليوم، وجه، أي صورة تكرره"[5]، هكذا يفتتح كيليطو الحديث في تمهيده ل "خصومة الصور". وحتى على مستوى السرد، ستكون لكل ذات صور تستمر من خلالها وتعكس وجها آخر لها، داخل فضاءات الكتابة.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، تمرد في المسيد، ص.51.
[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، كأ الحليب، ص.63.
[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، صورة النبي، ص، 70.
[4]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، بنت أخ دون كيخوطي، ص.74.
[5]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، تمهيد، ص. 41.

يزاول كيليطو هذه اللعبة التي يسميها أيضا، "رياضة التكرار"[1] على مستوى الممكنات السردية، فهو يعالج مواضيع الكتب، والمكتبة، والقارئ، والحب الذي يتولد عن فعل القراءة. وينتقل من الخزانة وكتبها التي تملأ الرفوف إلى مكتبة السيد فونديير ومدموزيل لورنسان، ثم فيما بعد إلى مكتبة الزوجين في قصة "دانتي"، ففي قصة الرياضي تكون علاقة السارد مع أليس، قيمة المكتبة، نتيجة ارتياد المكتبة، بل إن العلاقة ستتطور بفضل الكتاب وكأن كيليطو يعيد سيناريو ما جرى بين شخصيتي رواية لانسلو في حب بعضهما البعض وهما يطالعان كتابا يروي قصة حب، ويقوم كيليطو بإعادة نفس السيناريو في رواية العقد بعد إضافة لمسات خاصة به تخرج القارئ من عالم تخييل معهود لتزج به في عالم جديد.

في رواية "الرياضي"، وعلى غرار قصة لانسلو، فإن شخصية الرياضي هي التي تدعو السارد إلى تقبيل أليس، تماما كما فعلت شخصية لانسلو حينما كانت تدعو باولو وفرنشيسكا إلى تبادل القبلة، يقول السارد وهو يصف المشهد:

> نتبادل، ووجهانا متقاربان، أسرارنا تحت نظر الراقدين الذين لم يعودوا يرقدون، والواقعين على رجل واحدة الذين يتظاهرون بتوجيه ركلة إلينا، والقراء بالمسدس الذين يطلقون النار علينا كلما انطلقت أليس بضحكة (كانت تضحك بالفعل من كل ما أقوله)، أما الرياضي، المتكأ دائما على يد واحدة، فكان يضع أصبعه على شفتيه ليأمرنا بأن لا نشوش قراءته، إذ ذاك كنا مجبرين على الهمس في بعضنا – لا يروق له ذلك لأنه لم يعد بإمكانه أن يسمعنا، كان يقترب مني عند ذاك، ويلمس بيد أذنه ويمطط شفتيه داعيا إياي لتقبيل أليس"[2].

أما في رواية العقد، يضع كيليطو بعض التغييرات الطفيفة على المشهد، لكنه يبقي على صورة التقارب بين السارد والمرأة تماما كما جاء في رواية دانتي، فيسرد الواقعة على هذا المنوال:

---

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، الرياضي، ص.156.

[2]- المصدر نفسه، ص.157.

ثم انحنت على الكتاب {...} كانت تداعب دائما عقدها ومن الواضح أنها كانت ترغب في الكلام عن موضوع، لكنها كانت تكبح نفسها. مرت لحظة طويلة من الصمت، عبثا كنت أقتدح ذهني، لكني لا أجد شيئا أقوله، اشتبكت أصابعها في العقد، حاولت أن تخلصها، فشدت بعنف، انفصم الخيط وانتثرت اللآلئ على الأرض بصوت جاف، انحنت لتجمعها. رأيت بعد تردد قصير، أن من واجبي أن أساعدها. تحت المائدة، على أربع، كنا نبحث عن اللآلئ الأخيرة {...} ارتعبت ولويت رأسي وفي هذه الحركة لمست شفتاي خد مدموازيل لورانسان، خد ندي ولا حب[1]

إن كيليطو وهو يعيد تصوير هذا المشهد، فهو في نفس الوقت يعرض لمشهد مألوف في الرواية الفرنسية، هو إذا يكرره ليعطيه بعدا آخر، فعملية التكرار ليست سلبية، بل تحاول هنا اقتراح ممكنات أخرى سردية، يجب على القارئ أن يدركها، وإذا كانت كلمة "أسرارنا" توحي بتواطؤ السارد مع شخصية أليس في "الرياضي"، فإن كلمة "اللآلئ" أو بالأحرى "جمع اللآلئ" هي كذلك نمط تعبيري عن نفس التواطؤ، فاللآلئ تستدعي عملية الغوص في الأعماق وهي أيضا عملية استكناه الأسرار وسبر غورها السحيق.

يمكن القول إن التكرار هنا هو إبداع في حد ذاته، فاسم أليس شائع جدا في الأدب الغربي، بل هو يحيل على شخصية الرواية أو الغرائبية[2]، ويجب في هذا الصدد أن نشير إلى أن الرواية في الأصل لم تكن موجهة للأطفال، بل كانت عبارة عن إحالات وإيحاءات هزلية وساخرة "على شخصيات مألوفة مقربة من الكاتب نفسه"[3]، كما كانت تسخر من الدروس التي كان يتلقاها التلاميذ في إنجلترا وكانوا مجبرين على حفظها. فالرواية تتلاعب دائما بمنطق الأشياء، يكمن الإبداع في تناول المطروق الأدبي وتكراره وإعادة بنائه من جديد بعد أن يستفرغ من المألوف. وإذا كان كيليطو قد اختار فضاء المكتبة والرفوف، فلأنه يترك

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، المصدر نفسه، ص.165.

[2]-Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Ed. Garnir-Flammarion. Traduction. Henri Parisot. Paris. 1979.

[3] - Gilles Declercq, *L'art d'argumenter, structures rhétoriques et littéraires*. Editions Universitaires, Paris. 1992, p.175.

إشارات للقارئ حتى ينسخ هذا الأخير علاقات ممكنة مع الآخر أو مع أسرار الكتب من جهة ومع القارئ من جهة أخرى.

وكما أن السارد يعرض دائما لتجربته باعتباره قارئا فهو كذلك يشير بطريقة أو بأخرى إلى نماذج من القراء، ويخلق بهذا مقارنة ضمنية بينه وبين القراء الآخرين. فداخل المكتبة يوجد الرياضي و"المحدقون نحو السقف، والذين يستغرقون في نومة قصيرة، والبعض الآخر يتمتم بكلمات غير مسموعة وهو يهز رأسه أو يكور قبضته، آخرون أيضا كانوا ينفرجون مقهقهين أو كانوا يطلقون النار من مسدسات على أعداء وهميين، بعضهم يفضل أن يقرأ واقفا، ثانيا ساقه اليسرى"[1].

وهناك في الحقيقة وصفان أو مشهدان ضمنيان داخل مشهد قد لا يعني أي شيء بالنسبة للقارئ الساذج، فمن جهة قراءات قد تكون سطحية أو مسرعة أو ساذجة...إلخ، يعبر عنها الآخرون، وقراءة عميقة تحاول استبطان الأسرار أو الكنوز، والتي يقوم بها السارد أو على الأقل يعي بها، ولعل ذكر "علي بابا" و"مغارة الكنوز غير المستحقة"[2] ليست اعتباطية.

يستعيد كيليطو نفس الصورة في "العقد"، فعملية جمع اللآلئ المتناثرة هنا وهناك هي أيضا إحالة على الكنز الذي يقبع في أعماق تآلف الكلمات ومتتاليات السطور، وقد يكون أيضا إشارة إلى "طوق الحمامة"، إذ لا يجب أن ننسى أن النص العربي هو ترجمة للنص الفرنسي، وأن الكلمة التي وردت في النص الفرنسي هي "Collier" ويمكن ترجمتها بالعقد أو الطوق، ويستمر التلاعب بالقارئ.

ويمكننا في هذا الإطار أن نستحضر نماذج القراء الذين تختلف مميزاتهم وأفعالهم، فهناك القارئ النموذجي[3] بحسب ريفاتير Riffaterre وهو الذي يتمكن من فهم أسلوب النص وأنساقه اللغوية والمعجمية والتصويرية وخصائصه ومميزاته ويلم بجميع أسراره.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، الرياضي، ص.149.
[2]- المصدر نفسه، ص.150.
[3]- ادريس بلمليح، قراءة القصيدة التقليدية، دار القرويين الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1999، ص.4.

والقارئ الخبير هو الذي يروم دائما إلى إخصاب مضامين النصوص واستخلاص غناها وثرائها معتبرا أنها مورد أفكار ومعطيات وأحاسيس ثاوية في اللغة. والقارئ المقصود هو الذات الجماعية التي عاصرت الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمؤلف، لتعيد بناء التصورات التي تحكم المقصد المباشر لهذا النص، وهي بذلك تمثل استمرارا للنص وتكميلا له.

والقارئ الضمني الذي يستخرج من النص ما لا يقوله النص وإنما يفترضه، فهو يملأ فضاءاته الفارغة ويخلق وشائج بينه وبين نصوص أخرى ليِولد من هذه العلاقة أفكارا جديدة بحسب أمبرتو ايكو[1]. فعلى عكس ما يعتقد، لا يمكن اختزال القراءة في عملية استهلاك بسيطة، فالنص في حد ذاته منتوج غير تام مملوء بالبياضات والمضامين المسكوت عنها وهو دائما في انتظار القارئ الذي يشغل إواليّاته، فالنص يفترض دائما قارئا متعاونا. وبالتالي فإن المؤلف يضع استراتيجية ليتنبأ بالطريقة التي سيتعامل القارئ بها مع مؤلفه ويتمكن من فهمه؛ فهو يرسم ملامح القارئ النموذجي داخل نصه.

نحن نعرف أن نيتشه كان يمثل هذه النماذج من القراء كلها، فهو الذي قرأ ستاندال Sthendhal وبودلير Baudelaire فيكتور هوكو Victor Hugo وزولا Zola ودستويفسكي Dostoïevski، الخ. وخرج بمعاني وتصورات جديدة تعتمد على خبرته وحدسه، وقد يختزل قراءة مؤلف كامل في كلام وجيز ومقتضب.

هي إذن لعبة البدائل والنظائر يحاول من خلالها كيليطو أن يعكس صورا ممكنة لعالم قد يظنه البعض نموذجيا، وهذا ما سماه عبد السلام بن عبد العالي عالم السيمولاكر"[2]، والذي "يحكمه العود الأبدي؛ عالم لا وجود فيه للشيء إلا في عودته، فعالم السيمولاكر يتنافى مع خطية الزمان وتقدمه، ويفترض دورانه وعودته"[3]. لنتذكر في هذا الصدد صورة المؤلف لكيليطو التي تنشطر إلى ثلاث صور كل واحدة منها بلون باهت مختلف عن اللون الأول؛

[1]- Umberto Eco, *lector in fabula*, paris, 1980, le livre de poche, p. 7.

[2]- عبد السلام بنعبد العالي، الأدب والميتافيزيقا، دار توبقال للنشر، 2009، ص.31.

[3]- المرجع نفسه، ص.31.

أطياف ثلاثة لنفس المؤلف، تلك الصورة التي كانت موجودة على "حصان نيتشه"، في نسخته الأولى باللغة الفرنسية.

يعاد إذن نسج طيمة الحب، لأنها أو كتابها هي في الحقيقة إعادة كتابة إحساس قد كتب من قبل وعيش من قبل، فحكاية العود الأبدي هي أيضا حكاية الحب الأدبي يجمع المؤلف بالقراءة والكتابة.

3-4- جينيا لوجيا الشخوص:

ينسج كيليطو في اختياره للشخوص التي تتحرك داخل فضاء النص علاقة وطيدة بينهما، وهي علاقة انعكاس، وكل نموذج من الشخوص لا يمثل سوى نظير أو صورة لنموذج آخر في نص آخر وفي فترة تاريخية أخرى، ويضعها أمام مصدر قد وجد من قبل لدى شخوص أخرى تنتمي للأدب العالمي، فتقطع الشخوص نفس المسارات، وتعيد نفس الأفعال داخل فضاءات مختلفة وبصيغ مختلفة أيضا. وفي تشكيله للشخوص داخل منجزه الأدبي، غالبا ما يحاول كيليطو ربط شخصية معينة بشخصية يفترض أنها النسخة الأصلية، على المستوى الوظيفي والموضوعاتي.

فأليس ومدموازيل فونديز ليستا سوى شخصية مزدوجة لشخصية فرنشيسكا ألقي بها في جحيم دانتي، والسارد لا يعكس سوى صورة باولو الذي يقضي إلى جانب فرنشيسكا حياته أيضا في جحيم دانتي. وفي محيط هذه الشخوص الأساس، توجد شخوص أخرى دورها التحديق والنظر إلى الثنائي المحب، فهي تراقب، وتتجسد في الأم والأب اللذين يراقبان السارد الطفل وهو يقوم بفعل القراءة، كما أن العيون كلها داخل فضاء المكتبة تسترق النظر إلى ثنائي أليس والسارد. أما داخل منزل السيد فونديز، فيسند كيليطو دور المراقبة للكلب.

أما في رواية دانتي فصورة الرجل المعلقة تمثل أيضا تلك النظرة التي تتفحص السارد- الزائر وتراقب أدنى حركاته، "هو صورة فوتوغرافية في إطار، وسط المكتب، رجل بشارب، تحدق في عينيه، تلاحقني بحذر، هو هنا ليراقبني، إنه الرقيب، حارس الأمكنة"[1].

إن كيليطو، وهو ينسخ هذه الشخوص إلى ما لا نهاية لا يقوم في واقع الأمر سوى بالعودة إلى الشخصية الأصل؛ يقوم بحفر أركيولوجي في المتخيل السردي ويقتفي أثر الشخصية في الأدب ليصل إلى الصورة الأولى حيث تمتزج الأسطورة بالأدب والواقع. ومن الصعب ألا نفكر ونحن نتابع مشهد السارد مع المادموازيل فونديز، في أسطورة سيربيرCerbère، الكلب ذو الرؤوس الثلاثة[2] الذي كلفته الآلهة بمنع الأموات من الخروج من عالم الأموات، وكذلك بمنع الأحياء من الولوج إلى هذا العالم لاستعادة الأموات. ونحن نعلم مدى اطلاع كيليطو على الأدب الغربي ومدى قدرته على توظيف المخزون الأدبي والثقافي في كتابته.

فضاء النص، هو فضاء يقبع فيه الأموات والدخول إليه مهمة ليست أبدا بالهينة، فعملية الدخول أو الخروج من أو إلى النص هي عملية تجاوز عتبات، تحت أعين حارسة وأبصار مترصدة قد بنت صروحا معنوية وتأويلية قد لا يمكن زعزعتها لدى العديد من القراء.

لفضاء النص أيضا سدنته، وكان كيليطو يذكر القارئ أنه في الأصل كانت الحكاية، وأن الحكاية قد تتخذ أوجها عديدة لكنها في البدء تحكي شيئا واحدا؛ البحث عن معنى الأشياء، محاولة فهم الواقع وأن التخييل ليس هو الواقع، ولا يمكن أن يكون كذلك بل هو تصور له، وأن فهم الواقع عملية بالغة التعقيد، لأن الأمور التي قد تبدو واضحة تمام الوضوح قد لا تكون كذلك في الواقع. يتيه الإنسان في تصوراته عن الواقع والأشياء، وبما أن المهمة مستحيلة ومن أجل تصور هذه الاستحالة، تسعى الشخوص لبناء معنى، يتخذ تارة شكل "الأسرار"[3]، وتارة أخرى شكل "اللآلئ"[4] التي يجب جمعها في خيط ناظم، وعملية

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -دانتي، ص.176.
[2]- Cerbère، حارس عالم الأموات حاديس في الميثولوجيا الإغريقية.
[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -الرياضي، ص.157.
[4]- العقد، ص.165.

الغوص تستدعي كذلك النفس الطويل والمعرفة التامة بشعاب النصوص والتيارات التي يجب تجنبها والتي ينبغي ركوبها.

تظهر الشخوص في البداية نوعا من العدائية أو الابتعاد تجاه السارد، فهي إما تراقبه من بعيد، فأليس "كانت وراء نظارتها ذات الزجاج الهائل السمك، تراقبني بعداء، متيقنة دون شك أنني غشاش ولا أترك الكتب التي أستعيرها"[1].

أما مدموازيل لورنسان فكانت المسافة واضحة بينها وبين السارد، فلقد غادرت إلى فرنسا[2] واكتفت بالتأشير بالأحمر على أبياته الشعرية الموجهة إليها. لكن سرعان ما يكتشف القارئ أن المسافة التي كانت توجد من قبل بين السارد والشخوص المذكورة قد تبددت، واقترب كل واحد من الآخر، بل تحول الاقتراب إلى حميمية واضحة.

تتواطأ الشخوص مع السارد الذي يتقن خطاب التواصل معها، هذا الحوار هو الذي يكشف عن تطور هذه العلاقة، وكلما اقترب السارد من هذه الشخوص رأى جمالها وتذوق لذة ملامستها، ليصير الحب متبادلا ومشتركا، فصورة المرأة ما هي إلا نوع من المجاز أو التعبير الاستعاري عن لذة النص ومتعة الحكاية. فحينما يعود بنا كيليطو إلى النصوص القديمة، الغربية منها على وجه الخصوص، وحينما يضع كلاما على لسان شخوصه القديمة، فهو بذلك يرجع الأدب كله إلى نقطة البداية، ألا وهي الحكاية، فالأدب في الأصل حكاية لأنه تطور وتحول إلى أن صار حكاية الحكاية، ومن خلال هذه العملية والنسخ المتسلسل لفعل الحكي، فهو في ذات الوقت يقوم بوضع جينيالوجيا الأدب، وقد تكون الإشارات إلى المأدبة أو الوليمة معبرة جدا في هذا الصدد، ففعل القراءة وسبر أغوار النص المكتوب، مرتبط بفعل الغذاء أو الأكل؛ هو غذاء العقل، ففي رواية العقد يقول كيليطو: "على مائدة حجرة الطعام كان يوجد كتاب كبير في الفن"[3]، وهكذا يحل الكتاب محل الطعام، وفي مكان آخر في نفس الرواية، يقول: "كتاب كاستون ديل على المائدة"[4]. وحينما يسرد قصة اقتحامه مجال الكتابة

[1]- الرياضي، ص.150.
[2]- الديوان، ص.147.
[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -العقد، ص.164.
[4]- العقد، ص.165.

باللغة الفرنسية، يعبر عن شكه المتفاقم في عدم تمكنه مما يحب من الكتابة، فيقول: "لقد حضرت مأدبة لم أكن مدعوا إليها أبدا"[1].

ولعل علاقة القراءة بفعل الأكل تتجلى بوضوح في "دانتي" حينما دعيت شخصية السارد على مأدبة عشاء، فجاء قبل الموعد كعادته، بل وسيقترن غياب الأكل الذي يتمثل في "الخبز"، بغياب فهم النص الذي كتب بلغة أجنبية، ففعل القراءة، تماما كفعل التغذي، حيوي بالنسبة للإنسان؛ فهما يستويان في ذلك، إنها لحظة ميلاد حب بين القارئ والمقروء، فإذا توغل القارئ في فضاء النص، أحبه، وإذا تمنع عليه فقد يولد لديه حسرة ونوعا من الكبت والصد. وإذا كان أفلاطون قد تحدث عن مفهوم الحب في "الوليمة"[2]، وإذا كانت الوليمة حدثا فعليا وعادة لدى الإغريق أثناء جدالهم حول القضايا الإنسانية، فإن كيليطو قد قلب الأدوار وجعل من موضوع حب القراءة، وجمالها، وليمة رمزية في حد ذاتها، والحديث عن الوليمة أو فعل الأكل يدعونا إلى التفكير في كيفية القيام به حتى تكون وظيفته تامة وإفادته كاملة للجسد. ولا مناص إذا من أن يعرض لعملية الاجترار، ليس في معناها العام والمشترك، بل بالمعنى الذي يعطيه نيتشه لهذه الكلمة، وسيلاحظ القارئ أن كيليطو يتناول هذا المفهوم في هذا الاتجاه. يقول نيتشه في هذا الصدد: "المعدة تشبه إلى حد كبير العقل"[3] وهو بذلك يؤول إرادة القوة باعتبارها شكلا من أشكال الهضم التي تقوم أساسا على الامتصاص والتحويل، فالمعرفة هي بطريقة ما هضم أو أكل يستخلص من خلاله الجسم الطاقة والمواد الحيوية التي يعتمدها العقل، والحديث عن هذه العلاقة يقودنا إلى الحديث عن عملية الاجترار. وقبل أن نخوض في هذا الجزء ينبغي أن نفرق بين نوعين من الاجترار وردا في نصوص نيتشه: الاجترار الإرادي الذي ينتقي مواده ويكون محكوما بالرغبة في تحويل الأشياء والاجترار الذي يفيد العجز عن التحويل ولا يعدو أن يمثل عملية تلقائية وعضوية.

---

[1]- الديوان، ص.148.

[2]- Le banquet، كتب حوالي 380 ق.م، وهو كتاب يتألف من فصول عديدة تعالج موضوع الحب والجمال.

[3]-Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, paragraphe 230.

4-4- الاجترار

هي عملية لها علاقة وطيدة بفكرة العود الأبدي، فالاجترار لغة هو إعادة فعل المضغ، وإعادة مضغ ما لم يتم مضغه من قبل، بشكل كامل، حتى تستخلص كافة المواد منه. لكن بالمعنى الفلسفي فهذه العملية تعيد شيئا آخر؛ تعيد تناول الموضوع مرة أخرى، وبشكل آخر، لأن دقائق الأمور تستوجب تصفية دقيقة، حتى تتم عملية احتواء كل المادة العضوية. يرى نيتشه في هذا التعبير أو هذه الاستعارة "مبدأ مهما في الفكر الفلسفي""[1]، بل هو قدرة لا يمتلكها الكل. يقول في جينيالوجيا الأخلاق:

> صحيح أنه إذا أردنا أن نرتقي بالقراءة إلى مقام الفن يجب علينا أن نتوفر قبل كل شيء على قدرة قد نسيناها أصلا في الوقت الحاضر ولهذا سيمر وقت طويل حتى تتم قراءة كتاباتي، قدرة تقتضي تقريبا أن تكون لدينا طبيعة بقرة وليس في جميع الأحوال، قدرة "الإنسان الحديث: وأعني بذلك قدرة الاجترار[2]

ولقد عرض دولوز غير ما مرة إلى عملية الاجترار كما يتصورها نيتشه، فكلما كتب نيتشه اقتضابا تعبيريا، كان دائما يطلب من القارئ "أن يعيد قراءته مرتين"[3]، نفس الفكرة تأتي على لسان العقاد الذي يذكره كيليطو في معرض حديثه عن فعل القراءة. وبتلاعبه المعهود، يقوم كيليطو علاقة ضمنية بين اسم العقاد وتعقيد فعل القراءة والخلل الذي أوقعته فيه جملة صغيرة شديد الوضوح للعقاد قائلا: "لأن كتابا تعيد قراءته مرتين هو أغنى وأكثر من كتابين تقرأ كلا منهما مرة واحدة"[4]، فكل مكتوب منذور لقراءتين اثنتين. ثم يستطرد كيليطو معقبا على ملاحظة العقاد بأن "قراءة كتاب واحد ألف مرة أفضل من قراءة ألف

---

[1]-André conte sponville, *Dictionnaire philosophiqu*e, PUF, Paris, 2013.

[2]-Friedrich Nietzsche*, La généalogie de la mor*ale, Mercure de France, Paris, 1900, P.23.

[3]-Deleuze 2019, *Vérité et temps, le faussaire*, cours du 02/ 11/ 1983. Cours en ligne sur https://www.webdeleuze.com/cours/verite_temps.

[4]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -الرياضي، ص.155.

كتاب، وفي الحد الأقصى، يكفي كتاب واحد يمكن قضاء العمر كله في دراسته، دونما أمل معقول في استنفاذ معناه"[1].

يجب على القارئ الجيد أن يتمكن من "هضم" الأفكار، وهذه العملية لا تتأتى إلا بفعل الإعادة أو التكرار الذي يستسيغه كيليطو ويسميه "رياضة التكرار".

> فالكلام الذي لا يجتر نفسه يكون عرضة للفقر والجمود فيفنى جوعا وهجرانا... كلما أعدنا الكلام ورددناه نما وازدهر، التقليد الذي يقتل الكلام هو الذي يبعثه ويحييه. في البدء كان التكرار، وكلما ارتقينا الماضي، لاحظنا اجترارا متواصلا للكلام[2].

يتعلق الأمر بإعادة هضم ما كتب من قبل وما قيل من قبل بروية وبطء. هذا الفعل كما يراه نيتشه ليست له أية قيمة قدحية، كما هو الشأن باللغة العادية، حيث قد يأتي مرادفا لحالة مرضية، أو حالة من الوسواس والتكرار العقيم. يرى نيتشه في ذلك عملية صحية، تروم استخراج ما بقي في المادة، أو ما استعسر على الاستخلاص، وبذلك ينفي نيتشه فكرة الإتمام أو الانتهاء إلى تأويل نهائي وحاسم، واحد ومطلق. يجب على القارئ ألا يستغرب من هذا الاستنتاج، لأن نيتشه ينطلق من كونه فيلولوجيا، وهذا الضرب من المعرفة يستدعي دائما قراءة متأنية وبطيئة، حذرة في ممارستها لفعل القراءة والتأويل، فالاجترار الإيجابي رهين بفعل القراءة، والتأويل مرتبط ارتباطا وثيقا بالفيلولوجيا والتي يعرفها كالآتي:

"هو ذلك الفن المبجل، الذي يتطلب من معجبيه شيئا واحدا، قبل سواه: الوقوف جانبا، وعدم التسرع، والتزام الصمت، والتأني، والتعامل مع الكلمة كفن الصياغة، فن يتطلب عملا دقيقا ورقيقا ولكنه لن يحقق المرجو منه، ما لم يقرن ذلك بالتأني، وهذا ما يجعله اليوم، ضروريا أكثر من أي وقت مضى"[3].

فحينما يعيد كيليطو تناول التراث العربي أو شخوصا معروفة في الأدب الغربي أو كتابا قدماء سواء في الأدب العربي القديم أو الأدب الفرنسي، فهو يقوم بإعادة قراءتها

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -الرياضي، ص. 155.
[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، الكتابة والتناسخ، ص.137.
[3]- نيتشه، فجر، ترجمة: محمد الناجي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2013، ص.12.

والتوصل إلى ممكنات تأويلية أخرى، وهو يرفض الامتثال للتمثلات المألوفة وممارسة السيادة على المعنى، كما يرفض أن يكون عبدا لأوهام الأصل، إذ إن فعل الكتابة ما هو سوى عملية استنساخ ونقل. وهو بذلك أيضا يمارس نوعا من إرادة الاقتدار باعتبارها تقييما، إذ لا يطلب معنى واحدا ووحيدا وأصيلا بل يسعى إلى إماطة كل ما يحجب أصولا مختلفة؛ فهو في ذلك يتمرد على حكم العادة، فكلما أعاد – اجتر – كيليطو قراءة نص أدبي، فهو يقوم بذلك من أجل تقويض معنى أولي، أو تصور مبدئي، فلا ينفك يمارس فعل الإعادة، فتتجدد بذلك السيناريوهات والقراءات، وتظهر المعاني في حلة جديدة لتختفي وتظهر في زي آخر؛ لا شيء ثابت ومستقر.

لكن في ممارسته لفعل الإعادة، لا يتوانى كيليطو في تناول أنماط من هذا الفعل كأنه يقوم بتصنيف له، فهنالك فعل التدوين للمقتبسات والمقاطع التي كانت تطال الحديث والشعر والحكم والنوادر كذلك، وبالتالي كان هذا النوع من الاجترار يفضي إلى ممارسة كانت "تعد فنا وفنا صعبا"[1]. فيتحول الاجترار إلى إنتاج كمي فقط "كان بعضهم يحذقه: يصدرون مؤلفات من عدة مجلدات كانت مع أنها في جوهرها ليست سوى مجموعة من الاقتباسات، ونصوصا مختارة، تنال شهرة عظيمة"[2].

ثم يضرب مثل أمه في تلاوتها للقرآن، بل لنسخة من مجلد "لا يتضمن إلا نصف كلام الله، بدءا من سورة طه"[3]. لقد كانت مرة كل أسبوع تعيد قراءته جهرا، فهي لم تكن تستطيع القراءة بصمت، بل لم تتصورها أبدا، وكانت "تمتثل، بشكل لا إرادي، إلى صيغة للقراءة مأمور بها، إذ إن القرآن ينبغي أن يقرأ جهرا"[4]، بل حتى الفترة المخصصة لفعل القراءة هذا كانت ثابتة لا تتغير، فكانت "تقرأ بعد الظهر، ليس في لحظة أخرى أبدا"[5]. كانت شخصية الأم تكتفي بإعادة القراءة دون رغبة في فعل التأويل أو إقامة علاقة بين ما جاء في القرآن وبين ما يدور في الواقع، هي مثال القارئ الذي لا يقرأ.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، القرد الخطاط، ص.133.
[2]- المصدر نفسه، ص.133.
[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -الرياضي، ص.151.
[4]- المصدر نفسه، ص.151.
[5]- المصدر نفسه، ص.151.

لكن شخصية الأب، بخلاف ذلك تقوم بفعل التأويل، غير أن هذا التأويل يمتثل لأنساق متوارثة منذ القدم لا يطرأ عليها أي جديد ولا يمكن الانزياح عنها بأي شكل من الأشكال. يتطرق كيليطو بطريقة غير مباشرة وبإيحائية كبيرة إلى موضوع التقليد أو المحاكاة على مستوى الأخلاق أو مستوى انتقال الأخلاق، فالأب يكن كل التقدير للمكتوب وقد ورث هذا التقدير على الأسلاف، والأم كذلك فيما يخص نسخة القرآن الأبوية. إذ يكفي كتاب واحد لنحتكم إليه في بناء جميع المعاني والتصورات، ولا يوجد في تصور الأب سوى مسلك واحد لفهم الأشياء؛ العودة إلى الكتاب المنزل، كما يشير إلى ذلك هذا المقطع:

> كان لوالدي احترام عظيم للكتب مع أنه لم يقرأ أبدا واحدا منها. كان يحفظ القرآن والحال أنه حين يمتلك الإنسان الكتاب الكريم، المفتاح التأويلي الذي يفتح بوابة المعنى، فما جدوى الانشغال بالكتب الأخرى؟ كان باستشهاده به في كل ظرف من الظروف يؤول بالمجهول إلى المعلوم وبالواقعة الجديدة إلى تعبيرها القديم. كان، وهو المؤول المحنك يرى في كل ما يطرأ علامة، سمة بركة أو إنذار، لذلك لم يكن يفاجأ أبدا. في كل مرة تنبثق من ذاكرته الآية التي تحوك شبكتها على الواقعة الغريبة أو الحد غير المتوقع. في المساء يخطو بتمهل نحو المسجد وبين صلاة العشاءين كان يقرأ حزبين من الكتاب ولما كان يختم الحزب الأخير، يستأنف القراءة من البدء، لم يكن يقرأ القرآن كان يعيد قراءته[1]

كأن كيليطو يرسم ملامح السلطة الأبوية التي تنسحب على فعل التأويل كله كما بنته الأجيال المتعاقبة وكما تصورته الأجيال التي تلتها. وهو يصف مشاهد فعل القراءة يضع نفسه على طرف النقيض، إذ لا يجب أن نغفل التقابل الذي يقيمه السارد، فبينما تنكب الوالدة أو الوالد على قراءة القرآن، ذلك المكتوب المنزل باللغة العربية، يتناول هو كتبا من وضع الإنسان، بلغة أخرى غريبة عن هذه المرجعيات إن على مستوى الموضوعات أو على مستوى التصورات أو على مستوى اللغة. وإذا نيتشه يرى أن الأخلاق هي سوء فهم، تأويل

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -الرياضي، ص.150.

خاطئ ومغرض، إرادة تأويل سيئة، إرادة قوة مؤولة، إرادة عدم الرغبة في السماع، في الفهم، في التأكد، فإن كيليطو وهو يتناول هذه المسألة يتناول الأخلاق ليس في شموليتها بل يحصرها في القضايا الأدبية في علاقتها مع القراءة.

4-5- النسيان أو التناسي:

أن ننسى هو أن تكون لدينا المقدرة على القيام بالفعل، إن التشبث المرضي حسب نيتشه يؤدي إلى الشلل. والنسيان مفاده أن يراعي الإنسان التوازن في علاقته مع الماضي، أي أن يصير كذلك لا تاريخيا، فالمعنى لا يتوارث بل يخلق ويبدع لا على مستوى الفرد فقط بل على مستوى الجماعة أيضا.

فالحديث عن النسيان أو التناسي يقودنا قطعا إلى الحديث عن الذاكرة، فإذا كان أفلاطون يرى في الذاكرة شيئا إيجابيا أو ضروريا، حتى تتمكن النفس من تذكر مرورها في هذا العالم أي عالم الأفكار وبالتالي تتوصل إلى معرفة الحقيقة، فإن نيتشه يقلب هذه العلاقة رأسا على عقب، وسيعطي كل القيمة للنسيان وليس لفعل التذكر. فبحسبه، يرى أن هناك نوعا من النسيان الإيجابي الذي يخدم حياة الإنسان، بل هو شرط لفعل الإنسان. لكن ماذا يعني نيتشه بالذاكرة؟ الذاكرة حسب مفهوم نيتشه لا تعني التاريخ باعتباره علما، أي العلم الذي يتناول المعرفة الموضوعية للماضي، بل باعتبار الكلمة مرادفة للوظيفة الحيوية للفرد الذي يتمتع بوعي بالماضي، فالذاكرة تاريخ باعتبارها وظيفة في الحياة وبالتالي لا يجب خلطها بالمعرفة الموضوعية للماضي.

تكمن السعادة في القدرة على الحياة دون أي حكم قيمة سلبي على الحياة الراهنة، ولأن النسيان يستطيع أن يتذكر الماضي ويقارنه بالحاضر، فتكون هناك فترتان، الماضي والحاضر، فيميل إلى انتقاص قيمة الحاضر لصالح قيمة الماضي وبالتالي إلى نفي كل قيمة للزمن الحاضر. ولعل من بين الأصوات التي تمثل نموذجا على هذا المستوى، صوت الأستاذ الطالبي الذي يتعالى دائما في كتابات كيليطو، وكل تدخل له ما هو إلا تجسيد لهذه

الفكرة، فهو كان يقول: "لم نعد نقرأ كما كان يقرأ أجدادنا"[1]، لكنه هو القائل أيضا أن الأمر لا يتعلق "حقا بالنسيان، بل بالتناسي"[2]، فالتناسي فعل إرادي لا علاقة له بالإغفال وليس بقوة سلبية. يقول عبد السلام بن عبد العالي في هذا الصدد إن: النسيان الذي ينصح به المقبل على نظم الشعر، النسيان الذي لولاه لما أمكن نظم الشعر، النسيان "قدرة إيجابية بالمعنى الدقيق للكلمة"، "قدرة تغلق من حين لآخر أبواب الوعي ونوافذه" فتحول دون تدفق الماضي وسعيه لأن يحضر ويتجدد ويتطابق، "النسيان هو يقظة الذاكرة، إنه القوة الحارسة التي بفضلها يحافظ على سر الأشياء"[3].

إن الحيوانات في نظر نيتشه قد تكون أكثر سعادة من الإنسان، لأنها لا تملك ذاكرة أو لا تعيش على وقع الذكريات، في حين إن الإنسان يمكنه التخلي عن بعض ذكرياته ونسيانها، لكنه لا يستطيع محوها، وهو عجز عن التخلي عن النسيان الذي يمثل شرطا أساسيا في خلق ذاكرة سعيدة. قد نقول إنه تواطؤ واضح بين الذاكرة والنسيان، بحيث يكون هذا الأخير سببا في وجود الذاكرة، إذ لا يمكن للإنسان تذكر جميع ذكرياته وتفاصيلها، وبذلك تمنح الذاكرة مساحة للنسيان لطي جزء من الماضي. لذلك يبقى الإنسان دائما مرتبطا بماضيه وتاريخه من خلال الذاكرة والنسيان، وبالتالي تحقيق حياة متوازنة، عكس الحيوانات التي لا تمتلك لا ذاكرة ولا تاريخ وهي تعيش بذلك الحاضر فقط.

لقد أحدث نيتشه توازنا كبيرا بين الذاكرة والنسيان من خلال دعوته إلى التخلص مما أسماه "مرض التاريخ"، وقد أعاد الاعتبار للنسيان بتوظيفه كقوة إيجابية ترفض سيطرة التاريخ الذي يتسبب في شيخوخة مبكرة. كما نبه نيتشه إلى خطورة انفصال الذاكرة والنسيان، لأن الفشل في إقامة توازن بينهما يؤدي إلى تخريب الحياة الإنسانية، ووقع ذلك خطير على الفرد والجماعة.

يعود الإنسان دائما بحسب نيتشه إلى تاريخه القديم أو الأثري الذي يمثل له المجد، فهو بالطبع يحتاج إلى معرفة تاريخه والتباهي بمكتسباته، ومن أجل ذلك يبقى مرتبطا به، لكنه

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -القرد الخطاط، ص. 132.
[2]- الأعمال الكاملة -الديوان، ص.148.
[3]- عبد السلام بنعبد العالي، مرجع سابق، ص.26-27.

في حاجة إلى ذلك القدر للتحرر من التاريخ إن لم يكن في مصلحة حياته، لأن التاريخ مهما حمل من الأمجاد فهو يمثل أيضا تاريخا للأخطاء.

تجد هذه الأفكار صداها جليا في عملية التذكر التي تقوم بها شخصية عبد الله حينما يدخل متاهات المدينة القديمة أو منزل الجد الذي طاله الإهمال والخراب أو بيت الوالدين فهو يذكر القارئ بتفاصيل من المعيش اليومي مليئة بالتصورات للأشياء وللعالم، لكن ودون أن ينفي مدى تأثيرها في نفسه فهو يعرض لها بنوع من السخرية واضعا بذلك مسافة لا يستهان بها بينه وبين التصورات القديمة أو الطفولية. تعبر هذه المسافة في الكتابة عن قطيعة نوعية مع كل ما تحمله الطفولة "الفكرية"، وهي أيضا نوع من القطيعة مع جزء من تاريخ الكاتب ورفض للاستمرار في الخضوع له باعتباره عاملا يهدد استقلالية الفكر ويكرس التقوقع والجمود ويخل بالتوازن.

إن وظيفة الذكريات لدى كيليطو هي مساءلة ذلك الجزء من التاريخ ومن التصورات، وهذا التوجه يعبر عن ضرورة تناول التاريخ لكن ليس من أجل هدم الحياة بل من أجل بنائها والمضي بها قدما. فالنظر إلى الوراء والتشبث به حالة مرضية لا يمكنها أن تكون إلا هدامة، وقد أثبت كيليطو بطريقته الخاصة، سواء أثناء عرضه لتطور الأدب العربي القديم والكيفية التي تم بها بناء الأدب العربي الحديث أو أثناء تحليله المخاتل للتصورات التي طغت على الفكر العربي، أن هذا الارتباط لا يمكنه أن يخدم الفكر العربي الحديث، وهذا ما عبر عنه بالضبط نيتشه في مقدمة كتابه قائلا "هناك طريقة في تصور التاريخ وفعل التاريخ تؤدي إلى تبخر وتراجع الحياة"[1].

لا يتشبث كيليطو بالماضي ولا ينساه لكنه يخضعه لقوة المنطق المرتبط بالحاضر، الذي أشار إليه في عدة مواضع بشكل متنكر ومشاغب وهو بذلك يجسد قول نيتشه: "وحدها قوة الحاضر الأسمى ينبغي لها أن تكون أداتنا في تأويل الماضي، ووحدها ملكاتنا الأرقى

[1] -Nietzsche Seconde Considération intempestive, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*،*Préface* ، Édition : Pierre-Yves Bourdil.Traduction (Allemand) : Henri Albert, Paris, Garnier Flammarion, p.5.

حين تكون مدفوعة نحو فعلها الأقصى يمكن أن تبني لنا ما يكون من الماضي جديرا بأن يعرف ويحفظ[1]".

يتذكر القارئ العربي جوانب من الأدب العربي لكن ليس عليه أن يتشبث بمعانيه المتواترة والمتوارثة فهو قد كتب باللغة العربية، لغة الأصل، لكنه ترجم أيضا فوجب على القارء أن يراه في لغة أخرى وبالتالي بشكل آخر وليس في هذا ضير؛ مثل القصائد العربية التي تترجم إلى اللغات الأجنبية وقد استعار لها كيليطو تصوير النوق التي وصلت إلى بلاد الغرب ولم تعد تائهة في الصحراء فقط وبذلك خرجت إلى العالمية دون أن يدري الشاعر العربي القديم بذلك أو يتصوره. فالأدب يعبر الحدود ويقطع المسافات ويحط رحله في كل بلاد فيصير بذلك ملكا للإنسان كيفما كان لونه أو كانت لغته أو انتماؤه.

في "ثقل الشعراء" يعيد كيليطو النظر في الموروث الفكري. فلطالما اعتبر "الأستاذ الطالبي" أن التعبير عن الحب في الشعر له علاقة وثيقة مع حالة النحول، وهذا التصور تنسج وشائجه أوصاف العاشقين التي تنقلها حكايات ألف ليلة وليلة، فالعاشق كائن يرهقه العشق حتى يهزل جسمه وينحل. ولا يشيع هذا التمثل في الأدب العربي القديم فقط بل قد يبدو لازما للأدب الغربي كذلك، وفي هذا الصدد يورد كيليطو أصداء هذا التصور للعاشق ويحكي كيف أن هاملت وهو شخصية شكسبير المعروفة كان في الواقع سمينا، لكن الرومانسيين رأوا في شكله نشازا لا يتماشى وتصوراتهم عن العاشق واعتبروه تناقضا صارخا مع حالة الحب التي كان يعيشها وبالتالي رمم كل واحد منهم هذه الصورة وغيرها من خلال الترجمات التي كانت تتحاشى إسناد مقابل "سمين" للكلمة الإنجليزية"fat" فترجمت كلمة "سمين" إلى كلمة "عرقان"؛ هي محاولة لطمس حقيقة الأمر وخلق تطابق تام بين حالة العشق والحالة الجسدية.

يلفت كيليطو الانتباه إلى خيانة أدبية أجازها –إن صح القول-التصور التقليدي للصورة الوجدانية التي يعرفها العاشق. والتي لم تحاول أت تقطع مع سيطرة التاريخ والتأويلات التي تناقلها جمهور القراء الذين استكانوا للماضي بشكل مطلق.

[1] *Ibid*.

يكون كيليطو نموذج القارئ الذي يتسم بالقوة بحسب مفهوم نيتشه لأنه يخضع التاريخ الفكري العربي لسلطة الحاضر بما جاء به من جديد، فيقترح تأويل المحاكاة الساخرة لحالة النحول التي كانت تعتبر مطروقا أدبيا لا محيد عنه. يختار إذا كيليطو مدخلا جديدا لم يعهده أحد، وبالتالي هكذا يجب فهم النقد الحديث في الوقت الراهن: "النقد المنتج الفعال لا يأتي من فراغ. وإنما يأتي من الدخول على قضايا الفكر من مداخل جديدة. وهذا ما فعله كبار النقاد أمثال ديكارت وكانط وهيغل ونيتشه وفوكو وسواهم من الفلاسفة الكبار، فكل واحد منهم افتتح حقلا جديدا للتفكير، أو استخدم منهجا مغايرا في الدرس والتحليل، أو استثمر عدة مفهومية أكثر فاعلية ومردودية؛ بهذا الشكل لا يدور النقد في حلقة مفرغة، ولا يكون مجرد شرح أو شرح للشرح، بل يصبح مجالا لمعالجات جديدة مثمرة ومبتكرة[1]"

إن الفكر الفلسفي الحديث، الذي أثر بشكل جلي في الفكر الأدبي، انطلاقا من نيتشه، عرف تحولا جذريا على مستوى المفاهيم الكلاسيكية التي أصبحت جزءا من تاريخ البشرية وترسخت منذ زمن طويل في الذاكرة باعتبارها مسلمات لا تقبل الشك. فبعد أن هدم نيتشه كل شيء وأظهر التناقضات، أثر هذا الهدم في الفكر الغربي المعاصر الذي يمثل امتدادا وتعميقا له، فانتقلنا بذلك من الهدم إلى التفكيك مع دريدا. وبهذا لا يغدو النص فضاء للأجوبة الجاهزة، بل مكمنا لتناسل الأسئلة وتوالدها داخل القراءة الواحدة، ومع كل قراءة جديدة تتضاعف الحيرة في كل مرة، وتزيد الأمور تعقيدا واستغلاقا. "من هنا جاء الحديث عن العلاقة الايروسية بين النص والقارئ؛ ذلك أن "الكتابة حالة ايروسية" تتوق إلى الآخر كتوقه إليها ورغبته في الانضمام والالتحام بها.

غير أن الرغبة واللعب كثيرا ما ينقلبان قلقا وأرقا وألما إزاء تمنع الدلالات ورفض النص البوح بأسراره"،[2] كالطفل الذي تحدث عنه كيليطو في عديد من المرات، ذلك الطفل الذي أصابته الحمى أو الذي طالما اشتكى من الأرق لأنه ظل يسائل مظان الكتب والصور التي رآها ولم يستطع ولوج عوالمها. في هذا المجال يجب التذكير بأن الإنسان أوجد فضاء

[1]- علي حرب، الممنوع والممتع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995. ص.19.

[2]- علي حرب، الممنوع والممتع، مرجع سابق. ص56.

للتذكر والذي اهتم به كيليطو كثيرا ألا وهو فضاء المكتبة، الذي يمكن المرء من استعادة ما عجزت الذاكرة عن الاحتفاظ به:

> هذه الذاكرة النباتية هي التي ارتبطت بالمكتبات، أو ارتبطت بها المكتبات منذ أن عرفت البشرية صناعة الورق بواسطة أوراق البردي وما شابهها، وهي التي جعلت من المكتبات معبدا للذاكرة النباتية بصفتها وسيلة مهمة للحفاظ على الحكمة الجماعية عبر القرون. فكانت المكتبات –ولا تزال-نوعا من العقل الكوني الذي يمكننا من خلاله استعادة ما نسيناه أو معرفة ما نجهل من الأمور. ويمضي أمبرتو إيكو بالاستعارة إلى أقصى مداها الذي يجعل من المكتبة أفضل ما صممه العقل البشري لمحاكاة عقول الآلهة[1].

4-6- جمالية التيه

التيه هو عدم الاستقرار، أو لنقل هو عدم الرغبة في الاستقرار، وهو الترحال الدائم والغربة والتغريب. وهو يسمح باكتشاف تعددية منظور الأشياء ونسبية الأحكام وارتباطها بمجموعة من الشروط، فالتيه إذن يرفض التجذر والثبات.

لقد عاش نيتشه تجربة التيه وهو يتنقل بين أخته وأمه أثناء مرضه، وسوف يعرف أوج هذه التجربة في مرحلة الجنون، لكنه خبر التيه قبل ذلك، في وحدته التي كان يعتبرها ترحالا داخليا، مثله في ذلك مثل زرادشت الذي يعتبر وجها آخر لدون كيخوطي الذي يتيه وحده. إن زرادشت واع بجنونه، ولا أحد يفهمه، يصرخ في البراري، ويلتقي بحيوانات ووحوش، يقط أرضا من التعب ثم يقوم ليسقط مرة أخرى فتتوالى الكلمات والأحداث في عودة أبدية. سيتحدث كيليطو عن دون كيخوطي في "حصان نيتشه" ويعرض لهتافاته وملحمياته، لأن التيه سمة بارزة أيضا في كتابة كيليطو. ففي "حصان نيتشه"، يتيه الطفل وسط عالم الكلمات

[1]- جابر عصفور، تحديات الناقد المعاصر، مرجع سابق، 217.

التي توحي بها الكتب، تماما كما يتيه عبد الله وهو يدخل المدينة القديمة بحثا عن منزل قريبه، ف:

"حصل ما كان لا بد أن يحصل، تاه عبد الله. هو، ابن المدينة القديمة، صار عاجزا عن العثور على طريقه وسط ما كان يبدو له متاهة لا منفذ منها، حيث يجازف بأن يهيم إلى مالا نهاية"[1].

فضاء الكتابة يسمح له بأن لا يلتزم بمنطق الأجناس بل يفضل التيهان، تارة في فضاءات السيرة الذاتية وتارة أخرى في مسالك الحكاية ومرة في متاهات التحليل ودروب الخطاب، ومرة أخرى في تفاصيل تراثية، فهو لا يستقر على حال.

إن التنقل بين اللغات والآداب وأسماء الأعلام العربية والأجنبية، مظهر آخر من مظاهر التيه، ينم عن السعي الذي لا يكل وراء نسج ترابطات فكرية من أجل استيضاح الفكرة. يتيه كذلك في مسالك العودة إلى الأصل، ليجده سرابا، فيبحث عنه في ألف ليلة وليلة، ومثل السندباد يرحل إلى أقاصي النصوص، ويسمع إلى أصوات الموتى من خلال استنطاق صحائفهم المتخيلة، ليعود إلى نقطة الصفر. إن التيه عند كيليطو لا يحمل جوابا، بل هو مصير قراءة، وتجديد سؤال.

4-7- جمالية الالتباس

ظهرت الطبعة الأخيرة للأعمال الكاملة لكيليطو بمظهر جديد، حيث جاءت أغلفة الأجزاء الخمسة كلها عبارة عن لوحات فنية عالمية، تلتقي كلها في موضوع الالتباس وتعدد الاحتمالات، وبذلك تلتحق الكتابة بالفن لتعبر بأشكالها عن الالتباس باعتباره مولدا للدلالات ومستنبتا لتعدد المعاني وعدم ثباتها. ويمكن الوقوف على أشكال كثيرة لهذه الظاهرة، على مستوى الشخوص، والتأويل والشكل والمضامين.

إن في كتابة كيليطو انقساما أو انفلاقا بين لغتين وثقافتين، مثل لسان الحية المفلوق. فعندما تستدعي الكتابة إحدى اللغتين، لا تغيب الأخرى أبدا بل تظل ثاوية فيها؛ لا تكشف عن

[1]- كيليطو، الأعمال الكاملة، حوض الورد، ص.109.

ذاتها، وتبقى مصدر قلق لديه، وقد نلمس مظاهر هذا القلق في العديد من الأحيان. فقضايا الأدب لديه لا تجمع فقط بين الفكر والأدب، بل أيضا بين هواجس ممارسة اللغتين.

في القصة القصيرة التي جاءت تحت عنوان "مفاتيح"[1] لا شيء ثابت، لا على مستوى الحدث ولا على مستوى المكان والشخوص، كل شيء ضبابي، فكثرة البخار الذي يتصاعد ويحتبس في فناء البيت يحجب الرؤية، لتصير الشخوص، وبخاصة المرأة التي يبحث عنها، كأشباح لا ملامح لهم. تكثر الأسئلة لتزيد من قلق القارئ الذي يحاول عبثا أن يمسك بالمعنى الهارب أو التعرف هو بدوره على أدوار الشخوص. فيبلغ الالتباس مداه حين يتساءل السارد عن سبب وجوده في ذلك البيت، وحينما يفترض أن الأمر يتعلق بجنازة، لكن جنازة من؟

"هل جئت لأقدم التعازي؟ لمن؟ أنا حقا في البيت الذي نشأت فيه، أنا حقا عند والدي، ويمكنني أن أقول إني في بيتي، بمعنى ما (....) ربما لأنا هو الميت؟"[2]

في "دانتي"[3]، تبدأ القصة على شكل دعوة إلى مأدبة عشاء، لكن لا وجود للضيوف ولا شيء يدل على مأدبة، فتتحول الدعوة إلى قراءة النص الذي كتب بلغة ألمانية لا يفهمها السارد، وإلى محاولة فك رموز النظرات التي لا تغفل عنه، إلى علاقته بالمرأة التي فتحت له الباب. وفي كل مرة يبني السارد فرضية ليتركها ويبادر إلى أخرى، فتتناسل الأسئلة إلى ما لا نهاية، ولا يدري القارئ أي مستقر يقف فيه. فعلى مستوى بناء القصة والحبكة والحدث، يلاحظ القارئ أنه لا وجود لنسق تقليدي، بل لا نغالي إن تساءلنا هل هناك فعلا قصة بالمعنى المألوف؟ أما فيما يخص بناء المعنى، فكيليطو لا يبني معنى واحدا بل يحاول دائما أن يفتح النص على العديد من التأويلات، فما أن يظن القارئ أنه توصل إلى معنى معين حتى يأخذه السارد، من خلال الأسئلة المتتالية المتعددة، إلى احتمال معنى آخر. ولعله يمكن اعتبار "حصان نيتشه" قراءة لدال النسخ، من خلال الاحتمالات والامكانات التي يفترضها السرد. ينطوي النص على التباس تداخل الفكر بالنقد وبالسرد وبالخيال الأدبي؛ التباس يحمي الشكل من كل تصلب يطمئن إلى سمات قارة.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، مفاتيح، ص.185.
[2]- المصدر نفسه، ص.187.
[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، دانتي، ص.175.

فنصوص كيليطو "قادمة من النسخ والتناسخ ومفتوحة عليهما، ضمن نسج جديد، في مسار له صورة المتاهة. هذه الجمل المكثفة المنطوية في ظاهرها الجزئي على كليات، هي لبنات الشكل الكتابي في أعمال كيليطو"[1].

إن جمالية الالتباس تدفع القارئ إلى عدم الاكتفاء بقراءة واحدة وتجبره على التساؤل، فيصاب هو أيضا بعدوى البحث عن ممكنات أخرى. إن تظافر الالتباس والتكرار والاجترار بالمفهوم النيتشوي، يجعل من المعنى بناء يتشارك فيه القارئ والمؤلف باعتباره تفرعات ومتاهات لا تنتهي وتقطع مع نظريات المعنى التي تجعل منه معطى ثابتا حكرا على المؤلف الذي وحده يرسم معالمه. والحفر في هذه الممكنات هو أيضا حفر في النصوص والمضمر، والشخوص والأحداث، وحفر كذلك في العلاقات القائمة بينها وبين الواقع.

لا يجب على القراءة أن تبحث عن شيء محدد في حد ذاته لتفسره، بل هي أولا انسلاخ عن المألوف والجاهز والبسيط؛ هي إزاحة للغبار والمتراكمات، وهي تنقيب متواصل يجد متعته في فك الالتباس للانخراط في التباس آخر يقود إلى احتمالات دلالية. وبذلك تغدو القراءة كما قال كيليطو " القدرة على رؤية شيء، هذا إن افترضنا أن هناك ما يرى"[2].

4-8- فعل القراءة

يوجد فعل القراءة في صميم كتابة كيليطو إن لم نقل هو الموضوع الأساس الذي تتغير ملامحه في كل مرة. ومن خلال تناوله لهذا الموضوع الذي يعتبر مفهوما معاصرا نوعا ما، فإن كيليطو يؤكد من خلال التنويعات السردية والسيناريوهات المحتملة والتلاعب بهوية الشخوص، أن القارئ فاعل أساس في إعادة إنتاج النص أو الدخول معه في علاقة تفاعل، وأن فعل التأويل قد تتداخل فيه عناصر متجددة وعديدة ومن ضمنها تلك المسافة التي يجب أن تأخذ في الحسبان بين القديم والحديث، كما أكدت ذلك الباحثة فاتحة الطايب أمحزون قائلة:

[1]- مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة، تنسيق عبد الجليل ناظم، أوضاع معرفية 2، دار تبقال للنشر،2013، ص.180

[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، استهلال، ص.303.

"ولعل ما يخلق الدهشة أساسًا، هو النتيجة التي يسفر عنها دمج المؤول كيليطو بين الآفاق، أي طريقة اندماج أفقه التأويلي الخاص بصفته قارئًا عربيًا حديثًا واعيًا بوضعيته التأويلية، مع أفق النص التراثي الذي يدرك جيدًا المسافة التي تفصله عنه مما يفيد، أن دهشة القارئ تحفزها نتيجة التأويل التي تنزع عنه الإحساس بالاطمئنان لعلاقته التقليدية بالتراث من جهة، والنهايات الملغومة التي تشكك في وضوح مقصدية المؤول من جهة أخرى. فتأويلات كيليطو لا تحث القارئ على طرح أسئلة حول علاقته بذاته الماضية والحاضرة فحسب، وإنما تحثه أيضًا على طرح أسئلة حول التأويل الذي هو بصدد قراءته، خالقة بذلك دينامية مزدوجة: دينامية المؤول والنص التراثي المؤول، وجدل المؤول وقارئ التأويل. ..هكذا وبلا نهاية..."[1]

إن كيليطو في كل مرة يجذب انتباه القارئ إلى الممكنات السردية ويؤكد على حرية القراءة وأفقها الذي لا حد له، فيفكك الحدث إلى جزيئات لا نهائية في عملية البناء والهدم. فالشخوص لديه تحمل فرضيات كثيرة وتأخذ وضعيات مختلفة، لا تستسلم أبدا للا أحادية بل في كل مرة تسائل لتغير رؤيتها ولا ترتاح أبدا لتأويل واحد، وفي كل مرة يتفكك الحدث ويعيد نفسه في صيغة أخرى. فالطفل أمام الكتب المتراصة داخل المكتبة في محاولته للاطلاع على الكتاب يحلل مخاوفه ويحاول استشراف النهايات المحتملة، فينتقل من احتمال إلى احتمال. وكذلك يفعل الزائر أمام مضيفته داخل المنزل، فهو يحاول دائما إيجاد تفسير لنظرة الزوج وتواجد الكتاب المكتوب باللغة الألمانية، وسبب تبرمها...الخ. وهنا نلاحظ ما لا يدع مجالا للشك تأثير فلسفة التفكيك النقدية التي يعتبر دريدا أحد أكبر روادها، وقد أشار سامي محمد عباينة إلى هذا المكون قائلا:

[1]- فاتحة الطايب أمحزون، رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي، تأصيل الكيان من المنظور الحواري، الندوة الدولية الثانية: قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، بحوث علمية محكمة، جامعة الملك سعود، 2014 كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها (نسخة الكترونية) منشورة على الموقع الأكاديمي التالي www.academia.edu.

"إن النظر إلى طريقة القراءة التي يقدمها كيليطو هي ما تحظى بالأهمية هنا، بعيدا عن الاتفاق أو الاختلاف معه ومع افتراضاته في القراءة، أن ذلك كله يؤكد أنه يتحرك في أفق التفكيكية ونزعتها الخاصة في القراءة، والتعامل مع النصوص والكتابات بعيدا عن تقسيماتها النوعية في نظرية الأنواع الأدبية، وبتركيزها على الدلالات الهامشية التي لم تكن في حسبان صاحب النص، وهو ما يشكل نقدا لأساس النص ومنطق اشتغال اللغة فيه أكثر مما هو قراءة للنص ذاته، وهو ما يوضح تمثل الناقد للتفكيكية"[1]

فالقارئ جاء ليحل محل المؤلف وهو الأمر الذي أعطى" الحرية كاملة للناقد في عمليات التفسير والتأويل، ومنح حق الوجود حتى لما أطلق عليه بعض المتحمسين للتفكيك اسم "إساءة القراءة (...) التي غدت لها أهميتها في مدى صعود فاعلية القارئ مقابل أفول الكاتب وتشظي حضوره"[2].

في أحايين عديدة من كتابته وبخاصة في "حصان نيتشه" يشعرنا كيليطو أن فعل القراءة فعل إبداعي لإعادة إنتاج دلالات النص ومعانيه ومستعينا في ذلك بفعل التناص الذي يلازم بشكل ثابت هذا الفعل. نلمس ذلك جليا في محاولاته في إعادة النظر في المفاهيم أو التصورات بخصوص النص أو القراءة أو الدلالة فالمؤلف لا يوجد في النص بالمعنى الأنطولوجي لأن الموجود هو اللغة-الفضاء، وليس الكائن. فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف كما قال ذلك بارت، فيتحول القارئ إلى ناقد لمجموعة الحقائق التي يدلي بها أي منطوق ولا يحاول أبدا أن يكون مرآة لتلك الحقائق. هذه الممارسة هي التي يقوم بها كل من كيليطو ونيتشه كل بوسائله الخاصة، ليصير الفعل الأدبي والفعل الفلسفي ملتقيين غير منفصلين؛ ينهل كل واحد من الآخر ويؤثر كل واحد في الآخر، ويزود كل واحد الآخر بأدواته ومساراته واكتشافاته.

[1]- سامي محمد عبابنة، التفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم: عبد الفتاح كيليطو نموذج، 2015، 1ملحق، 42 دّ دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 42، ملحق،2015، ص. 1082.

[2]- المصدر نفسه.

تسير الممارسة الفلسفية الآن بطريقة مختلفة، ففيما مضى كان الفيلسوف يروم الكشف عن الحقيقة وهو الناطق باسمها أو مرآتها أو شاهدا عليها، لكن هذه الصورة انكسرت الآن؛ نحن بصدد نموذج جديد هو ناقد الحقيقة الذي يعمل على تفكيك خطابها أو هدم مؤسساتها أو فضح ألاعيبها أو فتح سجلاتها المطوية كما فعل ذلك نيتشه وفوكو على سبيل المثال من قبل.

ونقد الحقيقة يمكن أن يتم من مداخل متعددة على مستوى الخطاب أو من جهة الوقائع أو اختيار نماذج شخوص معينة أو الاعتماد على استراتيجيات سردية أو وصفية معينة لأن النقد يكشف عن لعبة التخفي والأقنعة المخادعة التي يضعها خطاب الحقيقة بنسيان ذاته وحقيقته، أي وكما أوضح ذلك علي حرب "يكشف عن مدى الخلط بين خطاب الحقيقة وحقيقة الخطاب"[1]. وهذا ما فعله سقراط من وراء زعمه الدفاع عن الحقيقة، حيث مارس سفسطة خفية، بقدر ما أخفى سلطة نصه، وبقدر ما نصب نفسه مرجعا للحقيقة والناطق باسمها.

تركيب

تتمثل فكرة العود الأبدي إذا في كتابة كيليطو، في إعادة تشكيل الشخوص، بغض النظر عن جنس الكتابة، وقد تضع أقنعة مختلفة لتظهر في سيرة ذاتية أو محكي، أو تحليل، أو مقالة. تعيد هذه الشخوص نفسها في الأدب بصفة عامة، سواء لتعبر عن نفس الأفكار أو لتواصل من خلال حواراتها مع شخوص أخرى إثارة نفس القضايا، وكذلك الفضاءات، بعضها يصور بعضا آخر بصيغة المنمنمات، الحمام/ الجحيم، المكتبة /الكون، مثلا ليتم اختزال القضايا الفكرية بشكل ممسرح ومختلف.

تختلف مظاهر العود، عند كيليطو، حتى على مستوى الأدب العربي القديم، لتصير أيضا تعبيرا آخر عن إرادة القوة وتجاوز التقليد. ففي قصائد عنترة مثلا، يتساءل كيليطو عن جدوى تكرار وإعادة النسج على المنوال الذي يجعل من الأطلال معبرا أساس لا مفر منه للدخول إلى القصيدة العربية. فإذا كان الأولون قد قالوا كل شيء ولم يتركوا لمن جاؤوا

[1]- علي حرب، الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، مرجع سابق، ص. 58.

بعدهم أي شيء يمكن أن يقال، فما الداعي إلى مثل هذه العودة إلى "التركة"[1]، فيجيب قائلا، إن:

> المفارقة هنا، أن عنترة، الذي جاء بعد أن قيل كل شيء، استطاع أن يضع قصيدة من الأصالة بحيث تتميز، في آن، عن قصائد القدماء والمحدثين... إنه استطاع في تقليده، أن يسمع صوته بين أصوات الأقدمين بنبرة لا مثيل لها. صحيح أنها انعكاس وصدى، إلا أنها تتمتع بكيانها الخاص، إنها تحرر من غيرها بذات الفعل الذي يجعلها مشدودة إليه. فهل غادر الشعراء من متردم؟ نعم، يجيب هذا الصوت"[2]

إن تيمة التكرار لصيقة بمفهوم العود وما زال كيليطو يلح أنه "لا يوجد الكلام إلا في تكراره وتقليده واجتراره، لكي لا يجف النبع يجب أن يسيل".[3]

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، تناسخ المقطوعات الشعرية، ص.136.
[2]- المصدر نفسه، ص.137.
[3]- المصدر نفسه، ص.137.

الفصل الرابع

الخصائص الأسلوبية

لكتابة نيتشه وكيليطو

مقدمة

سنحاول في البداية إعطاء مفهوم مبسط جدا لمصطلح "الأسلوب"، ونقول، إنه طريقة مميزة لشكل من أشكال الكتابة، أو ميزته الأدبية. لكن الأسلوب ليس خاصا بالأدب وحده، بل ينسحب على كل إبداع جمالي، وبالتالي يمكن توسيعه إلى كل المجالات الإنسانية. إنه رؤية ذاتية للعالم واختيار لما تقدمه اللغة من أدوات (معجم وتركيب وأزمنة وترتيب وصور وموسيقية...الخ) من أجل التعبير عن تلك الرؤية.

لا يمكن فصل الفكر عن الأسلوب باعتباره استعمالا معينا للغة. وبما أننا أمام مفكرين يتوسلان باللغة من أجل التعبير عن تصورات معينة فهدفنا هو محاولة رصد الالتقاء بينهما على مستوى الاختيارات التعبيرية والجمالية؛ أي على مستوى الخصائص الأسلوبية. ونحن إذ نقوم بذلك لا ندعي أن كيليطو تأثر بأسلوب نيتشه لدرجة محاكاته، ولا ندعي أن لغة كيليطو هي نفسها لغة نيتشه، فكما تقول العرب قد يقع الحافر على الحافر في أحايين كثيرة.

إننا نريد فقط أن نشير إلى تقاطعات ممكنة على مستوى هذه الاختيارات الأسلوبية، قد يكون مردها إلى طبيعة المشروع الفكري والأهداف التي وضعها كل واحد منهما والتي قد تشترك في الاستراتيجية تارة وتفترق فيها تارة أخرى. وبطبيعة الحال تبقى كتابة نيتشه خاصة بنيتشه وكتابة كيليطو خاصة به ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكونا متطابقتين بشكل كلي، ولا ننسى أن عبقرية اللغة الألمانية ليست هي عبقرية اللغة الفرنسية أو العربية، لكن لا يجب أن ننسى كذلك أن هناك ما يسمى بالتجارب الكونية التي يتشارك فيها كل إنسان.

ما نسعى إليه إذن هو الكشف عن أساليب تتكرر لدى نيتشه وكيليطو معا، لكن ليس بشكل عفوي بل تمثل اختيارات مقصودة للتعبير عن تصور خاص، فيأتي شكل الكتابة مرآة للتصور.

هناك أمر آخر يجب التنبيه إليه ألا وهو المجال الذي يشتغل فيه كل من نيتشه وكيليطو. فنحن نرى أن نيتشه اختار أسلوبا جديدا في الكتابة لم يكن معتادا من قبل الفلاسفة، يمزج فيه بين الحكي والتحليل والشعر. كما أن كيليطو في اشتغاله على النصوص اختار هو أيضا

الخلط بين أجناس مختلفة وقد يكون هذا المعطى هو نقطة البداية من أجل تناول مدى التقارب على مستوى بعض استراتيجيات الأسلوب.

يمثل النص الأدبي مجالا للإبداع اللغوي بالنسبة للمؤلف، فهو عبارة عن صورة تظهر فيها بعض ملامح الكاتب وحسيته، من خلال المعاني التي يوظفها ويضعها محل تأويل وتفسير، وتحقق ذلك رهين بالوعي الجمالي للمتلقي، وهو يمكن أن يكون بمثابة "متلق قارئ قد يكتفي بالمتعة، أو متلق باحث يرنو لاستيلاد معرفة نقدية تحاور الأدب والثقافة والتاريخ، كما تحاور النص ذاته من خلال تحليل وتقويم وتذوق مجموع مكوناته اللغوية والتداولية"[1]. من هنا تنبثق القراءة التوليدية التي تروم التأمل والبحث والكشف عن مكامن الاختلاف وتحوير مركزية النص، فاعتماد التأويل بمنطلقات جمالية يوقظ النصوص من جمودها ويفك شفراتها ويفجر طاقاتها ويبين ثغراتها ويجمع شتاتها ويستنطق دواخلها.

تسعى القراءة إلى إقامة علاقة تفاعلية مع الشكل والمضمون، فتتأثر بالصور الجمالية، وموسيقية الكلمات ورنينها، واختيار الكلمات وصياغة المعاني، فتخلق بالتالي حوارا متبادلا بين النص بجميع مكوناته والمتلقي داخل دائرة التأويل، وتحاول الكشف عن الأنساق الجمالية والشعرية والأدبية والثقافية التي يحتويها النص، أي تسعى إلى "الكشف عن إمكانية تعدد الدلالة في النص الواحد، وهو إقرار بلا محدودية الأثر وقابليته للانفتاح، وإقرار –أيضا- بالتأويل"[2]، وهو ما يبرز العناصر الباطنة للنص وتقاطعاته الخفية ويعري عناصره المطموسة.

إن ما يميز الخطاب الفلسفي منذ أفلاطون ومرورا بالفلسفة الحديثة هو النسق والترابط المنطقي الذي تنبني عليه أسسه الفلسفية، وهذا ما ينعكس على الجانب الأسلوبي في الفلسفة الإغريقية أو الحديثة على حد سواء. فالأسلوب هو الفضاء الذي تتجسد فيه الرؤية المنطقية،

[1]- د. أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي-السرد بين الثقافة والنسق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006، ص.14.

[2]- د. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص.135.

وتترسخ الثوابت العقلية التي لا يمكن لأي خطاب أن يتكون خارجه. وهو ما نجده مثلا في فكر سقراط وأفلاطون وأرسطو الذين أسسوا أفكارهم تحت رقابة العقل والنسق.

إنه الشيء نفسه الذي نهجته الفلسفة الحديثة من خلال مجموعة من الفلاسفة الذين أكدوا في نظرياتهم على أهمية وضرورة المنطق في ضمان الوحدة والنسق، خصوصا وأن الرياضيات كانت محور الفلسفة الحديثة وصورة يتجسد فيها المنطق بقوة.

لا يهمنا هنا التطرق للفكر الفلسفي التقليدي بقدر ما يهمنا رصد بوادر الاختلاف بينه وبين الفكر النتشوي، والثورة التي أحدثها نيتشه من خلال أفكاره الجديدة وما اقتضته من تجديد على مستوى أشكال التعبير أو التفلسف إن صح التعبير.

تتميز نصوص نيتشه باختلاف البنية عن القواعد التقليدية التي تتأسس وفق بنية "مفهومية متماسكة"[1]، كما أنها تعتمد الإيجاز عوض إنتاج كتب ضخمة قد لا تتعدى فعل التكرار أو التقليد. إذ يقول: "معظم المفكرين يكتبون بطريقة سيئة لأنهم ينقلون لا أفكارهم فحسب بل أيضا أفكار غيرهم"[2]. مؤكدا بذلك بأن العمق في التفكير لا يتمثل في الإنتاج الغزير، بل في الكتابة بحرص يدركه القارئ المتمكن، وهو الشيء الذي لا يفهمه أغلب الكتاب ويعيبون على أصحاب هذا الاتجاه.

إن كتابة نيتشه مقطعية شذرية تميل إلى الكتابة الشعرية، رغم شكل بعض المؤلفات التي قد توحي بالمنهجية والترابط كجينيالوجيا الأخلاق على حد رأي جيل دولوز[3]، إلا أن المنهج هنا ليس بالمعنى النسقي وإنما بالمعنى الجينيالوجي الذي يبحث في أصل المفاهيم ويفككها، "فالممارسة الجينيالوجية هي ممارسة تفكيكية واستئصالية للمعنى دون ادعائها بلوغ المدى الأقصى، هي تسعى إلى اقتلاع الجذور إلا أنها فعالية متواصلة، الجينيالوجيا تبدو كأنها فن يداعب أصول الخطاب، هي فن فيزيولوجي، طبي، تشريحي، إذ هي تكشف

[1]- سمير الزغبي، نيتشه فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ص.56.
[2]- لورانس جين-كيتي شين، نيتشه، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص.42.
[3]- جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة: أسامة بلحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص.111.

عن أعراض المرض والانحطاط والتقهقر"[1]، فالجينيالوجيا إذن تعمل على إصلاح المفاهيم التي لا تعكس سوى الأوهام.

يقدم لنا نيتشه إذن أسلوبا "مقتضبا وصارما وجوهر كل المادة المركزة مع غضب شديد تجاه "الكلمات الجميلة" و"الأحاسيس الجميلة"2، كأنه يحيلنا على الأصل الذي اشتقت منه كلمة Style وهي Stylet والتي تعني الشفرة الحادة، إذ يدعو نيتشه إلى أسلوب حاد كالشفرة تماما، وذلك ما نلمسه أيضا في صياغة المساءلات الكثيرة التي يقوم بها كيليطو في نصوصه، دون اللجوء إلى اصطلاحات معقدة، إذ تأتي تلقائية وبسيطة ومباغتة وغير متوقعة فتصدم القارئ وتزعزع وعيه.

يختلف الأسلوبان سواء عن أسلوب خطابات الفلسفة النسقية التي تمجد الترابط والانسجام، أو عن الخطابات الأدبية التي تخضع لمعيارية أجناسية وموضوعاتية محددة. لأن الكتابة هي التحرر في التعبير، وفسح المجال أمام الإبداع ورسم أفق الجماليات في الأدب والفلسفة، أي إخراج الفلسفة والأدب مما هو جاف إلى ما هو فني استطيقي جمالي حر، "حيث تصبح الكلمة مع نيتشه قصيدة، تهكما، حكمة، ومع كيليطو هزلا-جادا. كل ذلك يجسد "مسرحة الكتابة"[3]، إنها المدخل الأول للجماليات لدى كيليطو ونيتشه. هي فرح العودة، نبوءة، هدم، ضربات بالمطرقة والمساءلة والبلاغة الرمزية، حرب على الأصنام، والنقد التابع، ديناميت فلسفي وأدبي يطلق من فوهة مفهوم الأصل وجينيالوجية[4].

يعتمد نيتشه في كتابته على مفاهيم جديدة تميز أسلوبه، هي مفاهيم تشع بالحياة، والانتشاء من عالم المعقولات، حيث أعاد الاعتبار لتلك المفاهيم المهمشة ودافع عن قيم الحياة بقوة كبيرة، فبالنسبة إليه كل ما يندرج في إطار الفن والجمال فهو يعبر عن الحياة.

يدعونا كيليطو في العديد من المرات، في كتاباته إلى التخلي عن محاولة اجتثاث المعنى الذي قد يكون الهاجس الأكبر ويفوت على القارئ متعة النص وجماليته، فالمعنى لا

[1]- جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة: أسامة بلحاج، المرجع السابق، ص.5-6.

[2] -Olivier Pontant, *Nietzsche, Philosophie de la légèreté*, éd. Walter de gruyter, Berlin, 2007, P.252.

[3]- سمير الزغبي، نيتشه الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ص.57.

[4]- المرجع نفسه، ص.57.

يستتب على حال وهو يتغير بتغير الظروف والأزمنة، لكن الجانب الشعري والجمالي والأدبي هو ما يجعل منه ضربا من ضروب الفن. وهو بذلك يدعونا إلى قراءة من نوع جديد ترى في جمالية النص المكون الأساس لأدبيته، حيث كلما توغلنا في نصوصه اكتشفنا التوتر الذي تنتجه الأحداث ونماذج الشخوص وتصوراتهم وتساؤلاتهم. وكلما غصنا أكثر في نصوص نيتشه كلما وجدنا مفاهيم ومصطلحات خاصة به، يمجدها ويعيد لها اعتبارها الذي فقدته في الخطاب العقلي، فنيتشه يتبنى كل ما هو مرفوض من قبل الفلسفات النسقية، وذلك لوعيه بقيمتها الجمالية وليس ببحثها عن الحقائق الثابتة.

نجد إذن لدى نيتشه وكيليطو تنوعا جماليا لافتا في جل نصوصهما، وكل مؤلف لديهما يمثل شعرية خاصة بهما ويقدمهما بطريقة تختلف عن غيرهما، وفي هذا الصدد يمكن القول بأن الخطاب لديهما، هو خطاب جمالي يمثل القصيدة والموسيقى والنثر وجل الأجناس التي يمكن للمؤلف أن يبدع فيها بكل حرية، كما يعتمد كل واحد منهما في أسلوبه استراتيجية جديدة للكتابة تعتمد بشكل كبير على الاستعارة، وفي "استعمالها شذرات وحكم وشعر"[1]، خلافا لما كانت عليه الكتابة قديما.

لقد اقترن خطاب نيتشه وكيليطو بالرمز والاستعارة والأسلوب الشعري[2] لما يعكسه من قدرة خلاقة على الانفتاح والتعدد الدلالي وخلق صورة جمالية للعالم، فهي كتعبير حرفي تقربنا من الكناية والصور الشعرية التي تعبر عن مقتضيات الحياة وصورها المختلفة. يقول فيتجنشتاين Feinstein في هذا الصدد: "حين تتخيل اللغة فأنت تتخيل شكلا من أشكال الحياة"[3]، ويقول نيتشه: "الحقائق هي الأوهام التي نسيت طبيعتها الوهمية، المجازات التي استخدمت وفقدت طابعها الذي يعمل الآن كمعدن محض فلم يعد عملة"[4].

---

[1] -Simha André : Lettre à Rohde 1884, in Nietzsche « Mon style est une dance, un jeu avec les symétries de toutes sortes et une gambade moqueuse par- dessus ces symétries. Cela se sent jusque dans le choix des voyelles ».

[2] -Angèle kremer- Marietti : Nietzsche, la métaphore et les sciences cognitives. In revue tunisienne des Etudes philosophique penser après Nietzsche، 1900-2000 N 28/29 2001, p.255-256.

[3]- لورانس جين-كيتي شين، نيتشه، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 161.

[4]- المرجع نفسه، ص.161.

1- الاستعارة

الاستعارة هي أن تستعير كلمة وتضعها مكان كلمة أخرى، لكن المكان الذي وضعت فيه لا يمثل الأصل في الاستعمال بل هو انزياح عن المنطق الذي وضعت له الكلمات، فهي ابتعاد عن الأصل وإضافة معاني أخرى قد تخفي الأصل وتحجبه.

قد تتحول الاستعارة إلى عادة في الكلام وتنسينا في الأصل، كما تدل أمثلة كثيرة على ذلك (مثال الكافر من كفر أي أخفى)، وهذا التوظيف يبين أن الكلمة بإمكانها أن تقيم معنى وتلغي معنى آخر، غير أن هذه المعاني لا يكون لها وجود إلا داخل اللغة نفسها، إذ لا علاقة لها بالواقع، هذا الابتعاد وهذه المسافة هي مربط الفرس لدى نيتشه وكيليطو. وأول ما يلفت الانتباه في كتابتهما هو التوسل بالتعابير الاستعارية باعتبارها استراتيجية خطابية.

يبدو أن كلا من نيتشه وكيليطو يفضلان استعمال هذا النوع من التعبير عوض اللجوء إلى المفهوم الذي لطالما اعتبرته الميتافيزيقا عكس الاستعارة تماما. إن التوسل بالصور المجازية والتعبيرية المختلفة نقطة التقاء مهمة بين كيليطو ونيتشه أيضا، وهذا الاستثمار اللغوي على هذا المنوال يحمل في طياته موقفا فلسفيا في حد ذاته من اللغة بشكل عام، وهذا ما أراده نيتشه الفيلسوف الأكثر توسلا بهذه الأساليب، لأن التعبير بواسطة الاستعارات يعني عنده البحث عن الأسلوب الأكثر بساطة والأكثر ملاءمة للغة الفلسفة. إن الاستعارة عند كليهما ليست محسنا بديعيا أو بلاغيا، وإنما أسلوب ملازم لقصد لغوي وفلسفي، تقوم بدور استراتيجي في عمل الأديب والفيلسوف.

قام نيتشه بطرح تصور-فلسفي- عن الاستعارة قطع فيه مع كل التصورات التقليدية التي جعلت الاستعارة حكرا على اللغة الشعرية، وجعلت للمفهوم أسبقية على الاستعارة ما دام التفكير ينبغي أن يتم بكيفية تجريدية، ولا يتم اللجوء إلى الاستعارة إلا للتعبير عن هذا المفهوم وتسهيل عملية إدراكه. لكن مع نيتشه لن يصبح هناك فرق بين المفهوم والاستعارة من حيث الطبيعة، وحتى إذا ما وجد ثمة فرق فهو في الدرجة فقط، بل لقد ذهب نيتشه في موقفه –الذي قد يعده البعض موقفا متطرفا-إلى اعتبار الأصل هو الاستعارة.

لقد جعلت الفلسفات السابقة على نيتشه استعمال الفيلسوف للاستعارة استعمالا تلقائيا أو لأغراض بيداغوجية، في حين سيدشن نيتشه نمطا جديدا للكتابة والأسلوب الفلسفيين تستخدم فيهما الاستعارة بكل حرية لدرجة تطابقها مع الكتابة الشعرية، حتى لا يصبح التعارض بين الشعر والفلسفة تعارضا وهميا أقامته –في نظر نيتشه-الميتافيزيقا للفصل بين العقل والغريزة.

يعتبر نيتشه الحقيقة مجموعة استعارات وأوهام نسينا أنها كذلك، والعالم موجود من خلال منظورات مختلفة وليس منظورا واحدا (أي القول بالتعددية، تعدد وجهات النظر والتأويلات والتفسيرات للموضوع) ومن ثم فليس هناك معرفة موضوعية ومطلقة فلكل فرد منظوره للعالم ولكل عصر منظوره كذلك الذي يتجلى في استعاراته التي يسمي بها ويصف. والعقل في حفاظه على الفرد يطور قدراته في الإخفاء ومن ثم فإن قيمنا ليست إلا تأويلات منا للأشياء، فليس هناك دلالة في ذاتها لأن كل دلالة هي دلالة نسبية أي منظور[1]. ولقد حاول مرارا لفت الانتباه إلى هذا الإشكال قائلا:

> لا، انتظر قليلا، إنك لم تقل شيئا عن العمل الرائع الذي يقوم به هؤلاء السحرة الذين يعرفون كيف يحولون السواد الحالك إلى بياض الحليب والبراءة: ألم تلاحظ الدقة في تشكل إتقانهم؟ ألم تلاحظ لديهم لمسة الفنان الجسورة الدقيقة الروحية والكاذبة؟ احذرهم. ماذا تفعل هؤلاء الكائنات الممتلئة ثأرا وحقدا بهذا الحقد والثأر؟ هل سبق لك أن سمعت مثل لغتهم هذه؟ ولو أنصت لكلامهم فقط أكنت ستشك أنك متواجد وسط الحاقدين؟[2].

يعيب الفيلسوف هنا على شدة مكر وخداع القيم التي صنعتها الفلسفة بلغة تعبر عن كره شديد وضجر لا يوصف منها، فيستعمل أساليب التشبيه والاستعارات التي تعطي لمسة شعرية للقول وتنهض بموسيقاه الداخلية التي تلعب بالأصوات والحروف والحركات، لتجعل من المتلقي مبدعا في قبول هذا الخطاب الجمالي الذي يراقص الكلمات، فتحس بإبداعها

[1]- صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية، من المحاكاة الى التفكيكية، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2016، ص.164.

[2]- مرجع سابق، ص. Nietzsche, *Ecce homo*.39-

وتغليفها بسحر يؤثر في قارئها، على عكس اللغة المعيار، فهذه اللغة تعبر عن سياقها في تلاحم مع شعور المبدع وبعده عند المتلقي، وهذا ما يولد التعدد في القراءات أو التأويلات للنص الواحد. إذ تتلاحم الأصوات تارة في شكل مونولوج وتارة على شكل سؤال ثم جواب يسنده إلى أولئك المخادعين أو البلداء الذين لا يدركون كنه الأشياء فيجيب بلسانهم قائلا:

وكيف يسمون ما يواسيهم حين تنزل بهم كل عذابات الوجود، يسمونه توقعهم الخارق للنعيم الآتي؟

كيف هل سمعت جيدا؟ إنهم يسمونه "يوم الحساب"، يوم يحين وقت حكمهم، وقت "ملكوت الرب". وفي انتظار ذلك ها هم يعيشون على "الإيمان" و"الحب" و"الأمل"[1].

لا يزال الإنسان الديني في انتظار "اليوم الآخر"، لأن الآخرة هي مضجع الكاهن والمؤمنين به، في المقابل يخلق العبيد أشكالا واهمة من المستقبل، لأنهم يبحثون عن مكان يأمنون فيه من جبروت الأسياد. إن في هذه المعاني حمولات لغوية شديدة التهكم على حرمة الخطاب الفلسفي، إذ نجد نيتشه يعتمد التساؤلات الساخرة قبل الإجابة عنها وإيصال أفكاره بطريقة أسخر منها، وهي طريقة تهدم البناء المنطقي والتسلسلي في الخطاب، بحيث يوظف آليات تشتغل بحرية وطلاقة لغوية تحس فيها بالتناغم والالتحام بالرغم من تناثرها.

على الإيمان بماذا؟ على حب ماذا، وعلى الأمل في أي شيء؟ - يريد هؤلاء الضعفاء هم أيضا أن يكونوا أقوياء ذات يوم، لا ريب في ذلك، فلا بد أن يحين "حكمهم" يوما-ولنكرر أن ذلك ما يسمونه بكل بساطة "ملكوت الرب"2.

يستمر نيتشه في طرح التساؤلات بطريقة تبين الانفلات من النسق والتمرد على الترابط والوحدة، ورفض تام لكل ما هو موحد، واعتناق واضح للاختلاف والانسلاخ من القيود وذلك بواسطة هذه اللغة التي تعكس التمرد المطلق على المتغير والمختلف والمضاد لكل ما هو متسلسل، دعوة للاعتراف بوجود المناقض.

[1]- مرجع سابق، ص.39-40 . Nietzsche, *Ecce homo*.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

لقد خصص كيليطو نصا للخوض في جمالية الاستعارة وكان عنوانه "الاستعارة"[1]، ويطرح فيه مرة أخرى قضية الأصل ويقيم علاقة بين الناقة والقصيدة، إذ يلتقيان هما الاثنان في خاصية توحد بينهما، فتنطبق عليهما خاصية "الشرود"، فلا أحد يدري أين تحط القصيدة. وشاعر الصحراء العربي لم يكن يعرف أبدا أن قصيدته ستترجم إلى لغات عديدة وترحل إلى فضاءات أخرى حيث تؤول وتشرح و"سننسى ذات يوم دون شك لغة الأصل"[2].

يمكن للقارئ أن يقف على تقاطعات استعارية طيمية أخرى لدى كيليطو، فحينما يتناول فضاء الحمام في "موسم في الحمام"[3]، فهو يقيم تقاربا مع "العالم الآخر" و"المكان الجحيمي". وحينما يضع سيناريو للقراءة في "صحيفة الغفران"[4]، فهو ينفي، كنيتشه، معرفة الحقيقة، من خلال ما كتب في الصحائف التي يبعث بها الإنسان، بل يؤكد على وهم الأصل.

> تنشأ الرغبة في أن يراجع الشخص قراءة صحيفته. تستند في البداية بالبعض ثم، شيئا فشيئا، بالجميع. غير أن خيبة أمل ستكون في الانتظار كيف سيعثر الشخص على صحيفته وسط كتلة الكتب الغفل؟ لذا، يشرع كل واحد، بغضب واضطراب، في البحث في المكتبة الهائلة عن الصحيفة التي تعنيه، كل واحد يحاول أن يهتدي إلى ذاته. [5]

يعتمد نيتشه الاستعارة كأسلوب رئيسي في نصوصه، لكن يعد كتاب هكذا تكلم زرادشت من بين الكتب الاستعارية بامتياز، فهو يشكل العتبة القصوى للفلسفة الجمالية عنده، بشكله الذي يشبه قصيدة شعرية وكلماته المتراقصة التي تحول المفاهيم إلى رموز واستعارات، أما الشخصيات الخيالية التي يعتمدها نيتشه، فهي "لا تمتلك أي واقعية فهي ليست أشخاصا تاريخية ولا أبطالا تاريخية أو أدبية، فديونيزوس أو زرادشت، لا يستحضرهما نيتشه بما هما شخصين حقيقيين وإنما باعتبارهما أسماء مستعارة تستجيب

[1]- الاستعارة، الأعمال الكاملة، ص.27.
[2]- الاستعارة، الأعمال الكاملة، ص.27.
[3]- موسم في الحمام، الأعمال الكاملة، ص.99.
[4]- صحيفة الغفران، الأعمال الكاملة، ص.35.
[5]- المصدر نفسه، ص. 36.

للطابع الجمالي للنص"[1]. "... وقد كانت شخصية زرادشت من قبل، شكلا موسيقيا ومسرحيا عظيما"[2].

لا يمكن الحديث عن استخدام نيتشه لأسلوب الاستعارة والرمز كنمط جديد في الكتابة فقط، وإنما يمثل مشروعا استطيقيا كبيرا وفكرا جديدا في تاريخ الفلسفة، هذا المشروع اختار الفن والإبداع بدل العقل، واستبدل المفاهيم العقلية بالحكم والشعر والمجاز والرمز والاستعارة...، "تلك هي بنية الكتابة الرمزية لدى نيتشه والتي تحمل شحنة من المعاني لا يمكن أن تمثل إلا قلبا للقيم"[3].

اهتم كل من نيتشه وكيليطو منذ البداية بقضية الأصل، فجاء بحث نيتشه فيلولوجيا وتحليل كيليطو أدبيا-نقديا. فكان نيتشه يبحث في ميلاد الأشياء وكذلك في ميلاد اللغة وتكون المفهوم وولادة الكلمة وبالتالي يكون قد اهتم بالاستعارة، فالإنسان كان دائما في موقع دفاع وكان قادرا على المداراة والتمويه التي أنتجت مواضعات لغوية مغلوطة وأكاذيب كلامية متعارف عليها. فالحقيقة والكذب مرتبطان بالعادة بالعرف، لأن الكلمات لا علاقة لها بالأشياء التي تدل عليها والدلالة لا تشير سوى لعلاقة الإنسان بتلك الأشياء، وبالتالي كان التعبير الاستعاري الوسيلة المثلى لإخفاء هذه العلاقة. فنيتشه يرى في الكلمات استعارة في حد ذاتها لأنها منتوج تمت فيه بلورة سيرورة مجازية وهو باستعماله هذا يبين أن المفهوم ليس سوى ترسبات استعارية مكثفة قد طواها النسيان.

ينحو كيليطو منحى آخر ليؤدي به إلى استخلاص نفس النتيجة حينما يثير مشكلة أول من تكلم بالعربية أو إشكال النحل والطرس وإعادة الكتابة ومصير القصيدة كما أشرنا إلى ذلك سابقا، والتشبع بأسلوب الأدباء الكبار الذي كان دائما ينصح به معلمه الفرنسي. وأسئلته في هذا المضمار عديدة، فعلى مستوى الأسلوب مثلا، يتساءل عن إمكانية وجود أسلوب شخصي فريد ومتفرد؟ هل يمكن أن يكون هناك أسلوب لم يولد من رحم أسلوب آخر قد سبقه؟ وبمعنى آخر هل توجد كلمات أخرى غير تلك الكلمات التي سبق وأن استعملت؟ أم أن

[1]- صحيفة الغفران، الأعمال الكاملة، ص.63.
[2]- جيل دولوزو فيليكس غتاري، ما هي الفلسفة، المركز الثقافي العربي ومركز الإنماء القومي، بيروت 1997. ص.81.
[3]- سمير الزغبي، نيتشه الفن والوهم وإبداع الحياة، مرجع سابق، ص.66.

كل الكلمات تحتوي على أصداء قديمة؟ هذا الاعتراف[1] "أتشرب الكتب التي أنتسخها، كانت بتدوينها على دفاتري، بقلمي، تصير ملكا لي. "قد يشي بعناصر إجابة، لتطرح عملية النسخ من جديد إشكالية الأصل وترتبط إلى حد ما بمحاولة حجب الأصل. إن عملية الامتصاص (التشرب) التي يقوم بها السارد هي نفسها عملية الاجترار البناء الذي يدعو إليها نيتشه.

جاءت "العقوبة"[2] كتعبير مجازي ورمزي لتثير مسألة الاختلاف بين الكتابة والانتساخ التي يصعب الإجابة عنها، كما يعترف كيليطو على لسان شخصية الكاتب نفسه: "فضلا عن أنه هو نفسه كان من العسير عليه استيضاح هذه المسألة"[3]. تعيد هذه المحاورة التي دارت بين الفتاة الصغيرة وأبيها الكاتب إلى ذهن القارئ، العقاب (برج بابل) الذي فرض على الإنسان لأنه حاول أن يبدع ويتحدى.

يسعى كيليطو في هذه القصة القصيرة إلى العودة بالنص إلى عالم الفتاة الصغيرة "في ذلك العالم السحري حيث لا أصالة، ولا سرقة، ولا انتحال، حيث كل نص هو النسخ الأمين لنص آخر، وحيث الوسم الشخصي يقتصر على شكل الحروف والغلاف"[4]، فإذا كان نيتشه يمارس الجينيالوجيا على مستوى الكلمة، فإن كيليطو يحاول تطبيقها على النص، ويكمن جانب كبير من الأجوبة في وظيفة الاستعارة لدى كل من كيليطو ونيتشه.

إن رمزية الموت مرتبطة بمسألة الأصل. في رواية البرطال[5] مثلا، يقيم كيليطو علاقة تقارب بين المشهد الجنائزي لعبد المالك، إحدى شخوص الرواية، ومصير النص الروائي أو الحكائي (المكتوب والشفهي) الذي يتشيد عن طريق أصوات سردية عدة ليكبر وتتنوع مقاطعه وتكون تفاصيله غزيرة مسهبة وغنية ثم "ذات يوم، يكشف بانذهال أنها تفتقر، وتتشذر، وتتفجر شظايا"[6]. فيبقى قبر شاهد الميت حيث نقش اسم الميت، وحده نصا، وضياع الاسم هو "أشد ما يخشاه الموتى. إنهم، وقد حرموا من الجسد، وصاروا أشباحا لأنفسهم، قد

[1]- القرد الخطاط، الأعمال الكاملة، الجزء الخامس، ص.136.
[2]- العقوبة، الأعمال الكاملة، ص.127.
[3]- نفس المرجع. ص.128.
[4]- نفس المرجع. ص.128.
[5]- البرطال، الأعمال الكاملة، ص.59.
[6]- نفس المصدر، ص.62.

سلبوا سيرتهم التي لم يحتفظ منها إلا بحطام نادر"[1]. يصعب الاحتفاظ بذكرى للنص، وربما يستحيل الحديث عن الأصل وقد فطنت شخصية بيا لدانتي في المطهر لذلك فطلبت من دانتي، "أنا بيا، احتفظ بذكراي"[2].

قد تتظافر الاستعارة واستراتيجية التلفظ لتكون عملية الإخفاء والابتعاد أشد بلاغة، فاختيار نيتشه وكيليطو لاستعمال ضمير المتكلم "أنا" داخل شكل سردي يدخل في هذا الإطار، ولقد سبق لديكارت أن قام بنفس الشيء من قبل. إن المراد من هذا التوسل بضمير المتكلم "أنا"، هو اقتسام الكاتب مع القارئ لاهتماماته وانشغالاته ومكنونات النص والدفع به إلى الإسهام في بناء تأويل له، وإشراكه في هذه العملية، وبالتالي يتحول ضمير المتكلم "أنا"، من ضمير فردي يحيل على ذات واحدة، إلى ضمير متكلم جماعي يحيل على ذوات عديدة لترقى إلى الكونية وبالتالي إلى انطباع بالواقعية.

كان نيتشه يود أن يتجاوز اللغة للتعبير عن إرادة القوة لكن لا بديل سوى الصمت بما أن الصمت رديف الفراغ الفلسفي، وإذا كانت اللغة ضرورة لا مناص منها، فسيسائلها نيتشه ويستشرف إمكاناتها بطرق صارمة حتى يبين أنها العائق الأكبر، فيعمل على إلغاء وظائفها المعهودة. إن اللغة غير قادرة على احتواء فكر نيتشه الذي يتجاوزها على كافة الأصعدة، ولعل اسم زرادشت الذي يتردد كثيرا في مؤلفات نيتشه التي سبقت "هكذا تحدث زرادشت" والتي تلته فيما بعد له دلالته في هذا الشأن.

لنتذكر في هذا الصدد أن كيليطو يعود مرة أخرى لشخصية نور الدين، لكن في هذه المرة ليس في "حصان نيتشه" بل في "أنبئوني بالرؤيا"، ويطرح مرة أخرى قضية الأصل، وقد يكون من المفيد جدا أن نسوق النص الذي قد يكون جزءا من "ألف ليلة وليلة"، والذي ظل كيليطو يجهله حتى عثر عليه صدفة.

> بلغني أيها الملك السعيد أن الأمير نور الدين خرج إلى الصيد فتبع غزالا وانفصل عن أصحابه، فجرى وراءها ثم غاب عنه أثرها ولم يهتد من أين يرجع

[1]- البرطال، الأعمال الكاملة، ص.62.
[2]- نفس المصدر، ص.62.

فسار يقوده حصانه، وبعد ساعة اغتمضت عيناه وفي لحظة أفاق لما كاد يسقط عن مطيته، تبدلت عليه الأرض وأمامه أرض الظلمات المخوفة عند من سافر وجال والداخل إليها مفقود. وقف الحصان وامتنع عن المسير، نزل الأمير وقال لا بد أن هذا الحصان متعب ولا يقدر أن يحملني، ثم عزم أن يتابع طريقه ويقوده من عنانه فعاند الحصان وحرن، فغضب الأمير غضبا ما عليه من مزيد وأمسك بسوطه وصار يضربه، فما قدر على تحريكه خطوة وآخر الأمر برك الحصان وما قدر أن يتقدم، فهل يا ترى كان يصد سيده عن المخاطرة في هذه الأرض المجهولة، ضجر الأمير وقال سأتركه وأمشي وحدي، السوط في يده والغضب في عينيه فسارع من خطاه غير أن الحصان قام فاعترض بينه وبين أرض الظلمات، فتعارك الرجل مع الدابة حتى في الأخير أعيت وسقطت، وقد أشرفت على الموت من ضربات السوط فندم الرجل على عنفه واعتنق الحصان وأجهش بالبكاء، ثم سار فما أسرع ما لفته الظلمة وأبصر في هذه الأرض المجهولة بروقا تومض من بعيد، ومن لحظة لأخرى يسمع صهيل الحصان يدعوه إلى الرجوع وينبئه بخطر قريب فيأخذ طريق الإياب فما التفت وتابع طريقه[1].

لا داعي للتذكير هنا أن المشهد يتقاسم العديد من النقاط المشتركة مع مشهد نيتشه وهو يعانق الحصان المكلوم، وأن كليهما يمثلان صورة مجازية ورمزية لمتاهات المعرفة والتأويل.

إن كلا من نيتشه وكيليطو يحاولان خلق متاهة أو شبكة تجمع بين شخوصهما وبقية مؤلفاتهما. زرادشت ونور الدين حاضران في النصوص بشكل أو بآخر، وهذا الحضور يخلق ما يسميه دوكرو Ducrot "الافتراض المسبق الخطابي"[2]. فزرادشت (سواء أكان بطلا أو عنوان مؤلف) يسكن جميع نصوص نيتشه، ولعل بداية "هكذا تحدث زرادشت" بالطريقة التي صيغت بها تدل على أن شخصيته لا تستدعي التقديم وكأنها كونية يفرضها منطق

[1]- أنبئوني بالرؤيا، الأعمال، الجزء الخامس، ص.241.

[2]- Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, Savoir, Sciences, 1991, p. 96.

الأشياء. فعكس الخطاب الفلسفي التقليدي الذي كان يبرهن ويعلل ويبني، فإن خطاب نيتشه لا يفعل ذلك بل يفرض دون تبرير ولا تعليل، ويحيل على مكون هام في استراتيجية نيتشه وهو اعتبار الحياة بمثابة الحرب كما يعبر عن ذلك بنفسه قائلا "مزاجي مزاج محارب والمهاجمة إحدى غرائزي"[1].

مزاج المحارب يقتضي الإلحاح وعدم الانسحاب أمام الصعوبات، ولعله دأب كيليطو حين يعاود الكر، عن طريق تنويع الفرضيات، وتناسل الممكنات وإثارة القضايا والمساءلة الدائمة التي لا تتوقف، والزوايا المختلفة التي تتخذها من نص إلى آخر. فيجد القارئ نفس الظاهرة النقدية أو الأدبية تطرح بصيغ مختلفة وداخل نصوص متباعدة ومتفرقة، وعلى سبيل المثال لا الحصر، مسألة التناسخ والكتابة التي تتردد في "العقوبة" و"القرد الخطاط" و"الديوان" و"الشيطان في الجسد"... الخ.

لا يعلن نيتشه الحرب على من هب ودب، بل ينتقي من الأعداء الأقوياء، فهو حين ينتقد على سبيل المثال "الأخلاق، فإنه ينتقد التقليد الفلسفي الغربي الذي يقوم على أسس ثلاثة: أفلاطون والمسيحية وكانط.

ويتصدى كيليطو بدوره إلى نصوص مختلفة كالشعر والنثر والحكاية التي كتبها جهابذة الفكر العربي الإسلامي، بل ويسائل حتى النص الديني في بعض الأحيان والنصوص الاستشراقية، والنصوص المؤسسة للفكر الغربي وأسماء مرموقة جالت وصالت في الأدب الفرنسي، ويخرج نص المقامات من النسيان ويدلي برؤية أصيلة ل "ألف ليلة وليلة"، ويلبس الأدب العربي ثوبا جديدا ولونا براقا يرتقي به إلى الأدب العالمي، ويعيد النظر في العديد من نظريات القراءة والتلقي المتعلقة بالأدب العربي القديم.

يعتبر كيليطو ونيتشه الكتابة بمثابة مجال تتواجه فيه القوى المضادة، الحياة والموت، المرض والعافية، القديم والجديد، الظاهر والباطن، الأصل والعادة، الخ. كما يعبر عن ذلك

[1] -Nietzsche, Ecce homo (1888), *Pourquoi je suis sage*. (En ligne), www.philopsis.com / Article. Consulté le 14/06/2016.

جيل [1]دولوز قائلا " كل قوة تدخل في علاقة مع قوى أخرى، إما لتطيع أو لتحكم"، تماما كما يفعل زرادشت الذي يأمر وينصح، أي يؤثر في الذين ينصتون إليه ويفرض سلطته عليهم.

لا يعتبر النص النتشوي برهنة بل هو نوع من الجدال والنقد والحرب المعلنة على جميع المجالات: الأنانية والأخلاق والانحطاط والأطباء والانتحار والحرية والأفكار الديمقراطية والحداثة وقضية العمال...إلخ، فالحرب وسيلة لاستخراج العنف الذي تحمله الذات وعوض أن يعذب الإنسان نفسه فمن الأفضل أن يخرج عنفه وعدوانيته، فألذ عدو هو ذلك الإنسان المنغلق على نفسه، هو ذلك الضعيف الذي يكتم عدوانيته. وبالتالي فإن الصور المجازية ذات الدلالات الرمزية هي ذلك الحيز الذي يجمع بين الحكي والخطاب، فمن خلالها يمرر المؤلف خطابه الذاتي وإن جاءت مموهة داخل نسيج الحكي.

يتحدث بنفينيست[2]Benveniste عن "موضوعية" الحكي التي تأتي عكس "ذاتية الخطاب" لأن الحكي بحسب رأيه، مفصول عن الفاعل الذي ليس عليه أن يأخذ على عاتقه الأحداث التي تبدو أنها تحكى من تلقاء ذاتها. أما الخطاب فيجب أن يكون منوطا بفاعل بما أنه يرتبط بعملية التلفظ، والحال هذه، فإنه يستحيل أن نتخيل فلسفة دون فاعل، أي بدون فيلسوف يتحمل مسؤولية تلفظه. وإذا كان الفاعل الفلسفي قد يبدو منتفيا في زرادشت فإن هذا الانتفاء لا يعدو أن يكون خديعة، ويكفي أن ننتبه لمدى حضور هذه الشخصية في نصوص نيتشه.

يدمج خطاب نيتشه الحكي باعتباره لحظة فلسفية معتمدا في ذلك استراتيجية الانسحاب التلفظي، فيلاحظ القارئ أن زرادشت شخصية تم انتدابها من قبل المؤلف-الفيلسوف نيتشه، وأن شخصية عبد الله قد انتدبه كيليطو الأديب، لكن سرعان ما ينسحب السارد من هذا الدور (عملية التلفظ). فبعد كل مرحلة نصية يصادف القارئ عبارة "هكذا تحدث زرادشت" فهو يتكلم في نهاية كل خطاب ليقول ان أحدا آخر قد تكلم أو، بالنسبة لكيليطو، "كان عبد الله

[1] - Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 1962, p. 45.

[2] - E. Benveniste, *op.cit.*, p. 262.

يقول"، وبالتالي فإن هذه الصيغة تؤسس لثنائية الغياب/الحضور حتى أن القارئ لا يمكنه أن يحدد بالضبط من المتكلم في النص.

ينجم عن هذا الانسحاب المتتالي انتفاء وجود المؤلف والسارد والشخصية، فكل ما يوجد هو الخطاب الذي يسكن أجساما طيفية.

يلتقي الكاتبان في كتابة تمثل القطيعة. فإذا كان المنهج النتشوي بمثابة قلب للثنائيات الكلاسيكية التي كرستها الفلسفات النسقية، وقلب للمتطابقات التي رسخت أفكار الوهم، وعبارة عن نقد قتالي لاذع لكل أنواع الميتافيزيقا. فإن كتابة كيليطو هي الأخرى تقويض للنظريات الأدبية المتداولة، التي أدخلت الأدب في حالة "احتضار"، وجعلت البلاغة العربية "مريضة لم تعد قادرة عن النهوض من مرقدها[1]". فكلا الكاتبين إذن يتوسلان باستعارة المرض التي تشخص الفكر، وتتطلب أدوات طبية جديدة ليتعافى هذا الأخير.

1-2- رمزية الاستعارة

قد تقرأ نصوص كيليطو على وجه المجاز لا على وجه الحقيقة، وكذلك شأن معظم نصوص نيتشه. فالسرد ما هو إلا أداة أو وسيلة قد تتخذ صورا كثيرة لاستجلاء الفكر من خلال التعبير والترميز، ولعل الاستعارة المرضية هي الاستعارة التي يلتقي فيها كيليطو بشكل كبير مع نيتشه.

لقد جعلت الفلسفات السابقة على نيتشه استعمال الفيلسوف للاستعارة استعمالا تلقائيا أو لأغراض بيداغوجية، في حين سيدشن هو نمطا جديدا للكتابة والأسلوب الفلسفيين تستخدم فيهما الاستعارة بكل حرية لدرجة تطابقها مع الكتابة الشعرية، حتى لا يصبح التعارض بين الشعر والفلسفة تعارضا وهميا أقامته –في نظر نيتشه-الميتافيزيقا للفصل بين العقل والغريزة. إذا قام هذا الفيلسوف بتشخيص حالة مرضية عانى منها الفكر الغربي وجس بمطرقته مكامن الخلل.

[1]- عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابة. مصدر سابق. ص.75.

شخص كيليطو أيضا حالة الطفل عبد الله أمام تحدي المكتوب ووصف غير ما مرة الحمى التي كانت تنتابه من جراء هذه العملية، كما عرض لأشكال التداوي التي خضع لها الطفل-القارئ. ومن خلال طرق الاستشفاء التقليدية أي زيارة الأولياء في "جنون" إلى تناول وصفات الطبيب، أو الانهماك في فعل القراءة، يحاول الطفل تحديد علاقته مع المعرفة.

غالبا ما يستحضر كيليطو صورا مستوحاة من الثقافة الغربية في كل تجلياتها (السينما-الأسطورة-الميثولوجيا...الخ) ويوظفها سواء بمعناها الأصلي أو يقوم بتحويرها كأنه بصدد تقنية سينمائية تأخذ مكان الاستعارة النصية. فمثلا في "تمرد في المسيد" يكتفي السارد بالإيحاء ويلف صورته بالغموض أثناء وصفه لما يرى على جدران ضريح الولي، قائلا:

"على جدار ضريح ولي، كان المطر قد قشر الجير وخط شكلا كنت أتعرف فيه على وجه هائل، ذي مقاطع مبهمة، لكني لم أخبر أحدا باكتشافي"[1] وفي "موسم في الحمام" تتوالى الصور لتجعل من الحمام نسخة أخرى للجحيم. فكل شيء في هذا المكان يوحي بالحساب والعذاب. الأجساد العارية، انعدام التواصل، الحرارة الملهبة، صاحب النار...الخ. ويتجلى هذا التصوير على مستوى العناوين في "القرد الخطاط" مثلا. هذا الاختيار التعبيري هو في حد ذاته استراتيجية بناء الغموض والالتباس، كما صرح هو بنفسه في حوار له مع سليمان المعمري[2] "فما يهم في النص الأدبي هو ما يكون فيه من لبس وغموض".

لا شيء مؤكد، لا وجود لليقين على مستوى الكتابة، كل ما هناك هو من قبيل التمثلات، وقد يكون المجاز نوعا من ممارسة الشك أو التشكيك. فحينما يورد كيليطو صورة القرد فهو في نفس الوقت يحيل على تاريخ المحاكاة، ويحيي جدلا قديما حول نظرية المحاكاة وتصور بناء المعرفة لدى مناصري شيشرون. هذا المجاز هو أيضا حفر في تاريخ الأفكار يكتفي بالإيحاء وعلى القارئ أن يعيد تركيب كل محاوره بالعودة إلى حمولات هذه الكلمة.

[1]- عبد الفتاح كيليطو. الأعمال الكاملة. تمرد في المسيد.ص.56.

[2]- عبدالفتاح كيليطو: كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه – مجلة نزوى https://www.nizwa.com

قد يعتبر هذا الاختيار اشتغالا جنيالوجيا يعالج قضية تصور المعرفة؛ أي كيفية تصور تلقينها وكيفية طرحها من قبل الفلسفة والكنيسة عند الغرب، ثم عند العرب، مسألة اكتساب أسلوب في الكتابة، أي تطور مفهوم المحاكاة والابداع.

إن وظيفة الاستعارة عند كيليطو ليست أبدا من قبيل الزخرفة، بل تكمن جماليتها في كونها طريقة تعبيرية مسائلة، تحاول عبر صورة خاطفة إثارة مفهوم أو تصور.

نلمس في كل مراحل كتابة نيتشه كثافة الصور المجازية وبخاصة في "هكذا تحدث زرادشت"، وإذا كان نيتشه قد توسل بصورة الرقص الاستعارية -زرادشت نفسه راقص-فإن كيليطو قد أفرد قصة قصيرة تحت عنوان "ثنائي" على شكل صورة موسيقية، للتعبير عن استحالة التواصل بين ميكي وفلورنس. وكلاهما أولى اهتماما للصور الحيوانية وبخاصة صورة "القرد". فاللغة الاستعارية هي بمثابة انتقال، وانزياح ووسيلة انتقال إلى معان أخرى خفية.

حين يتحدث كيليطو عن مشكل الكتابة في "القرد الخطاط"، فهو يحاول طرح إشكالية المحاكاة ويسعى إلى إيجاد سبل تجاوز المحاكاة، ومن ثمة يطرح قضية المحاكاة بين القديم والجديد، ويدعو القارئ إلى فعل المقارنة بين صيغ المحاكاة المختلفة وتطور مفهوم الكتابة. إننا نرى أن هذه الملاحظة تنسحب كذلك على ما يقوله نيتشه على لسان زرادشت في موضوع الإنسان والإنسان الخارق، في وجوب التطور، ووجوب الانتقال من مرحلة إلى مرحلة،

" ما هو القرد بالنسبة للإنسان؟ سخرية وعار موجع؟ وهذا ما يجب أن يكون عليه الإنسان بالنسبة للإنسان الخارق: سخرية أو عار موجع"[1].

إن الاستعارة سواء في أسلوب كيليطو أو أسلوب نيتشه لا تأتي مسترسلة وطويلة، بل يمكن اختزالها في أحايين كثيرة في كلمة واحدة (مثال القرد أو البقرة) وتسعى إلى الجمع بين النقيضين، الكثير والموجز. وبالتالي تتميز هذه الصور المجازية عموما بالتكثيف والإيجاز في محاولة لقول الكثير بكلمات قليلة ومعدودة، فالإيجاز الصوري أو الاستعاري يضفي ثراء

[1] - Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Symphonie classique, Liban, 2011. p.11.

على المعنى، ويدعو إلى التمعن وعدم الاكتفاء بالمعنى الواحد. وهي بذلك تلتحق إلى حد ما بالكتابة الشذرية.

إن ميزة كتاباتهما أنها تجمع بين المعنى الموجز والمعنى الحقيقي، فقد نقول إن هذا الأخير يكون في الترابط والتسلسل المنطقي للقول، حيث لا نحذف كلمة أو أكثر بل نقدم القول كاملا. لكن مع كل من نيتشه وكيليطو ينقلب المعنى، إذ أننا نصيب المعنى الحقيقي من خلال الإيجاز فيه، حيث إن المعنى مفهوم من السياق والتكثيف والحذف الذي لا يتلف المعنى بل يزيده وضوحا وجمالية ويجعل الفكر يتلذذ به، وحتى الكلمات التي يتم استعمالها تحيل على استعارات تبين القوة التي يدعو إليها كل من نيتشه وكيليطو. ولا غرو إن كان نيتشه دائما يصف نفسه بالمحارب (ضد ما يسميه الفلاسفة القدامى بالحكمة).

إن هذا الثوب الجديد من الصور يضيف جمالية أكثر إلى الكلمات ويفتح آفاقا على المعاني المختلفة ويتيح قراءة حداثية لأنها أقرب إلى الشعر والفن والسينما، وبالتالي تعتمد إيقاعات مخالفة لا تعتمدها الكتابة المنطقية في إيصال المعنى.

إن الإبداع بكثافته التخييلية، يحول النص إلى فضاء خصب للمعرفة ولذة القراءة، وتحويل الغرابة إلى ألفة، حيث يتوغل الغريب في صميم النص، ويمزج القديم بالحديث، وهو ما يعطي ثراء في التلقي وتنوعا في التقديم واستخلاص ما لم يقرأ بعد، حيث يتم تجديد حركة الكتابة الداخلية للنص وسلطتها الصامتة، وهي استعادة أيضا "لمجموع عناصرها وعلاماتها المتشابكة المشتملة في ذات الآن على الرمزي والواقعي، الملموس والمتعالي، المقول والمغيب..."[1].

تتشكل إذن معالم النص بأبعاد جمالية من خلال التحام القراءة والكتابة، واجتماع الواضح والملتبس، الواقعي والمتخيل...، وكذا تقليص المسافة بين العمق الفكري والخيال الإبداعي، وإطلاق العنان لتصور القارئ الجديد الذي تنشط ذخيرته بمجرد انغماسه في تحليل وتركيب وتجزيئ رموز النص ودلالاته المادية وانزياحه الأسلوبي.

[1]- د. أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي-السرد بين الثقافة والنسق، مرجع سابق، ص.19.

لا تؤدي الاستعارة وحدها هذه الوظيفة، فالتعبير الساخر هو أيضا نوع من المسافة التي يتخذها المؤلف تجاه ما يعبر عنه من قضايا. وإذا تظافر هذان الوجهان فستكون صياغة النص مستفزة بشكل أكبر وسيدخل القارئ في تفاعل غني مع أطروحات النص.

2- السخرية

تتخذ السخرية في الكتابة صورة فنية فريدة، يتمكن من خلالها الأديب والمفكر من التعبير عن قضايا لا يستطيع الحديث عنها بشكل مباشر، ويظهر امتدادها على مستوى الأسلوب والألفاظ التي يوظفها، إذ يتطلب منه ذلك ضبط المقاييس والمعايير التي يتم بها النقد بتهكم ومجون وفكاهة...، لتبيان فجوات ونقاط الضعف والقصور في القضية أو الموضوع المراد تقديمه بهذا الشكل.

إن توظيف أساليب التهكم والسخرية في الكتابة، لا يهدف إلى إقامة جو من الفكاهة بالمعنى العامي، أي الضحك والترفيه والتهريج إلى غير ذلك، بل على العكس من ذلك يحاول الخطاب الساخر تقديم قضايا اجتماعية وفكرية أو سياسية... بطريقة ساخرة تعبر عن رؤية وتصور، وهو في ذات الوقت استراتيجية حجاجية تروم دحض الأطروحات القائمة بهذا الشكل. وعلى هذا المستوى، لا تتم مقارعة الحجة بالحجة، ولا يتم التوسل بالمنطق والبرهان، بل تصير السخرية أداة يسلك بها المخاطب مسلكا آخر لتقويض خطاب آخر يعتمد على تبيان النقيض.

تمثل الكتابة الساخرة إذن وجها مغايرا للكتابة السائدة، لأن هدفها معالجة القضايا أو اقتراح رؤية أو مقاربة جديدة أو اكتساب التعاطف اللا مشروط من أجل تسويغ الخطاب، من خلال المزحة والبسمة التي يحاول رسمها على وجه متلقيه، وذلك بأسلوب يختلف في كل جوانبه سواء المنهجية أو اللغوية عن باقي الأساليب التعبيرية الأخرى التي تبلور خطابها بشكل مباشر.

كثيرا ما يأتي أسلوب نيتشه وكيليطو ساخرا ليحث القارئ على إعادة النظر في تمثله للأشياء، فيخلط بين المرجعيات ويربط بين الشخوص المتباعدة في اللغات والثقافات والحضارات، وهذا ما يعطي لخطابهما قوة إيحائية بالغة.

تأتي كتابة نيتشه على صور مختلفة يمتزج فيها كل شيء، الجد بالهزل، والشعر بالنثر، وتتخدد شكل الأمثال أو الحكم، تستعمل الكلمة في غير معناها الأصلي أو المتواضع عليه،

تتلاعب بالمصطلحات، تستفز بالاستعارات، تعتمد على الحواس كلها، وتنتقد من خلال عملية إفراغ كل أشكال التعابير هاته في قالب المحاكاة والإيحاءات والتناص الساخرة. عنوان هذا المؤلف Crépuscule des idoles مليء بالإحالات فهو نقل لعنوان Crépuscule des dieux المقتبس من الأوبرا الرابعة لثلاثية L'auvent de Nietzsche-Wagner[1]، وبالتالي يجب رصد فكر نيتشه في متاهات السخرية والاستفزاز وانسجام الصور، فالصنم هو ذلك الإله الخاطئ الذي خلقه الإنسان بنفسه ليعبده ناسيا بذلك أنه يخضع لرغباته وأحلامه وعيوبه. و"الأفول" Crépuscule هو نهاية النهار في الفلسفة الكلاسيكية، فالحقيقة أو الإله كان دائما يعبر عنهما بتصور الشمس الوهاج وسيرورة المعرفة لدى أفلاطون حتى هيجل هي من قبيل الرؤية والنظر، أما بالنسبة لنيتشه فهذا النور صار خافتا وهو تعبير أو استعارة تفيد انحطاط الغرب (موت الإله). وأهم التيمات التي تتكرر في هذا المؤلف هي تيمة المطرقة والأصنام من جهة وعلم النفس Psychologie من جهة أخرى.

فالمطرقة قد تعني الهدم لكنها كذلك تحيل على الكشف الطبي، فالطبيب يسائل جسد المريض بمطرقته، ولذلك يقال إن نيتشه طبيب الثقافة، وهي أيضا أداة يستعملها النحات الذي يبدع بها ويفرض شكلا جديدا للمادة، وبالتالي يتم نموذج إنساني جديد Surhumainأو الإنسان الأعلى.

فنيتشه كموسى تماما جاء ليكسر الأصنام وعند المغيب وحلول الظلام تتعذر الرؤية الجديدة وبالتالي يجب استعمال الأذن والإصغاء، يجب على المرء أن يتمتع بحاسة سمع جيدة يستعيض عنها بحاسة النظر حتى يكشف عما هو خفي ألا وهو المرض الذي أصاب الأصنام وهو مرض داخلي وباطني، ونيتشه يسمي هذه المنهجية (Psychologie) و(Sémiotique) و(Syntomatologie) ويطلق عليها أيضا مصطلح الجينيالوجيا لأن الجينيالوجيا تساعد على تقصي الأعراض والظاهرة ومساءلتها مقتفية أصولها، وإعادة إصلاح المفاهيم التي تشكلت كقيم عمياء لا تعكس سوى الوهم، وكأورام عاشت في كنف الفلسفة وعمل فلاسفة النسق على تدعيمها وترسيخها ونشرها.

[1] - I bid.

يمكننا أن نتحدث عن جمالية الصمت والاصغاء كذلك لدى كيليطو، فكل ما يحاول الصبي فعله هو الإصغاء. أولا على مستوى شخوصه، فهو دائم الإصغاء لما يقوله الجد والأب والأم ومنانة والمعلم والفقيه...الخ، وكلها شخوص من الواقع. وهو حين يستحضر ما تبوح به، يكون ذلك في معظم الأحيان من أجل الاستشهاد على خطاب وثوقي جازم ليس مستعدا لإعادة النظر في يقينياته. لكن هناك أصوات أخرى يكرس لها إصغاء خاصا ومتواصلا ألا وهي تلك الأصوات البعيدة الصادرة من الكتب والتي تصل إلى مسمعه من آفاق عديدة ومختلفة، تثير في نفسه تساؤلات لا حصر لها.

هذا الإصغاء الذي يدعو إليه نيتشه يمارسه كيليطو في كل مرة. ففي فضاء المكتبة، فضاء الصمت بامتياز، يتعلم كيليطو هذه الممارسة، بل إن الكثير من الشخوص تشير بإشارات الصمت للشخوص الأخرى وتدعوها إلى الإصغاء إلى النصوص، الرياضي والقائمة على المكتبة...الخ.

يبقى الإصغاء إذا طريقا يسلكه كل من يريد العودة إلى أعماق الدلالة والمفاهيم ويتغيى إعادة النظر في أفكار الفلسفات النسقية التي ظلت تبحث عن الحقيقة التي ليست سوى وهم زائف أو مشروع يتشكل في أفق المستقبل.

وبالتالي يمكن تلخيص خاصيات النص لدى كل من نيتشه وكيليطو عموما في كونهما ينفتحان على ما يوجد خارجه وأن الكتابة مرتبطة بشكل كبير لديهما بالتدفقات والإحساسات.

أما كيليطو فقد اختار أسلوبا يطغى عليه الطابع السخري الحاد، كما جعل من المتناقضات والممكنات كمينا يترصد القارئ ليبث فيه الشك في اليقينيات مستعينا كذلك بلعبة التناص ليقيم خطابا كونيا ويشيد أطروحة عامة وتصورا شاملا، فتقيم هذه الاستراتيجية حوارا مع النصوص الأدبية القديمة وبخاصة العربية منها، ويأتي هذا الحوار إما لدحض ما قيل أو إعادة النظر فيه أو طرحه طرحا جديدا. وطريقة كيليطو في تناول بعض الطروحات تكون أيضا عنيفة ويكمن هذا العنف في سخرية تبدو ساذجة وتلقائية حيث يحاول دائما أن يبدو الخطاب من خلالها عفويا لا تربطه بأعمال الفكر أو العقل أي رابط.

يكتشف القارئ أن سخرية كيليطو تكمن في طرح التصورات والأشياء التي تقوم بها الشخوص وهي تحاول أن تستجلي معضلة ما، وهذا ما يعطي في بعض الحالات جوابا شافيا بقدر ما يدفع القارئ لاستخلاص ما يجب استخلاصه.

فكل قارئ لكتابات نيتشه لا بد له وأن يجد تلميحات أو كلمات أو جمل ساخرة، فهو في بنائه لأفكاره يعتمد هدم الأفكار التقليدية وتبيان انحطاطها بالسخرية منها ومن أصحابها، الذين يعتبرهم مجرد بلهاء كما عبر عن ذلك قائلا: "كم هم مجانين "1، فيقلب بذلك المقاييس ويقيم تناقضا صارخا بين العقل والحمق بهذه الطريقة.

يعتمد كيليطو بشكل كبير المسرحة باعتبارها نوعا من الاستراتيجية الساخرة سواء على مستوى تقديم شخوصه أو على مستوى سرد الأحداث. والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة وسنحاول الاكتفاء بنموذج الأم لتبيان ذلك، فغالبا مثلا ما تأتي صورة الأم أو الأحداث التي تقوم بها في قالب فيه الكثير من الهزل:

> ما أن ترمي أمي بقطع اللحم في القدر، حتى ينش ويبخ كقط وطأ أحد دنبه. لكن أمي، مقطبة، تسكته، تخنقه دون رحمة، بإغراقه في الماء، كثير من الماء (....) كنت إذ ذاك أدرك أن أمي يمكن أن تكون شريرة[2]"

يرسم كيليطو صورا عديدة للأم لكن الذي يهمنا في هذا السياق هي الصورة الملحمية التي تولد الضحك لدى القارئ. فمن خلال الوصف الذي يرتبط بسنوات الصبا، تتحول شخصية الأم إلى ذلك البطل الذي يخوض حربا لا هوادة فيها ضد اليومي.

> يوم حضرت منانة إلى البيت... درت على شعرها دواء ضد القمل، بنفس الضراوة التي تكشف عنها حين إغراقها الزيت في القد"[3]

ما يثير الضحك هو جدية بطل الملحمة-الأم-أمام بساطة اليومي، وهو بشكل من الأشكال تشابه بين الدون كيخوطي الذي سيتحدث عنه لاحقا وشخصية الأم. فأثناء هذه

---

[1]- فريدريك نيتشه، جينيالوجيا الأخلاق، مصدر سابق، ص81.

[2]- عبد الفتاح كيليطو. الأعمال الكاملة. منانة. ص.118.

[3]- المصدر نفسه. ص.118.

المسرحة يستعمل كيليطو معجما خاصا بالحرب ليضخم من صورة المحارب وهو يصارع أثناء الحرب:

> كانت أشغال المنزل الصباحية تطرده. الماء في كل مكان، والفيضان المحتوم يزحف حتر الركن حيث لجأ بأشيائه المسكينة التي يتمكن من إنقاذها، سجائره، والمنفضة، والجريدة وثمالة قهوة في كأس، كانت أمي وسط العاصفة، وهي تصرخ بأوامرها إلى منانة، تتحول صراحة إلى شريرة، نماما كما تكون حيت ترمي بقطع اللحم على الزيت المفرط السخونة، (.....) ماء التنظيف كان يجعلها في حال من التهيج، والويل لمن يوجد حينئذ على طريقها سيلقى به من السفينة لتجرفه اللجة الثائرة الهادرة.[1]

يفضل الكاتب الساخر بهذا المعنى، اعتماد التهكم والكوميديا (السوداء) والتلميح في أسلوبه فيوجد بالتالي الكثير من الإبداع الأدبي حيث يعتمد تعابير تتجاوز الدلالة ليوازن بين ما هو لساني وما هو وجداني. ونحن نعلم الاهتمام الكبير الذي أولاه كيليطو للثقافة المغربية الشعبية ولتعابيرها التي كانت حاملة دوما للسخرية والدعابة والتي كانت تمثل في غالب الأحيان وسيلة لتجاوز الصعاب التي فرضتها الحياة اليومية. ولا شك أن القارئ قد اكتشف في العديد من المواضع تمظهرات هذه الثقافة الشعبية الساخرة في كتاباته، كما لا يخفى على أحد تأثره بها.

كان الجاحظ يرى في التهكم واللمز والمزحة أسلوبا مستحبا وخلاقا، فالجاحظ حسب ما ذكر نبيل راغب في كتابه، كان يقول: "لا يغضب من المزاح إلا كز الخلق، ولا يرغب عن الفكاهة إلا ضيق العطش"، ثم يضيف "الجد مبغضة والمزاح محبة"[2]. ثم يقول في التربيع والتدوير: "ونحن نعوذ بالله أن نجعل المزح في الجملة كالجد في الجملة بل نزعم أن بعض المزاح خير من بعض الجد وعامة الجد خير من عامة المزاح"[3].

---

[1]- عبد الفتاح كيليطو. الأعمال الكاملة. منانة. ص.120.

[2]- د. نبيل راغب، الأدب الساخر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2000، ص.26.

[3]- الجاحظ، عمرو بن بحر، التربيع والتدوير، تحقيق: شارل بلات، دمشق، 1955، ص.67.

إن الكتابة الساخرة إذن هي نقد لاذع بقناع تهكمي، ورؤية عميقة، يهاجم من خلاله الكاتب شتى أنواع الخديعة والنفاق، بذكاء ودهاء خطيرين من شأنهما جلب التعاطف والتأييد دون الخضوع للضوابط الموضوعية والعلمية في الكتابة التي من شأنها إدانة الأديب غير الساخر. لكن هذا لا يمنع تعرض الكتابة الساخرة أيضا للنقد، والنقد من شأنه تحطيم العمل كما من شأنه الرفع من قيمته، لذلك تنفلت الكتابة الساخرة بطبيعة أسلوبها ومنهجها من الشروط النقدية التي يعتمدها أغلب النقاد في الأعمال الأدبية والفنية على العموم.

لقد خضعت العديد من الأعمال الساخرة على مر التاريخ للنقد، وتاريخ الأدب حافل بكتابات ساخرة تركت أثرها واضحا في الإبداع الإنساني لأنها تتميز بتوفرها على شروط النقد، ك "أشعار هوميروس الملحمية، تتميز بروح السخرية الواضحة"[1]، التي عرض لها كليطو. "وعلى الرغم من أن مسرحيات أريستوفانس الكوميدية زاخرة بالطلقات الساخرة الثقيلة، فإن أول كتابات ساخرة تخضع للمواصفات النقدية للسخرية كانت باللاتينية"[2]. حيث يعتبر هؤلاء الكتاب من الرواد البارزين في هذا الأدب، بكتاباتهم العميقة التي تستهدف أغوار النفس البشرية والعقل الإنساني متجاوزين بذلك الظواهر الاجتماعية، أمثال الكاتب الروماني لوسيلياس الذي "أرسى بذلك التقاليد الأولى لهذا الفن الذي دعمه بعد ذلك هوراس، وبيرسيوس، وجافينال، من خلال قصائدهم التي كتبت خصيصا للسخرية من الأنماط والأفكار السائدة"[3].

يختلف إذن الخطاب الساخر من كاتب إلى آخر، وبذلك يتخذ أنماطا مختلفة في الأدب، حيث يمكن تمييزه بأنواع عدة سواء في الشعر أو النثر ليس عند الغرب فحسب، بل أيضا عند العرب الذين برزوا بشكل قوي في هذا الأدب، أمثال ابن المقفع وأبي العلاء المعري وكذلك الجاحظ...، وكلها أعمال وردت بشكل أو بآخر في كتابة كيليطو واستعملت الخطاب الساخر للتعبير عن الواقع ومواقف أصحابها منه، كأسلوب جديد في الكتابة والإبداع الأدبي. يقول الجاحظ في كتابه "البخلاء" الذي اشتهر بجمالية كتابته التي ارتكزت على التهكم

[1]- د. نبيل راغب، الأدب الساخر، مرجع سابق، ص.15.
[2]- المرجع نفسه، ص.15.
[3]- المرجع نفسه، ص.16.

والدفاعية الساخرة ببراهين منطقية وحجج قاطعة تقضي على مزاعم معاديه، والتي استمد فنها من الفلاسفة الإغريق: "أضحكنا بتصوير طرقهم في الحرص والاقتصاد وحيلهم في صرف الضيوف من الطعام"[1].

فالخطاب الساخر هو تجسيد لخطاب فني وجمالي، حيث يبلور صاحبه في ثناياه كل قدراته الثقافية والفنية واللغوية...، لإنتاجه بأسلوب يتجاوز السطحية في النقد والقول والتعبير...، فيتحول بذلك الخطاب السخري إلى ملحمة للصور والدلالات اللغوية المرهفة بأحاسيس المأساة والضحك، لتعبر عن مواقف أخلاقية بممارسات إبداعية.

يعلن الخطاب الساخر في بدايته عن الهدف المتوخى من موضوعه، لكن سرعان ما يتخذ شكل التفرع والتعدد، معتمدا خطاب المفارقات الذي يعتمد على ازدواجية المعنى بحضور هذا الأخير مع نقيضه ليظهر في القول صورا لشخصياته أو غيرها من الرسوم المصاحبة للخطاب.

يتضمن الخطاب الساخر أيضا أبعادا تداولية متنوعة، وكثافة لغوية وتوليفة لفظية وصورا بلاغية تستحق الدراسة، كالاستعارة التي اقترنت بالتعبير الإبداعي والتجدد الخطابي والكتابة المتمردة، وأيضا أساليب فلسفية تناقش كيفية تشكل الخطاب وأثره في نشر الوعي الإنساني، لأن الخطاب الفني الساخر يبقى لصيقا بالدينامية الحركية للمجتمع، ويقتفي أثر التغيرات التي تطاله، ليبني من خلالها صورا للتعبير الإبداعي، ويجعل الهزل بنية النص ورسوماته، ونظرة تأملية واعية عند المتلقي لواقعه المعيشي.

إن السخرية قاسم مشترك بين نيتشه وكيليطو، وكيف لا وهي التي ارتبطت دوما بالفلسفة باعتبارها حالة ذهنية تفيد إقامة مسافة مع الضوابط أو بشكل جذري مع الواقع أو العالم. ولقد ارتبطت السخرية منذ القدم بالفلسفة حيث كانت السمة التي طبعت فلسفة سقراط.

تبقى السخرية الطابع القوي الذي يسم كتابة نيتشه، فحينما اختار نيتشه عنوان "هكذا تحدث زرادشت" لكتابه فهو يقوم بعكس ما فعل زرادشت التاريخي تماما، وهذا القلب هو من صميم السخرية. وذلك بالضبط ما فعله كيليطو حينما اختار هو أيضا "حصان نيتشه" عنوانا

[1]- الجاحظ، عمرو بن بحر، البخلاء، شرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 1963، ص.7.

لمنتوجه الأدبي؛ هي عملية تسخر من القارئ الساذج الذي سيندفع في بحثه عن المدلولات متوسلا بربط كل شيء بنيتشه كما يوحي بذلك العنوان نفسه؛ هي إذن عملية تلاعب بالقارئ الذي لا يملك القدرة على الاستماع إلى النصوص. حيث يقول نيتشه "من الصعب جدا أن تكون لك آذان كما يريدها زرادشت"[1].

ربما لا يذهب كيليطو إلى حد المساس بقدسية بعض الأفكار، كما فعل نيتشه في تصوره للمسيحية، لكن طريقته في إثارة بعض المعتقدات لا تخلو من لمسة ساخرة ملغمة، ففي "صورة النبي" يورد كيليطو أوصافا للأنبياء كما جاء تمثلهم في تصاوير قديمة، وطبعا، يجب على القارئ أن يدرك أن التمثل هو الموضوع الأساس في هذا الجزء. لكن الوصف والتساؤلات التي تثيرها شخصية الطفل-نجدها في استراتيجية الخطاب هذه التي تحاول أن تعطي الانطباع بأن التساؤل بريء براءة الأطفال-وتقول غير ذلك. فلنتأمل كيف يورد الطفل هذه الأوصاف:

> كانت توجد منها صور، باهرة، تباع غير بعيد عن المسجد الكبير(.....) كان (علي) يرى على واحدة منها، جالسا، وسيفه على ركبتيه، يحيط به ابناه الحسن والحسين، قريبا منهم أسد جاثم. وفي ثانية، كان على فرسه، يواجه مشركا قد شطره بضربة من سيفه إلى شطرين، من الرأس حتى البطن. على ثالثة، يرفع خصمه، الذي لا يزال حيا، سيفه بيد، وبالأخرى ساقه اليسرى التي قد فقدها يسيل منها خيط من الدم، (....) نوح على فلكه مع معرض وحوشه كاملا، سليمان بين خدمه ومنهم الجن الذين يمكن التعرف عليهم من مظهرهم المشاكس وعتادهم من أذناب وحوافر وقرون. ابراهيم بلحية غريبة تبلغ حد ركبتيه، يوشك أن يذبح ابنه المعصوب العينين، لكن الملاك كان قد حضر، يجر كبش الفداء (من الغريب أن للملك شعرا طويلا، وثديين، وملامح أنثوية)."[2]

[1]- Nietzsche, *Ecce homo,* traduction d'Éric Blondel, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 49.

[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -صورة النبي، ص.70.

هذا التقابل بين المحرم وانتهاك المحرم – لأن الصورة محرمة في الإسلام-هو الذي يولد هذا الارتباك في تأويل المضمون. نعلم جيدا كيف يمكن للخطاب أن يخفي خطابا آخر وكيف أن الشخصية الروائية يمكنها أن تتناسل وتزدوج. فاختيار السيرة الذاتية هنا أسهل اختيار لتمرير خطاب نقدي قد يبدو غير ذلك على لسان شخصية الطفل الغرير. ففي ذات الوقت يكون الخطاب خطابا تلقائيا لكنه في العمق يكتسي طابعا حجاجيا فائق التمويه. إذ يحاول عدم لفت الانتباه إلى مشروعه بصياغته في قالب هزلي أو سخري.

نجد نفس الاستراتيجية كذلك في تناوله لموضوع يباغتنا أولا على مستوى الاختيار. وهو موضوع العصا. وما تلك الاستفاضة في تعداد الأغراض التي وجدت من أجله إلا مظهرا من مظاهر المساءلة الساخرة. وقد تفضي قراءة عبد الفتاح كيليطو في هذا الصدد إلى النظر في خطاب الجاحظ السرديّ باعتباره خطاب تقويض وتعريّة وسخريّة، تجاه القيم الثقافيّة، كما سبق لنيتشه أن فعل ذلك في قلب القيم.

ربما يحاول كيليطو لفت الانتباه إلى تلك القيم التي لطالما كرسها التراث العربي من خلال العمود في "نموذج الفحل بذكوريّته وبادّعائه اللفظيّ وبتناقض أفعاله مع أقواله"، كما ذهب أيضا إلى ذلك عبد الله الغذامي من خلال تأويله لحكاية وردت في صلب "كتاب العصا" الذي دافع فيه الجاحظ عن العصا باعتبارها رمزا للثقافة والبلاغة العربيتين ولجملة من القيّم التي تفانى الشعر العربيّ في تفخيمها. ويرى الباحث أنّ الحكاية تجسد في هذا الكتاب صورة هزلية للنموذج الثقافي الشعري أو بتعبير الباحث نفسه "الفحل النسقي/الشعري"، وذلك بوضعه في امتحان عسير ومواجهة صعبة "يتحمل فيها تبعات تسلّطه"[1]

يمكن رصد صدى هذه الاستراتيجية الساخرة في كيفية مسرحة الأحداث؛ الأم التي تضع نظارتين لم يعطها إياها أي طبيب، وملحمة القط البطل، وصديق عبد الله وآراؤه في الحب والكتابة والقراءة...الخ، نماذج كثيرة يجدها القارئ في حصان نيتشه وتمثل كلها أصواتا ساخرة من التصورات والتمثلات الرائجة.

[1]- د.مسالتي محمد عبد البشير، الخطاب السردي، الأنساق الثقافية وإشكالات التأويل، المنارة، المجلد 20، العدد 2014، ص.212.

3- الكتابة الشذرية

تعريف

إن كلمة شذرة أو شظية تعني لغة الجزء الصغير من الشيء ومقابلها باللغة الفرنسية Fragment. ويمكن اعتبار المثل أو الحكمة أو القول المأثور أو المقتضب...الخ -الاصطلاحات متعددة في اللغة العربية- نوعا من الكتابة الشذرية، وتقابلها في اللغة الفرنسية كلمة Aphorisme وأصلها من اللغة الإغريقية aphorismos[1] وباللغة اللاتينية aphorismus[2]،

وهي تعني الحد أو التحديد، ولذلك وردت لدى أرسطو[3] بمعنى التحديد (التعريف). كما استعملت الكلمة لدى الأطباء اليونانيين وبخاصة لدى أبقراط وغاليان بمعنى "التحديد المقتضب" ما يعني تقريبا "الوصفة" وهي عبارة عن وصفات أو نصائح وجيزة جدا.

واتسع مفهوم اللفظ ليصير له معنى التعبير الوجيز الذي يصوغ حقيقة ما، حيث وجدت الكتابة الشذرية منذ القديم، في الفلسفة (أرسطو)، وفي الطب (أبقراط)، وفي الكتب المقدسة (الإنجيل). ويعتبر هذا النوع من الكتابة جنسا قائما بذاته يصادفه القارئ على شكل مؤلف مستقل أو ضمن أجناس أخرى مثل المسرح أو الرواية...الخ. إنه تعبير مؤسلب متعدد الأصوات.

3-1- الخصائص:

قد لا تتوفر هذه البنية التعبيرية على سلطة متكلمة تأخذ على عاتقها مسؤولية الكلام، حيث يكون المتكلم أو الضمير الذي يعود عليه غائبا، كأنها جاءت من عدم، لم ينتجها أي أحد، وكأن هذا النوع من الصياغة لا يكون من صنع الإنسان أو لا يخضع لزمن معين.

تكمن بلاغته وقوته في هذا التمنع، لأنه يتمتع بسلطة تكون لدى المتلقي صورة لسلطة (سياسية أو دينية أو أدبية أو فلسفية...). ولقد بين العديد من الباحثين كيف يساهم هذا النمط

[1] - Le Petit Robert. Aphorisme

[2] -Le Petit Robert. Aphorisme.

[3] -Aristote, Catégories, Editions Seuil, Essai, Paris, 2002.

من التعابير في بناء بعد شمولي في الخطاب السياسي.[1] ورؤية للعالم تأتي على شكل تحديد أو ملاحظة وجيزة.

تحكم هذا النوع من التعابير آلية بلاغية أو أسلوبية تكون بشكل عام المعارضة أو التناقض أو الإيحاء بصيغة معروفة ومتداولة في المأثورات أو الحكم وقد يتضمن تلاعبا على مستوى المفردات، وهو يمثل قطعة ملغزة تولد لدى القارئ متعة فك اللغز، تماما كالأطفال الذين يستمتعون بفك متاهات الأحجية حتى تتضح الرؤية. إنه تعبير يسعى إلى الكونية ولا يقبل التشكيك ولا مجهودات التمحيص، هو إذن فكر قبل الفكر؛ يتغيى الخلاصة وليس البساطة، فالاقتضاب أو الايجاز ليس بالضرورة مرادفا للبساطة.

يتخذ أشكالا عدة فيأتي على شكل نصيحة أو ملاحظة غير آبهة أو حقيقة مطلقة وبديهية أو نقد لاذع أو نسخ لأمثال أخرى أو محاكاة لها أو تقويضا لها أو فكرة غير مألوفة ومباغتة أو كلام مركز لتجربة إنسانية معينة أو استعارة غريبة أو مجاز معبر أو سرد ساخر جد وجيز.

يمكن أن نقسم الكتاب سواء في الفلسفة أو الأدب، بشكل مبسط جدا، إلى قسمين: فمنهم من يكتب نصوصا طويلة ومنهم من يختار نصوصا قصيرة عن قصد. فنيتشه أو سيوران أو ليوباردي على سبيل المثال اختاروا شكل التشظي في كتاباتهم لكن ليس كل كتاباتهم بهذا الشكل. ويمكن اعتبار كيليطو من هواة النصوص القصيرة، ف "حصان نيتشه" كله مجموعة من النصوص القصيرة التي لا يتجاوز بعضها نصف صفحة، وأطولها لا يتجاوز خمس صفحات أو ست، فمنها القصة القصيرة ومنها السيرة الذاتية ومنها ما يمتزج فيه السرد مع التحليل، ومنها ما جاء على شكل المقالة الأدبية...الخ، ومنها ما هو منفصل عن باقي النصوص ومنها ما هو متصل بها بشكل من الأشكال.

[1] -Bonhomme (Marc), « Rhétorique de l'aphorisme et parole totalitaire », dans *Victor Klemperer : repenser le langage totalitaire*, sous la direction de Laurence Aubry & Béatrice Turpin, Paris, CNRS Éditions, 2012, pp. 241-254.

تأتي الشذرة بشكل متناقض باعتبارها كلا تكتفي بذاتها، وحتى وإن جاءت امتدادا لشذرة أخرى أو بداية لأخرى، وحتى وإن أخذت حيزا مختلفا ومغايرا في فضاء الكتاب فهي تطالب دائما باستقلاليتها وتأخذ مكانها في البناء الحجاجي.

تريدنا الشذرة إذن أن نستسيغها لوحدها وأن نقدرها، وهي ليست عنصرا بسيطا يخدم بنية معينة، ولا وسيلة، بل هي غاية في حد ذاتها، وهذا ما يجعل منها دوما موضوع اشتغال جمالي يكرس له المؤلف وقتا مهما أثناء فعل الكتابة. فالشذرة نتاج فكري يفترض فيه أن يجيب عن سؤال الصحيح والخطأ، لكنها في نفس الوقت نوع من الفن وثيق الصلة بالجميل والرديء وبالنبيل والمنحط.

يعد استعمال الشذرة ضربا من ضروب الفن الخام يستهوي لكونه يبدو غير مكتمل وغير جاهز، وكأننا نباغت الفكر في بداية إرهاصاته قبل أن يباشر عملية الترتيب والتجميل والتحسين والرقابة والمراجعة والصقل. فالشذرة تشبه راقصة عارية لم يكن لها الوقت الكافي لارتداء عدتها، وهي بذلك تزداد جمالا وفتنة. إنها تجربة اللامتناهي داخل اللغة، وهي الفتات المعرفي الذي ورد في الإنجيل "اجمعوا كل الشظايا المتبقية حتى لا أموت"[1] والذي يذكرنا بما مفاده أن أفكارنا ما هي إلا شظايا وأما المعرفة ما هي إلا تجميع لها.

وإذا كان يتعذر الحكم على فكر معين لا يثوي داخل نص طويل محكم البنية والتمفصلات إلا بعد الانتهاء من قراءته وبعد تتبع كافة المراحل والأشواط التي قطعها، فإن الشذرة بخلاف ذلك تذعن للحكم فور عملية القراءة، وفي كل مكون من مكوناتها، دون أن يشترط بلوغ النهاية. ليست الشذرة لبنة من إوالية لا وجود له دون وجود اللبنات الأخرى، بل هي موضوع فكر يجب التعامل معه باعتباره واحدا ووحيدا، إنها كحجر يلقى به على سطح الماء فيغوص ليولد دوائر وحلقات تتسع رويدا رويدا وقد يصل اتساعها إلى ما لا نهاية قبل أن يعود السطح إلى حالته الأولى.

غالبا ما يكون الدافع إلى اختيار هذا النمط من الكتابة، بشكل ضمني أو مصرح به، هو نبذ النسق ورفض اقتراح مفهوم منظم ومنسق ومتراتب ومنسجم للكون على الطريقة التي

[1] -La Bible, Jean, 6,12.

يخلق بها الإله. وهي تقبل المخاطرة، مخاطرة التناقض الداخلي، فما تفصح عنه شذرة ما أو توحي به قد تنقضه أخرى، فهي لا تأتي على شكل صرح فكري منصهر ومتناغم ووظيفي بل تكون على شكل ركام فوضوي من الحجر، وعلى القارئ أن يجد له انسجاما ويظهره ويمتص الاحتكاكات وحتى الصراعات الداخلية.

يترتب عن هذا كله أن القارئ لهذا الشكل من الكتابة يكون مختلفا عن قارئ النصوص الأخرى؛ فهما لا يمتلكان نفس الطريقة، فما على قارئ النص الطويل والمتراص سوى أن يتبع خطى الكتابة لأنه تم القيام بالعمل كله من قبل. أما إذا أراد قارئ النص الشذري أن يتجاوز التأمل الحالم أثناء مطالعته لكل مقطع، فعليه أن يشتغل لوحده، وأن ينتج التقاربات، وأن يخلق الانسجام داخل النص، وأن ينتقد، وأن يستخلص، لأن المقالة الأدبية أو كتب التحليل المطولة تستدعي الطواعية، أما الشذرات فهي تتطلب التعليق والتجاوب.

إن الشذرة حبيسة خاصيتين متناقضتين: من جهة، الطابع الجزئي وعدم الاكتمال ومظهرها الديباجي وصورة الشرارة كقدح النار، ومن جهة أخرى نجد اكتمالها وتمامها وطابعها النهائي ووضوحها المستقر.

3-2- نيتشه والكتابة الشذرية

إن توظيف بنية الحكمة أو المثل (structure aphoristique) الذي سيعتمده في مؤلفه «Crépuscule des idoles» وهو نمط يعبر عن الإرادة التي تفرض نفسها بفرضها لأسلوبها ولإكراهاتها أيضا. فلغة نيتشه لغة أخرى هي لغة الشذرة والتعدد والانقطاع، وهي كذلك ثورة على اللغة الكلاسيكية والأنساق الفلسفية المتعارف عليها. وهي تمتح من أصول رومانية، كما عبر عن ذلك بنفسه قائلا: "إن حس الأسلوب والأشعار الساخرة لدي استيقظت تقريبا تلقائية أثناء قراءتي ب سالوست[1]« Salluste »[2] ثم يستطرد في وصفه لأسلوب سالوست ويبدي إعجابه به مضيفا أن أسلوبه سيكون بضراوة باردة تجاه "الكلام

[1]- سالوست Salluste، (35-86)- سياسي وعسكري ومؤرخ روماني.

[2] - Friedrich Nietzsche, le crépuscule des idoles, le cas Wagner, Nietzsche contre Wagner, l'antéchrist (ce que je dois aux anciens), mémoire de France, paris, 1908, vol. 12, P.227.

الجميل"[1] وكذلك تجاه "الإحساس الجميل"2، كما يقر أن أسلوبه وبخاصة في مؤلفه "هكذا تكلم زرادشت" سيكون أسلوبا رومانيا صرفا"3، فيتعلق الأمر باقتضاب واختصار في الكلمات المنتقاة بعناية فائقة والمكان الذي تحط فيه كل كلمة والنغمة التي تشي بها داخل تلك الفسيفساء من الكلمات. هو إذا الأسلوب الروماني، ذلك الأسلوب النبيل كما يراه نيتشه، أما بالنسبة لباقي الشعر، فيصبح مقارنة مع هذا الأسلوب شيئا شعبيا ومجرد ثرثرة أحاسيس.

فنيتشه لا يدين للإغريق بأي شيء على الإطلاق على مستوى الانطباعات، وهم لا يرقون إلى مستوى الرومان4، ويختزل ذلك قائلا: "نحن لا نتعلم من الإغريق"5، فأفلاطون بحسب رأيه يخلط الأساليب كلها، فهو أول دليل على "انحطاط الأسلوب"[6].

إن هذا الانفلات من النسق والتمرد على الترابط والوحدة يظهر جليا في كتابات نيتشه، فهو يرفض كل ما هو موحد، ويدعو إلى الاختلاف والانسلاخ من القيود وذلك بواسطة لغة هي الأخرى تعكس ذلك التمرد المطلق نحو المتغير والمختلف والمضاد لكل ما هو متسلسل، فكتابة نيتشه كتابة متشظية تدعو للاعتراف بوجود المناقض.

رغم الصعوبة التي تعترض المتلقي في فهم كتابات نيتشه للوهلة الأولى، وذلك لاعتماده لغة شعرية استعارية تستوقف القارئ من أجل فهمها واستيعابها، فإن لها ميزة جمالية تجعل من لغته بليغة، لا يملها المتلقي، بل وتولد لديه شغفا فريدا لإتمامها. وفي قلب الصعوبة والعسر تكمن السهولة أيضا وهي ذلك التركيز المقتضب لمادته بحيث يجعل الفكرة في متناول الجميع.

يتميز أسلوب نيتشه بالصعوبة والغموض في الولوج إلى باطن النص وفهم معناه الحقيقي، حيث يعتمد ذلك الشكل الرمزي في عرض الأفكار العميقة التي تحمل دلالات فلسفية يصعب فهمها. كما أنه يطلق العنان للتعبير، فلا يقيم قوانين لأسلوبه ولا يخضعه

---

[1] *-I bid*
[2] *-I bid*
[3] *-I bid*
[4] *-Ibid, P.230.*
[5] *- Ibid.*
[6] *- Ibid.*

للتفكير، بل يعبر بحرية كاملة بما تحمله من مغامرة، "فالنص في منظور نيتشه لعبة قوى خارجية"[1].

وقارئ النص النيتشوي سيلحظ لا محالة خصائص مميزة في أسلوب كتابته لا تبتعد كثيرا عن الكتابة المعاصرة التي لا تتوخى التحديد المنطقي وهي تتناول موضوعها، بقدر ما تسعى إلى اتخاذ المسافة الضرورية من المعاني والقيم التي تم اعتمادها بصفتها حقائق، بل تخضعها إلى تمحيص نقدي جديد.

قد يبدو للدارس في أول وهلة أن هذه الكتابة يعوزها عنصر الوحدة والتناسق، لما يسودها من تفكك ظاهري، غير أن الكتابة الفلسفية المعاصرة هي نسيج يفتقد إلى وحدة البناء، وهي مفككة أقرب ما تكون إلى الشذرة. وربما تكمن القوة التعبيرية والجمالية لهذه الكتابة في هذا الجانب، لما يتضمنه من صفات أدبية وشعرية. وبالرغم من أن هذه الجمالية ساهمت بشكل كبير في تضليل القراء وإبعادهم عن المعاني الأصلية وفهم أهدافها الحقيقية إذ "يتمتع أسلوب نيتشه بقيمة أدبية عظيمة، فهو صاحب أسلوب شعري مشوب بالعاطفة وملهم، ويدعو إلى مجاوزة السطح إلى الأعماق للنفاذ إلى عمق فلسفته"[2].

يتعلق الأمر في هذا الصدد بتركيز أكبر قوة على مستوى الإرادة في أقل عدد من الكلمات وهو مشروع الكتابة المثلية (بفتح الميم والثاء) aphorisme، التي تأتي على منوال الأقوال المأثورة، للتعبير عن الإرادة التي تفرض نفسها. ويمكن أن نضيف ميزة تخص نصوص نيتشه تكمن في استحالة ترجمة شذراتها إلى مفاهيم وتمثلات فهي بمثابة علامات تندرج في إطار هيئات متعددة المعاني والدلالات"[3]. وبحسب دولوز، فإن علامات ورموز الكتابة الشذرية غير قابلة لأن تترجم "إلى سنن القانون والعقد والمؤسسة، وبالتالي غير قابلة أن تتحول إلى قيمة تبادلية أو عملة نقدية"[4].

[1]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، مرجع سابق، ص.173.

[2]- صفاء بن عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1999، ص. 93.

[3]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، مرجع سابق، ص.174

[4]- المرجع نفسه، ص.174.

تروم الكتابة الفلسفية المعاصرة باعتماد هذا المنهج إلى استفزاز الفكر، وخلخلة يقينياته وعاداته، وتقويض المجريات العادية للأشياء، فهي كتابة تتقاطع مع التراجيديا إذ تشاطرها ميزة التهجم على حرمة الخطاب متخذة في ذلك سمة الذاتية والفردية لأنها تثور على الإجماع القائم وتُستعمَل غالباً باعتبارها تعبيرا هجائيا ضمنيا، وهي تستمدّ فعاليتها من الموسيقى والبلاغة والشعر أكثر مما هو منطقي وبرهاني، كما تراكم الأسئلة وتثير الإشكاليات أكثر مما تقدّم الأجوبة وتبحث عن الحلول.

إن أسلوب نيتشه هو أسلوب النبذة أو الشذرة، وكل من يطلع على كتاباته لا بد أن يصطدم بشذرة أو نبذة تبرز قوة هذا الفيلسوف وجرأته في البوح بكل ما من شأنه خلخلة مركزية العقل الغربي. ولأن الشذرة كما عبر عنها الناقد الألماني فريدريك شيليغل، "هي فن يخاطب المستقبل والأجيال القادمة، ويظل معاصروه عاجزين في أغلب الأحيان عن فهمه أو تقبله"[1]. وهذا ما ينطبق على فكر نيتشه في دعوته لمستقبل منسلخ من القيود التي ظلت تحاصره لفترة طويلة من الزمن، والشذرة أيضا هي تعبير عن الحرية في البوح والإفصاح عن كل ما يعتبر محذورا.

بالرغم من أن الكتابة الشذرية ظهرت مع مجموعة من الفلاسفة تمردا على الكتابة النسقية، إلا أنها لم "تصبح منهجا في التعبير وأسلوبا مطلوبا لذاته إلا مع ظهور أعمال نيتشه"[2]، الذي أعلن من خلالها عن كتابة مقطعية بقدر ما ترفض الانغلاق والنمط، تطلق العنان للحرية في الكتابة والتعبير. فكتابة نيتشه المتمثلة في فقرات قصيرة يستطيع من خلالها نيتشه قول العديد من الأفكار في جملة مختصرة، تكشف خبايا يمكن فهمها وفق تصور خاص بكل قارئ. حيث يدعو إلى تشبث الإنسان بتمثلاته الخاصة وعدم الخضوع لما هو مشرع مسبقا، وبالتالي قد نجرؤ على الحكم بأن نيتشه يبدع ويجدد الكلمات بدل أن يقتلها، فهو ينحتها وينقب دائما على الجديد فيها، وهو بذلك يسهل عملية القراءة والفهم ويفسح المجال أمام القارئ ليكتشف المقاصد والغايات بنفسه.

[1]- محمد الحجيري. ظاهرة كتابة الشذرات من نيتشه إلى كانيتي. الجريدة.2013، عدد:4، متوفر في 1.4.6. Consulté le 11 /06/2016. Article/.www.ALJARIDA.COM

[2]- المصدر الالكتروني نفسه.

يقول دريدا: "كتب نيتشه ما كتبه، كتب أن الكتابة-وكتابته على الخصوص-ليست خاضعة للوغوس والحقيقة، وأن هذا الإخضاع تم في مرحلة معينة"[1]، إذ يعتبر دريدا أن نيتشه هو أول فيلسوف "ساهم في تحرير الدال من تبعية المدلول ومن اشتقاقه من اللوغوس"، حيث يرى أن انحطاط الكتابة الذي رسخته الميتافيزيقا يكمن في "هيمنة اللوغوس وفلسفة الحضور"[2].

يقول نيتشه: "مرماي أن أقول في عشر جمل ما يقوله غيري في كتاب...ما لا يقوله في كتاب بأكمله"، وقد اعتبر الشذرة" فن الخلود"[3]. من هذا المنطلق يمكن القول بأن نيتشه قد أعلن عن أسلوب جديد في الكتابة بشكلها الشذري، يسعى إلى التكثيف والتعدد والاختلاف، "وهو ما يسميه نيتشه بالسياسة الكبرى في الفلسفة"[4]، والهدف الانسلاخ دائما من النمط الذي كرس من طرف الفلسفة النسقية.

نخلص إذن إلى أن الشذرة تحطيم للميتافيزيقا وللمثل العليا، وقلب للقيم الفلسفية الموجودة في تاريخ الفلسفة، فإذا كان تاريخ الفلسفة هو تاريخ العقل فإن القيم المترتبة عنه يجب تعويضها بقيم أساسها الحياة. ومن ثمة فكل من الحقيقة والفضيلة والجمال يمكن تأسيسها على قيمة الحياة بدل قيم العقل، وقد بين نيتشه أن الرغبة في الحياة أقوى من مبادئ العقل. وبالتالي جسد هذه الرغبة في دفق الحياة الذي يدفع الإنسان إلى الانسلاخ عن القيود والأصنام التي ربط بها العقل الإنساني، فالإنسان القوي حسب نيتشه هو الذي تتجسد إنسانيته خارج حدود العقل المضبوط بنظام يخضع له الجميع.

[1]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، مرجع سابق. ص.171.

[2]- المرجع نفسه، ص.171.

[3]- محمد الحجيري. ظاهرة كتابة الشذرات من نيتشه إلى كانيتي. الجريدة.2013، عدد:4، متوفر في 1.4.6. Consulté le 11 /06/2016.Article/.www.ALJARIDA.COM

[4]- المقال نفسه.

تروم الشذرة تحريك الفكر وخلخلة يقينياته وعاداته، وتكسير المجرى العادي للأمور، ولها قرابة مع التراجيديا إذ تشترك معها في هتك حرمة الخطاب"[1]، وهي تستمد فاعليتها من البلاغة والشعر أكثر مما هو منطقي وبرهاني"[2]

وبالتالي فإن الكتابة الملائمة لهذه القراءة هي الكتابة المقطعية التي تنبذ الاستمرار والوصل، كتابة تقحم الزمان داخل النص ذاته، لكنه ليس الزمان الميتافيزيقي، وإنما زمن العود الأبدي، زمان ينخر الحضور ذاته، ويجعل الهوية مفعولا للاختلاف، والوحدة نتيجة للتعدد، والعمق فعلا للسطح"[3]

بالرغم من أن كتابته متناثرة، إلا أن نيتشه يولي اهتماما لعملية الانسجام أيضا، لكنه يفعل ذلك في حالات مزاجية محدودة ويستعمل أدوات لغوية تظهر الانسجام النصي، مثل أدوات العطف والوضوح في التعبير عن الأفكار والألفاظ السهلة التركيب. مثال: "وما أراد هيراقليط تفاديه هو ما نريد نحن أيضا أن نتفاداه... لأننا نحن الفلاسفة نحتاج لأن نترك وشأننا، على الأقل فيما يخص "أحداث الساعة". إننا نبجل كل من هو هادئ ورابط الجأش، ونبيل، كل من ينتمي إلى ماض سحيق، كل من لا يرغم مظهره النفس على أن تدافع على نفسها وتنغلق، كل من يمكننا التحدث إليه دون رفع الصوت"[4]. يظهر هنا على مستوى الإيقاع الصوتي والألفاظ الكلامية أنها متناغمة ومنسجمة لا نشاز فيها.

إنها كتابة تثبت قوتها وجماليتها في خفائها، كتابة مفككة تعلن عن صمت خطابي مهول ومتصد، بعيدة عن النسق ومحصنة من شفافية المفهوم5 وضد الكلية والوحدة والانغلاق، كما أن الكتابة الشذرية تتميز بالانفتاح على الخارج وهو شيء لم يفعله الفلاسفة الآخرون.

---

[1]- محمد الحجيري. ظاهرة كتابة الشذرات من نيتشه إلى كانيتي. الجريدة.2013، عدد:4، متوفر في 1.4.6. Consulté le 11 /06/2016.Article/.www.ALJARIDA.COM

[2]- المقال نفسه.

[3]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، مرجع سابق، ص.173.

[4]- فريدريك نيتشه، جينيالوجيا الأخلاق، مرجع سابق، ص98.

[5]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، مرجع سابق ص.173.

3-3- كيليطو والكتابة الشذرية

لم يصدر كيليطو كتابا خاصا بهذا الجنس من الكتابة، لكن القارئ "لحصان نيتشه" سيلاحظ أن معظم النصوص التي وردت فيه هي عبارة عن مزيج من الأجناس تتشابك فيما بينها وتجعل التشظي خاصية لصيقة بها.

كثيرة هي المواضع التي يسرد فيها كيليطو حدثا يستحضر فيه تجربته الطفولية ثم يمسك عنه دون سابق إنذار وكأنه يقوم ببتره ليسترسل في تعليق أو تحليل مفاجئ سريع ووجيز جدا ليعود مرة أخرى إلى سرد الأحداث التي كان بصددها من قبل. هذه الخرجات كثيرة ومختلفة وهو لا ينهي فيها أبدا ما شرع في تحليله أو التعقيب عليه، بل يكتفي بإثارتها ولفت الانتباه إليها، وهنا يجد القارئ نفسه أمام متكلمين أو أكثر؛ شخصية الطفل التي تتحدث ببراءة وشخصية المتفلسف المحنك في تجارب الحياة الذي يدلي بأفكاره وتعليقاته وشخصية المفكر أو الفنان أو الفيلسوف بحسب المواقف، فتتعدد وجوه كيليطو في النصوص، ومع كل وجه تطفو شذرة مختلفة.

إن وظيفة هذه الشذرات لدى كيليطو هي أن تنبه إلى شيء معين، كأن الكتابة لديه تنقطع ولا تتبع الخط المألوف، تغير بنيتها لتقطع مع السابق وتأخذ شكلا جديدا وتثير إشكالا جديدا. يكون هذا التنبيه مقتضبا وسريعا. فبعض هذه التعابير الشذرية غالبا ما تأتي بين عارضتين مثل (احتاج المتكلمون العرب إلى قرون عديدة لمحاربة نزعة إسناد صورة بشرية إلى الله)[1]، أو (من الغريب أن للملاك شعرا طويلا...)[2]، وقد تأتي على شكل استفهام مثل (بأية ملامح)[3]. هناك أيضا تعابير مأخوذة من الشعر الفرنسي، فينبغي التنبيه هنا أن الشعر كما يراه العديد من النقاد الغربيين، نوع من الكتابة الشذرية-مثل بيت مالارمي "ذلك كان اليوم المقدس لقبلتك الأولى"[4]، أو آيات قرآنية وهي كثيرة في نص كيليطو، ﴿الذين آمنوا

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الاعمال الكاملة، صورة النبي. ص.69.
[2]- المصدر نفسه. ص.70
[3]- المصدر نفسه. ص.70.
[4]- عبد الفتاح كيليطو. ثريا. ص.89.

وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا﴾[1]، بعضها يكون تصديرا لنص معين ويكون غالبا اقتباسا أدبيا مثل ذلك، "أيا كانت اللغة التي تتكلمها كتبي، فأنا أكلمها بلغتي" لمونتيني أو "لغات أخرى؟ لكن فقط لأهرب من لغتي، بالواسطة غير المباشرة لانعدام المهارة" لإلياس كانيتي.[2]

يتلاعب كيليطو أحيانا بالأمثال ليخلق منها قصة أو تأويلا غير الذي جاءت عليه في سياقها الأصلي، مثل ما حصل في "أزواج"، فيجمع بين الشذرات الثلاث ليجعل منها نسقا ويخلق من خلالها وحدة وتسلسلا على مستوى المعنى. وكأننا معه كيليطو نقوم باسترجاع أصل لهذه الشذرات؛ أصل آخر بني على تأويل آخر. فالشذرة بناء تكمن قوته في كونه مبتور من كل وحدة، يستدعي من القارئ قوة تحليلية تقوم بالربط بين مكوناتها دون اللجوء إلى أصل أو معالم سابقة.

3-3-1- السيرة المتشظية عند كيليطو

لعل تشظي الكتابة لدى كيليطو يظهر جليا حينما يعرض لسيرته الذاتية التي يحاول دائما أن يخفي ملامحها باستبدال ضمير المتكلم بشخصية عبد الله تارة أو بإقحام ضمير المتكلم في نون الجماعة (نحن) تارة أخرى.

يختار كيليطو في كل مرة شكلا جديدا في الكتابة ثم يضمنه حدثا مرتبطا بمرحلة معينة من حياته دون أن يستطرد في التفاصيل ليسدل الستار بعد ذلك ويتم حديثه بشكل آخر لا علاقة له بالسيرة. وقد تطرق بنفسه لهذا الموضوع في تمهيده[3] للقصص القصيرة التي يضمها "حصان نيتشه" قائلا:

> بعض فصول خصومة الصور ذات سمة شخصية، بل إنها قد تمت إلى السيرة الذاتية. كيف لي بأن أنكر ذلك؟ لكنني في الوقت ذاته، كيف ينبغي لي أن أتبناه؟ إلى أي حد أنا معني بشخصية اسمها عبد الله أو بذلك الآخر الذي يقول "أنا" أو "نحن"؟

---

[1]- القرآن الكريم.
[2]- عبد الفتاح كيليطو. حصان نيتشه. ص.125.
[3]- عبد الفتاح كيليطو. تمهيد. ص.42.

تظهر هذه الصور من حين لآخر في نصوص مختلفة وحالات معينة وسياقات عديدة، معظمها متعلق بمرحلة الطفولة وبالحياة الدراسية أو بتجربة مماثلة مع القراءة والكتاب والتصورات. وتتوزع صور السارد في المتن الذي يهمنا على النحو الآتي:

- 1-ضمير المتكلم "الأنا"، هو المعتمد في "ثقل الشعراء"[1] و"تمرد في المسيد" و"صورة النبي" و"Ciné days" و"موسم في الحمام" والقرد الخطاط" و"الديوان" و"الرياضي" و"الشيطان في الجسد" و"العقد" "منانة" و"دانتي" و"مفاتيح".
- 2-ضمير "نحن"، هو السائد في " زوجة ر" و"الغد المشرق بالأناشيد".
- 3-تظهر شخصية عبد الله في النصوص التالية: "جنون" و"البرطال" و"كأس الحليب" و"بنت أخ دون كيخوطي" و"ثريا" و"المصباح الحري" و"حوض الورد".

في بعض النصوص تحل شخصية الطفل محل الأنا أو عبد الله، ويدرك القارئ ذلك حينما يصادف إشارات واضحة تحيل على تلك الضمائر مثل "الطفل النحيف" كما هو الحال في "تمرد في المسيد" أو بالإحالة إلى الجسم النحيف والحالة المرضية التي عرف بها عبد الله كما هو الحال في "المكتبة".

يتحدث كيليطو عن "شذرة [2]" أو شذرات من حياته التي لا تخضع لمقاييس السيرة الذاتية الكلاسيكية، أي ليست لها بداية ولا تواتر زمني محدد كما هو معهود. تظهر هذه الشذرات وتختفي لا لتعبر عن مرحلة معينة من الحياة في كل تفاصيلها، بل لتعبر فقط عن انطباعات وإحساسات وأحلام، فهو يخل بالنظام ويدخله في فوضى الكتابة على حد قوله[3].

إن السيرة الذاتية ليست في حد ذاتها موضوعا في نصوص كيليطو، بل تمثل قطعا متناثرة هنا وهناك، تحمل تصورات معينة تكون موضوع حوار بينه وبين نفسه كاتبا، ثم بينه

[1]- عبد الفتاح كيليطو، ثقل الشعراء، ص.31.
[2]- عبد الفتاح كيليطو. تمهيد. ص. 42.
[3]- المصدر نفسه. ص. 42.

وبين القارئ. هي وجه من أوجه تعدد الأصوات الذي يسمح له بالجدل الفكري والمطارحة الفكرية. فهو بذلك ينتقل من فعل الملاحظة البريئة التي يقوم بها الأطفال إلى مرحلة المساءلة والفرضيات، دون أن يعطي انطباعا للقارئ بأن العملية من بدايتها حتى نهايتها هي محض تفكير عميق، وهنا تكمن جمالية الكتابة لدى كيليطو.

لقد اختار كيليطو هذا التلاعب وكذلك المخاتلة باعتبارها استراتيجية في الخطاب كما فعل نيتشه في العديد من نصوصه، فنحن نعلم أن زرادشت ليست برواية لكنها تحتوي على عناصر روائية مألوفة، وليست بالطرح الفلسفي المعتاد، لأنها تخالف هذا الجنس في البنية. وهو حينما يعرض لبعض مراحل حياته أو بعض ذكرياته فهو لا يفعل ذلك بهدف السرد، بل وظيفة هذا الخطاب هو المزج والتنويع الذي يحكم قبضته على التصورات.

إن جمالية التنويع تكمن في إعادة تناول المواضيع بشكل متكرر، لكن بشكل مختلف أيضا أي من عدة زوايا متباينة، فكيليطو حينما يتناول موضوع الكتاب مثلا أو الحب أو القراءة فهو يتناوله بشكل مستمر ومتواصل، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، لكنه في كل مرة يضيف شيئا أو ينطلق من شيء جديد لم يتطرق إليه من قبل، أو يضع نفسه في موضع آخر ليقوم برؤية أخرى. وبالتالي فالموضوع هو نفسه لا يتغير، لكنه هو في الوقت نفسه موضوع آخر لا علاقة له بما سبق، فتأتي التنويعات بمعان جديدة ورؤى وإضاءات جديدة.

3-3-2- الاستطرادات

يعتمد كيليطو في كتابته استراتيجية الاستطراد بشكل مكثف سواء في النصوص السردية أو التحليلية، وهو لا ينكر ذلك كما جاء في حواره مع سليمان المعمري[1]:

> طبعا في البداية كان التأثر لا واعيا، فما معنى أن أكرس في السبعينيات من القرن الماضي سنوات لدراسة المقامات التي -كما قلت في مداخلتي- لا يقرأها أحد، ولكني كنت أبحث عن نفسي، وتبين لي أنني لا يمكن أن أكتب إلا وأنا أنتقل وأقفز من موضوع إلى موضوع، أو كما يقول مونتيني "بالقفز والوثب"، وهذا ما

[1]- عبد الفتاح كيليطو: كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه – مجلة نزوىhttps://www.nizwa.com

يحدث في المقامات، مثل مقامات الهمداني التي صفحاتها قليلة، فكل مقامة طولها من خمس إلى ست صفحات، ثم ننتقل من هذا الموضوع إلى ذاك، ومن هذا المشهد إلى ذاك، بحيث ليست هناك وحدة، فيمكنك أن تبدأ بالمقامات الأخيرة وتنتهي بالمقامات الأولى، لا يهم. المهم هي وحدة كل مقامة، مع خيط رفيع يجمع شمل المقامات، هذا الخيط الرفيع هو عودة البطلين، وهما الراوي والبطل البليغ، وهذا ما حاولت القيام به في أعمالي السردية. أعمالي السردية المنشورة قليلة، ولكنني وجدت في المقامات وعند الجاحظ المبرر لطريقتي في الكتابة المبنية على الاستطراد، وجددت مبررا وشيئا يشدني إلى أساس صلب، هذا الأساس هو المقامات والجاحظ".

وباستعماله لهذا الأسلوب، فهو لا يبقي على وحدة النص، بل يسعى إلى الخروج عنها لكن دون أن يشعر القارئ بأي شرخ أو انفصال. فالاستطرادات تساعد كيليطو على تناول العديد من المواضيع في آن واحد بشكل سريع ومقتضب، ويحاول من خلالها أن يخلق جملة من التسلسلات بين عناصر مختلفة، ويحدث فوضى عارمة في النسق النصي ويفجر النواة الأولى ليتناول بالكاد إشكالات أخرى. لكن بعد القراءة المتأنية يتضح أن هذا التشظي على مستوى الكتابة هو في حد ذاته استراتيجية أو محاولة لبناء وحدة على غرار ما يوجد في الواقع.

قد تكون للاستطراد لدى كيليطو وظائف عديدة من بينها التقويض أو السخرية أو التعرية، ويجد القارئ نماذج كثيرة لذلك في "حصان نيتشه". ففي جنون، وهو مقطع من السيرة الذاتية يخرج كيليطو عن جادة السيرة، ليتحدث عن النيسابوري وعقلاء المجانين، أو يشير إلى حكاية ما أثناء السيرة مثل ما وقع في "المصباح السحري"، حيث يقيم موازاة بين علاء الدين والأنا، وبين الأم والمصباح، أو "في القرد الخطاط"، حيث يتناول كتابة بعض الأدباء الفرنسيين...الخ.

يعتبر هذا الاستطراد نوعا من التشظي على مستوى بناء النص والمضامين والتصورات، وإن كان نيتشه قد اختار هذا الشكل من الكتابة بشكل واضح في تصوراته

الفلسفية فإن كيليطو كعادته أراد لهذه الكتابة أن تختفي داخل الكتابة؛ هو شكل من أشكال التمويه وعلى القارئ إعادة ربط الأجزاء فيما بينها.

سيلاحظ القارئ لدى كيليطو نوعا من الميول إلى الاشتغال على هذه الصيغ، لكن ليس بنفس الحدة ولا بنفس الشكل، فهو لا يستعملها باعتبارها أسلوبا في الكتابة بل يثيرها باعتبارها نصا قائما بذاته، لها جمالياتها وإشكالاتها الأدبية. ففي "أزواج" سيعرض لثلاثة أمثلة من التراث القديم: "لا عطر بعد عروس"، الصيف ضيعت اللبن" و"هذا ومدقه خير[1]"، وكلها مرتبطة بعلاقة الرجل بالمرأة وتجربة الحياة. وقد نجد في مكان آخر أقوالا من هذا القبيل ك "القصيدة ناقة شرود[2]".

تكمن قوة هذه التعابير في بلاغتها الشديدة، لتصير الشخوص التي جرت على لسانها هذه المقولات مؤلفين طويهم النسيان، ويكون أيضا هذا الإنتاج أدبيا وفلسفيا نوعا ما، غير أنه يأتي في شكل مصغر لأن هذا النوع من المؤلفين لا تعرف لهم بقية ولا هوية ولهذا السبب يسمي كيليطو هذه المقاطع الأدبية منمنمات. وهو حينما يتناولها فهو في نفس الوقت يقوم بنوع من الحفريات في صميم الأدب العربي القديم، وهذا النوع من الاشتغال يسعى إلى تعرية الأشياء وإزاحة الأتربة التي قد تحجب حقيقتها. لكن من حين لآخر يقف القارئ على تعابير تزاوج بين الاستعارة والحكمة، أو لنقل هي من قبيل الحكمة الاستعارية إن صح القول مثل " لم يكن لأسلافنا وجه"[3]. كثيرة هي هذه التعابير التي يدسها كيليطو في رواياته وسيره الأدبية.

[1]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -أزواج، ص.23.
[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة -استعارة، ص.27.
[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، تمهيد، ص.41.

4- تفاصيل خطابية

هناك العديد من التفاصيل التي يجب أن ينتبه إليها القارئ في كلا النصين، ونظن أنها مشتركة لدى الكاتبين ولها نفس الوظيفة، لأن كليهما له علاقة مع اللغات الأجنبية، وبخاصة اللغة الفرنسية فيما يخص كيليطو. فيربط كل من نيتشه وكيليطو لغتهما الجديدة بوظيفتين اثنتين:

التعبير عن أفكار جديدة بدقة، وهي أفكار لا يمكن التعبير عنها بالاستعمال العادي للغة أو بالتوسل بأسلوب مألوف، ثم الاهتمام بمسألة التلقي حتى يتم تمرير الخطاب بشكل كامل. فجاء الأسلوب في الكتابتين ليخاطب قارئا معينا يضعه دائما على المحك، وبالتالي فإن دراسة الأسلوب تكمن كذلك في محاولة الكشف عن أبعاد بعض الممارسات التي قد يمر عليها القارئ مرور الكرام، وهي تمثل مرحلة لا بد منها من أجل فهم محتويات الفكر وتجلياته.

وفي هذا الإطار، يمكن أن نميز ثلاث خصائص تطبع المعجم لدى كل من كيليطو ونيتشه:

- العناصر المكونة لمعجمهما ليست فقط مجرد كلمات بل قد تكون مجموعة من الكلمات الجديدة.
- استعمال المعجم الأدبي أو الفلسفي القديم وإفراغه من محتواه الدلالي الكلاسيكي وملؤه بمحتويات دلالية جديدة (الإرادة-الحقيقة، الحياة، النص، الكتابة...إلخ).
- استعمال المزدوجتين والخط المائل والكلمات الأجنبية وبخاصة الفرنسية، وهي استراتيجية خطابية وليست أبدا بزخرفات لغوية، فالكلمة الواحدة قد تكون بين مزدوجتين « » أو لا تكون ويتغير معناها كليا. مثال ذلك «cultur» وcultur المتوحدة لفظا والمختلفة معنى.

وهذا الاستعمال يترجم إحدى استراتيجيات الخطاب، فكلمة "حقيقة" بين مزدوجتين موقف يزعزع التعريف أو التحديد التقليدي، واستعمال المزدوجتين نوع من التصويغ المعتمد في الخطاب[1]، وفي بعض الحالات تأتي المزدوجتين لتدل على أن الكلمة لا يمكن ترجمتها في لغته، أو في فلسفته، وهي لا تتوفر على مرجع في الواقع.

يتمازج في هذه الكتابة أيضا، المعجم والمصطلح والتعاريف، والتلاعب التناصي مع الإنجيل والقرآن والفلسفة الإغريقية والآداب، ويتم اعتماد صيغ الجمع في الجمل عوض صيغ المفرد، أو استعمال علامات الاستفهام بشكل ملاحظ لدى كيليطو (طرح مفاهيم جديدة). كل هذه التقنيات تضفي على النص طابع المجازية والخروج عن المألوف.

ينبغي كذلك تناول المعجم والمصطلح الذي يتوسل بهما المفكران بطريقة خاصة. فكيليطو غالبا ما يترجم العديد من المصطلحات من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، وفي بعض الأحيان يفرغ مصطلحا معينا من معناه المتداول ويعطيه معنى آخر. وكذا الأمر بالنسبة للمعجم أو المصطلح النيتشوي، فالعناصر المكونة لمعجمه ليست فقط مجرد كلمات بل قد تكون مجموعة من الكلمات الجديدة، فهو نادرا ما يوظف المعجم الفلسفي القديم، وإن فعل، فإنه يزيح عنه محتواه الدلالي الكلاسيكي ويملؤه بمحتويات دلالية جديدة (الإرادة-الحقيقة...إلخ)، كما يروج استعمال الخط المائل والكلمات الأجنبية وبخاصة الفرنسية، وهذا استعمال فلسفي في التعبير، وليس أبدا من قبيل التزيين.

[1]- Dominique Maingueueu, *Discours et analyse du discours*, éd. Armand colin, paris, 2014.

5- المساءلة

يقول موريس بلانشو Maurice Blanchot في هذا الصدد "يبدأ الأدب حينما يصبح الأدب مساءلة"[1]، وكم هي كثيرة الأسئلة التي يصادفها القارئ في كتابة كيليطو أو نيتشه. إن جمالية السؤال لدى كيليطو تكمن في كونه مباغتا يتناول قضايا على الهامش، غير مفكر فيها، ولا نبالغ إن قلنا أن مشروع كيليطو النقدي والأدبي يتأسس على فعل مساءلة البديهيات بلغة بسيطة لا تتوسل بالمصطلحات الكبيرة الرائجة لأنه يضع نصب عينيه قارئا عاما، فيقول في هذا الصدد[2]:

> فأنا ليس لي اختصاص، فأصحاب الاختصاص فيما بينهم لهم كلماتهم ومصطلحاتهم وأفقهم...إلخ، أما أنا فأخاطب القارئ العام، فلهذا أتجنب مصطلحات من نوع "الحداثة" و"البنيوية"، أتجنب الكلمات التي لا يفهمها إلا أهل الاختصاص. وهناك مسألة القراءة؛ من سيقرأني؟ وكيف أجعله يقرأني؟ ثم إن هناك شيئاً آخر؛ وهو أن المصطلحات العلمية تتقادم مع مرور الزمن، فتُنسى ويُنسى مفهومها ومعناها، فإذا بك تجرّ معك هذه المصطلحات العلمية بينما هي تتبدل كل عشرين سنة. كل عشرين سنة تتأسس مدرسة جديدة وهكذا، لذا أحاول أن أنقذ ما أكتب بأنْ لا أستعمل إلا الكلام العام الذي يفهمه كل قارئ، وهكذا أضمن لكتاباتي شيئاً من الدوام والقراءة، فهناك كلام يرهبني ويخيفني، مثلاً "هرمنوطيقا"، فطبعاً بالنسبة للمختصين يعود هذا [المصطلح] إلى هذه المدرسة أو تلك، إلى هذا المنظر أو ذاك، ولكن بالنسبة للقارئ العام لماذا ستستعمل كلمة "هرمنوطيقا" عوض "تفسير" مثلا؟ هذا لا يجوز بالنسبة للقارئ العام، ولكن كما قلت فإن الأمر يختلف عندما يكون الكاتب مختصاً في علم من العلوم، فهذه مسألة أخرى".

---

[1] -Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, « Idées», 1985, p.11.

[2]- عبد الفتاح كيليطو: كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه – مجلة نزوىhttps://www.nizwa.com

فهو غالبا ما يسائل المفاهيم التي تبدو واضحة لدى القارئ دون أن يتبنى الخطاب الأكاديمي، لكن السؤال سرعان ما يقوم بتبديد هذا الوضوح ويظهر جوانب التعقيد فيه، فهو دائما ما يعيد مساءلة المفاهيم النقدية الكبرى التي كانت دوما موضوع الخطاب الأدبي (الكتابة، الأدب، القراءة، النص، الوظيفة، التاريخ...الخ). وهو من خلال المساءلة أيضا يقوم بعملية الحفر مرسخا بذلك منهجا يكاد يكون جنيالوجيا على غرار ما قام به نيتشه، فيستخرج القديم من الموروث أي من المألوف ويقود القارئ إلى متاهات الغريب. ويتضح ذلك من خلال الأفكار التي يتناولها والتي قد يفرد لها كتابا بأكمله كما هو الحال في كتاب "الأدب والغرابة".

إن المساءلة لدى كيليطو اشتغال لا يتوقف بل يمكن اعتباره استراتيجية يعتمد عليها مشروعه الأدبي، إذ أن المساءلة هي التي تجعل "كل كتاب يصحح الكتاب السابق"[1] لديه، وبالتالي فالسؤال الدائم يولد التأويل المختلف والفكر الديناميكي. فحينما يطرح نيتشه سؤالا يعلم القارئ مسبقا أن الإجابة ستأتي مخالفة للمعهود والمألوف، كما يعلم مسبقا أن السؤال لم يطرح إلا ليزيح اللا مفكر فيه تماما كما يفعل كيليطو.

والسؤال عند نيتشه وكيليطو غالبا ما ينصب في المقام الأول على الماهية والكيف، ما هو النص؟ ما هو الأدب؟ ما هو التأويل؟ ماهي القيم؟...، أو كيف نقرأ التراث؟ كيف يصير الإنسان إنسانا خارقا ؟...الخ، ثم يأتي ليتطرق إلى الافتراضات التي تتناسل.

[1]- عبد الفتاح كيليطو: كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه – مجلة نزوىhttps://www.nizwa.com

خاتمة

تتحمل قراءة النص الأدبي تأويلات مختلفة لما يزخر به من مظاهر فكرية ومكونات أدبية وجمالية ناجمة عن التقاطعات التي ينتجها فعل القراءة شكلا ومضمونا وأفقيا وعموديا. فالتأويل هو مدار تبيان الخصائص الخفية والمتحجبة للنص الأدبي، وكشف الستار عن المسكوت عنه وتوسيع أفق جدل اللغة الذي يضفي البعد التفاعلي على التجليات الفنية والفلسفية للنص الأدبي. ولهذا تبقى القراءة الشرط الذي يمنح للنص معناه؛ إذ لا يعبر هذا الأخير عن دلالاته إلا بواسطة القراءة. وبما أن مسعانا كان هو تسليط الضوء على التقاطعات القائمة بين كتابة نيتشه وكتابة كيليطو، فقد وقفنا على العديد منها ونظن أنها تمثل القواسم المشتركة بين الكاتبين.

ترتكز القراءة التوليدية للنص الأدبي على استحالة ثبات الحقائق ووحدتها مهما بلغ النص من الانسجام، هو نتيجة لعملية تفاعلية بين الكاتب والمكتوب، وبينه وبين المتلقي المنتدب لفعل القراءة. واعتبارا لهذا المبدأ، فقد خلصنا إلى العديد من القضايا التي يثيرها عبد الفتاح كيليطو، وأن الأدوات المنهجية التي يتوسل بها لها أوجه تتشابه في أوجهها الكثيرة مع المقتضيات الموضوعاتية والفكرية والجمالية التي تداولها نيتشه في كتابته الفلسفية.

لقد سبق أن أشرنا إلى أن القراءة التقليدية، تحد من ممكنات النص وتقلص من طاقاته، وحتى يتأتى لنا استشراف جزء منها، لجأنا إلى التوسل باستراتيجية التناص، لأنها تكشف عن حضور أو غياب مكونات نص في نص آخر. ومن ثمة، فقد يصبح التخييل وكيفية اشتغاله وبنائه للصور والنماذج أحد عناصر الإبداع الأدبي التي تثير القارئ وتقوي الروابط بينه وبين النص، الأمر الذي يتيح للقارئ إقامة العلائق والصلات بيت مختلف النصوص ويمنحه "حضورا لافتا في النصوص الأدبية، لأنه يساهم في فك مغالقها واستجلاء بنائها العضوي خاصة إذا كانت أعمالا أدبية مغرقة في الغموض"[1].

[1]- عبد الرحمان التمارة، نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، دار كنوز العرفة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2017، ص.42.

يضاف إلى هذا أن طبيعة الكتابة في النص الإبداعي لها أبعاد رمزية حاسمة في بناء معالم النص وأدبيته، مما يحرر المؤول من المعاني الضيقة، ويتيح له فرصة الصوغ بأسلوب متحرر تلتقي فيه كل معاني اللذة القرائية وتتداخل العناصر الفنية والفلسفية والثقافية للنص، وتتواشج أطياف المعنى الداخلي والخارجي.

إن القارئ المستهلك لا يبحث سوى عن معنى جاهز لا يتطلب كثير عناء، بل إنه يبحث عن حقيقة يؤمن بها، أو مصلحة يطمح إليها. بيد أن زمن ما بعد الحداثة زمن متشظ، عالم تسكنه الفوضى وتتشعب فيه المتاهات ويسود فيه الغموض؛ عالم يعوزه الانسجام والتناسق اللذان ميزا الزمن الكلاسيكي. يرى فريديريك شليغل أن بقاء البشرية يتوقف على الغموض النسبي الذي نعيش فيه، لأننا سنصاب بالهلع إذا غدا الكون قابلا للفهم كما نشترط. لهذا نقم جاك دريدا على النمط العقلاني للكتابة، واعتبر أدب ما بعد الحداثة بمثابة كتابة تشهد الزور لأنها قابلة للمفاوضة والتأويل وبذلك تكون جنسا مخضخضا قابلا للتحول. لكن مع كيليطو ونيتشه، الأمر يختلف تماما. فهما يطالبان بقارئ من نوع آخر، قارئ غير متكاسل، قارئ محارب، قارئ لا يمل ولا يكل من نسج الممكنات ومصادرة المستهلك من الأفكار، وعلى القارئ أن يفهم أن الأسلوب أو الصورة او أي تعبير بشكل عام حامل لمعاني متعددة لا تنضب، بل تتغير بتغير المنظور ولا مجال للثابت، وما الحقيقة سوى ما نريده أن يكون كذلك.

إن كيليطو لا يهتم لشخوصه كما هو الحال بالنسبة للروائيين التقليديين، ويضع الأحداث في مكان وزمان محدد جدا. فشخوصه لا تقطع المسافات ولا تكبر أو تشيخ، والأدهى من ذلك أنه يضاعف من العراقيل كي يقطع حبل التتابع السطري. يقفز بالقارئ من السرد إلى التحليل، ثم يقوده إلى أزمنة تاريخية قديمة، ويجعله يقطع المسافة ذهابا وإيابا، تلك التي تفصل بين شخصيات السارد التي يتقمصها. هذه العراقيل تحث القارئ على تجاوز المحكي واكتشاف دلالاته العميقة.

يعصف كيليطو بالعناصر الأربعة التي تكون كل رواية كلاسيكية، الشخوص والزمان والمكان والفعل ليقترح نموذجه الخاص. ولذلك لم يعد البطل واحدا، بل أبطال رواياته

بصيغة الجمع لا الإفراد، كم جرت العادة في الكتابة الروائية السائدة. فالقط الذي يحمل اسم "حبيبة[1]" يلعب دور البطل الذي يبيد الفئران ويفتك بها كما أن شخصية م[2] هي أيضا تخوض نفس المعركة الضارية مع "الطوبات" التي كان يمسك بها بالمصيدة ويغرقها في السقاية، وشخصية عبد الله التي تستكشف عالم المكتبة وتصارع أيضا من أجل فهم مكنونات الكتب...الخ. الأبطال كما يراهم كيليطو لا يقومون بأفعال خارقة، ولا يمثلون نماذج يحتذى بها، ولا يرسخون قيما أو يدافعون عن قيم بعينها، إنهم يطرحون قضايا، تارة بسذاجة مفتعلة، وتارة بمخاتلة أنيقة، وتارة أخرى بمكر ودهاء. تماما كما يفعل زرادشت حين يؤنسن الحيوانات ويضفي على فكره حيوانية شديدة عن طريق استعارات مدهشة تكثف تجربته الحسية والفكرية التي تعبر عن الصيرورة الحية لتأويلاته.

لم يعد للبطل مفهومه الكلاسيكي بل تم إفراغه من تلك الحمولة التي تكدست بفعل الزمن وتاريخ الرواية ليصير البطل عبارة عن شخصية عادية، أو لنقل بحسب مفهوم الرواية الحديثة لا وجود للبطل. لكن في مكنة كل إنسان عادي أن يصير الإنسان الخارق إذا ما استطاع التخلص من أغلال المتوارث من الأفكار. فالموازاة الساخرة التي يقوم بها كيليطو بين القط والسيد م على مستوى الفعل؛ أي قتل الجردان هي جد معبرة في هذا الصدد.

يحمل النص الأدبي زخما من الجماليات والمرجعيات، وردود أفعال موضوعية وذاتية، وركاما معرفيا يجعله في سيرورة دائمة، تتوالد فيه الرؤى وتختلف بصدده الأحكام، بحسب الاستراتيجيات المنتهجة، واختلاف البعد القرائي الذي لا يحتمل دلالة معينة، وإنما يفتح المجال أمام مداخل تأويلية مختلفة قد تميز النص وتسد ثغراته، وتنتج نموذج النص المتميز غير التقليدي، وبذلك يصح القول بأن التأويل لا حدود له، ولا يقبل اختزاله في دلالة واحدة، ف "الأغبياء وحدهم هم الذين ينهون السيرورة قائلين: لقد فهمنا". "فالشيء الصحيح هو الذي لا يمكن شرحه""[3]، بل على القارئ أن يعاود طرح "الصحيح" من زاوية أخرى ولا يطمئن إلى البديهيات. فلقد كان نيتشه دائما يحفر في سطح "الصحيح" وينفذ إلى أعماقه

[1]- عبد الفتاح كيليطو. الأعمال الكاملة، حوض الورد، ص.111

[2]- المصدر نفسه.ص.110

[3]- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2004، ص.15.

ليبرهن على خلاف ما هو عليه، وليبين أنه لا يعدو أن يكون تركيبا مغرضا ليس إلا. وكذلك فعل كيليطو وهو ينقب في الموروث الأدبي والفكري محاولا تجاوز الجاهز من التأويلات والتصورات.

إن الفهم سيرورة لا محدودة، توسع مخيلة القارئ من خلال رصد محتويات النص وعلائقه مع نصوص أخرى، وإبراز جانبه الأدبي والتأويلي وأبعاده الجمالية، عبر تطور مراحل القراءة، حيث يتم الانتقال من مستويات ظاهرة إلى تفسير الخفي فيها، ففي نطاق الوعي بالتأويل "يمكننا الانتقال من اللغة إلى القيمة، ومن الظاهرة إلى النسق، ومن التقنية إلى الرؤية، ومن التحليل إلى التركيب، وبالتالي من المعنى إلى الرمز"[1].

تحتاج النصوص أولا إلى ضبط القارئ لتصوراتها المبدئية، قبل الشروع في تفسيرها وتأويلها، فهي تتضمن مفاهيم وآراء تتماشى مع سياقها ومضمونها وجب على القارئ مراعاتها في مقارباته. أما اللغة، فتلعب دورا مهما في بناء المعنى، وتتحول من خطاب كلامي إلى تصور فلسفي يتضمن قضايا متعددة منها تجذير الهوية، وتأصيل قيمة النص، وتجديد الرؤية، وتنويع المرجعية. وما يعزز هذا المنظور، قول بول ريكور Paul Ricœur الذي يرى بأن للمعنى مظهرين اثنين: "المعنى الذي يريد نقله قائل الخطاب، والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلا. لكن هذين المظهرين ليسا سوى وظيفتي الهوية والإسناد"[2].

وبذلك يكون المعنى وفق السياقات المفترضة للنص، حاملا للهوية النصية الأولى والهوية القابلة للانبثاق والظهور من خلال الدلالة اللغوية، ومن قلب القراءة التأويلية، "هكذا يجتمع شمل جزئي اللغة الافتراضي والفعلي معا في الخطاب. الجانب المجرد والجانب الفعلي الملموس"[3].

إن للغة، أيضا، دورا تواصليا، لأنها تروم الحفاظ على الأصل وربطه بالمتجدد في نفس الوقت، أي ربط المعنى الداخلي للنص بالدواعي الإسنادية الخارجية للقارئ. لكن

[1]- أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي-السرد بين الثقافة والنسق، مرجع سابق، ص.3.

[2]- بول ريكور، نظرية التأويل-الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2006، ص.14.

[3]- المرجع نفسه، ص.14.

المهمة أيضا ليست بالسهلة، إذ تبقى قراءة النص محفوفة بصعوبات بنيوية يجب مراعاتها خاصة في نصوص نيتشه، فيما يتعلق بالمصطلحات المجترحة التي يقدمها باعتبارها بديلا لمفاهيم متجاوزة، فالنص المتجدد نتيجة تفاعل حر بين النص والقارئ، يبرز من خلاله إبداع وبنية جمالية وفنية تستحق التأمل.

يحتوي النص الأدبي كذلك على جانب مهم من الإشارات التاريخية والثقافية والأدبية والفكرية، حيث يحاول بها الحفاظ على خصوصياته التي تلتصق بالنص وتتجاوزه في الآن نفسه، بحيث يمثل ذلك النسيج الرابط بين الظاهر والباطن، الكائن والمتوقع. والذي ما فتئ كيليطو يدعو القارئ إلى سبر أغواره. كما أنه يحرك القوى الداخلية للنص ويحرر كتابته وينشط العلاقة بين مختلف مكونات النص فتتوحد تارة وتتسع تارة أخرى، لتفك شفراتها وتعبر عن بعدها الجمالي، "ذلك أنه انطلاقا من اللغة وخصائصها، فإن ما يقوله، الأثر الأدبي يتجاوز حتما ما قاله كاتبه، لأن ما ينبثق عنه من معان لا يمكن أبدا حصره في ملفوظاته. بل ذلك ما يشكل الغموض الأساسي للكتابة"[1]؛

وبمعنى آخر، فإن كاتب النص، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، لا يفضي بجميع أسراره ولا يخبر القارئ العادي، مثلا عن مدى تأثره بالقراءات السابقة، وما يخالج نفسه من أحاسيس، ومدى تشربه لتصور معين، أو تفاعله مع كاتب معين، أو أسلوب معين. علما أن كل كاتب قد قرأ لكاتب آخر، ويحاول دائما من خلال كتاباته التعبير بشكل شخصي ومستقل عن الما سبق، بل وفي بعض الحالات يسعى جاهدا إلى خنق الآخر ونفي حضوره في كتابته. وقد عرض كيليطو لذلك من خلال ثنائية النسيان والتناسي. وبالتالي فإن كيليطو يحث دائما على البحث في معان جديدة تستند إلى معطيات لم يتم تناولها من قبل.

أما نيتشه، فهو كذلك قد سعى وبطريقته الخاصة، من خلال الجينيالوجيا، إلى الكشف عن التمويهات التي تتراكم داخل الكلمات عبر الأزمنة، والتي غيرت المفاهيم والمعاني وخدمت علاقة السيد بالعبد.

[1]- بول ريكور، نظرية التأويل-الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المرجع السابق، ص.135.

أدركنا من خلال قراءة بعض أعمال نيتشه وبخاصة "هكذا تحدث زرادشت" و"حصان نيتشه" لكليطو، أن التعامل مع هذه النصوص الأدبية يستدعي آليات تأويلية متميزة، ويقتضي ذهابا وإيابا بين أجناس مختلفة وتوجهات متباينة واهتماما بالمساءلة الدؤوبة والاحتكام لمعايير خاصة تختلف باختلاف الزمن والكتابة وتهدف إلى توسيع دائرة القراءة والوعي النقدي، واستخلاص المضامين الجوهرية وتحويرها بما يتناسب مع نوعية كل متلقي، قارئا كان أم باحثا.

وعليه، فإن مطلب توسيع دائرة القراءة، وارتياد التوليف، وهتك الحواجز بين نصوص تنتمي إلى فترات متباعدة، وثقافات مختلفة، قد مكن عبد الفتاح كيليطو من تحرير النصوص الأدبية من النظرة الأحادية، ومن قبضة الاختزالية، وجعله ينفتح على الجمال الباطني والخفي للنصوص، ولم يتأت له ذلك إلا "بمجاوزة الإدراك التلقائي والمتعاطف والمتوارث، نحو إدراك معرفي يبني مسافة تحليلية تفحص ثوابت البنيات ومتغيراتها، لأجل بناء "نموذج جمالي" متسق، يجد ضمانته في النص، وله أثره في خيال القارئ وذخيرته الثقافية"[1].

إن الحديث عن مبدأ تأويل نصوص عبد الفتاح كيليطو، ليس سوى حديث عن مستويات مختلفة من التلقي يتحكم فيها القارئ بدينامية تفاعلية مستمرة، تستهدف الأساس المعرفي الذي يضمن لها التحرر والانفتاح والتأويل والإبداع...، تجاوزا لثبات القراءة ومحدوديتها، وتأسيسا لعلاقة نقدية توليدية بين القارئ والنص.

وهكذا، فقد تمظهرت العملية التأويلية لدينا أثناء قراءة "حصان نيتشه" من خلال المسافة الكائنة بين المتوقع واللا متوقع؛ بين المألوف والغريب، لاسيما وأن الخروج عن المألوف حسب نيتشه وكيليطو، دعوة إلى التيه وشد الترحال إلى بقاع بعيدة تمكن القارئ من رؤية واضحة تحرر من عادات نقدية أو إدراكية خاطئة، "فالمؤول يتنازعه انتماؤه إلى تقليد أو سياق معين والمسافة الكائنة بينه وبين المواضيع باعتبارها حقلا لأبحاثه واستقصاءاته"[2]. فالعملية التأويلية استحضار لثنائية الماضي والحاضر، القديم والجديد، محاولة بذلك تجاوز

[1]- د. أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي-السرد بين الثقافة والنسق، مرجع سابق، ص.18.

[2]- د. عبد الله بريمي، مطاردة العلامات بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي-، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2016، ص.150.

الغرابة حتى يصبح الماضي حاضرا مألوفا، وتصبح الصلة غير محدودة، تتجاوز الفراغ وتتذوق جمالية التحرر المفضية إلى تأويل التأويل.

كما تبين أيضا أن كلا المفكرين يشتغلان بعيدا عن ذلك الأسلوب الذي تعتمده الأنساق النمطية في بناء نسق لغوي مغلق من المفاهيم التي تخلو من التناقض والاختلاف. فكلما فرغ كيليطو من محاصرة المعنى في نص من نصوصه إلا واستعاده في نص آخر، أو في نفس النص، ليثير عدم جدواه، أو احتمال وجود معنى آخر وتأويل آخر. فيسوق الأسباب والمسببات في شكل حوار داخلي أو تبادل مع شخوصه، ليهدم بعضها ويعيد بناء بعضها الآخر. ولا غرابة في أن يعنون جزء من "حصان نيتشه" ب "بحث"[1] حيث "دانتي" و"المكتبة"، قصتان قصيرتان يعبران عن السعي المتواصل والمضني الذي تقوم به الشخصية للقبض على المعنى والإمساك بالدلالة، لكن بدون جدوى. هو القلق الدائم إذا والخوف من الركون إلى معنى ثابت تمليه معيارية متكلسة تأبى المساءلة.

هذا الخوف أو القلق، كما يوحي بذلك طفل كيليطو، أمام الكم الكبير من الكتب وغبار المكتبة، هو المحرك الأساس المفض إلى الكتابة. لا يجب على الإنسان أن يجعل من حياته مثالية بسترها بغطاء يلطف من وقعها ويجعلها قابلة للتحمل، بل يجب عليه، حسب نيتشه أن يؤسلبها؛ أي أن يعطيها الشكل أو الصورة الأكثر انسجاما والأكثر انتظاما، وهذا ما يتحدث عنه في مؤلفه «Le gai savoir». ويرى بلونشو، Blanchot في هذا الصدد أن نيتشه من أكثر الفلاسفة الذين يكون "خوفهم من الخوف" أقل، ويجعلون خوفهم مستقرهم، ويفرضون ذواتهم على الخارج بشكل أكثر وهذا ما يجعل كتابته وتفكيره عبارة عن توتر دائم بين الجدلية والاختلاف، بين الشكل والتشظي، بين البناء والهدم"2.

فلطالما اعتمد الأدب وكذلك الفلسفة على منطق التتابع السطري والتجانس والكتابة العمودية التي تشترط الترابط المنطقي ورسم حدود للفكر، حتى اكتشفنا مع كليطو ونيتشه نمطا جديدا سمح للفكر بالتحرر من عادات صارت فيما بعد معيارا غير قابل للجدل، ومن المفاهيم الجافة، كما سمحت كذلك للنص بإمكانيات تعدد المعنى في علاقتها بتطور فعل

[1]- كيليطو، الأعمال الكاملة، بحث، ص.167.
[2]- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، دار توبقال للنشر، (ط1)، الدار البيضاء، 2006، ص.174.

القراءة واحتمال التأويل، وبتخلص الكلمة من تبعية الدال والمدلول، كما خلص إلى ذلك دولوز بشأن بعض كتابات نيتشه، حيث كشف أن "نيتشه قد تميز عن غيره من الفلاسفة بكيفية التعامل مع "الشخصيات المفهومية" سواء تلك التي يفضلها أو تلك التي يرفضها"[1].

اتفقت الكتابة لدى كل من كيليطو ونيتشه على مستوى العديد من المضامين والقضايا الفكرية، ولعل أهمها هو علاقة اللغة بالواقع والحقيقة. فكلا القراءتين تقومان على منهجية جديدة في قراءة التراث من خلال المسلك الجينيالوجي، سواء على مستوى اللغة أو على مستوى الأفكار، والذي يمكننا أن نعتبره تاريخا تكوينيا يقوم على عملية معاكسة؛ هي عملية التقويض والحفر.

كما أنها اتفقت كذلك على مستوى أشكال التعبير التي يمكن تلخيص أهمها فيما يلي:

- استعمال الاستعارة كنوع من جمالية الابتعاد عن المطروق من الأفكار، فالاستعارة ما هي إلا مرور أو انتقال من مكان إلى آخر، أي تأثير عصبي تنجم عنه صورة ستتحول فيما بعد إلى دلالة يسندها الإنسان إلى ذلك التأثير العصبي الأول، وبالتالي تكون المفارقة بين ما هو واقعي وما هو حقيقي بحسب نيتشه. فالاستعارة هي في حد ذاتها دليل على التصور الخاطئ للغة في علاقتها مع الواقع.

يتوسل كل من كيليطو ونيتشه بالاستعارات المرضية، والحيوانية، والحربية والملحمية، ومجازية المكتبة والنسخ والاجترار... الخ، التي تكمن وظيفتها في إرشاد القارئ إلى متعة الصورة الفنية التي تمثل وحدها القيمة الجمالية الحقيقية والحقيقة المطلقة وإلى إمكانات تأويلية أخرى، وتخرجه عن نطاق المألوف، وتزعزع يقينياته. فحينما يستعمل نيتشه المطرقة، فهو يتوسل بها من أجل الجس والهدم، وهو يحيل بذلك على منهجيته المزدوجة في استئصال الداء؛ التشخيص أولا، ثم اجتثاثه ثانيا. وحينما يتناول كيليطو حالة الطفل المرضية فهو أيضا يشخص داء القراءة ويعرف دواءها. وحينما يتناول استعارة النسخ، فهو لا يتناولها فقط في علاقتها مع فعل الكتابة والنص، أي من منظور أدبي أو نقدي، بل كذلك في علاقتها مع ذات المؤلف، إذ

[1]- سمير الزغبي، نيتشه الفن والوهم وإبداع الحياة، مرجع سابق، ص.63.

يصير ذاتا ناسخة لذوات أخرى. فإمكانيات كينونة الذات هي نسخ لذوات أخرى، لأن الهويات المتخيلة التي يضعها الأدب رهن إشارتنا باعتبارنا قراء، تشكل تجاربنا الخاصة بصيغة النماذج.

- رمزية بعض الاستراتيجيات مثل الهروب والتيه والاجترار وعلاقتها مع بناء فعل التأويل، نقطة أخرى يلتقي فيها كل من كيليطو ونيتشه. فالهروب أو الاغتراب يمثل المسافة التي تسمح بالتخلص من ثقل الأحكام والتصورات المرتبطة بالبيئة الأصل، والتموضع في زاوية مغايرة وجديدة تمكن من رؤية مخالفة، حيث يهرب كل من نيتشه وكيليطو إلى عوالم لغات أخرى. فيتتبع نيتشه أثر الكلمات والمفاهيم عبر العصور، ويقتفي كيليطو أثر النصوص عبر التاريخ، فيبتعد الاثنان من بيئتهما النسقية ليضع كل واحد منهما نسقه الخاص به.

يرفض كلاهما القراءة الساذجة للنصوص، فالقراءة بالنسبة لهما عملية متكررة لا تمل من فعل الإعادة؛ هي عملية اجترار المادة من أجل الحصول على كل مكوناتها وعناصرها. فإذا كان نيتشه قد حث القارئ على أن يكون مثل "بقرة" تجتر العشب الذي ترعاه من أجل استفادة قصوى، فإنه يجسد هذا من خلال إعادة طرحه لمسألة المعنى والقراءة والكتابة في مواضع كثيرة ومختلفة من نصوصه. بل ويعيد صياغة سيرة بعض شخوصه في أماكن متعددة من نصوصه، كما يطرح نفس الأسئلة في سياقات مختلفة وكأننا به أمام مشروع كتابة يعيد نفسه في كل مرة.

- السخرية باعتبارها أيضا مسافة خطابية، ونوعا من النقد الذي لا يملك معه القارئ أي نوع من الدفاعات المنطقية والنسقية، فهي وسيلة خروج عن البناء المنطقي العقلاني النسقي الذي اعتمده الخطاب الفلسفي ورفض له. ويمثل التوليف بين هذا الضرب من التعبير والاستعارة، أسلوبا في بناء تصورات فكرية ومنهجية أكثر تحررا وإبداعا، وهو يعكس أيضا علاقة الكلمات بالأشياء التي لا يمكن أن تخضع لمعيارية المنطق.

- تتناسل عمليات التلفظ من خلال التنويع على مستوى هيآت التلفظ. فزرادشت هو الأنا المتكلمة؛ الساردة تارة والمتفلسفة والناقدة تارة أخرى، مثلها في ذلك مثل شخصية عبد الله لكيليطو، التي تتوحد في الأنا لتصير أنا الناقد، وأنا السارد.

تتناوب العديد من الوجوه في عملية الخطاب وتتعدد الأصوات، فشخصية الطفل هي ذاتها شخصية السارد وشخصية عبد الله، وقد يكون مكي أيضا وجها آخر للزائر في "دانتي". كما أن الحوار بصفته مصدرا لتعددية الأصوات، هو بدوره قناع آخر تضعه الشخوص من أجل التفلت من عملية التصنيف التي قد تخضع لها بموجب إكراهات الأجناسية. فالأنا عند كيليطو تتخذ وجوها كثيرة، تصل حد التناقض أحيانا؛ الساذج واليقظ والخائف والشجاع والمغامر... الخ. يتعلق الأمر بالنسبة لنيتشه بتجاوز الذات، فمهمة شخصية زرادشت تكمن في التعدد وفي فرض نفسها باعتبارها خالقة ومخلوقة، أي أنها تأبى ذنب شعورها باختراق الوجدان لها ولا تسمح للأخلاق بترتيب هذا الوجدان داخلها.

- سعى كل من نيتشه وكيليطو إلى كتابة لا تلتزم بمبدأ الأجناس الأدبية؛ كتابة لا تعترف بالحدود بل تتخطاها وتخلق هجنة أجناسية تسمح بحرية كبيرة على مستوى التعبير، وتجعل الجواب على تحديد الجنس الأدبي أو جدواه صعبا جدا.

فكيف يمكن تصنيف كتابة كيليطو؟ هل هي نوع من المقالة الأدبية أو الفلسفية؟ أهي سيرة ذاتية؟ أم قصة؟ هي كل هذا في نفس الوقت؛ فهي لا تريد أن تكون حبيسة جنس معين، بل تريد أن تقيم على كل التخوم، معلنة بذلك أن الكتابة، مثلها مثل الفن، لا قوانين تضبطها، وأن المقاييس التي نخضع الكتابة لها تتناقض مع جوهر الكتابة. فالامتثال لمعيار الجنس الأدبي من شأنه أن يخلق أفق انتظار لدى القارئ، ويوجهه إلى معنى معين. أما مشروع كيليطو ونيتشه فهو عكس ذلك تماما، فكل منهما يريد أن يدفع القارئ إلى تجاوز كل ما هو نسقي، وإلى بناء معنى في معزل عن خديعة التأويل المتواضع عنها.

- لعبة التناص استراتيجية تخدم في نفس الوقت فكرة العود الأبدي ومفهوم الأصل، فالنص لا يوجد من عدم، وما هو إلا إعادة الكتابة واستحضار صوت أو

أصوات أخرى، بل التوسل بالكلمات التي استعملت من قبل ورتبت في شكل سابق، هو بحسب نيتشه استعارة يتم تداولها عبر الأزمنة دون التفطن إلى الخطأ الكبير الذي يقع فيه المفكر. وما النسخ الذي تناوله كيليطو إلا وجه من أوجه التناص، فالكتابة تعيد نفس الصيرورة، وتبني نفسها على أنقاض كتابات أخرى؛ هي فضاء تلتقي فيه كلمات الغائب مع كلمات الحاضر لتدفن وتطمس معالمها، وتولد من رحم هذا التلاقي كلمات في ثوب جديد لا تقول جديدا.

- اعتماد الكتابة الشذرية التي توحي بالتشظي وترتبط في الذهن بعملية البتر والتجزيء والقطع. وقد يرى البعض أن هناك تناقضا صارخا في ربط هذا النوع من الكتابة بمفهوم الشاعرية التي تقتضي البناء والتجانس والوحدة عكس الشذرة التي تستدعي العنف. إن الشذرة تفترض وجود كلية مسبقة، بينما تفترض شاعرية التشظي خلق شذرات مستقلة عن الكلية، شذرات قد تكون فقدت أصلها أو انسلخت عنه، مثل نصوص كيليطو وجينيالوجيا نيتشه. وهنا يكمن التحدي الذي يتمثل في اجتراح الفن القادر على خلق الوحدة والترابط من خلال الشذرة التي تقول أنه لا وجود للأصل باعتباره كليا وكاملا، ولا وجود لتطابق بين اللغة والواقع، ولا وجود للمعنى المطلق. فجاءت إبداعات نيتشه وسيرة كيليطو وقضاياهما الفكرية، نتفا متشظية هنا وهناك لتجسيد هذا المنظور، وللتعبير عن وضع اللغة الكارثي، فتأتي كتابتهما متعددة الأصوات، مجهولة الأصل، من كثرة الإحالات والتضمينات والاقتباسات، وإسناد أدوار وأصوات للموتى والحيوانات والأشياء، فيتجه فعل الكتابة نحو الصمت أو استحالة الحكي.

فالشذرة وسيلة للصمود أمام فخ الكتابة التي تميل إلى الاستقرار والثبات داخل أنساق موضوعة، وهي أيضا سبيل آخر لتلافي الوقوع في ثبوتية المعنى. إنها أداة يتوسل بها كذلك من أجل تفتيت وإذابة اللحمة الأجناسية، فكل نص يمثل شذرة أو جزءا من نص آخر، وهو أيضا منتوج إعادة الكتابة أو الكتابات، ويصير بدوره جزأ من نصوص لاحقة.

- مراجعة المفاهيم إما بإفراغها من حمولتها الفكرية المتعارف عليها أو بتحويرها أو باستبدالها بكلمات بسيطة تلقائية تتوضح داخل نسيج سردي ومعالجة الأحداث في علاقاتها مع الشخوص. فبينما ابتعد نيتشه عن المفاهيم المتداولة وأفرغها من مضامينها الكلاسيكية وخلق مفاهيم خاصة به، اعتمد كيليطو استراتيجية الابتعاد كذلك عن كل مفهوم، لأنه لا يرى جدوى في التوسل بترسانة من المفاهيم التي تستوجب التحديد، وتلزمه بالتقيد بها، بينما هو يرفض التقيد والتحديد والتسييج وينشد التحرر والتيه في شعاب اللغة والفكر. فهو يكتفى بالكلمات علما منه أنها تبقى في أحيان كثيرة دون الأداء المطلوب، فيبادر إلى تكرارها وصياغتها بشكل آخر ليستدرك بعضا من عيوبها.
- بلاغة التكرار في تشكيل الشخوص ومعالجة القضايا الفكرية في ارتباطها بمفهوم العود الأبدي. فحينما يتحدث كيليطو عن النسخ مثلا فهو لا يتحدث عنه بصيغة الجيد أو القبيح، المكروه أو المستحب، بل يعرض له باعتباره ظاهرة لازمة للأدب. فربما كل ما يعتبر قبيحا قد يساهم في وجود ما هو جميل في الأدب بل في الانسانية كلها، تماما كما يقول نيتشه حينما يدعو الإنسان إلى تقبل ميولاته ورغباته وتقبل إنسانيته كما هي. تغيب شهرزاد رفيقة شهريار وتعود شهرزاد أخرى لتحكي، هربا من الموت، في ليالي المدينة القديمة، حكايات لزوجها التاجر. وعلى هذا المنوال ينسج كيليطو نماذجه السردية على مستوى الفضاءات والشخوص والتصورات ليعبر عن فكرة العود الأبدي، ويعود للتراث العربي القديم ليقدم بعدا قرائيا جديدا له من خلال خلق دينامية كامنة فيه، كما جاء على لسان عبد الرحمن الجابري، "لا تنتظم في إنتاج الجديد، بل في إعادة إنتاج القديم"[1].

[1]- محمد عابد الجابري. التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د ط، 1991، ص.15.

المراجع والمصادر

المتون باللغة العربية والفرنسية

-عبد الفتاح كيليطو، الأعمال الكاملة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2015

-عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2016.

-Abdelfattah Kilito, *Le cheval de Nietzsche*, Casablanca, Le Fennec,2007 .

المراجع باللغة العربية

- أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي-السرد بين الثقافة والنسق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006.
- ادريس بلمليح، قراءة القصيدة التقليدية، الطبعة الأولى 1999، دار القرويين الدار البيضاء.
- إدمون جابيس، أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب، ترجمة: ادريس كثير-عز الدين الخطابي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، الطبعة الأولى،2003.
- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2004.
- أميرة حلمي مطر، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.
- بديعة محمد عبد العال، الأدب التركي العثماني، ط.1، القاهرة، الدار الثقافية للنشر،2007.

- بشير خليفي، الفلسفة وقضايا اللغة قراءة في التصور التحليلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010،
- بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2006.
- بيار هيبر-سوفرين، زرادشت نيتشه، ترجمة: أسامة الحاج، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2002.
- بيير بودو، نيتشه مفتتا، تعريب: أسامة الحاج، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الطبعة الأولى، 1996.
- بيير مونتيبيلو، نيتشه وإرادة القوة، ترجمة وتقديم: جمال مفرج، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 2010.
- توفيق الزيدي، تأسيس الخطاب النقدي، (أطروحة الجمحي)، عيون المقالت، 1998 - تزفيتان تودروف الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط، 1987
- توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا،طرابلس، ليبيا، الطبعة الثانية سنة 2004.
- جابر عصفور، تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2014.
- جان غرانييه، نيتشه، ترجمة: د. علي بو محلم، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2008.
- جان غرانييه، نيتشه، ترجمة: د. علي بو ملحم، كلمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 125.
- جراهام آلان، نظرية التناص، ترجمة د. باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2011.
- جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.

- جياني فاتيمو، نهاية الحداثة، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
- جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،
- حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع.
- حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجيا فصول في تاريخ علم الإنسان، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- حفناوي باعلي، الترجمة الأدبية، الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2013.
- ديفيد كارتر :-النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2010.
- ر.ف. جونسون، الجمالية ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ت. عبد الرحمن لؤلؤة، دار الرشيد بغداد، 1982
- ر.ه. روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ترجمة: د. أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
- رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، ترجمة: حسن صقر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 1998.
- سمير الزغبي، نيتشه الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.
- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.
- صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية، من المحاكاة الى التفكيكية، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2016

- صفاء بن عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1999.
- صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، 1999.
- ضحى المصعبي، الكتابة والتناص في كتاب الحب لمحمد بنيس، الدار التونسية للكتاب، الطبعة الأولى، 2014.
- عبد الرحمان التمارة، نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2017.
- عبد الرحمان بدوي، نيتشه، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الخامسة، 1975.
- عبد الرزاق بلعقروز، نيتشه ومهمة الفلسفة قلب تراتب القيم والتأويل الجمالي للحياة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- عبد الرزاق بلعقروز، نيتشه ومهمة الفلسفة، قلب تراتب القيم والتأويل الجمالي للحياة، تقديم: د. عز العرب الحكيم بناني، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، 2010.
- عبد العالي بنعبد السلام، الأدب والميتافيزيقا، دار توبقال للنشر، 2009،
- عبد الفتاح كليطو، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2013.
- عبد الفتاح كليطو، بحبر خفي، دار توبقال للنشر\، 2018. الدار البيضاء.
- عبد الفتاح كيليطو أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال للنشر،2000 الدار البيضاء.
- عبد الفتاح كيليطو الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر،2007 الدار البيضاء، ط1.
- عبد الفتاح كيليطو الكتابة والتناسخ – مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، 1985. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1.
- عبد الفتاح كيليطو المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي،2001 دار توبقال للنشر.

- عبد الفتاح كيليطو لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي،1995 دار توبقال، الدار البيضاء، ط1.
- عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،2002.
- عبد الكريم عنيات، نيتشه والإغريق إشكالية أصل الفلسفة، مطابع الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 2010.
- عبد الله الغذامي النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي،2000. الدار البيضاء
- عبد الله بريمي، السميائيات الثقافية مفاهيمها وآليات اشتغالها-المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2018.
- عبد الله بريمي، مطاردة العلامات بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية – الإنتاج والتلقي-، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2016.
- عبد المسيح ماري تيريز، القراءة النصية بين النص المرئي والنص الأدبي، مجلة ابداع، مصر، الهية العامة للكتاب، ع.3، مارس 1996.
- عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.
- علي حرب، الممنوع والممتع. نقد الدات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995.
- علي حرب، الممنوع والممتع. نقد الدات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995.
- فريدريك نيتشه، جينيالوجيا الأخلاق، ترجمة محمد الناجي، أفريقيا الشرق،، 2006
- فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ترجمة شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2008
- فريدريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010.
- فؤاد زكريا، نوابغ الفكر الغربي، نيتشه، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية.

- قاري محمد، سيمائية المعرفة المنطقية، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط1، 2002،
- قسطندي شوملي، مدخل إلى علم الترجمة، القدس، مجعية الدراسات العربية، 1996
- كاتارينا مومزن، غوته والعالم العربي، ترجمة: د. عدنان عباس علي، مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.
- لورانس جين- كيتي شين، نيتشه، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة، تنسيق عبد الجليل ناظم، أوضاع معرفية 2، دار تبقال للنشر،2013
- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د. رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
- محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، دار توبقال للنشر، (ط1)، الدار البيضاء، 2006.
- محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996.
- محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات ضفاف، بيروت، الطبعة الأولى، 2015.
- محمد عابد الجابري. التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د ط،1991.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، المركز الثقافي المغربي، 1992.
- مطاع الصفدي، نقد العقل الغربي، الحداثة ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.
- نصر حامد أبو زيد، النص، السلطة، الحقيقة، الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995.

- نيتشه، العلم المرح، ترجمة وتقديم: حسان بورقية – محمد الناجي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1993
- نيتشه، فجر، ترجمة: محمد الناجي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2013
- نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، مطبعة جريدة البصير، الإسكندرية، 1938.
- هانز جورج جادامر، تجلي الجميل، تحرير: روبرت برناسكوني، ترجمة: د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ترجمة للطبعة الأصلية لكتاب: The Relevance of the Beautiful and other essays First Published 1986, Cambridge University press.

المراجع باللغة الفرنسية

- Abdelfattah Kilito , *La langue d'Adam et autres essais, Ed. Toubkal, 1995*.

- Abdelfattah Kilito, *le cheval de Nietzsche. Récits*, Casablanca, Editions Le Fennec, 2007.

-Alain Michel, *Le rapport de rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron*, Biblithèque d'études classiques, Paris, 2003.

-André conte Sponville, *Dictionnaire philosophiqu*e, PUF, Paris, 2013.

-Aristote, *Catégories*, Editions Seuil, Essai, Paris, 2002

-BAKHTINE M., [1929, 1963] 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil.

-Barthes Roland, «*Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*» in Claude Chabrol (dir.), Sémiotique narrative et textuelle, édition Larousse, Paris, 1974.

-Barthes Roland, « réflexions sur un manuel » in Doubrovsky.S et -Todorov, T. *L'enseignement de la littérature*, Paris, Duculot,

-Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'expression contemporaine, *Travaux de linguistique* II, université de Saint-Etienne, 1972, Imprimerie Industrielle Saint-Etienne.

-Claude Pichois, André-Michel Rousseau. *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967.

-Charles BALLY, *Traité de stylistique française*, 1921, Heidelberg.

-D.H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée,* Paris, A. Colin, 1994,

-Deleuze 2019, *Vérité et temps, le faussaire*, cours du 02/ 11/ 1983.

-Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours*, éd. Armand Colin, paris, 2014.

-Dorian Astor, in PHILITT « Pour Nietzsche, tout langage est une traduction »,15 MARS 2017.

-E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976.

-Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale* « deuxième dissertation. S1 » Gallimard, Paris. 1985.

-Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*. Orig., KGW, IV.2, 1967.

-Friedrich Nietzsche*, La généalogie de la mor*ale, Mercure de France, Paris, 1900.

-Friedrich Nietzsche, *le crépuscule des idoles, le cas Wagner, Nietzsche contre Wagner, l'antéchrist (ce que je dois aux anciens),* mémoire de France, paris, 1908

-Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Ill, p, trad. A.K. Marietti, Aubier Flammarion, 1969.

- Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Symphonie classique, Liban, 2011

-Friedrich Nietzsche*, Par-delà le bien et le mal, Paris, Editeur Folio,1987*.

- Gérard Durozoi – A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 1990, p.153.

-Gérard Genette, *Seuils*, éd. Seuil, Paris, 2002.

-Gérard Genette, *figures II*, Seuil, Paris,1979

-Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1992.

-Gilles Declercq, *L'art d'argumenter, structures rhétoriques et littéraires*. Editions Universitaires, Paris. 1992.

- Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 1962.

-Gilles Deleuze, *Nietzsche* [1965], Paris, Puf, « Philosophes », 2006.

-Jean-Paul Sartre, "*Les Mobiles de Calder*," Alexander Calder: Mobiles, Stabiles, Constellations, exh. cat. (Paris: Galerie Louis Carré, 1946).

-Jean Starobinski, « *Peut-on définir l'essai*? », dans François DUMONT (dir.), Approches de l'essai, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Visées critiques», 2003

-Julia Kristeva, « Une poétique ruinée » dans Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

-Jürgen Siess, « Parallèle », un concept opératoire en littérature comparée ? In Revue de littérature comparée 2001/2 (n 298).

-Leo SPITZER, *Etudes de style*, Tel Gallimard, Paris, 1970.

-Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Ed. Garnir-Flammarion. Traduction. Henri Parisot. Paris. 1979.

-Martine Béland, *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.

-Maurice Arvonny et al., Les chemins de la science : regards sur la recherche, Paris, Éd. du CNRS, 1990.

-Michael. Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1989.

-Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Folio, 1987.

-Nathalie PIEGAY-Gros*, Introduction à l'intertextualité*, Edition. Dunod, Paris, 1996.

-Olivier Pontan, Nietzsche, *Philosophie de la légèreté*, éd. Walter de Gruyter, Berlin, 2007.

- Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, Savoir, Sciences, 1991.

-P. Carta, *Machiavel aux XIX et XX siècles,* Milan Cedam, 2007

-P. van Tieghem, *La Littérature comparée*, A. Colin, 1931, cité par D.H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994

-Patrick wotling, *Le vocabulaire de Nietzsche*, éd. Ellipses, loisis.2001.

-Philippe Lejeune, Le *pacte autobiographique*, éd. Seuil, Paris, 1996.

-Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, textes réunis, paris, seuil, 1971.

-Pierre Larthomas*, le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, A Colin, 1972.

-Platon, *Le Banquet*, tr. Léon Robin [1950], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1987.

-Richard Wagner, Opéra Tristan and Isolde, 1865.

-Roland Barthes, « réflexions sur un manuel » in Doubrovsky.S et Todorov, T. *L'enseignement de la littérature*, Paris, Duculot.

-Roland BARTHES, cité dans Marielle MACÉ, *Le temps de l'essai*, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.

-Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984

-Roland Barthes, *le degré Zéro de l'écriture*, Editions du Seuil , Paris, 1972.

-Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.

-Serge Bogobza, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « le rouge et le noir »,* Genève, Librairie Droz, 1986.

-Serge Dobrovsky, « *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse* », Paris : Grasset, 1993.

-Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002.

-Stefan Günzel, « Nietzsche's Geophilosophy », Journal of Nietzsche Studies, nº 25, 2003.

- Théodor W. Adorno, *Autour de la théorie esthétique: paralipomena, introduction première*; traduit de l'allemand par M. Jimenez et E. Kaufholz. Paris, Klincksieck, 1976

-Tzvetan Todorov, « *Catégories du récit littéraire* » communications n° 8, Paris, Gallimard.

-Umberto Eco, *Dire presque la même chose,* Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. 2006.

-Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

-Yves Chevrel, *La littérature comparée*. Paris. Presses Universitaires de France.1989.

- Yves Citton, Lire interpréter, actualiser, Editions Amsterdam, 2017.

المراجع الإلكترونية بالفرنسية

-Angèle kremer- Marietti : *Nietzsche, la métaphore et les sciences cognitives*. In revue tunisienne des Etude pilosophique penser après Nietzsche 1900-2000 N 28/29 2001.

In revue tunisienne des Etudes philosophique penser après Nietzsche 1900-2000 N 28/29 2001.

- Barthes Roland, Tel quel, *automne* 71, n° 47.

-Biaggi Vladimir : Nietzsche p : 21 Armand colin paris 1999 « si l'on donne certains termes d'une acception esthétique. Voire musicale. Lire en ce sens est un art, celui d'interpréter en étant à l'écoute. Dans cette activité, c'est tout le corps qui pense ».

-Bonhomme (Marc), « Rhétorique de l'aphorisme et parole totalitaire », dans *Victor Klemperer : repenser le langage totalitaire*, sous la direction de Laurence Aubry & Béatrice.

-Charles BALLY, *Traité de stylistique française*, 1921, Heidelberg.

- Eric Blondel, Nietzsche. Crépuscule des idoles. Analyse explication, commentaire, philopsis éditions numériques. www.philopsis.fr.

-Friedrich Nietzsche, Considérations inactuelles, Arvensa Editions, version numérisée.

-Friedrich Nietzsche, Humain, trop humain, p. 440. Orig., KGW, IV.2, 1967.

-Friedrich Nietzsche, Le mama gritte dada dans toussez états, in https://substantifiquemoelleblog.wordpress.com/tag/friedrich-nietzsche.

-Jürgen Siess- « Parallèle », un concept opératoire en littérature comparée? in Revue de littérature comparée 2001/2 (n 298).

--Le Crépuscule des Dieux De Richard Wagner. Et le Crépuscule des Idoles de Friedrich Nietzsche

-Nietzsche, Ecce homo (1888), *Pourquoi je suis sage*. (En ligne), www.philopsis.com / Article. Consulté le 14/06/2016.

-Références de Friedrich Wilhelm Nietzsche - Biographie de Friedrich Wilhelm Nietzsche
Plus sur cette citation >> Citation de Friedrich Wilhelm Nietzsche (n° 9638)

-Simha André : Lettre à Rohde 1884, in Nietzsche « Mon style est une dance, un jeu avec les symétries de toutes sortes et une gambade moqueuse par- dessus ces symétries. Cela se sent jusque dans le choix des voyelles ».

-Stefan Günzel, « Nietzsche's Geophilosophy », Journal of Nietzsche Studies, nº 25, 2003

-Turpin, Paris, CNRS Éditions, 2012.

-www.ALJARIDA.Article/

-www.extra-edu.be/Dossiers_Magritte Le dossier pédagogique Magritte PDF, Educateam –Musées royaux des Beaux-Arts 2009.

- Nietzsche, Ecce homo (1888), Pourquoi je suis se sage. Ss7, (en ligne), www.philopsis.com / Article. Consulté le 14/06/2016.

Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, Arvensa Editions, version numérisée

المراجع الالكترونية بالعربية

- مدخل "نظير"، ويكيبيديا الموسوعة الحرة

- محمد الحجيري. ظاهرة كتابة الشذرات من نيتشه إلى كانيتي. الجريدة.2013، عدد:4، متوفر في 1.4.6. Consulté le Article/.www.ALJARIDA.COM 11 /06/2016

- عبد الفتاح كيليطو: كل كتاب أكتبه يصحح الذي سبقه – مجلة نزوى

- فاتحة الطايب أمحزون 2014 رهانات تأويل الخطاب التراثي العربي، تأصيل الكيان من المنظور الحواري، الندوة الدولية الثانية: قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، بحوث علمية محكمة، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها.

المعاجم باللغتين الفرنسية والعربية

- معجم الفلاسفة، جورج طرابيشي؛ مادة: نيتشه، دار الطليعة، بيروت -لبنان، الطبعة الثالثة، يوليو 2006.

- سهيل ادريس، المنهل، قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب، بيروت 2000.

- جبور عبد النور، معجم عبد النور الحديث، عربي-فرنسي، دار العلم للملايين، بيروت،1983.

-Le Petit Robert.

-André conte sponville, *Dictionnaire philosophiqu*e, PUF, Paris, 2013.

-Catherine MALABOU, *Notions philosophiques, Le Temps Philosophie. Paris. 2019.*

الفهرس

مقدمة..... **1**

مدخل..... **9**

1-الإشكالية..... 10

2-عن حصان نيتشه..... 13

3-في صلب العنوان..... 18

4-مسألة الأجناسية..... 25

5-استراتيجية التساؤل..... 28

6-منطق التناص..... 31

7-كتابة التقويض أم تقويض الكتابة..... 34

8-بين نيتشه وكيليطو..... 38

الفصل الأول: الكتابة الفلسفية والكتابة الأدبية..... **46**

مقدمة..... 47

1- الكتابة الفلسفية..... 48

1-1 التصور الميتافيزيقي للكتابة..... 48

1-2-فلسفة اللغة عند نيتشه..... 49

1-3-الكتابة الإبداعية عند نيتشه..... 57

2-فلسفة نيتشه الجمالية..... 59

2-1المنهج الجينيالوجي..... 59

2-2-قلب القيم القديمة وميلاد الإنسان الجمالي 60

3- تقاطعات جمالية، مفاهيم وتعريفات..... 66

مقدمة..... 66

3-1مفهوم الأدبية..... 67

3-2-مفهوم الأسلوبية..... 71

3-3-مفهوم الجمالية..... 75

تركيب..... 84

الفصل الثاني: التناص في كتابة عبد الفتاح كيليطو..... 86

مقدمة..... 87

1- التناص وتجربة الغيرية والهروب..... 92

2- النص الموازيي..... 96

3- العنوان..... 103

4- التناص والترجمة..... 107

5- التناص الأجناسي..... 118

6- التصورات الفكرية والتناص..... 125

تركيب..... 129

الفصل الثالث: العود الأبدي في "حصان نيتشه"..... 130

مقدمة..... 131

1- مفهوم العود الأبدي عند نيتشه..... 133

2- لعبة النظائر..... 137

2-1-الشخوص..... 138

2-1-1-السارد..... 139

2-1-2 الشخوص-النماذج..... 143

2-1-3-شهرزاد / زوجة ر..... 146

2-1-4-الجن / بروميثيوس..... 147

2-1-5-المحضري فا / إبليس..... 148

2-1-6-عبد الله العاشق/العشاق في الروايات..... 149

2-1-7-عارض السينما / النافخ في الصور..... 150

2-1-8-أوزيريس/ الكندري..... 151

2-1-9-سيزيف /آدم..... 152

2-1-10-علاء الدين/عبد الله وشخصية الأم..... 154

2-1-11-الأسماء الذاكرة..... 155

3-نظائر الفضاءات..... 157

3-1-الحمام/ الفردوس/الجحيم..... 157

3-2-حوض الورد/بلاغة الانغلاق..... 159

3-3-المكتبة/الكون..... 160

3-4-صحيفة الغفران/ بابل..... 163

4-الموضوعات أو الإمكانات السردية..... 165

4-1-الكتابة والذاكرة..... 165

4-2-جمالية التكرار..... 167

4-3-جينيا لوجيا الشخوص..... 172

4-4-الاجترار..... 176

4-5-النسيان أو التناسي..... 180

4-6-جمالية التيه..... 185

4-7-جمالية الالتباس..... 186

4-8-فعل القراءة..... 188

تركيب..... 191

الفصل الرابع: الخصائص الأسلوبية لكتابة نيتشه وكيليطو..... 193

مقدمة..... 194

1- الاستعارة..... 199

1- 2- رمزية الاستعارة..... 209

2-السخرية..... 214

3-الكتابة الشذرية..... 223

تعريف..... 223

3- 1- الخصائص..... 223

3-2-نيتشه والكتابة الشذرية..... 226

3-3- كيليطو والكتابة الشذرية..... 232

3-3-1-السيرة المتشظية عند كيليطو..... 233

3-3-2 الاستطرادات..... 235

4- تفاصيل خطابية..... 238

5- المساءلة..... 240

خاتمة..... **242**

المراجع والمصادر..... **254**

الفهرس..... **271**