سعيد الغانمي

خزانة الحكايات

المركز الثقافي العربي

سعيد الغانمي

خزانة الحكايات

الإبداع السردي والمسامرة النقدية

الكتاب

خزانة الحكايات

تأليف

سعيد الغانمي

الطبعة

الأولى، 2004

عدد الصفحات: 224

القياس: 14.5 × 21.5

الترقيم الدولي:

ISBN: 9953-68-023-X

جميع الحقوق محفوظة

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 ـ 352826

فاكس: 343701 ـ 1 961+

إهـداء

بريشة أنيقة،
كتب الشاعر الروسي مایاكوفسكي إهداء إحدى قصائده:
«إلى نفسه المحبوبة يهدي المؤلف هذه الأبيات».
ليتني كنت مثلك يا مایاكوفسكي
قادراً على إهداء كتابٍ لنفسي.
ولكنني أهدي خزانة حكاياتي
إلى نهر من الآخرين
الذين تجمعوا وتبددوا ليكوِّنوني...

المحتويات

المقدمة: السرد والمخيال الأدبي 9

1. فتنة الاصطلاح 23

2. تحولات الهوية السردية 39

3. حواريات الرحلة المرحة 57

4. حكاية البوم 85

5. السرد ومضاعفة الازدواج 95

6. رسالة إلى جلجامش 103

7. ما لا يُمتلك 107

8. الخيميائي وحجر الفلاسفة 111

9. مصادر إيكو العربية 119

10. جماليات الواقعية السحرية 131

11. مذكرات الجواهري.. الأسطورة الجديدة 137

12. حياة جبل الفيلولوجيا 163

13. أصداء السيرة الذاتية 169
14. آركيولوجيا الفرح والحداد في «أرض السواد» 175
15. خيالات الذات المنشطرة 189
16. أنوبيس يسترد أباه 205
17. «يالو»: الحياة بصفتها سرداً 211
18. موسم العودة إلى البيت 217

مقدمة

السرد والمخيال الأدبي

حكايات الكتابة

سأتناول ثلاث حكايات قديمة تبيّن كيف كان القدماء ينظرون إلى الكتابة بريبة.

كلنا نعرف حكاية «صحيفة المتلمس»، مع أن الأَوْلى -كما سنرى- أن نطلق عليها «صحيفتي المتلمس وطرفة»، بإبراز الثنائية الواضحة التي تنطوي عليها الحكاية. ذهب الشاعران المتلمس وطرفة بن العبد إلى بلاط الملك عمرو بن المنذر في الحيرة، وهما يقصدان نيل الحظوة عنده بمدحه والثناء عليه. لكن الشاعرين كانا قبل ذلك قد هجواه لسوء الحظ. كان عمرو بن المنذر المعروف باسم عمرو بن هند نموذجاً للازدواجية الصارخة، ملك يحكم بأهوائه ونزواته. ولا ننسَ أن المناذرة جميعاً عرفوا بالازدواجية، فقيل عن النعمان بن المنذر إن له يوم «بؤس» ويوم «نعيم». من يأتِ إليه في يوم بؤسه يلقَ ما لا يحب، ومن يأتِ إليه في يوم نعيمه يحصل على ما لا يتخيل، بحسب وصف المصادر العربية القديمة له. وتصفه المصادر المسيحية المعاصرة له بثنائية دينية، ليست أقل من ذلك تناقضاً، فقد كان النعمان قاسي القلب، يقدم ضحاياه البشرية لآلهته الوثنية، لكن لقاءه بأحد الآباء

القديسين غيَّر مجرى حياته وقلَبها إلى النقيض. جاء في أحد الكتب المسيحية المعاصرة له عنه: «آنذاك حتى النعمان فيلارخ الأسكينيين الأعداء، ذلك الوثني اللعين النجس الذي كان يحرق الناس بيده قرباناً لأصنامه، قبل التعميد المقدس، فألقى في النار بتمثال أفروديت (العزى) المصوغ من الذهب الخالص، وقاد شعبه كله إلى طاعة الله». ذهب الشاعران إذاً إلى ملك ينتمي إلى عائلة طبعت حياتها بالثنائية والتقلب من النقيض إلى النقيض. في البداية قبل الملك عمرو بن المنذر مديحهما، وأكرم وفادتهما. وقد تظاهر بالصفح عن إساءة الشاعرين القديمة، وغفر لهما ما ارتكباه بحقه من هجاء. ووعدهما بجائزة سنيّة ينالها كل منهما من عامله على البحرين. أعطى الملك الشاعرين صحيفتين، كتب فيهما جائزة لكل منهما، وأمرهما بالتوجه إلى البحرين لأخذها من هناك. لكن خوف المتلمس من الصحف المكتوبة، وخشيته البدوية من انسلال الحيات من بطون الكتب، دفع به إلى أن يطلب من غلام من غلمان الحيرة، وكان في الحيرة مدارس يدرس فيها الأحداث، أن يقرأ له صحيفته. دهش المتلمس حين عرف أن الملك أوصى بقتله، فألقى صحيفته في الفرات، وطلب من طرفة أن يفض ختم صحيفته ويقرأها. لكن طرفة رفض أن يصدق أن الملك أوصى بقتله. فقد أوصى الملك بإكرامه ومكافأته. ذهب طرفة إلى البحرين، ونصحه عاملها بالهرب والتواري، لكنه تصور ذلك حسداً له منه. فاضطر العامل إلى تطبيق ما جاء في الصحيفة، وهو قتل طرفة. ومن ذلك الحين أطلق على طرفة اسم الشاعر القتيل.

لأمر ما أراد المخيال الشعبي الجاهلي أن يطلق على الصحيفة اسم «صحيفة المتلمس»، مع أن ضحيتها الفعلية هو طرفة، لا المتلمس. ولأمر ما أراد هذا المخيال نفسه أن يجعل عمرو بن هند ملك التناقضات، يتردد في قتل الشاعرين في بلاطه في الحيرة، ويأمر بقتلهما

بعيداً عن لذة تقديمهما في قرابينه البشرية كما فعل أسلافه. لكن المهم لنا، وما نرى أنه مضمون الحكاية الفعلي، هو هذه الازدواجية الخادعة التي تمارسها الكتابة. لقد وصف المتلمس الكتابة بكونها (مضللة) في بيت شعري له. صحيفة المتلمس صحيفة موت، وصحيفة طرفة صحيفة حياة. الكتابة عند المتلمس مخيفة ومثيرة للشبهات، والكتابة عند طرفة وعد بالمكافأة والتكريم. لم يصدق طرفة أن صحيفته تأمر بقتله حتى وهو يتلقى النصح بالهرب من عامل البحرين. هكذا يتضح أن بطل هذه الحكاية هو الكتابة نفسها، وقد اختارت ضحيتين معاً، المتلمس حين انتبه إلى أنها مصدر موت، وطرفة حين تصور أنها منبع حياة. أما عمرو بن هند فقد استغلت الحكاية تناقضاته لتكشف عن تناقضات الكتابة وانطوائها على بنية مزدوجة.

الحكاية الثانية يرويها ابن شاكر الكتبي والصفدي عن ابن العلقمي، آخر وزير عباسي في بغداد. حين أراد ابن العلقمي أن يصانع المغول، وقد اقتربوا من حدود بغداد، أمر بحلق رأس واحد من مماليكه، وكتب لهم على جلدة رأسه الحليق رسالة. حتى إذا طال شعر رأس المملوك، أمره بإيصال الرسالة إلى المغول، ووعده بأنه كتب له فيها مكافأة مجزية. لكن المفاجأة كانت أن المكافأة التي تعد بها الكتابة هي «مزقوا الورقة، واقطعوا رأس المملوك». وقد استثمر هذه الحكاية المرحوم سعد الله ونوس في مسرحيته «مغامرة رأس المملوك جابر». نستطيع أن نسأل مَن أدرى الرواة بوقائع هذه الحكاية؟ وكيف وصلت إلى علمهم؟ هناك ثلاثة أركان في هذه الحكاية. المرسل، وهو أبن العلقمي، والمرسل إليه، وهم المغول، وقناة الاتصال، وهو المملوك. أما الرسالة فقد تلاعبت بهؤلاء الثلاثة جميعاً. لن نستطيع أبداً أن نعرف محتويات هذه الرسالة. إذ ما من أحد من هؤلاء يمكن أن يسرّبَها. المرسل لأنه ينكر إرسالها لأنها دليل خيانة ضده. والمرسل إليه لأنه عدو وشهادة

العدو مطعون بها، فضلاً عن كونها تشير إلى مقابلته إحسان المملوك بالإساءة إليه. والعبد، الذي كان قناة الاتصال وحامل الرسالة، لأن الرسالة خدعته بممارسة أعنف أشكال الازدواجية معه. لقد وعدته بالحياة، وها هو يجد موته. وعدته بالمكافأة، ولكنها أعطته المنية. وما دمنا لن نتوصل أبداً إلى مضمون الرسالة الفعلي، فإن المضمون الوحيد الذي تسمح لنا به هو ازدواجيتها، هو اندماجها بقناة الاتصال وانفصالها عنها في الوقت نفسه. هذا التطابق بين الرسالة والعبد الذي حملها، والتحامها بفروة رأسه، يجعل العبد نفسه رسالة وقناة اتصال معاً. لكنه لو كان يعلم أنها تنطوي على وعد بموته لما حملها والتحم بها. لذلك فالرسالة تلتحم به، لتخدعه فقط، وتنفصل عنه بمجرد وصولها. حين تصل الرسالة تقرر استقلالها عن حاملها، وتصرح بمضمونها الفعلي، وهو الانتقام من قناة إيصالها. وهكذا يتضح بالنتيجة أن الكتابة ذات وجهين: خير وشر، سلب وإيجاب، إساءة وإحسان. .الخ.

تتعلق الحكاية الثالثة بعبد هندي أمريكي عند اكتشاف أمريكا أوصاه سيده الأوربي أن يوصل سلة تين فيها ثلاثون حبة إلى صديق له، ووضع في وسط السلة ورقة تشير إلى عدد حبات التين. لكن العبد جاع في منتصف الطريق، فأكل نصف السلة. عندما قرأ الصديق الورقة أنكر على العبد نقص العدد، وأنه مخالف لما مكتوب في الورقة. أصر العبد على أنه أوصل السلة كما هي، وأن الورقة تكذب. في المرة الثانية، طلب السيد نفسه من العبد أن يوصل سلة أخرى إلى صديقه، وفيها عدد مشابه من التين، وورقة أخرى عن هذا العدد. وفي منتصف الطريق، جاع العبد مرة أخرى أيضاً، لكن خبث الورقة لن يفوت عليه هذه المرة. لذلك، فإن أول عمل قام به هو إخفاء الورقة تحت حجر، حتى لا تراه وهو يأكل التين. كان العبد مطمئناً أن الورقة لن تخبر الصديق بأكله التين، لأنها لم تره. لكنه فوجئ بأن الصديق يستنكر عليه نقصان العدد

أيضاً. أصر العبد أن العدد لم ينقص، غير أن إصرار الصديق على ما في الورقة أقنعه أن الورقة لن تغير رأيها حتى وإن لم تره يأكل حبات التين. فاعترف بذنبه وأقر للورقة بصحة ما تقول.

في هذه الحكاية الأخيرة، أربعة أركان صريحة: مرسل، ومرسل إليه، ورسالة، وقناة اتصال. كل واحد يحاول الاحتيال على الآخر. ما يعنينا هنا أن السيد لا يثق بعبده، ومع ذلك فهو يرسله. وهو بحاجة إلى الاحتياط منه بكتابة عدد حبات التين. تتعلق الرسالة إذاً بعدد الحبات. غير أن تدخل قناة الاتصال، وهو العبد في هذه الحكاية، في أكل نصف العدد، يجعل الرسالة في حالة تناقض مع نفسها. تقول السلة إن عدد الحبات خمسة عشرة، وتقول الورقة إن عددها ثلاثون. للرسالة هنا نصفان: الورقة والسلة. ويجب أن يتطابق ما في الورقة مع ما في السلة. إذا تطابقا فالرسالة صحيحة. ولا يكتمل تصديق الورقة إلا عندما تتطابق مع ما في السلة. وإذا كان هناك تفاوت في العدد، فلابد من كذب أحدهما أو تعرضه للتغيير. محاولة العبد أكل الحبات، دون تغيير ما في الورقة، دليل على محاولة تغييره الرسالة في أحد طرفيها فقط. وهكذا يبقى الآخر شاهداً على تزويره، أي بالنتيجة على تدخل قناة الاتصال في سلامة مضمون الرسالة.

في الحكايات الثلاث تمارس الكتابة نوعاً من الاحتيال على منتجها أو ناقلها. الكتابة مثار شبهة وموطن ريبة. وسبب هذه الشبهة وتلك الريبة أن الكتابة باستقلالها عن منتجها أو ناقلها تقرر معناها الخاص، وتنفصل عن المعنى الذي خبأه فيها المنتج أو الناقل. وبهذا الانفصال تولد انشقاقها إلى معانٍ متعددة. باستقلال الكتابة عن معنى مؤلفها أو مرسلها، تنتج معناها الخاص الذي يعد بالتعدد والغزارة، ولذلك تكون مثار شبهة.

تناقضات الكتابة الأدبية

لحسن الحظ، تتوفر الريبة التي تحيط بها الثقافةُ الكتابةَ بصورة حكاية. تنقل الثقافة لنا ريبتها بالكتابة عن طريق رواية أسطورة أو سرد أدبي أو ربما قصيدة أو مثل. ماذا يعني ذلك؟ ألا يعني ذلك أن هذه الحكاية نفسها يمكن أن تنشق على ذاتها لتقدم لنا نحن قراءها انطواءها على معنيين أو أكثر؟ ولكن ألا ينبغي لنا أن نسأل ما المقصود بالمعنى نفسه؟ ألا ينبغي لنا أن نسأل ما معنى المعنى؟ بصرف النظر عن الإجابات المعقدة التي يقترحها الفلاسفة والمنطقيون والبلاغيون عن هذا السؤال، فإنني أريد أن أعود إلى تمييز المنطقي الألماني فريغة بين المغزى والإحالة، وهو تمييز سبق لي أن استثمرته في حقل التحليل الشعري في مطلع الثمانينات، ثم وجدت الفيلسوف الفرنسي بول ريكور يعممه على الأدب بأسره. يميز فريغة بين المغزى sense، الذي هو الدلالة المستحصلة من السياق الداخلي للاستعمال اللغوي، والإحالة reference، التي هي المرجع الخارجي الذي تحيل عليه الدلالة الداخلية للغة. ولتوضيح التفريق بين هذين النوعين من العلاقات اللغوية، أقدّم المثال التالي: لو قلت مثلاً: «تزوج جلجامش من مارلين مونرو». لهذه الجملة معنى لغوي داخلي، إذ لا يوجد ما يحول دون أن يتزوج رجل اسمه جلجامش من امرأة اسمها مارلين مونرو. لكنها بلا إحالة إلى خارج اللغة، لعدم وجود مرجع لها يثبت إمكان صدقها. فجلجامش كما نعرف جميعاً ملك عراقي مات قبل خمسة آلاف سنة، ومارلين مونرو ممثلة أمريكية انتحرت منذ بضعة عقود. هذه الجملة إذاً تستمد شعريتها وجماليتها من كونها ذات معنى، وإن كانت تفتقر إلى الإحالة الخارجية. وكثيراً ما يسلك الشعر الحديث هذا الطريق الماكر، فيرائي بواقع، هو في واقع الأمر، يحتال عليه. ولكن هذا الانقسام إلى مغزى وإحالة لا يختص به الشعر وحده، بل هو مبثوث في اللغة كلها. يحاول منتج

النص أن يضع فيه مغزى ما عن طريق الإيحاء بوجود إحالة. وإذ ترتبط الإحالة بواقعة كلامية معينة، ويفلت المغزى من هيمنة المؤلف يتولد الانشقاق الدلالي عن هذا التنافر الضمني في صميم اللغة. هكذا يخاطب النص المكتوب أفقين اثنين؛ هما أفق المنتج، حيث يشير إلى واقعة محددة مرافقة للحظة إنتاجه، بوصفه تلميحاً لمشروع وجود في العالم، وأفق القارئ بوصفه طريقة في تفسير هذا الأفق الأولي. وبمقدار ما يتحرر النص من منتجه الأولي ينفتح على مستقبليه الجدد باستمرار. يقول ريكور: «ما دام النص يفلت من مؤلفه ومن سياقه، فإنه يفلت أيضاً من متلقيه الأصلي. وهكذا يهب نفسه قراءً جدداً باستمرار. . . وإذا كانت إحالة النص هي مشروع عالم، إذاً فليس القارئ من يشترع نفسه في الأساس. بل يتسع القارئ في قدرته على اشتراع ذاته بتلقي نمط جديد من الوجود من النص نفسه»[1].

هكذا إذاً يتضح أن ما تحتال هذه الحكايات لتوصيله هو احتيال الكتابة نفسها. فالكتابة بطبيعتها تهرب من منتجها، وتقرر استقلالها عنه بمجرد تسطيرها وتحولها من كلمات وأصوات منطوقة إلى حروف وأشكال مكتوبة. لكن تجربة استقلالها لا تكتمل ما لم يكن هناك قارئ فضولي يرغب في كشف النقاب عن العالم الذي تشترعه كطريقة للوجود في العالم. وبهذا المعنى نستطيع أن نتحدث عن نوعين من الدلالة في النصوص الأدبية المكتوبة؛ هما دلاليات السطوح ودلاليات الأعماق. تتعلق دلاليات السطوح بالمغزى المباشر الذي ينقله النص، وتتعلق دلاليات الأعماق بالعالم المخيالي الذي تفتحه وتفضحه في الوقت نفسه. والكتاب الذي بين يدي القارئ هو مشروع قراءة للسرد العربي

(1) بول ريكور: نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2003، ص147.

قديما وحديثا من خلال دلاليات الأعماق التي يختزنها المخيال الأدبي العربي. وهنا لا بدَّ من كلمة وجيزة عن تكون المخيال الأدبي العربي الحديث.

تشكيل المخيال الأدبي

ربما بدا للمتتبع لقطار الثقافة العربية، اليوم، وكأنّ هناك احتفالاً بمشهد ذبح مفهوم «الذات»، شاركت فيه أطراف متعددة: آيديولوجيات تعتبر سؤال الذات ترفاً فكرياً يجب الاستغناء عنه، وإعلام وحشي يتغنى بمفاتن المرئي والمسموع، دون أن يُبقي مُتّسَعاً، مهما كان ضيقاً، لغيرهما من المهجوس والمفكَّر فيه واللامُفكّر فيه. وفي حفلة ذبح «الذات» الهمجية هذه، تبدو الثقافة وكأنها الكاهن الذي لا يريد أن يلطخ يديه بدم الضحية، بل يكتفي بإيقاد البخور وإلقاء التمائم والتحول إلى مخدر يجعل من عملية الذبح عملية سهلة هيّنة.

قد تبدو هذه الصورة الوحشية شرسة وحادة الملامح لكنّها، للأسف، حقيقية. فلقد خرجت الثقافة العربية منذ قليل فقط من عصر التضخم الآيديولوجي، ولكن إلى أين؟ إلى عصر التضخم بلا آيديولوجيا. لقد عامل عصر ما بعد الآيديولوجيا العربيّة ما قبله بطريقة انتقامية، وكأنّ في قتل الآيديولوجيا ثأراً لكرامته، دون أن يفحص مفهوم الآيديولوجيا نفسه. وربّما كانت الآيديولوجيات العربية، بمختلف أشكالها وطبعاتها، قد أعطت الانطباع، بأنّها لا تختلف عن مثيلتها الألمانية في القرن التاسع عشر، أي مجموعة من الأوهام المغروسة في عقول الناس، ويُراد لها أن تفرض معاييرها عَلى الواقع الاجتماعي. ولم يَدُرْ في خلد دعاة نقض الآيديولوجيا أو الثائرين لها أن يكون للآيديولوجيا معنى تحريضي آخر. فالآيديولوجيا هي نسق من التمثيلات التي تتدفق لاشعورياً في صور التمثيل الاجتماعي التي تظهر في أبنية

المخيال وما ينتجه من أساطير ومرويات وأمثال وخطابات وحكايات. . إلخ. وبالتالي فالآيديولوجيا هي علاقة واقعية ومتخيلة معاً: واقعية لأنها تربط وجود الناس بالعلاقات الفعلية التي يعيشون فيها، ومتخيّلة لأنّها تخفق في إدراك حقيقة هذه العلاقات، وفي إدراك الشروط الفعلية لها. وهكذا فإنّ المطالبة بنقض الآيديولوجيا، أو بعبارة أدق، بذبحها ليس بأقلّ تطرفاً من الآيديولوجيا المتضخمة نفسها. نعم يجب كبح جماح الآيديولوجيا، وهذا شيء لا يتحقق إلاّ بوضع اليوتوبيا في الكفة الأخرى من الميزان لمعادلتها، لأنّ الاجتماعي وليد عنصرين متكافئين هما: الآيديولوجيا واليوتوبيا، ومن شأن تضخم أيٍ منهما أن يؤدي إلى صور شتى من الخلل الاجتماعي.

٦١٠٧٤٣

لقد كان إعلام الحشد في المقهى والديوان والمسجد وكل مظاهر الحشد الاجتماعي منذ قرون وحتى الأربعينات من القرن العشرين، هو الوسيط الاجتماعي الأول لتداول رأس المال الرمزي العربي وتسويقه، ومن خلال ذلك تلميعه وتنميقه بل تغييره إذا تطلبت الحال. وبما أن هذا الرأسمال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحاجة اجتماعية فعلية، وبما أن إعلام الحشد إعلام مجّاني بطبيعته، فقد كان رأس المال الرمزي للمخيال العربي وديعة شخصية في عنق جميع المشتركين فيه. ومن هنا حافظ هذا المخيال على توازن دقيق بين الآيديولوجيا واليوتوبيا. لكنَّ إنشاء مؤسسات الإعلام، وعلى الأخص التلفزيون منها، لم يأتِ بلا مقابل، بل أرادت الدولة من خلاله أن تحتكر إنتاج المخيال العربي. ولذلك يمكننا أن نطلق على هذا الإعلام اسم «الإعلام الموجّه آيديولوجياً» لارتباطه بدولة تريد أن تبثَّ من خلاله قناعاتها الآيديولوجية. لقد كانت التلفزيونات العربية الأُولى صوراً من إعلام الحشد. ولكنّها صور تختلف عن إعلام الحشد التلقائي في كون الدولة والمؤسسة الحاكمة هي التي توجه هذا الإعلام، وبالتالي تحرم المواطن العادي من فرصة المساهمة

في صنع المخيال، وربَّما في إفقار المخيال، إلى محاولة جعله يطير بجناح إيديولوجي واحد، بعد بتر جناح اليوتوبيا.

وحين جاءت الفضائيات العربية، فقد مارس بعضها خطّ الإعلام الموجَّه آيديولوجياً وهي الفضائيات التي تسيطر عليها الدولة، بينما اتجهت فضائيات القطاع الخاص، إذا صحّ التعبير، إلى طرح الآيديولوجيا في السوق والمزايدة على قيمة الصورة المرئية-المسموعة فيها، مستغلة عطش المواطن العربي وجوعه إلى اليوتوبيا، أو تخمته من التضخم الآيديولوجي. بل إنها حين انتبهت إلى الفقر اليوتوبي المدقع، راحت تضخ سلسلة من المسلسلات التي تشكو من التضخم اليوتوبي، وهي مسلسلات ذات طابع فنطازي ليس لها زمان أو مكان، وهي بالتالي علامة على خلل اجتماعي أكثر مما هي دليل على حلم يوتوبي يكافئ كفة الآيديولوجيا الثقيلة.

في الأدب أيضاً، حصل ما يشبه ذلك، وإن كان للأدب وعيه الذاتي الذي يتنكر به. لقد كانت «الذات» في شعر القرن التاسع عشر ذاتاً متعاليةً عن الزمان، لا توجد في مكان أو عند أحد، لأنها ببساطة اختصار لتقاليد أدبية تمتدّ من الشعر الجاهلي حتى ذلك العصر. لقد اعتمد أدباء القرن التاسع عشر -وكلهم شعراء- ما يسميه دعاة النظرية الشفاهية بالقوالب والصياغات الجاهزة formulas، حيث يتم حفظ نماذج لغوية ثابتة والتنويع عليها بالاستظهار والاستذكار. ومن طبيعة هذه النماذج أن تكون بلا زمن، لأنها تجمع في داخلها بين عدة أزمنة تتجاور في اللغة وتختلط في الأداء. وهكذا يجتمع في هذه النماذج الشعر الجاهلي والأموي والعباسي. وبالتالي فإنّ «الذات» الشعرية التي أسفرت عنها القصيدة الشفاهية في القرن التاسع عشر، ظلت ذاتاً لغوية متعالية غير مرتبطة بزمن. وحين جاء روّاد النهضة الشعرية العربية أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين (الكاظمي، الرصافي، الزهاوي، البارودي،

شوقي، حافظ، بدوي الجبل.. إلخ) فقد نقلوا مفهوم «الذات» في هذه القصيدة مع الإبقاء على شكلها كما هو. فتحولت فيها الذات من «ذات متعالية» إلى «ذات جمعية» تريد أن ترتبط باللحظة الحاضرة، وتعبّر في الوقت نفسه عن الكلية الاجتماعية التي تنحو إلى الخلاص من فكرة الأغراض السابقة، والالتحام بالزمانية المتجددة. وسرعان ما ظهرت الحاجة إلى تحديث الشكل أيضاً فبرزت مدارس واتجاهات متعددة في المهجر والديوان والشعر المرسل والشعر المنثور وغير ذلك. لكنَّ النقلة النوعية في تغيير مفهوم «الذات» كانت مع ارتفاع موجة «الشعر الحر». لقد أراد روّاد قصيدة الشعر الحرّ إجراء بعض التغييرات الوزنية، ولكنهم، ربّما دون أن يشعروا بذلك، وجدوا أنهم قد غيّروا طبيعة الذات التي ورثوها عن الجيل السابق. وهكذا انتقل مفهوم الذات من «الذات الجمعية» إلى «الذات الفردية»، التي بدأت تزيح من أمامها الذات الجمعية في الشعر القديم شيئاً فشيئاً. وكان لابدَّ لهذه الذات الفردية الجديدة أن تجدَ مأوى لها في الآيديولوجيا أو في اليوتوبيا. وإذ نحا منظرو الالتزام إلى تبني مفهوم آيديولوجي، ظلّت فيه الذات تراوح بين «فردية» في شكل الشعر، و«جمعية» في مضمونه الملتزم، فقد آثر الشعراء اليوتوبيون -أو الشعراء التموزيون، كما أطلق عليهم جبرا ابراهيم جبرا- الركون إلى الأسطورة والإيغال في صنع الفردية بخلق الأسطورة الشخصية المتحررة من كلّ أشكال الالتزام الاجتماعي. وفي كلتا الحالتين كانت موجة «الشعر الحر» ثورة حقيقية في تغيير مفهوم «الذات» قبل أن تكون ثورة في تغيير الشكل الشعري، أو معه وفي الوقت نفسه.

غير أن «الذات الفردية» لم تكن آخر محطة للذات في تطور الشعر العربي، إذْ سرعان ما جاءت موجة «قصيدة النثر». وكانت قصيدة النثر أيضاً مشروعاً لتحرير الشكل من سلطة التكرار الرتيب، غير أنّ هذا المشروع وجد نفسه يصطدم منذ البداية مع مفهوم «الذات الفردية»،

ولذلك فقد تجردت قصيدة النثر عن الذات نهائياً، واحتفلت بتضييعها وتخريبها وهدمها. وهكذا بدأ يظهر مفهوم جديد هو «اللا-ذات» أو «الذات المبعثرة» التي ينبغي على قارئ نصوص هذه القصيدة أن يعيد ترميمها من بقايا الأبنية الخيالية المخرّبة، وصور التشتت والتشظي والاندثار ليعيد تشكيل هيكلها العظميّ الممزّق. وكان الاقتراب من هذه الذات المبعثرة يتمثل بقدر ما يُفلح الشاعر في تخريب الشكل الشعري المستقر. وقد اضطرّ أدونيس إلى التصريح بذلك ذات مرة قائلاً: «بدأ العصف الجميل ولم يبدأ الخراب الجميل». وكأنّ في كلّ قصيدة نثرٍ نداءً ضمنياً يقول: أنا قادر على إعلاء صرح من القصائد القديمة من أنقاض هذه القصيدة، وهرم من الذوات الفردية، من تبعثر ذات قصيدة النثر.

وبرغم أن الرواية بحكم طبيعتها النوعية تختلف عن الشعر في انطوائها أصلاً على تعدد الأصوات أو تعدد الذوات، فإنّ استجابة الرواية العربية لم تختلف كثيراً عن استجابة الشعر، من حيث التفاعل بين الذات والواقع. غير أنّ التركيز هذه المرة لا ينصبّ على الذات، بل على الواقع. ومع صعوبة كتابة تاريخ خطي موصول الأجزاء للرواية العربية، لأنّ الرواية العربية شهدت عدة بدايات متزامنة أو متقاربة، فإننا سنحاول العثور على القاسم المشترك الذي يربط بين هذه البدايات في تفاعلها مع الواقع الاجتماعي. لقد ظهرت أولى الروايات العراقية استمراراً لقصة «الرؤيا». وقصة الرؤيا هي جنس أدبي وليد ظهر في الصحافة العراقية بعد إعلان الدستور العثماني، وفيه يعود البطل إلى ماضٍ موغل في القدم، لا لمحاكمة الماضي، بل لمحاكمة الحاضر، بحيث يمكن القول إنّ قصة الرؤيا هي معالجة صحفية لمشكلة الذات الجمعية في استشراف مقلوب، يتجه إلى الماضي، لمعالجة أوضاع الحاضر والمستقبل. وإذا تذكرنا أنّ الرواية العربية في مصر والشام قد ولدت من أعمال جرجي

زيدان التاريخية، وأنّ الرواية التاريخية، لا تهتمّ بالجزء الميت من الماضي بل بالتراث الحيّ فيه، فإننا سنعرف أن البدايتين تشتركان في استدعاء الماضي وإغرائه بالتنكر في زيّ الحاضر. وبصرف النظر عن القيمة الفنية لهذا البناء، فإنّه قائم على تعددية في الذوات، وواحدية في الوقائع، تجعل راوي هذه الأعمال بالضرورة متدخلاً بين الفينة والأُخرى ليمليَ قيمه وأحكامه، بل نصائحه وإرشاداته.

وأدّى جيل نجيب محفوظ في تطور الرواية العربية الدّور الذي أدّاه روّاد الشعر الحرّ في القصيدة العربية، لقد قام نجيب محفوظ وجيله بقفزة نوعية لتصوير كلية الحياة في المدينة العربية الحديثة، وبقدرة تقنية متميزة قرّبت الرواية إلى حدّ ما من أعمال ما يسمّى بالواقعية النقدية. ولأنّ المدينة العربية الحديثة في الأربعينات والخمسينات كانت تحتفظ بنوع من الموازنة بين طرفي المخيال في الآيديولوجيا واليوتوبيا، فقد حافظت أعمال نجيب محفوظ في هذه الفترة على هذه السمة. لكنّ فترة الستينات كانت فترة طفح آيديولوجي أحدث اختلالاً في البنية الاجتماعية للمخيال الجمعي، ووضع الأعمال الروائية في مفترقات طرق ثلاث: الأول ركوب الموجة الإيديولوجية التي تبشر بها الدولة، وفي هذا السياق ظهرت أعمال روائية ذات طابع دعائي، الثاني استثمار الفراغ اليوتوبي لأغراض تجارية، وهنا أيضاً ظهرت أعمال تستغل جوع القارئ إلى اليوتوبيا بتصريفه في قنوات الإثارة الإيروسية. وإلى هذا النوع تنتمي أعمال إحسان عبد القدوس في مصر، وأعمال حازم مراد في العراق. والجدير بالذكر أنّ نقّاد الأدب يصرفون النظر عن هذه الأعمال اليوم، لأنها غير ذات أهمية من الناحية الفنية، وإن كانت أهميتها كبيرة في تشكيل المخيال الأدبي للمراهقين في ذلك الوقت. والاتجاه الثالث هو الاتجاه الذي حاول الحفاظ على الموازنة الدقيقة بين ضوابط الكتابة الفنية وتعدد الأصوات. وعن هذا الاتجاه ظهر ما يُطلق عليه الرواية

العربيّة الجديدة، التي يحتلّ البناء الفني فيها موقعاً يتقدم إن لم يزاحم موقع توازن اليوتوبيا والآيديولوجيا.

يتناول الكتاب الحالي قراءة أعماق عدد من النصوص الحكائية والروائية من خلال تلمس المخيال الذي تشترعه ضمناً أو تصريحاً. ولذلك فهي قراءات -بالجمع- لا تريد أن تكتفي بدلاليات السطوح وحدها، بل أن تسبر غورها إلى دلاليات الأعماق.

فتنة الاصطلاح

بلاغية المصطلح الأدبي ودوره في نظرية المعرفة

قال مينون لسقراط: «لقد سمعتُ من قبل أن طريقتك تؤدي إلى أنك على ما يبدو ضال، مضل للآخرين... لقد سحرتني وفتنتني وأخضعتني لسلطانك خضوعاً كاملاً فلم أعد أدري أيّان أتجه.. وكأنك في سوء تصرفك من السمك الرّعاد الذي يُشّل كلَّ مَن يدنو منه ويمسه». أجاب سقراط: «نعم، أنا كالسمكة الرعادة، تخدر نفسها حين تخدر الآخرين»[1]. السمكة الرعادة تكهرب الصياد الذي يمد يده إليها، فتصطاده بدلاً من أن يصطادها. وما أشبه فعلها بالبلاغة التي ينصب المنطقيون والعقلانيون فخاخهم لها، فيقعوا فيها حائرين، مسحورين من فتنة البيان الذي أمسكوا به. إن «سحر البيان» الذي تخفيه أسئلة الجهل السقراطي، أمام المعرفة الواثقة بنفسها، والمطمئنة لخطواتها عند مينون، هو الصورة الأكثر شبهاً بما وصلت إليه البلاغة في علاقتها بالتفكير المنطقي والعقلاني. ولم يكن ليدور في خلد أرسطو أنه يؤسس لخطأ سيمتد ألف عام، حين صنّف «الأورغانون»، أو آلة العلوم إلى عدة كتب وضع في آخرها الخطابة والشعر. وفهم أتباعه من هذا التصنيف أنّ خطوات التعريف البرهانية الدقيقة هي وحدها الجديرة بأن

---

(1) يرد النصان في الترجمات المتعددة لمحاورة مينون لأفلاطون في العربية والإنجليزية.

تكون منطقاً. أمّا البلاغة والشعر فهما مجرد «منطق منحط». كان كتاب «الخطابة» يدرس أنواع الخطاب وسياقاته، وكان كتاب «الشعر» يدرس «الميثوس»، أي الحبكة والأسطورة والاستعارة. باختصار كان كتاب «الشعر» يدرس الأدب في أرقى صوره، وهو ما تأدى إلينا بصورة الأنواع الرئيسية الثلاث: الشعر الملحمي، والشعر الدرامي، والشعر الغنائي. ومن هذا التزاوج بين المنزلة المنحطة التي تبوأتها هذه الأنواع الشعرية، منطقاً مضاداً للتعريف والبرهان، وبين التلاحم بين أشكال الخطاب الفني، صار الأدب علامة على إغراء جمالي، وافتتان أسلوبي، ولكن في الوقت نفسه على انخداع معرفي. وصار وصف الشيء بأنه أسطورة أو خرافة يعني أنه لا وجود له، وأصبح وصف الكلام بأنه جدل أو بلاغة يعني أنه كلام فارغ، يغري بالقبول، ولكنه يفضي أيضاً إلى السقوط في هوة خديعة لا قرار لها. طوال قرون وقرون، كان التفكير المنطقي القانون الصارم الذي ينطق بكلمة الفصل بين الحقول والمفاهيم، حتى استقر في أذهاننا، كالبديهية، أن لا فيصل سواه. وكأن المنطق هو المصدر الوحيد لنظرية المعرفة، وكأن من الطبيعي أن يسأل الباحثون عن منطقية الشعر أو البلاغة. لكن أحداً لم يفكر في طرح السؤال البديل الآخر، سؤال السمكة الرعادة عند سقراط، عن شعرية المنطق وبلاغيته. ستتخذ القراءة التالية المصطلح الأدبي منطلقاً للسؤال عن السلطة المعرفية التي جوز بها التفكير التأملي لنفسه أن يكون خصماً وحكماً على البلاغة. أفلا يمكننا أن نقلب هذه المعادلة، لنتساءل عن بلاغية المنطق نفسه، وبالتالي نعطي الأسبقية المعرفية للبلاغة على التفكير التأملي أو البرهاني؟

لكي نحدد معنى «الاصطلاح»، يحسن بنا أن نعود إلى صانع أضخم معجم للمصطلحات، أعني كتاب «الكليات». يقول أبو البقاء الكفوي: «الاصطلاح هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل إخراج

الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المراد»[2]. يبدو أن أبا البقاء يتردد بين تعريفين لم يستطع إدماجهما، ولعلَّ من الأفضل لنا أن ندمجهما في تعريف واحد لنقول: «الاصطلاح هو اتفاق القوم على إخراج الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر...». وواضح من هذا التعريف أنه يشير إلى اتفاق قوم، أي إلى تعاقد جماعي حول استخدام المعاني. لكنَّ أبا البقاء لم يقل «إخراج لفظ..»، بل قال: «إخراج الشيء». يُستحسن، إذاً، أن نغير هذه العبارة مرة أخرى لنقول: إنّ المصطلح هو اتفاق جماعي على إخراج الألفاظ من معنى لغوي إلى معنى آخر. إذا فحصنا هذا التعبير، فإننا سنجده تعريفاً ملتبساً، لأنّ الجماعي هو في الغالب لا شعوري، وخاصة حينما يتعلق باللغة. أما الاتفاق فيتطلب القصدية المبيتة. فكأننا نقول إنّ الاصطلاح قصد غير مقصود. وواضح أننا هنا بازاء تعريف متناقض.

لكي نسيطر على هذا التعريف، سنبدأ من آخر التعريف الثاني بعد أن نبدل الشيء باللفظ: «الاصطلاح هو إخراج اللفظ عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر». ما المعنى الآخر؟ أهو معنى لغوي أم ماذا؟ سيقول البلاغيون إنه المعنى الاصطلاحي. ولكنّ هذا «دور» لا يرضي المناطقة، لأنه تعريف للشيء بالشيء نفسه.

في مادة «استعارة»، يصف أبو البقاء الاستعارة بأنها «اللفظ المستعمل في غير ما وضع له للمشابهة»[3]. هل يعني هذا أن الاصطلاح والاستعارة يشتركان في إخراج اللفظ من المعنى اللغوي إلى «معنى آخر»؟ في رأي أبي البقاء، المعنى اللغوي، هو الأصل الموضوع للغة، وكلّ انحراف عنه مجاز[4]. ولكن هل يوجد مع اللغة «أصل»؟ أوليس

(2) أبو البقاء الكفوي: الكليات، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص 129.
(3) المصدر نفسه.
(4) المصدر نفسه، ص 796.

الأصل نفسه في اللغة مجازاً؟ لن نفهم تفكير أبي البقاء ما لم نضعْ في أذهاننا ثنائية المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. يقول الجرجاني: «إنّ العادة قد جرت بأن يقال في الفرق بين الحقيقة والمجاز، إن الحقيقة أن يُقرَّ اللفظ على أصله في اللغة، والمجاز أن يزال عن موضعه ويُستعمل في غير ما وضع له»[5]. أسلوب الجرجاني أكثر تحفظاً، لأنه يتحدث عن «عادة جارية» لا عن «أصل ثابت». مع ذلك يبدو أن الاصطلاح لدى الكفوي هو استعارة ينتقل فيها اللفظ من معنى إلى «معنى آخر». سنؤجل قليلاً الخوض في مستوى هذا المعنى الآخر، لتتبلج أمامنا الاستعارة. ولا نريد هنا أن نتناول الاستعارة تناولاً بلاغياً يقسمها إلى مستعار له ومستعار منه، أو لازم وملزوم على طريقة السكاكي، أو حامل ومحمول على طريقة ريتشاردز. لأن هذا التعريف يقترب من الاستعارة وهي «إنجاز لغوي»، ونحن نريد لها تعريفاً وهي ما زالت «كفاءة لغوية». فضلاً عن ذلك فإنه يعنى بالاستعارة، وهي تعمل على النصوص الأدبية، ونحن نريد أن نراها ونفهمها في أثناء لحظة اشتغالها على النصوص «الأخرى»، الفلسفية أو النقدية. باختصار نريد لتعريف الاستعارة أن ينطوي على بعديها كلغة وكفكر. فأين نجد مثل هذا التعريف؟ أو مثل هذه المقاربة في الأقل؟

في كتاب «مبدأ العلة» يقول هيدغر: «إن الاستعاري يوجد في قلب الميتافيزيقي»[6]. كيف؟ يرى هيدغر أن الفكر الإنساني يريد أن يحيط بالنظر ما يسمعه، وأن يدرك بالسمع ما يراه. لأن الفكر يدرك بالأذنين ما لا يدركه بالرؤية. الفكر نتاج حاستين أو أكثر في وقت واحد. إنه دائماً انتقال من الحسي إلى اللاحسي، أو من الشاهد إلى الغائب. يقول:

---

(5) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 280.

(6) Paul Riceour, The Rule of Metaphor, p. 282.

«الفكر هو السمع والبصر. ولكن إذا كان الفكر يعني السمع والبصر، فإن هذا المعنى يبقى استعارياً. وبالفعل فما نلم به في الفكر بالسمع والبصر، لا نلم به بالأذنين أو بالعينين، لأنه أمر لا تدركه الجوارح... ولذلك فإن السمع والبصر الحسيين يتحولان إلى ميدان الإدراك اللاحسي، وهذا هو الفكر. ويسمى مثل هذا التحول في اليونانية «ميتافورا»، وتسميه اللغة العلمية «الاستعارة». ولكن إذا كان الفكر يتخطى حدود الحسّي، فكيف نسميه بالسمع أو البصر؟ يجيب هيدغر بأن من طبيعة الاستعارة أن تؤكد على تلازم نقلتين في وقت واحد، فهي في المرتبة الأولى انتقال على مستوى اللغة من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي، وهي في المرتبة الثانية انتقال على مستوى الإدراك من الطبيعة إلى ما وراء الطبيعة، أو من الحسّي إلى اللاحسّي. هناك إذاً تواقت بين نقلتين: نقلة من المعنى الظاهر إلى المعنى الخفي (أو ما وراء المعنى الظاهر، وهذا هو التحول الاستعاري أو الميتافوري) ونقلة أخرى مصاحبة لها من الطبيعة إلى ما وراء الطبيعة (وهذا هو التحول الميتافيزيقي). هنا يعلق هيدغر: «وهذا ما يدعو إلى استخدام الاستعارة وسيلة مساعدة في تحليل الأعمال الشعرية والإبداعات الفنية على العموم، لأنّ الاستعاري يوجد في قلب الميتافيزيقي».

يطوِّر ديريدا هذا الفهم للاستعارة ليستقصي من خلاله المفاهيم أو الوحدات الفلسفية الصغرى philosophemes، بدلاً من البحث عن أصولها التجريبية لدى أوائل الفلاسفة. فالصياغة المفهومية أو المثالية ليست سوى عملية إظهار لمعنى وإخفاء لمعنى آخر بوساطة المصطلح. وبالتالي فهي عملية صياغية استعارية. كلّما أَفَلَتِ الاستعارة وتقادمت، سطع نجم مفهوم ميتافيزيقي. بعبارة أخرى، هناك ارتفاع وأفول في وقت واحد. تأفلُ الاستعارة وتنسى جذورها الاستعارية، ليحلّ محلها مفهوم جديد يمحو آثاره، لأنه لا يحب الآفلين. وهذا يعني أن خطاب

الاستعارة نفسه خاضع للاستعارية الشاملة في الخطاب الفلسفي. وبالنتيجة فإن ارتفاع نجم الاستعارة وعلوها، الذي تختفي به الاستعارة البالية أو المندثرة أو الآفلة بصيغة مفهوم ليس مسألة لغوية وحسب، بل هو تلميح فلسفي يستطلع اللامرئي خلف المرئي، والمعقول من وراء المحسوس، بعد الفصل بينهما. والعلو الاستعاري، في هذه الحركة، هو في الوقت نفسه علو ميتافيزيقي. وسواء أتحدثنا عن الطبيعة الاستعارية للميتافيزيقا، أو الطبيعة الميتافيزيقية للاستعارة، فإننا سنظل في إطار الحديث عن نقل الكلمات والأشياء إلى مدار آخر وراء المدار المحسوس. وهذا الارتفاع المفهومي من المحسوس إلى المعقول، أو من الشاهد إلى الغائب هو ارتفاع استعاري يتبع فيه مسار الاستعارة مدار الشمس. يقول ديريدا: «مع كل استعارة من أي نوع، لا بدَّ من وجود شمس في مكان ما، ومتى ما تسطع الشمس، تكن الاستعارة قد بدأت معها»[7]. الشمس أوضح الأشياء وأسطعها، ولكن أحداً لا يستطيع رؤيتها بسبب هذا السطوع نفسه، فهي بارتفاعها تخفي نفسها، وتتقنع بانتظام. وكذلك الاستعارة، ترتفع، لا لتظهر، بل لتختفي بارتفاعها تحت قناع مفهومي يتنكر دائماً تحت مظهر مصطلح يتشقق هو ذاته إلى استعارات آفلة تقادمت وتخثرت حتى صارت ترائي بمعنى حرفي.

طبعاً نجد في التراث العربي نظائر كثيرة لهذا الفهم لمسار عمل الاستعارة. من ذلك، مثلاً، أن الشهرستاني يصف المعنى، وهو يقصد المعنى الاستعاري لأنه قائم في النفس لديه كما لدى سائر الأشاعرة، بقوله: «وللمعنى صعود من المحسوس المسموع إلى المعقول المعلوم، صعوداً من الكثرة إلى الوحدة، ونزول من المعقول المعلوم إلى

---

(7) Ibid, p. 289.

المحسوس المسموع، نزولاً من الوحدة إلى الكثرة»[8]. غير أن الدرس الآخر الذي يجب أن نتعلمه هو أن للمصطلح علاقةً بالمصطلحات الأخرى المجاورة له، وبالمفهوم، وبالسياق الثقافي الذي يلد فيه. أنّ مستقبل ترجمة كتاب معين كفيل بتوضيح هذه الفكرة، إذ يمكن لكتاب ما أن يؤدي إلى طرق فهم جديدة في ثقافته الأصلية، بينما تتطور ترجمته في اتجاه آخر مغاير للخط الذي سلكته نسخته الأم.

لكننا لم نعرف حتى الآن ماذا قصد الكفوي بالمعنى الأخر. هل أراد معنى لغوياً، أم أراد معنى ميتافيزيقياً، أم ماذا؟ قلنا إنه لا يمكن أن يعرّف المصطلح بالمصطلح، لأن في ذلك «دوراً» ينكره المناطقة. وعلينا الآن أن نرى على أي مستوى من مستويات اللغة يعمل المصطلح.

لقد عرفنا مكر المصطلح البلاغي وحيله التي يتخفى بها، وكيف يهرّب سراً دلالات غير التي يصرّح بها علناً. كيف يحتال علينا فيصطادنا، مثل السمكة الرعادة، في اللحظة التي نحاول اصطياده فيها.

في الثقافة العربية الإسلامية، ربّما كان الغزالي أول مَن استعمل مصطلح «اللغة الشارحة»، في كتابه «المستقصى في علم الأصول» للتعبير عن لغة تصف عمل اللغة نفسها. وهو ما سيعطيه رومان جاكوبسن، بعد قرون، وصفاً أكثر تفصيلاً، ويضعه في سياق مفهومي جديد جزءاً من عناصر الفعل الاتصالي في مخططة المعروف عن وظائف اللغة الخمس: الشعرية، والانفعالية، والإقناعية، والمرجعية، واللغوية الشارحة. ويستعمل لذلك مصطلح ما وراء اللغة (metalanguage)، ويقصد بها الوظيفة المتعلقة، لا بالمرجع، بل بالشفرات الكامنة في بنية اللغة نفسها، أي باختصار، أيّ كلام يتحدث عن الكلام نفسه وفعله وقوانينه. وهل المصطلح سوى كلام نفسه؟ هل هو سوى محاولة تسمية ثانية لما

---

(8) الشهرستاني: نهاية المرام في علم الكلام، ط. مكتبة المثنى ببغداد.

تسميه اللغة تسمية أولى؟ واضح، إذاً، أنّ المصطلح ينتمي إلى اللغة الشارحة، أو ما وراء اللغة، وأنّ «المعنى الآخر» الذي أبقاه الكفوي غامضاً وغير محدد، هو المعنى اللغوي الشارح، أو المعنى ما وراء اللغوي (metalinguistic).

ها نحن، إذاً، نجد ثلاث (وراء)ات أو s (meta) في هذا التحليل. هناك أولاً ما وراء المعنى الحرفي metaphor. وما وراء الطبيعة metaphysics، ونلتقي الآن بما وراء اللغة metalanguage. ويعني القول بأنّ المصطلح يعمل على مستوى اللغة الشارحة أو ما وراء اللغة، أنه ليس استعارة واحدة، بل هو استعارة الاستعارة، وبالتالي فإنّ خطورته لا تكمن في كونه مفردة وصفية حيادية، بل في كونه جهازاً مفهومياً يدخل في صلب عملية الفهم ويعدِّلُها بحسب مقتضياته. لقد كان الفيلسوف الألماني كانط يعد «الصور التخطيطية» للمفاهيم من نتاج الخيال الإبداعي، وهو مصيب في ذلك، ولكنه جعلها توجد على مستوى «العقل المحض» شروطاً أولية لكل معرفة. وها نحن نجد أنّ المقولات أو الرسوم التخطيطية توجد على مستوى ما وراء اللغة، ولكن بوصفها من نتاج الخيال الإبداعي أيضاً. وإذا استعدنا عبارة ديريدا السابقة: «مع كل استعارة، لابدَّ من وجود شمس في مكان ما..» فإننا يمكننا أن نترجمها إلى لغة أكثر تداولية لنقول: «مع كل مصطلح، لابدَّ من وجود إشكالية «غائبة» لا نراها لشدة سطوعها..».

غير أنّ موضوعنا الآن ليس «المصطلح» وحده، بل المصطلح الأدبي. ولكي نعرف إلى أيّ حد تتضاعف المستويات وتتراكب، لابدَّ لنا أن نفحص مفهوم الأدبية، أو الخواص التي تجعل الأدب أدباً. ولحسن الحظ، فإنّ بعض الأشياء تنادينا، ولا تنتظر منا سوى أن نشير إليها لتأتي.

في بحث لبول دي مان يراجع فيه مفهوم الأدبية، كما عرضه هزيك

ماركيفيتش، انطلاقاً من التقاليد الفلسفية الألمانية ومن الدراسات السلافية عن الشكل الأدبي، يختصر دي مان الخواص التي جعلها ماركيفيتش عمود الأدبية، فيقول: «يعطينا ماركيفيتش مجموعة موجزة ولكنها محكمة من الخواص التي يعد وجودها شرطاً ضرورياً للأدبية. وهذه الخواص هي أولاً: الخيالية (أي إمكان غياب المرجع التجريبي عن الخطاب الأدبي)، وثانياً: المجازية (أي حضور مجازات تمثيلية أو لا تمثيلية)، وثالثاً: ما يسميه ماركيفيتش، بالإحالة إلى جاكوبسن بـ«التنظيم في طبقات متراكبة»، أي مبادئ اختيار الألفاظ، لا استناداً إلى اعتبارات مرجعية، بل لأسباب صوتية أكثر مما هي دلالية»[9]. والجدير بالذكر أن هذه الخواص تشبه إلى حد كبير المفاهيم التي يضعها رولان بارت تحت أسمائها الإغريقية: ماثيسيس وميميسيس وسيميوسيس. ويستخلص دي مان أننا «إذا ترجمنا هذه المصطلحات الثلاثة وأعدناها إلى الصيغ البلاغية التي هي صياغة مفهومية لها، لانكشف لنا نموذج أقلّ استقلالاً ووضوحاً. فالخيالية هي اصطلاح آخر لتسمية المحاكاة، والمجازية هي الاستعارة، أمّا التنظيم في طبقات متراكبة فإنّ ذكر جاكوبسن كافٍ للقول بأنه جناس أو ادماج للألفاظ على أساس صوتي.. وهذه كلّها بالطبع وسائل ووجوه بلاغية... وحين يتساءل ماركيفيتش هل بالإمكان العثور على قاسم مشترك يجمع هذه الخواص، فإنّ أول وأوضح جواب هو أن «البلاغية» تشكل ذلك القاسم المشترك»[10].

إذا كانت لغة الأدب قائمة على البلاغية، وتعدد مستويات تراتبها، فكم بالأحرى ستكون لغة اللغة هذه التي نسميها بـ«المصطلح الأدبي»! سأعود إلى نص لحازم القرطاجني يميز فيه بين «البلاغة» و «علم

---

(9) Paul de Man: Blindness and Insight, p. 283.

(10) Ibid, p. 284.

البلاغة». البلاغة عند حازم علم جزئي خاص بكيفية تأدية المعاني وإيصالها مكتفياً بالتحليل اللساني وحده. أمّا «علم البلاغة» فمعرفة «طرق التناسب في المسموعات والمفهومات»، أي الانتقال من الشاهد اللغوي إلى الغائب العقلي. وفي هذا الانتقال يتمّ التعرف على أحوال خفية، يصل إليها «من طمحت به همّتُه إلى مرقاة البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية، ولم تسفف به إلى حضيض صناعات اللسان المبنية أكثر آرائها على شفا جرف هارٍ»[11]. ويشرح د. جابر عصفور هذا النص بقوله إن قوانين علم البلاغة «تكتسب صفة التماسك في نظامها العقلي، وتكتسب صفة المرونة في عملية التقييم، فتتجاوز المستوى الجامد للعلوم اللغوية إلى آفاق راقية..»[12]. البلاغة لدى القرطاجني وشارحه علم في الحضيض، وبلا أفق. أمّا علم البلاغة فإن ارتقاءه إلى الآفاق الحكمية والميتافيزيقية يعني أن مسار الاستعارات فيه يتبع مدار الشمس. تُرى أية «شمس» ستطلّ علينا من هذا الأفق؟ وأية إشكالية خفية سينفرج عنها؟

لكي لا يظلّ هذا الكلام مجرد تحليق نظري في سماء الاستعارات ومداراتها المتداخلة، يجب أن نعززه بمثال عيني ملموس، ونبحث عن الإشكالية الكامنة في مصطلحات متباعدة لا تربط بينها صلة ثقافية أو لغوية. لذلك سأحاول استيضاح الفرق المفهومي بين مصطلح «الرواية» الأوروبية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولا سيّما لدى الناقد المجري جورج لوكاتش في مطلع حياته، وبين مصطلح السرد والقصص في الثقافة العربية الإسلامية، ولا سيّما لدى المؤرخ والواعظ الحنبلي ابن الجوزي.

---

(11) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص231.

(12) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص

في اللغات الأوربية ترتبط القصة story بالتاريخ history، وترتبط الرواية novel بالجدة والاستحداث والبدعة novelty. أما في اللغة العربية فتعني مادة «السرد»: التتابع. يقال: سرد الشيء: تابعه ووالاه. ويقال: شيء سَرْد، أي متتابع، وتسرّد الماشي: تابع خطاه. ونشهد أول تحول لها باتجاه اللغة الشارحة في عبارة: سرد الحديث: أتى به على ولاء جيد السياق. جاء في كتاب «الإشارات والتنبيهات» لابن سينا: «فإذا قرع سمعك فيما يقرعه، وسُرِدَ عليك فيما تسمعه قصة سلامان وأبسال. .الخ»[13]. يتعلق السرد هنا بأسلوب رواية القصة، وكيفية تتابع حلقاتها أو متوالياتها. يقول نصير الدين الطوسي في شرحه على كتاب «الإشارات»: «سرد الحديث: إذا أتى به على ولائه. وفلان يسرد الحديث: إذا كان جيداً لسياقه»[14]. من الواضح أن الحديث هنا يعني القصة، وأن الولاء يعني التوالي. وهكذا ينقل الطوسي هذه المفردة من اللغة إلى ما وراء اللغة. ويصح الشيء نفسه على مادة (قصص)، فهي أيضاً تعني التتابع. يقال: قص واقتص الأثر بمعنى تتبعه، والاقتصاص: المتابعة. والقصَص: رواية الخبر. وقص القصة: رواها، ويقال قص عليه الرؤيا: أخبره بها.

نحن نعرف نظرية لوكاتش التي يرى فيها أن الرواية هي ملحمة المجتمع الحديث. فكما مثلت الملحمة وعي المجتمع اليوناني بذاته، تمثل الرواية وعي المجتمع البرجوازي الحديث. وتوجد بذور هذا التصور عن الرواية عند لوكاتش المتأخر، في كتابه المبكر (1920) عن «نظرية الرواية»[15]، حيث جعل السخرية العنصر البنائي الوسيط الذي يردم الفجوة بين مقولتي «الكلية» و «الاغتراب». والرغبة بالكلية -في

(13) ابن سينا: تسع رسائل، ص 169. الإشارات والتنبيهات 4/ 51.
(14) المصدر نفسه ص 169.
(15) لوكاتش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، المغرب.

رأي لوكاتش- حاجة موروثة وأصيلة لدى الإنسان قديماً وحديثاً. ولكن في حين أراد الأغريقي التمثيل على هذه الكلية في الملحمة، وتوفَّرَ له عنصر الانسجام بين ما يريده وما يعيشه، يريد إنسان المجتمع الصناعي أن يقدم وحدة لم يمتلكها العالم يوماً، هكذا «تنشأ الرواية في توترها الدون كيشوتي بين عالم الرومانس الخيالي وعالم الواقع»[16]. ويدرك الإنسان الحديث هذا التصدع بين الحلم في امتلاك كلية موهومة، وعالم مغترب هجرته الآلهة، مما يضطره إلى اللجوء إلى السخرية بوصفها المبدأ المنظم لشكل الرواية: «في الرواية تمثل السخرية حرية الشاعر تجاه الإله. .فبوساطة السخرية يمكننا برؤية غامضة حدسياً أن ندرك حضور الإله في عالم هجرته الآلهة».

برغم استعمال البلاغة ما بعد النيتشوية -كما يسميها دي مان- فإن مفهوم الكلية يحيل إحالة مباشرة إلى هيغل. ومن المعروف أن التاريخ بوصفه التتابع الزماني الخطي عند هيغل هو عملية استلاب أو اغتراب ليس لها فاعل. لأن الذات في تصوره هي «الفكرة المطلقة»، أو بعبارة أدق «لحظات نمو الفكرة المطلقة التي أصبحت روحاً». إن السخرية بوصفها العنصر البنائي للرواية تمثل اليأس المتنامي في وعي العملية الذاتي للحظات نموها بوصفها نمواً بلا ذات ولا فاعل. ويمكن القول مع هوركهايمر، إن هيغل هو فيلسوف الهوية المطلقة بامتياز، ولكن بعد أن نفهم الهوية على أنها «وحدة مفهومية للتناقضات» التي تسوق تاريخها بوصفه اغتراباً.

من ناحية أخرى، ترك ابن الجوزي كتاباً بعنوان «القصاص والمذكرين» نشر نصه العربي وترجمته الإنجليزية، المستشرق الأمريكي مارلين سوارتز Merlin Swartz، وقدم له بمقدمة إنجليزية، ذكر فيها أنه

---

(16) بول دي مان: العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، الإمارات، ص 101.

كتاب تجميعي يفتقر إلى الأصالة. وبرغم الطابع التجميعي الظاهر للكتاب، فإنه ينفرد باعتباره الكتاب التنظيري الوحيد للسرد حتى نهاية القرن السادس، بأخبار ذات أهمية كبيرة. ينقل ابن الجوزي في الباب الثاني المعنون: «في ذكر أول من قص»، عن ابن عمر قوله: «لم يقصَّ على عهد رسول الله - صلى الله عليه وسلم - ولا أبي بكر ولا عمر، وإنما كانت القصص حين كانت الفتنة». وينقل في خبر آخر عن ابن سيرين قوله: «أوَّل من قص الحرورية، أو قال: الخوارج». ويعقب على الخبرين: «قال المصنف: إنما أشار ابن عمر وابن سيرين إلى اشتهار القصص وكثرته، وإلاّ فقد روينا أن عمر أذن لتميم الداري في القصص»[17].

يلاحظ ابن الجوزي، إذاً، وجود رابط بين انتعاش السرد وبين ما نسميه في الوقت الحاضر بأزمة الهوية الاجتماعية. يوجد السرد حيث يوجد مجتمع إنساني يوصل تجربته عن طريق اللغة. لكنّ شيوع السرد وانتعاشه بإشكال فنية هي ما نسميها الآن بالأساطير والحكايات والقصص، يرتبط على نحوٍ ما بوجود أزمة، أو فتنة كما يعبّر، تربك هويته المستقرة، فيعبر عنها سردياً.

هكذا يتضح أن ابن الجوزي يشترك مع لوكاتش في مفهومه عن الهوية المطلقة، لكن لا في نموها الزماني وتتابعها التاريخي، بل في حاضر أبدي ساكن، تخثر عند لحظة الأصول، وصار يرى كل خروج عنها «فتنة». وبالرغم من أن المؤيد في الدين الشيرازي يمثل النقيض الإيديولوجي لفكر ابن الجوزي، وبالرغم من أنه يؤمن، كسائر الإسماعيلية، بفكرة الزمان الدوري على الصعيد الروحي، فإن نصه التالي يتفق مع ابن الجوزي. يقول: «سمي القصص قصصاً، لأن بعضه

---

(17) ابن الجوزي: كتاب القصاص والمذكرين، بيروت، ص23.

يتبع بعضاً، يدل عليه قوله سبحانه «وقالت لأخته قصيه» (القصص/ 11) يعني اتبعيه، وذلك مصداق القول في كون هذه الأمة تابعة لجميع الأمم المتقدمة في أفعالها وآثارها، وجارية على منهاجها وممثلة لمثالها». ثم يستأنف القول مختصراً هذه الزمانية الدورية في الحاضر الأبدي: «فحيثما انصرف القول وتوجه الكلام من مرمى قريب أو بعيد، كانت الإشارة فيه متوجهة إلى حاضر شهيد»[18].

إن أسئلة من نوع «من نحن؟»، «من أين جئنا؟»، «إلى أين نذهب؟» هي الأسئلة الأكثر إلحاحاً في حياة الناس، وإن لم تكن الأسئلة التي تحتل المرتبة الأولى في تأملات الميتافيزيقيين. وهل هذه سوى أسئلة الهوية، التي يشترك فيها لوكاتش وابن الجوزي؟ ولكن في حين تعبر هذه الهوية عن نفسها أفقياً وزمانياً لدى لوكاتش في امتداد خطي سيظهر في أعماله المتأخرة باسم الزمانية، فإنها تعبر عن نفسها عمودياً لدى ابن الجوزي. فالفتنة تحصل الآن وهنا، لا في زمن ماضٍ. حضور الزمانية لدى لوكاتش خلسة يسمح له بالعودة إلى الديانات الإغريقية القديمة، ورؤية المجتمع الحديث، بعلاقاته التي لا ترحم باعتباره مجتمعاً لا دينياً. وبالتالي فإن السخرية ستكون النائب عن الزمانية في فهم الرواية. في المقابل، يجد ابن الجوزي أن ما يعنيه هو أزمة الهوية الآن للحفاظ على المنظومة الدينية كما هي. وسيجعل غياب الزمانية تصوره للسرد قريناً بالزمان الثابت الذي لا يتحرك، وبالهوية المطلقة القائمة أبداً كما هي.

في اللغات الأوربية، ترتبط كلمة نقد criticism بكلمة أزمة crisis. وها نحن نجد أن ممارسة السرد في اللغة العربية هي افتتان بنص ما، وانجذاب إليه. إنها الوقوع تحت إغرائه وفتنته. هذا الافتتان لن يمر

(18) الشيرازي: المجالس المؤيدية، القاهرة، ص 23.

بلا ثمن، بل لا بد له أن يفضي إلى أزمة وفتنة. وهذه الفتنة، في نهاية الأمر، أزمة اجتماعية تتعرض لها الجماعة الثقافية. إنها خشيتها أن لا تسيطر على افتتانها، فيؤدي بها إلى تفتيت هويتها التي تريد لها أن تكون مستقرة. الافتتان بالسرد، بمعنى ما، لعبة غير مضمونة العواقب بالهوية، وهو أمر قد يؤدي بالجماعة إلى الاختلاف والخصام والخلخلة والفتنة. وهل نحتاج إلى التذكير بأن مفهوم «الجماعة» نفسه مفهوم متعدد، فهو يمكن أن يعني، كما هو في علم الاجتماع، وحدة اجتماعية صغرى، وإن يكن يهرب سراً دلالته القديمة كعصبية مكتملة ومغلقة ثقافياً؟

ما علاقتنا نحن العرب المعاصرين بهذه الأزمات؟

لقد لاحظ كثير من النقاد أن العرب اليوم يعيشون في حالة استهلاك ثقافي لثقافة «آخر» ما. وفي حالة تخفيف حدة هذه العبارة، فإن النخبة الثقافية ما زالت تعيش في عصر القراءة. فهي إما أن تقرأ حاضر الآخر، وهو تحديداً الآخر الغربي، في انذهال أطلقنا عليه اسم «صدمة الحداثة»، أو تقرأ ماضي الأنا، في اغتراب عن الواقع أطلقنا عليه اسم «أزمة الهوية». وفيما بين «صدمة الحداثة» و «أزمة الهوية» يتفتت حاضر الأنا. إن «الأنا» الحاضرة هي حاصل أزمتين تعصفان بها. لا أقول إن على الذات أن تدرك ذاتها كهوية مطلقة، بل أقول إن المصطلح نفسه يتحرك في مناخ مشكلات فعلية تعيشها الجماعة الثقافة في إطار ما يمكن تسميته بـ«الدورة المعرفية» أو الإبستيم.

كيف تختفي إشكالية الهوية في داخل إشكالية المصطلح؟

يشخص د. غالي شكري في كتابه «سوسيولوجيا النقد العربي الحديث» بعض مظاهر التقصير في هذا النقد، فيقول: «لا نقد منهجياً بغير أبنية نقدية. النقد الجامعي الذي يحول كافة المسائل الأدبية إلى أرشيف معلومات أو مجلدات في التاريخ الأدبي لا علاقة له بالنقد

المنهجي، مهما اتخذ من مناهج الأقدمين والمحدثين. كذلك النقد الصحفي الذي يتابع المطابع يوماً فيوماً. الناقد المنهجي كالشاعر أو الروائي أو المسرحي يتابع القضايا-المحاور ذات الخصائص الأدبية، وليس من مهامه متابعة المطبعة العربية. . . الناقد المنهجي ليس «أستاذ أدب»، وليس صحفياً. إنه رسول الفلسفة حقاً، ولكن إلى الأدب، لا إلى الصحافة ولا الجامعة»[19]. سأتابع د. غالي شكري في هذه الاستعارة عن الأبنية النقدية، وأتساءل ما هي أحجار هذه الأبنية، إن لم تكن المصطلحات المعجونة بدماء المفاهيم؟

إن رسول الفلسفة الحقيقي إلى الأدب هو من يستطيع أن يجعلنا قادرين على رؤية ما لا نراه لأنه أمامنا، بإعادة النظر في المصطلحات والمفاهيم ليفحصها فحصاً مغايراً، يستطيع أن يستبصر علاقات غائبة لا نراها لسطوعها وشدة وضوحها، لا لأنها مستعارة أو موهومة. رسول الفلسفة الحقيقي إلى الأدب هو الشخص القادر على رد الاعتبار للأدب بوصفه مصدراً من مصادر نظرية المعرفة، وعلى نحو يجعل منه نظيراً للفلسفة، لا خصماً لها. والهدف الذي يكمن في قلب كل طموح معرفي، مهما يكن اسمه، هو زيادة وعي الإنسان بذاته وبمجتمعه. ومهما كانت الطريقة التي تتحقق بها هذه المعرفة محكومةً بأخلاق النوع وفضائه الاتصالي، فإنها تظل مفتوحة على أفق سردي لا هوية له سوى انفتاحه. . .

---

(19) د. غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، بيروت، ص 262.

تحولات الهوية السردية

حين أسأل (مَن أنا؟) فلا جواب عن هذا السؤال، لأنني إذا كنتُ أنا، الذات المتطابقة مع ذاتها، لا أعرف مَن أنا، فكيف سيعرفه غيري؟ سؤال (مَن أنا؟) سؤال بديهي، ولا جواب عليه، إلا إذا كان بديهياً مثله. وتأتي المشكلة الأخرى، حين أتصوّر هذه الأنا مكتملة ومغلقة منذ البدء، في حين أنها هوية تحقق نفسها باستمرار. ولا توجد ذات مكتملة منذ البدء، بل هي توجد وتنمو وتتواصل من خلال تمثلها لحكاية وجودها التاريخي. ففي داخل سؤال (من أنا؟) تلخيص لتجربة الحياة في سرد ذهني تؤلفه الذات، وتوصله لبديلها المطابق بصورة (أنا). وتعدّل الذات من صورة هذه «الأنا» باستمرار، في أثناء سردها لحكاية وجودها.

سنحاول في هذه المقالة فحص بعض التجليات الحكائية لمقابلة الذات مع ذاتها في السرد العربي، لكي تسألها (من أنا؟)، انطلاقاً من المفهوم الذي استحدثه بول ريكور عن الهوية السردية مدخلاً لسؤال الهوية الشخصية.

الهوية السردية

يمكن تعريف «الهوية» بأبسط الألفاظ بأنها: بقاء الشيء واحداً. وهو تعريف ينطوي - كما يرى القارئ - على ركنين: البقاء في الزمان،

والواحدية في العدد. وليس من شك في أن أيَّ ركنٍ من هذين الركنين يتجه إلى تأكيد سمة أساسية في الشيء الموصوف بالهوية، ويعتمده عنصراً مهيمناً. في حالة التأكيد على الزمان أساساً للهوية، لابدَّ من وجود ذاكرة قوية تقابل فعل الزمان المهدِّد بالنسيان. وفي حالة التأكيد على العدد أساساً للهوية الشخصية، لا بدَّ من اسم العلم الذي يحفظ الواحد من التبدد والتبعثر، ويلملم هويته الشخصية. وهذا هو الأساس الذي يستند إليه ريكور في تقسيم الهوية إلى نوعين: الأول هو «الهوية مطابقةً»، أي بالمعنى العددي الذي نقول فيه إنّ شيئين متطابقان تماماً بحيث لا يمكننا التمييز بينهما، ولذلك نعدّهما شيئاً واحداً متطابقاً. والثاني هو «الهوية الذاتية»، بمعنى بقاء الشيء واحداً واستمراره في الزمان محتفظاً بجوهره الواحد. وبعد أن كان الفكر الغربي، منذ أنكسمندر حتى هيغل، يؤمن بوجود «الهوية المطلقة»، وجد نفسه في القرن العشرين يصطدم بفراغ معرفة الهوية، فانتبذها معتبراً إياها ليست «بالأمر الهام»، مثلما يذهب إلى ذلك بارفت الذي يستشهد به ريكور ويناقشه. ولذلك يقترح ريكور أنَّ أيَّ سؤال عن الهوية (مَن أنا؟) ليس سوى جواب وقد رُدَّ إلى جهامة السؤال نفسه. فسؤال «من أنا؟» يستفحل كسؤال بتملصه من الجواب. وفي رأي ريكور، أنّ سؤال الهوية الشخصية، هو في صميمه قائم على تصور يتوسط فيه السرد بين الحياة والفكر. فلكي يصل المرء إلى معنى حياته، لابدّ له من أن يستمدّ من السرد، ومن الهوية الخيالية التي يحققها السرد تحديداً، صورة معينة هي قوام هويته الشخصية: «يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هويته الشخصية»[1].

(1) بول ريكور: الهوية السردية، في كتاب الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.

وفي معرض حديثه عن مفهوم الهوية السردية، يفضل ريكور اللجوء إلى افتراض خيال علمي يخص تكنولوجيا الدماغ، قائلاً: «هناك ثلاثة أنواع من التجارب المتخيلة في تكنولوجيا الدماغ: زراعة الدماغ، وشطر الدماغ، وبناء صورة مطابقة تماماً للدماغ. وهذه الأخيرة أكثرهنَّ جدارة بالاهتمام. سنتوقف قليلاً لتأمل هذه التجربة. لنفترض صناعة صورة طبق الأصل تماماً لدماغي بجميع المعلومات التي ينطوي عليها سائر جسدي، صورة من الدقة بحيث يستعصي تمييزها عن دماغي وعن جسدي الواقعي. لنفترض أنّ صورتي تمَّ إنزالها على سطح كوكب آخر، وأنني دُعيتُ تراسلياً إلى اجتماع بصورتي أو مثيلي.

لنفترض، مرة أخرى، أنّ دماغي دُمّر في سياق الرحلة، ولم يعد بوسعي الاجتماع إلى مثيلي، أو لنقل إنّ قلبي أُصيب، وإنني ألتقي بصورتي ومثيلي المعافى الذي يعدني بالاهتمام بعائلتي وأعمالي بعد موتي. السؤال في كلتا الحالتين هو هل سأواصل الحياة في مثيلي. من الواضح أنّ وظيفة هذه الحالات المحيّرة هي أن تخلق موقفاً يستحيل فيه أن نقرّر ما إذا كنتُ سأواصل الحياة أو لا»[2].

يمكننا أن نترجم هذا الكلام إلى لغة سردية بالقول إنّ الحكاية حين تتشبث باسم العلم، بديلاً عن الهوية، يتراجع دور الزمان، وبقدر ما تتمسك بالزمان تتراجع أهمية اسم العلم. فاسم العلم في النص السردي هو تعبير غير صريح عن هوية الذاتية. أما النسيان، فهو مفعول الزمان في هوية المطابقة. وحين يحتفظ البطل بمطابقة الآخر له باسم العلم فقط، فهذا لشعوره بأنّ الآخر يهدده بانتزاع هويته عن طريق انتزاع اسمه. أمّا حين يظلّ البطل يمارس لعبة الذاكرة والنسيان، مع بديله المطابق، فهذا يعني أنّ ما يهمّ البطل هو التعرف على هويته بانفتاحه على الآخر.

---

(2) المصدر نفسه ص 259.

فالهوية في آخر الأمر ليست الوجود مع الذات، بل الوجود مع الآخر. إنّ الإنسان المعتزل (مثل حي بن يقظان أو روبنسن كروزو) لا يمكن أن يفكر بهويته، ما لَم يتميزْ عن آخرَ ما، هو الغزالة التي ترضعه، أو جمعة أو غيرهما. وبالتالي فإنّ الآخرية وليست المطابقة هي العنصر الأول في تكوين الهوية.

لأسباب تتعلق بطبيعة الهوية السردية التي ائتلف معها العرب، لن نعود إلى الخيالات السردية المتمثلة في الحلم بتكنولوجيا الدماغ، كما تخيلها ريكور، بل سنعود إلى الخيالات السردية التي توفرها تكنولوجيا السحر. لأنّ السحر في الحكايات الخرافية العربية، يؤدي وظيفة مساعدة تقوم مقام تكنولوجيا الدماغ في الخيال العلمي الحديث.

الهوية الشعرية

هل يعني الحديث عن «الهوية السردية»، أنّ هناك «هوية شعرية» تقابلها؟ من الناحية المبدأية، تمكن الإجابة بـ«نعم» عن هذا السؤال. وسنحاول توضيح هذه الـ«نعم» ببعض الأمثلة. ففي فورة الصراع بين العرب والشعوبية، وهو صراع يدور بمجمله حول إشكالية الهويّة، ارتأى الجاحظ أن «كلّ شعر للعرب إنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام». ما يميز الأعراب في تصور الجاحظ هو الهوية التلقائية البديهية التي تتضح في الشعر، في مقابل الفلسفة اليونانية، والحكمة الهندية والقصص الفارسية، لأنّ هذه جميعاً تأتي عن «طول فكرة وعن اجتهاد وخلوة»[3]. من هنا نشأت فكرة أن الشعر «ديوان العرب» التي يفسرها ابن قتيبة بأنه «ما أودعته العرب من الأخبار النافعة، والأنساب الصحاح، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة والعلوم في الخيل والنجوم» وبقية المعارف

(3) الجاحظ: البيان والتبيين 3/ 25.

التي يحتاجها الأعرابي في بيئته الصحراوية[4]. ويُلقي ابن خلدون مزيداً من الضوء على هذه المكانة الأثيرة التي حظي بها الشعر لدى العرب في البادية حين يجعله «أصلاً» لمعرفتهم بالذات وبالطبيعة، فيقول: «واعلم أنّ فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطأهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم».

خلافاً للجاحظ وابن قتيبة كان ابن خلدون يعرف جيداً أن لا وجود لهوية مطلقة، لأن الإنسان -كما يقول- «ابن عوائده ومألوفاته»، ولذلك فإنه حين يتحدث عن صناعة الشعر، فإنه لا يتحدث على طريقة الجاحظ عن البديهة والارتجال والمعرفة التلقائية، بل يتحدث عن القوالب. فمن يريد أن يكتب الشعر على طريقة القدماء، في رأيه لا بدّ له أن يجرّد في ذهنه صورة كلية من أعيان التراكيب «ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثمّ ينقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعله البنّاء في القالب، أو النسّاج في المنوال، حتى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام»[5]

تشبهُ فكرة «القالب» عند ابن خلدون فكرة القوالب الصياغية formulas لدى دعاة نظرية الشفاهية وبخاصة لدى باري لورد الذي يعرّف القوالب الصياغية بأنها «مجموعة من الكلمات المستخدمة استخداماً منتظماً في ظروف وزنية واحدة للتعبير عن فكرة

---

(4) ابن قتيبة الشعر والشعراء 1/ 11 . أمّا بالنسبة للأصل الاشتقاقي لكلمة «ديوان» فيرده المستشرق الألماني هاينرش إلى الفارسية القديمة dipi - pana، التي تطورت عنها في الفارسية الوسطى كلمة dewan بمعنى الأرشيف، أو حافظ المدونات. انظر:

Wolfhart Heinrichs: Prosimetrical Genres in Classical Arabic Literature, p. 250.

(5) ابن خلدون: المقدمة ص571.

جوهرية»[6]. ونستطيع القول إنّ أهمّ صفة تتصف بها القوالب الصياغية هي تجردها عن الزمان، لأن استخدام هذه القوالب يعتمد على استظهار أبيات سابقة وتفريغها في تراكيب جديدة مع المحافظة على القالب الصياغي. وهكذا فإنّ الهوية التي تنشأ عن هذه القوالب، تتأثر بغياب الزمان أيضاً. وبالتالي فإنّ الهوية الشعرية تناسب البيئة الصحراوية التي يتراجع فيها دور الزمان من جهة، وتحافظ على نظام قيمها الرمزية بإعادة إنتاج نفسها في قوالب متكررة وأبنية جديدة من جهة أخرى. فالهوية الشعرية، مهما تنوّعتْ وتجددت، تظلُّ في الأساس والجوهر هوية لا زمنية، مطلقة بمعنى ما، يكرّر فيها اللاحق السابق. وهذه الهوية الشعرية اللازمنية هي التي تغري بعض النقاد المعاصرين بالتصريح الذي كثيراً ما نسمعه بأنّ العرب بخير مادام شعرهم بخير.

تردّد القول كثيراً بأنّ الفلاسفة العرب لم يفهموا كتاب الشعر لأرسطو نتيجة خطأ في ترجمة كلمتي (تراجيديا) و(كوميديا) إلى (مديح) و(هجاء)، برغم استخدام ابن سينا للكلمتين المعرَّبتين. إنّ خطأً تصورياً كبيراً من هذا النوع لا يمكن إرجاعه إلى خطأ فنّي بسيط. ونحن نعرف الآن أنّ كثيراً من النصوص اليونانية كان موجوداً لدى التراجمة السريانيين، وتحت متناول العرب، مع ذلك لم تُترجم هذه النصوص. من ذلك تمثيلاً أن ابن العبري يكرّر ثلاث مرات في كتابه «مختصر تاريخ الدول» الإشارة إلى ملحمتي هوميروس عن الإلياذة والأوديسة «في كتابين نقلهما من اليوناني إلى السرياني ثاوفيل المنجم الرهاوي» زمن المهدي العباسي، ويصف ابن العبري الترجمتين بأنهما «بغاية ما يكون من الفصاحة»[7].

---

(6) Lord: The Singer of Tales, p. 30.

(7) ابن العبري: مختصر تاريخ الدول، ص24، 36، 127.

هنا نتساءل لِمَ لمْ يحرّك الفضول المعرفي الفلاسفة العرب لمعرفة محتوى الكتابين. لقد نقل ابن رشد، مثلاً، عن أرسطو ثناءه الكبير على هوميروس بأنّه «الذي أعطى مبادئ هذه الصنائع، ولم يكن لأحد قبله في صناعة المديح عمل له قدر يعتمد به، ولا في صناعة الهجاء، ولا في غير ذلك من الصنائع المشهورة عندهم»[8]، مع ذلك لم يشغل ابن رشد نفسه بمعرفة الكتابين، ولا أي مفكر سواه، ألا يعني هذا أنّ الفلاسفة العرب كانوا منشغلين بإشكالية أخرى نابعة من داخل الثقافة العربية؟ ألا يعني أنهم كانوا يرون الشعر اليوناني بموجّهات مستمدة من الثقافة العربية، وحاولوا جهد استطاعتهم التقريب بين تنظير أرسطو للشعر، وتنظير العرب الذي يكمن في داخله مبدأ «الهوية الشعرية»؟ وقد رأينا أنّ من أهم خصائص مبدأ الهوية الشعرية أنه لا يقيم اعتباراً للزمان، بل للقوالب الصياغية التي تعيد إنتاج نفسها بتكرار لا زمني.

المثيل المزوَّر

قلتُ إن تكنولوجيا السحر في السرد العربي القديم تقوم مقام تكنولوجيا الدماغ في الخيال العلمي الحديث. لذلك سأتناول هنا نصّين أحدهما من سيرة الملك سيف بن ذي يزن، والثاني من ألف ليلة وليلة.

بعد عودة سيف ابن ذي يزن من الحرب مع الكهين الشعشعان، يستقرّ في مدينته داوريز، ليعلّم الناس طرائق الإيمان. لكنّ جماعة من العسكر تأتيه ذات يوم وتخبره أنّ قبالة مدينة داوريز مدينةً أخرى على هيئتها «في علوّها وطولها وعرضها وبنيانها وعماراتها». وفيها نسخة طبق الأصل من الملك سيف بن ذي يزن، وإلى جانبه جميع أفراد حاشيته من الكهنة والمنجمين والملوك والفرسان. في البداية لا يصدّق الملك سيف

(8) ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، ص65.

هذا الخبر، ويقول لهم: «أظنكم كنتم سكارى وقد تخيل لكم هذا الأمر». ولكي يتأكد من صحة هذه الدعوى، يقرّر الذهاب متنكراً إلى مدينة داوريز الأخرى. وهناك يجد نفسه وجهاً لوجه أمام الملك سيف بن ذي يزن. ولكي يتحقق من أنّ الآخر يدّعي هويته يقبّل الأرض بين يديه، ويسأله أيّ سيف هو؟ فيقول له الآخر إنه الملك سيف بن ذي يزن التبعي أبو مصر ونصر.. الخ. وهكذا يكتمل ادعاء الآخر هويته. يستبد الغضب بالملك سيف الحقيقي ويهمّ بقتله، لكنّ الحكيمة عاقلة تشير عليه بالتمهل، حتى تتمكن من حلّ اللغز. ويمكن استنتاج بقية القصة. تكتشف عاقلة أنّ الكهين الفيدروس وجد أن الطريقة الوحيدة أمامه للقضاء على سيف بن ذي يزن، هي ادعاء وجود سيف آخر يطابقه في كلّ شيء. وحينئذٍ تتولى الحكيمة عاقلة القضاء على المدينة الموهومة بإغراقها في بحر من الزئبق المسموم[9].

مع أنّ ادّعاء الهوية كامل، من خلال اسم العلم والصورة والمكان، فلا بدَّ لنا للتفريق بين الشخصيتين، من تسمية أحدهما بالبديل، والآخر بالأصيل. ولنتخيَّلْ لحظةً كيف التقى الملك سيف الأصيل بالملك سيف البديل. إنه هو ذاته أمام نفسه، وقد تمثّلتْ في جسدٍ آخرَ هو جسده أيضاً. لكنه يعلم في داخله أنه ليس هو، يعرف أنّ هويته تستمد وجودها من ذاكرته، أي من زمانية وجوده الماضي. كان الملك سيف الأصيل يعرف سلفاً أنّ ثمة لغزاً وراء ادّعاء الهوية هذا، ولهذا فقد احتاط له بالتنكر في لباس فقير. وبذلك تجنّب المواجهة الصريحة مع ذاته البديلة. هذا التنكر موّه على البديل اللعبة، وجعله يقع في الفخ دون أن يدري، لأنه لم يواجه الملك سيف الأصيل، أي ذاته الأخرى التي يبحث عنها

(9) سيرة الملك سيف بن ذي يزن فارس اليمن، المكتبة الثقافية، بيروت، ط2، 1986، 2/ 138-146.

ويريد قتلها، بل واجه رجلاً فقيراً. لنفترض أنه عرف الملك سيف الأصيل، فماذا كان سيفعل؟ كان سيقتله من دون شك، وهذا هو الدور المطلوب منه. لكنه لم يعرفْه. والسبب أنّ ارتباطه بهوية الملك سيف يعتمد على اسم العلم والبقاء في المكان، لا على الذاكرة والبقاء في الزمان. إنّ وجوده بلا ذاكرة هو الذي يجعل الحكيمة عاقلة تغرق المدينة في بحر من الزئبق المسموم، أي في نهر النسيان الذي يجتاح المدينة، ويستأصل وجود جميع شخصياتها المزوّرة.

المسافة الضرورية

لقاء السندباد البري بالسندباد البحري يختلف عن لقاء سيف بن ذي يزن بمثيله. وإذا كان اسم العلم لدى سيف بن ذي يزن دليلاً على هويته الذاتية، ويكفي انتحاله لتحقيقها، فإنّ اسم العلم لدى السندباد طريق للدخول إلى لعبة الذاكرة والنسيان، التي تفترض وجود مسافة ضرورية لا يتمّ انتحال هوية المطابقة، إلاّ بردمها. فالسندباد -كما هو معروف- رجل الذاكرة والنسيان معاً، يتعاقبان عليه. يحمله النسيان إلى البحار البعيدة والغريبة، وتعيده الذاكرة إلى بغداد. يقول عبد الفتاح كيليطو: «لكرن السندباد رجل النسيان، فإنه حتماً رجل الذاكرة. في مقابل النسيان الذي يعادل الفتور والنوم والانحلال والموت، هناك الذاكرة التي تعادل الوعي الذاتي والتروي وصيانة العقل والحياة. إن السندباد مدين دائماً في نجاته للذكرى. وإذا كان ميله للنسيان قد قاده إلى أصقاع بعيدة ومدهشة وخادعة، فإنّ وفاءه للذكرى يعيده بكل تأكيد إلى بغداد»[10].

قبل أن نعرف رحلات السندباد البحري السبع في «ألف ليلة وليلة» نلتقي شخصيته البديلة: السندباد البري، الذي يسميه النص في البداية

(10) عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، شرقيات، القاهرة، 1995ص64.

بالسندباد الحمال: «يُحكى أنه كان في زمن الخليفة هارون الرشيد بمدينة بغداد، رجل يقال له السندباد الحمّال»[11]. آدت الحمولة الثقيلة كاهل السندباد الحمّال، فوضعها على مصطبة عريضة أمام باب أحد الأثرياء. وحين قارن بين نعيم صاحب البيت وبؤسه الشخصي، رفع طرفه إلى السماء وقال: سبحانك يا ربّ، ولا اعتراض عليك في حكمك وقدرتك، تنعم على من تشاءُ من عبادك، مع أنهم من طينة واحدة. وعلى الرغم من الرضا بالمقدّر، فإنّ في كلام السندباد البري وأشعاره ما ينمّ عن مقارنة خفيّة بين منعّم لا يعمل، وعامل لا ينعم. يسمع صاحب البيت كلامه، ويبعث له مَن يدعوه إليه. وحين يلتقيان لا يتعرف أحدهما إلى الآخر. لكنّ صاحب المائدة يسأل الحمّال بعد أن يشبع من الأطعمة الفاخرة: «ما اسمك؟ وما تعاني من الصنائع؟». يأتي السؤال عن الاسم بعد الإكرام والإشباع، «فتبسم صاحب المكان وقال: اعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمي فأنا السندباد البحري». لدى الاثنين إحساس بأنهما بدأا يتقاربان. كلاهما اسمه السندباد، ولكن الأول بري والثاني بحري. وكلاهما من ناحية أخرى حمال: الأوّل حمال أثقال، والثاني حمال حكايات. يحسّ السندباد البحري بحرج السندباد البريّ فيقول له: «لا تستحِ فأنتَ صرتَ أخي». الأخوة هنا شيء طارئ ومقلق في الوقت نفسه، لماذا يصف البحريُّ البريَّ بأنه أخوه؟ يجيب عبد الفتاح كيليطو: «من واجب البحري أنّ يعبر عن اختلافه لكي يحمي كينونته وماله، إذ من المحتمل أن يطرده الحمال فعلاً ويحلّ محله. ألا يسمّى السندباد؟ وبالتالي أليس بإمكانه المطالبة بحقه في ممتلكات السندباد الآخر؟ ألا يوجد في النهاية في وضعية مماثلة لوضعية البحري الذي كانت تضيع منه

---

(11) ألف ليلة وليلة، طبعة دار مكتبة الحياة، بيروت، 3/ 396.

بضائعه في الماضي، وكان يطالب بها بإلحاحٍ لمجرّد أن اسمه كان مسجلاً عليها؟»[12].

خطورة اسم العلم هنا تهديد بادعاء هوية المطابقة التي قد تفضي إلى ضياع ما حمله السندباد البحري من البحر من ثروات مادية وسردية أمام حمال بري خدعه قليل من الرش والكنس. الاسم فخ وكمين، يجب أن يحتاط له السندباد البحري بالأُخوة والكرم. ولا خيار أمام البحري سوى التذكر والانتباه، تماماً كما حصل له في مواقف الحرج في حكاياته السابقة. لكنّه من ناحية أخرى إعلان عن حاجته إلى هذا الآخر، البري، لإثبات شرعية الاسم له من جهة، ولكي يكشف له أنه وحده الجدير بهذا الاسم، لأنه وحده يعرف أسرار الرحلات السبع. ولذلك يحرص الراوي بعد أن يفرغ البحري من رواية السفرة الأولى على إظهار التشابه والاختلاف معاً بينهما في تسمية قائمة على المقابلة: «ثمّ إنّ السندباد البحري عشّى السندباد البري»[13].

منذ الآن ستكون وظيفة المقابلة في التسمية إشعار البري بأنه شبيهه وضده في آن واحد. إنه الصورة المرآوية للسندباد البحري على البر. يقول كيليطو: «إن السندباد البري هو البديل الضدي للسندباد البحري، فلو كان قد ركب البحر وعرف عواصفه لعرف مصير البحري. ولو لم يسافر هذا الأخير لعرف قدر الحمّال. غير أنّ الصورة ليست واضحة ما دامت المرآة تعكس الشخص نفسه والآخر، إذ أنّ البحري يشده إلى البرّ برغم ارتباطه بالعنصر المائي. والحمال من جهته يقع تحت جاذبية الماء فيتخلص من حمولته حيث يوجد هواء معتدل وكنس ورش. يقوم الحمال أيضاً بسبعة أسفار إذ يذهب كلّ صباح إلى بيت البحري، ثم

(12) كيليطو: العين والإبرة، ص75.
(13) ألف ليلة وليلة 3/ 408.

يقفل في المساء إلى بيته حاملاً مائة مثقال من الذهب»[14].

غرف النسيان المغلقة

في السرد العربي الحديث، تتناول رواية «الغرف الأخرى» لجبرا ابراهيم جبرا إشكالية الهوية الشخصية أيضاً. ومع أنها تناور منذ مفتتحها على مناخ الغموض الكافكوي، ولا سيّما في رواية «المحاكمة»، فإنّ بؤرة اهتمامها لا تشف إلا عن إشكالية الهوية المرتبطة ارتباطاً لافكاك منه باسم العلم. وبالرغم من أن أحداثها لا تستغرق إلا يوماً واحداً، فلا يكتسب الزمن فيها أية قيمة بنائية. وملخص الرواية أنّ شخصاً ما مجهول الهوية، وبلا ذاكرة تنتزعه امرأة لا يعرفها في سيارة مارسيدس من ميدان المدينة الخالي، وتأخذه إلى مبنى غريب عليه. ويفاجئ بأن الجميع يخاطبونه بوصفه الدكتور نمر علوان، وأنه مدعوّ لإلقاء محاضرة. يقاطعه اثنان من الممثلين ويتهمانه بأنه يمثل على الجمهور ويزور شخصيته. وبعد سلسلة من التحولات التي تفاجئه في كل مرة، يُدرك أن جميع الشخصيات تحترف الغموض وتبادل الأدوار. نسيان اسم العلم في الرواية نسيان للهوية. وتتضح الهوية بقدر ما تكون مرتبطة باسم العلم. تستغل الجماعة الماكرة نسيان البطل لاسمه، فتبدأ بمناورته على هويته. ويبدو كل شيء مهيئاً للعبة المحاكمة المرحة والخطرة التي يشترك فيها البطل دون علمه. ويظهر اقتناع الرواية بأن اسم العلم هو سرُّ الهوية في المشهد الذي تسأل به هيفاء البطل وتستفسر منه ألاّ يحمل هوية يتذكر بها اسمه. فيكون الجواب معضلة حقيقة له: «وضعتُ يدي في جيب الصدر الداخلي، وأخرجتُ كلّ ما فيه... ولكنّ الذي وجدته في المحفظة كان أكثر بكثير مما توقعتُ: حالما فتحتها انهالت بين يديّ رزمة من البطاقات

(14) كيليطو: العين والإبرة، ص75.

والهويات، من أحجام وألوان مختلفة»[15]. لا تستمد الشخصية في الرواية هويتها من استرجاع حياتها الماضية أو اختبار مفعول الزمن فيها، بل من الاسم المرقوم على بطاقة الهوية. وممّا يزيد المسألة تعقيداً أن الرواية مكتوبة بصيغة ضمير المتكلم. وإذا كان المتكلم لا يعرف من هو فكيف سيعرفه الآخرون أو القراء؟ ألا يعني هذا أن الذات تتعدد بتعدد أسمائها؟ فكلّما اكتسبت اسماً، اكتسبت هوية جديدة. وبما أنّ الاسم هو حضور مرعب للآخر المطابق أو المثيل في الشكل والصورة، دون الذاكرة، فإن الذاتية تستمدّ حضورها من حضور المثيل، لا من استرجاع صفاتها وملامحها السردية. هنا نقع في مشكلة سردية من نوعٍ ما، لأنّ أزمة الهوية الشخصية تنعكس على أزمة الحبكة. إذ كيف تنتهي رواية من هذا النوع؟ ألا يمكن الاستمرار في لعبة الاختفاء عن الذات هذه إلى الأبد؟ ألا يمكن أن تظلّ الذات في حالة بحث متواصل عن المثيل المطابق بالاسم، ما دامت لا تستطيع استدعاء تاريخيتها؟ يقول ريكور. «كلّما اقتربت الرواية من محو الشخص باستخدام هوية المطابقة، فقدت خواصها السردية المناسبة. لأنّ فقدان الهوية الشخصية يقابل فقدان التصور السردي ويناظره، ولا سيّما أزمة خاتمته»[16].

التأويل الوحيد الممكن لرواية «الغرف الأخرى» هي أنها سيرة كابوسية لذات تجهل تاريخها، ولا طريق أمامها لاسترداد ماضيها سوى ممارسة لعبة البديل الاسمي، أو الأنيما بمعناها النفسي لدى يونغ. لكن هذا التأويل نفسه يُفضي إلى مشكلة الخاتمة. إذ هل ستظلّ الرواية بحثاً لا يؤدي إلى شيء؟ في الأوراق القليلة التي ألحقها المؤلف بآخر الرواية، دون أن يضعها تحت عنوان «خاتمة»، أو أي عنوان آخر،

---

(15) جبرا ابراهيم جبرا: الغرف الأخرى، مختارات فصول، القاهرة، 1988، ص96.
(16) بول ريكور: الهوية السردية، في كتاب الوجود والزمان والسرد، ص261.

تنكشف أزمة المعضلة السردية بوضوح. لأن المؤلف لم يستطعْ إخراج البطل من هذا السبات النفسي إلاّ بإدخاله في سباتٍ نفسي آخر، مماثل للأول ومطابق له. فبعد أن يصل البطل (مهما يكن اسمه) إلى المطار (ونحن لا نعرف كيف) يسمع مَن ينادي باسمّ يحس أنه اسمه، وهناك يجد في استقباله شخصاً يلبس العباءة والعقال، وسرعان ما يتعرف فيه على شخص عليوي الذي عرفه في المبنى الغامض. وحين يصعدان معاً في السيارة يشعر أنّ السيارة هي نفسها التي جاءت به إلى المبنى. هنا يحق لنا أن نتساءل: كيف يتذكر البطل هذه الشخصيات ولا يتذكر ذاته؟ ألا يعني هذا أنه رهن ذاته باسم العلم، وجعل نسيانه نسياناً لها؟ ألا يعني اصطحاب عليوي له في السيارة المرسيدس البيضاء أنه سيأخذه إلى مبنى غامض آخر؟ وأخيراً ألا يعني ذلك أنه لن يخرج من غرف هذه الرواية المغلقة عليه أبداً؟

لوح السرد المحفوظ

تتكون رواية «امرأة القارورة» لسليم مطر كامل من فصل افتتاحي هو بمثابة حكاية إطارية، وسبعة فصول أخرى شبيهة برحلات السندباد السبع، ولكنها في خضم الزمن، لا البحر. ومثلما أعطت صاحبة الحانة جلجامش «الصور الحجرية» التي يعتقد الباحثون أنها رقوم سحرية، وكتابات سردية، تساعده في عبور مياه الموت، ونهر النسيان، أعطت صاحبة الحانة الحديثة في جينيف، راوي مفتتح مخطوطة الرواية، التي سينشرها دون أن يعلم أنه بطلها. راوي المفتتح كان جندياً في جنوب البلاد، قام بسبع محاولات هرب، وتعرض لسبع محاولات إعدام، أنتجت كل محاولة منها فصلاً من فصول الرواية. فكلما هدد الموت راوي المفتتح، ابتدع فصلاً سردياً لمقاومته بالخلود. فالسرد هو الإكسير السحري لمعالجة الموت. أليست هذه حكمة جلجامش؟ ألم تجد

شهرزاد نفسها مضطرة لتوليد الحكايات حتى تدافع عن حياتها بالسرد؟ لكن شهرزاد رضيت بألف ليلة وليلة، أما راوي «امرأة القارورة» فإنه مهدد بالموت كله، لذلك لن يرضى إلا بالخلود كله. يصف محمود درويش مهمة الشاعر بأنه «كلّما انهار جدارٌ حولنا شاد بيوتاً في اللغة»[17]. وهكذا هو راوي المفتتح. كلما خسر هويته في الوطن الفعلي استردها في السرد. وكلما تعددت ميتاته واقعياً، امتد خلوده سردياً.

إلى جوار راوي المفتتح الذي بقي بلا اسم، وظل ينكر أية علاقة له بالمخطوطة، بل بقي يجهل كيف وصل هو نفسه إلى جينيف، بعد أن اشتد القصف في مطبخ وحدته العسكرية، هناك راوي الفصول السبعة الذي يتحدث عن صديقه آدم، ونعرف نحن أنه الصورة المرآوية لآدم نفسه. وسيكتب هذا الراوي الثاني من الشخصيات ما يجعل وجوده يتبدد ويتعدد في بحر الزمن، على مسرح كوني يستغرق عمر الأرض كلها. سيكون واحداً وكثيرين في الوقت نفسه، لأن امرأة القارورة ستساعده على عبور نهر الزمن، ليرى نفسه يعيش ويموت في مئات الشخصيات الأخرى. أما امرأة القارورة فليست شخصية، بل هي بطل مساعد، تماماً كالجن الذين حكم عليهم النبي سليمان بالبقاء في قمقم حتى آخر الزمان.

يبدأ تعدد الرواة أو تناسخهم بعد لقاء امرأة القارورة التي تحكي لآدم قصص حياتها السابقة، فيبدأ بالتعرف على نفسه في شخصياتها، ويعيش في كل مرة دوراً: مرة زعيم قبيلة من المتمردين في بلاد سومر وأكد، ومرة قرصاناً يقع في عشق امرأة قرطاجية، ويتطوع للالتحاق بجيش هانيبعل في روما، ويستسلم هناك لقبيلة من السلتيين، وإذ كان في ذروة اللذة مع امرأة القارورة، يغمرهم بركان من الصخور يدفن قبيلته

(17) محمود درويش: هي أغنية ص 76.

السلتية وزوجته. كلما حكت له امرأة القارورة حكاية سابقة وجد نفسه بطلها. وحكايات امرأة القارورة لا تنقطع، تمتد من دجلة والفرات حتى نهر الرون، في كل عصورهم. تتوالد الشخصيات بتوالد الحكايات. ومثلما تمحو كل شخصية سابقتها، فإن كل حكاية تمحو سابقتها أيضاً. لقد أنكر راوي المفتتح علاقته بالمخطوطة، لأنه لا يستطيع أن يربط وجوده الزائل بهذه الحكايات الخالدة في لوح السرد المحفوظ. لا يعيش الإنسان إلا وجوداً واحداً أو حكاية واحدة، أما ربط الحكايات ببعضها فمن حق المخطوطة وحدها، من حق الراوي كلي العلم. إن المخطوطة وحدها، لا الأبطال، هي التي تجمع الشخصيات والحكايات، لتؤلف منهم وجودها الحي. كل شخصية تعيش حياتها بعيوبها وأخطائها ونسيانها، أما المخطوطة فهي الذاكرة الكلية لربط خيوط الحكايات. ما من أحد يستطيع ادعاء هذه الحكايات إلا الراوي العليم. حتى آدم نفسه، الذي يتكلم بصيغة المونولوج، لا يستطيع. هنا نلاحظ الحاجة المتبادلة بين الراوي العليم، ومخلوقاته الصغيرة من بقية رواة المقاطع والفصول. فهم بحاجة إليه ليمنحهم فرصة الوجود الزائل، وهو بحاجة لهم ليعيش اكتماله الأبدي من خلال نقصهم الزمني. كل شخصية تكتب صفحة من صفحات المخطوطة وتطويها، لتأتي شخصية أخرى وتكتب صفحة جديدة. وهكذا تعيش الشخصيات وجودها على الأرض وفي لوح السرد المحفوظ، ويلحم الراوي الكلي شظايا وجودهم المبعثرة في أبدية لوحه السردي. وبالتالي فإن لعبة الذاكرة والنسيان هي شرط وجود جميع الشخصيات. لا بد أن ينسى الرواة الصغار وجودهم الأرضي، ليعيش الراوي العليم اكتمال حلمه. والأرض مسرح هذه الميثولوجيا. ولهذا يتغنى الجميع بالأرض. وهذا هو معنى المونولوج الطويل الذي يحس به آدم وهو بمواجهة الشيخ الذي وهب لامرأة القارورة الخلود وأخرجها منه، حين يلتقي به على قمة جبل سيناء: «أتولع بهذا الكوكب الأرضي.

هو سلوتي ومبتغى لذتي. أداعب جباله الناهدة، أشم رائحة غاباته، أبلل روحي ببحاره وأنهاره، وأتيه بصحاريه الموحشة. . .إنه كوكب يمنحني لذة إدراك الجمال. . .لذة أن تبني وتهدم، أن تخلق وتميت، أن تمنح الحياة وتستلبها. هي أعظم ملذات السلطة. أدرك خلودي من خلال ميلاد وفناء مخلوقاتي. . .الخ»[18]. ليست الأرض بمعنى الجغرافيا الطبيعية، بل بمعنى الاسم الأسطوري للوجود في العالم، بمعنى الاسم الأسطوري للزوال الذي لا يحقق هويته إلا في دوام الزمن السردي.

تناوب الذاكرة والنسيان، الوجود الزائل وحنينه إلى الاكتمال هو الذي يجعل كل شخصية من شخصيات «امرأة القارورة» تعيش أزمة هوية شخصية لا حل لها سوى الاندماج في هوية سردية يكتبها راوٍ كلي العلم على لوح السرد المحفوظ.

---

(18) سليم مطر كامل: امرأة القارورة، دار رياض الريس، لندن، 1990، ص 134.

حواريات الرحلة المرحة

الحوارية المرحة

في كتاب «شعرية دستويفسكي» أطلق الناقد الروسي ميخائيل باختين على الأدب اليوناني الساخر ذي الطابع الحواري المرح اسم «الهجائية المينيبية». وهو صنف أدبي شفاهي عاد به باختين إلى عصر ما قبل سقراط. ورأى أنه بلغ نضجه في حواريات لوقيانوس السميساطي، ورواية «الجحش الذهبي» للوكيوس أبوليوس[1]. وأهم ملمح يمتاز به هذا الصنف، في رأي باختين، هو ميله إلى السخرية التي تصل إلى حدود الخيال الجامح، «فالخيال ضروري هنا، لا من أجل تجسيد الحقيقة تجسيداً إيجابياً، بل من أجل البحث عنها، ومن أجل استفزازها، والأهم من ذلك من أجل اختبارها. ولهذا الغرض نجد أبطال الهجائية المينيبية يصعدون إلى السماء، ويهبطون إلى الجحيم، ويسافرون إلى بلدان خيالية لم يسمعْ بها أحد من قبل، ويجدون أنفسهم في مواقف حياتية شاذة»[2]. وقد تولّد عن الهجائية المينيبية صنف خاص هو

---

(1) ترجم سعد صائب مختارات من حواريات لوقيانوس السميساطي، وصدرت عن دار الرشيد في بغداد، 1980. وترجم الدكتور علي فهمي خشيم تحولات الجحش الذهبي لأبوليوس، وصدرت عن المنشأة الشعبية للنشر، طرابلس، 1980. كما طُبع الكتاب بعنوان «الحمار الذهبي» في الجزائر وفي بيروت.

(2) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص166.

«الحديث مع الموتى»، أو الحوار عند بوابات الجحيم أو السماء أو العالم السفليّ. ولعلّ حواريات لوقيانوس السميساطي هي خير مثال عليه. وبالرغم من ابتعاد الهجائية المينيبية في مكان فضائي سابح، فإنها تتصف باهتمامها بما هو يومي معيش فعلاً، فهي «بطابعها الاجتماعي اليومي أشبه بصنف أدبي «صحافي» في العصور القديمة، تردّ بحدة على موضوعات عصرها الأيديولوجية. فهجائيات لوقيانوس ككل عبارة عن إنسكلوبيديا كاملة لعصره: إنها مليئة بالجدل الظاهر والخفيّ مع مختلف المدارس الفلسفية والدينية والأيديولوجية والعلمية، ومع اتجاهات العصر وتياراته، وهي ملأى بصور الشخصيات الهامة المعاصرة أو التي توفيت منذ عهد قريب»[3]. وحين يحاكم لوقيانوس الموتى على أبواب الحياة الأخرى، فإنه يحاكمهم على ما فعلوه في حياتهم، بعد أن يتحول الجحيم نفسه إلى ساحة كرنفالية «تساوي بين جميع المراتب والألقاب الأرضية، ففيها يجتمع على قدم المساواة الإمبراطور والعبد. . فالموت يطيح بتيجان المتوّجين في الحياة جميعاً. ويجري غالباً عند تصوير الجحيم تطبيق المنطق الكرنفالي: «العالم بالمقلوب»، حيث يصبح الإمبراطور عبداً، والعبد إمبراطوراً وهكذا»[4]. فأمام حرمة الموت يتساوى الناس وتسقط المراتب وتختفي التفاوتات الأرضية. ففي العالم السفلي يفقد الأباطرة تيجانهم ويلتقون على صعيد واحد مع الشحاذين[5]. وإذ يرى الأدنى الأعلى منه وقد هبط إلى مستواه، فإنه يثأر منه بطريقة ما، وهو ثأر يظهر في سخرية «جهنم المرحة».

---

(3) المصدر نفسه، ص172.

(4) المصدر نفسه، ص195.

(5) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 34.

والسؤال الذي نريد أن نثيره هنا، بعد أن عرفنا خصائص الهجائية المينيبية، في الأدب اليوناني القديم من حيث هي حوارية مرحة هو باختصار: هل عرف الأدب العربي قبل الإسلام مثيلاً لهذه الحوارية المرحة؟

حكايات وادي عبقر

يورد أبو زيد القرشيُّ في مقدمة كتابه «الجمهرة» سلسلة من الحكايات تتعلق بعوالم الجن، كانت فيما يبدو من الحكايات المتداولة لدى عرب الصحراء في الجاهلية[6]. ولو أننا حاولنا تحليل هذه الحكايات لوجدنا أنها تنطوي على عدد من العناصر البنائية التي تقرّبُها سردياً من «الهجائية المينيبية». ونرى أن بالإمكان اعتبارها المادة الأولى التي ستتطور لاحقاً لتشكّل قوام «أدب المنامة».

لم تكن الكثرة الغالبة من عرب الصحراء قبل الإسلام لتؤمن بوجود عالم سفليٍّ أو حياة أخرى، كما تدلّ على ذلك آيات كثيرة من القرآن الكريم، بل إنّ مصطلحي «الحياة الأخرى» و«الحياة الدنيا» مصطلحان قرآنيان إسلاميان قابلهما العرب في البداية بكثير من الاستهزاء والرفض. وفي المقابل، كانوا يؤمنون إيماناً قوياً بوجود الجن في عالم الخفاء، «وقد تصوروهم مثلهم، قبائل وعشائر، لهم ملوك وسادات، فما كانوا يروونه عنهم وعن اتصالهم بهم يمثّل حقيقة في نظرهم. وما كان يضعه الوضّاعون من شعر على ألسنتهم يُقبَل ويصدّق عندهم، ويُسمع إليه بتلهف، ولا سيّما القسم الغريب منه، إذ كانوا يتلذذون بسماعه، ويُذكر معه في العادة قصص لشرح المناسبة التي قيل فيها الشعر، على طريقتهم

(6) جعل أبو زيد القرشي هذه الحكايات مدخلا لكتابه «جمهرة أشعار العرب». وهو من أقدم المدونات الشعرية العربية، إذ توفي مؤلفه سنة 170هـ.

في رواية أخبار الأيام. فالقصص المتعلق بالجن باب من أبواب التسلية التي كان يتسلى بها أهل الجاهلية»[7].

غير أن من الصعب الاكتفاء بالقول إن العرب قبل الإسلام كانوا يقتصرون من هذه الحكايات على التسلية، بل كان الجنّ في تصورهم يمثّلون أرواح الأسلاف التي تسكن في «جنة» خاصة بها. حتى إذا دخل البدوي في أرض مقفرة، ربط دابته، واستعاذ بأرواح الجن التي كان مقتنعاً بأنهمّ قد يمنحونه فردوساً مفقوداً يعوّض فيه عن جدب الصحراء ووحشتها المخيفة[8]. ولذلك فجنة البدو قبل الإسلام شيء مختلف تماماً عن جنة الديانات التوحيدية[9]. وما دامت أرواح الأسلاف لا ترتفع إلى الحياة الأخرى، ولا تهبط إلى العالم السفليّ، فإنّ المكان المرجح لاجتماع الأرواح هو «الجنة» بمعناها عند العرب قبل الإسلام، أي الفردوس المفقود في «وبار» أو «يبرين» أو إرم ذات العماد أو غيرها من المواضع.

تتّفق أغلب الحكايات التي يرويها أبو زيد القرشيّ في كتاب

---

(7) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 9/ 390.

(8) لمزيد من التفصيلات عن موقع الجن في المخيال العربي الجاهلي انظر: سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص59.

(9) يتضح الفرق بين الجنة في تصور الجاهليين والجنة في الديانات التوحيدية في سورة الفرقان في القرآن الكريم، حيث يطالب العرب الرسول (ص) بأن تكون له جنة يعيش منها: «وقالوا ما لهذا الرسول يأكل الطعام ويمشي في الأسواق لولا أنزل إليه ملكٌ فيكون معه نذيراً أو يلقى إليه كنزٌ أو تكون له جنة يأكل منها». ويردّ عليهم القرآن الكريم بأن الجنة ليست على الأرض: «تبارك الذي إن شاء جعل لك خيراً من ذلك جناتٍ تجري من تحتها الأنهار ويجعل لك قصوراً». وانظر في تفسير هذه الآيات: الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن، مصورة عن الطبعة المصرية، 18/ 138.

«الجمهرة» على البدء من نقطة معينة في المكان تشير إلى الخروج عن عتبة عالم الإنس الأرضي والدخول في عالم الجن الخفي. وغالباً ما تكون هذه العتبة فضاءً مفتوحاً بعيداً عن العمران. وما أن يبتعد البدويّ عن المناطق المأهولة، أو يقف في منتصف طريق منقطع حتى يجد أنه غادر عالم الإنس ودخل في عالم الجن. وتكاد تروى جميع هذه الحكايات بضمير المتكلم، لأنّ تجربة الدخول في عالم الجن تجربة نادرة، لا بدَّ أن يكون بطلها راويَها لكي تنال التصديق.

يستشعر الإنسيُّ غرابة أطوار مَن يلاقيه، فيتبادر إلى ذهنه أنه «جني». في إحدى الحكايات يقول الراوي: «فضرب في قلبي أنه من الجن». لكنّ الأغرب أن امتحان هوية الجن لا يتحقق إلاّ بالسؤال: «أتروي من أشعار العرب شيئاً؟». ما أن يشعر الإنسيّ بغرابة أطوار مضيّفه حتى يُبادر إلى امتحان هويته بالسؤال عن أشعار العرب القدماء. وهذه نقلة أكثر غرابة في حقيقتها، لكنها من ناحية أخرى تدل على رغبة الإنسي في فحص مقدار معرفة الآخر المجهول بأسرار القدماء وأشعارهم. فكلما ازدادت معرفته بالماضين وأسرارهم، ولا سيما إذا أوغلوا في الزمن، ازداد احتمال كونه من الجن.

في إحدى الحكايات يسير رجل شامي من أصل يمنيٍّ في طريقه، فيمرّ في «بلقعةٍ من الأرض لا أنيس بها»، ويرى خيمةً فيها شيخ كبير ومعه صبية صغار، يستأذنه، فيأذن له بالمبيت عنده. وحين يتبادلان أطراف الحديث يسأل الشيخ ضيفه: ممّن الرجل؟ فيرد عليه بأنه حميري شامي، فيقول الشيخ: نعم أهل الشرف القديم. لا يلتقط الإنسي إشارة الجني إلى معرفته بتراثِ أجداده، لكنّه يخطر له أن يسأله: أتروي من أشعار العرب شيئاً؟ فيأخذ الجنيّ برواية أشعار لامرئ القيس والنابغة وعبيد، وحين يصل إلى شعر الأعشى، ينتبه الإنسيّ أنه سمع بهذا الشعر منذ زمان بعيد. فيقره الشيخ، مضيفاً بأنه «صاحب» الأعشى. يقول

الراوي: «قلتُ: فما اسمك؟ قال: مسحل السكران بن جندل. فعرفت أنه من الجن. فبتُّ ليلةً الله عليم بها. ثمّ قلت له: مَن أشعر العرب؟ قال: اروِ قول لافظ بن لاحظ وهياب وهبيد وهاذر بن ماهر. قلتُ: هذه أسماء لا أعرفها. قال: أجل. أمّا لافظ فصاحب امرئ القيس، وأما هبيد فصاحب عبيد بن الأبرص وبشر، وأمّا هاذر فصاحب زياد الذبياني، وهو الذي استنبغه. ثمَّ أسفر لي الصبح، فمضيتُ وتركته»[10].

لكل شاعر من الشعراء صاحب أو شيطان من الجن يلهمه الشعر. وهناك توازٍ دقيق بين عالم الجن وعالم الشعراء. ينظم الجنيّ القصيدة، وينطق بها الشاعر. ملهم امرئ القيس هو لافظ بن لاحظ، وملهم عبيد هو هبيد، وملهم النابغة هو هاذر. أمّا ملهم الأعشى فهو مسحل، الذي التقاه هذا الرجل.

حين يسأل الإنسيّ «مَن أشعر العرب؟» تكون المفاضلة عنده بين شعراء من الموتى هم الأعشى وامرؤ القيس وعبيد والنابغة. أمَّا بالنسبة للجني فالمفاضلة بين هاذر وهبيد ومسحل ولافظ. المفاضلة لدى الإنسيّ مفاضلة بين الشعراء البشر الموتى، والمفاضلة لدى الجني بين شياطين الشعراء الأحياء. ولكن ألا يعني استحضار ملهمي الشعراء الأحياء استحضاراً للشعراء الموتى أنفسهم، ما دام هناك توازٍ بين العالمين؟ ألا يعني هذا استرداداً لهم من عالم الغياب، ما دام ليس في وسع البدوي أن يستردَّهم من العالم الآخر أو العالم السفليّ؟ وبالتالي ألا ينتمي هذا النوع من الحكايات إلى حكايات «الأحاديث مع الموتى»؟

لكنَّ السخرية مرشحة أيضاً للدخول في هذه الحكايات. يُروى أنّ رجلاً ذهب إلى الفرزدق، ليرى رأيه في بيت شعريٍّ قاله:

---

(10) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، مصورة عن طبعة بولاق، ص18-19.

ومنهمُ عمر المحمود نائلُه
كأنّما رأسُه طينُ الخواتيمِ(*)

فضحك الفرزدق وقال له: «يا ابن أخي، إنّ للشعر شيطانَيْن، يُدعى أحدهما الهوبر، والآخر الهوجل، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره وصحّ كلامه، ومن انفرد به الهوجل فسد شعره». ثمّ يُشبّه الفرزدق الشعر بجمل عظيم نحُرَ وذبُحَ، وتقاسم الشعراء لحمه، فأخذ امرؤ القيس رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، حتى لم يبقَ منه إلاّ الذراع والبطن، وقد تقاسمهم الشعراء في زمنه. وحين لم يبقَ عند الشيطان الذي تولّى ذبح جمل الشعر سوى الفضلات والدم، فقد طبخها وأكلها، ثمّ استفرغها، وجاد بها على هذا الرجل. فشعره من فضلات جمل الشعر التي جاد بها عليه الشيطان الجزار: الهوجل(11).

غير أننا نجد في بعض هذه الحكايات «نُويّات سردية» لا شكَّ أنها اتسعت لاحقاً لتدخل في لحمة حكايات شعبية أوسع. ففي حكاية ينقلها أبو زيد القرشي عن معاصره المفضّل الضبي عن أبيه عن جده عن العلاء بن ميمون الآمدي عن أبيه قال: ركبت بحر الخرز.. الخ. الحكاية مروية بصيغة المونولوج. وزمنها هو العام الخمسون للهجرة. فبعد وفاة النبي بأربعين سنة، أبحر هذا الرجل، بصحبة رجل من قريش في سفينة في بحر الخرز. وقريباً من الشاطئ غمرهما الموج، واكتنفتهما اللجة، فساقتهما الريح إلى جزيرة في البحر «ليس بها أنيس». وحين أخذا بالبحث عن ملجأ وجدا كهفاً. فدخلاه «وإذا بشيخ مستندٍ إلى شجرة

(*) هناك احتمال أن يكون هذا الشاعر قد قصد بطين الخواتيم ما نسميه في الوقت الحاضر بالأختام الأسطوانية، فيكون الفرزدق قد أساء فهمه. فبدأ بالسخرية منه، مع أن الأولى أن يكون هو في موضع السخرية.

(11) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص24.

عظيمة». يتبادلان معه السلام امتحاناً لهويته. قال: «فأنسنا به. فقال: م خطبكما؟ فأخبرناه. فضحك وقال: ما وطئ هذا الموضع أحد من ولد آدم قطّ». السلام عقد لغوي. واللغة في البداية تموّه على الضيفين أنّ مضيّفها إنسيٌّ مثلهما يمكن أن «يأنسا» بهِ. لكنّ المكان لا ينتسب لعالم البشر، ولم يسبق لأحد الوصول إليه. هكذا يتم عبور عتبة عالم الإنس والدخول في عالم الجن. فيستأنف الشيخ: «ممن أنتما؟ قلنا: من العرب. قال: بأبي وأمي العرب، فمن أيّها؟». يبدو الشيخ عارفاً بقبائل العرب وبطونها: « قلت: أمّا أنا فرجل من خزاعة، وأمّا صاحبي فمن قريش. قال: بأبي قريش وأحمدها». هنا يعود ذكر خزاعة بالشيخ إلى زمنها الأقدم، حين كانت تستوطن مكة. "ثمّ قال: يا أخا خزاعة، هل تدري مَن القائل:

كأنْ لم يكنْ بين الحجون إلى الصفا
أنيسٌ و لم يسمز بمكةَ سامرُ
بلى نحن كنا أهلَها فأبادنا
صروف الليالي و الجدود العواثرُ

لم يفطن الرجل الخزاعي أنّ في بيتي الشيخ جواباً عن سؤاله نفسه، لهذا فإنه يعود إلى ذاكرته التاريخية: «قلت: نعم، ذلك الحرث بن مضاض الجرهمي». لكنّ الشيخ يصحح معرفة الخزاعي فيقول: «ذلك مؤديها، وأنا قائلها في الحرب التي كانت بينكم، معشر خزاعة، وبين جُرهُم». لكل شعرٍ مؤدٍّ وقائل، أو شاعر وشيطان. قائل هذه الأبيات بشرياً هو الحرث بين مضاض الجرهمي، قالها في الحرب بين خزاعة وجرهم. وملهمها أو شيطانها هو الجني الذي سيسمّي نفسه بالسفاح بن الرقراق الجني. بعبارة أخرى للبيتين قائل فعلي وملهم رمزي. وقد مات شاعرهما الفعلي، وبقيَ ملهمهما الرمزي. وفي إنشادهما عودة إلى زمن

الشاعر الفعلي، إلى زمن البدايات الأُولى حين كانت جرهم تستوطن مكة. ثمَّ يلتفت الشيخ إلى القرشي ليقول له: «يا أخا قريش، أولد عبد المطلب بن هاشم؟». تقترن المعرفة بالجهل: معرفة بعبد المطلب وجهل بأولاده. لكنَّ السؤال يجرّ سؤالاً آخر: «أفولد ابنه عبد الله؟» يبدو أنّ السؤال لم يكن متعلقاً بعبد المطلب نفسه، بل بواحدٍ من سلالته. «قلنا: وأين يذهب بك؟ إنك لتسأل مسألة مَن كان في الموتى». لا يتعلق الأمر هنا بالتصريح عن جنس الحكاية فقط، وأنها «حديث مع الموتى»، بل يتعلق بمفارقة سردية كبرى. فقد ادّخر الجنيُّ حياته حتى يرى النبيَّ محمداً (ص) . لكنّ ما حلم به تبدّد. لقد كان كما يقول: «مؤمناً بالله وبرسله ومصدقاً[12]. وكنت أعرف التوراة والإنجيل، وكنت أرجو أن أرى محمداً (ص). فلما تفرقتِ الجنُّ وأطلقت الطوالق المقيّدة من وقت سليمان (ع)، اختبأت نفسي في هذه الجزيرة لعبادة الله تعالى وتوحيده وانتظار نبيه محمد (ص)، وآليت على نفسي أن أبرح ههنا حتى أسمع بخروجه. ولقد تقاصرت أعمار الآدميين، وإنما صرت فيها منذ أربعمائة سنة، وعبد مناف إذ ذاك غلام يفعة، ما ظننت أنه ولد له ولد. وذلك أنا نجد علم الأحداث، ولا يعلم الآجال إلاّ الله تعالى، والخير بيده. وأما أنتما أيها الرجلان فبينكما وبين الآدميين من الغامر مسيرة أكثر من سنة. ولكن خذا هذا العود، فاكتفلا به كالدابة، إذا نوّم الناس، فإنه يؤديكما إلى بلدكما. واقرئا محمداً مني السلام، فإني طامع بجوار قبره. قال: ففعلنا ما أمَرَنا به فأصبحنا في مصلّى آمد»[13].

---

(12) تدل لغة الحكاية على زمن كتابتها. والمفروض أن يستخدم هذا الجني الذي اختفى قبل أربعمائة سنة لغة ذلك العصر. لكنه يستخدم هنا لغة إسلامية قرآنية، فكلمة «مصدق» مثلاً كانت قبل الإسلام تعني جامع ضريبة العشر أو الصدقة. وقد جاء في الحديث النبوي: «أرضوا مصدقيكم».

(13) أبو زيد القرشي: جمهرة شعار العرب، ص22.

إذا أردنا أن نقرأ هذه الحكاية بما بعدها، فسنجد فيها بذور بعض حكايات «ألف ليلة وليلة»، ولا سيّما حكاية حاسب كريم الدين[14]. لكننا نفضل هنا أن نقرأها في ضوء ما قبلها من حكايات. ليس من شك في أن مرجعية الحكاية مرجعية إسلامية خالصة، يستطيع فيها الجنّ أن يظفروا بحياة طويلة، ولكنهم لا يظفرون بالخلود. وإذا توفرت لهم المعرفة بالحوادث، فإنها لا تتوفر بالغيوب والآجال. وما ذكر سليمان هنا إلاّ تلميح لشيئين: الأول أن الجنيَّ مسلم أو موحّد في الأقل منذ ذلك الحين، والثاني التذكير بما ورد في سورة سبأ عن جهل الجن بموت سليمان حتى أكلت دابة الأرض عصاه التي كان يستند عليها: «فلمّا قضينا عليه الموتَ ما دلّهم على موته إلاّ دابة الأرض تأكل مِنسأته فلما خرّ تبينتِ الجنُّ أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين»[15].

يبقى ما هو هذا «العود» الذي أعطاه الجني للرجلين لكي يعبرا به أرض النسيان في الجزيرة التي لا أنيس بها؟ أهو نوع من «الغصن الذهبي» الذي عبر به كل من أودسيوس في الأوديسة وإنياس في الإنيادة عتبة العالم السفلي؟ أهو نوع من عشبة الخلود في يد جلجامش؟ أم أنه استباق للبساط السحري في ألف ليلة وليلة؟ الأرجح أن العود والعصا والغصن الذهبي والعشبة والبساط السحري هي جميعاً وسائل سردية لعبور عتبة عالم آخر.

تنطوي حكايات الجن الجاهلية، إذاً، على عبور حد فاصل، يجد الراوي عند عبوره أنه اجتاز عالم الظاهر، ودخل عالماً آخر هو عالم الخفاء والجن. وبالتالي يتحرر من سلطة الزمن، ويجد أنه يستطيع

(14) حول تحليل حكاية حاسب كريم الدين انظر: سعيد الغانمي: الكنز والتأويل، قراءات في الحكاية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
(15) القرآن الكريم: سورة سبأ/ 14.

الالتقاء بالأموات والأسلاف. وبعد دخول راوي الحكاية هذا العالم، فإنه لا ينشغل بعالم الخفاء وقوانينه، إذا صح أن له قوانين، بل بعالم البشر لأن الجن في هذا العالم ليسوا سوى توابع وشياطين للفانين. وحين يحاكمهم الراوي أو يسألهم عن معنى بيت شعري أو قصيدة، فإنه يحاكم الشعراء الأحياء أو الأموات من البشر، الذين ينطقون الشعر على ألسنتهم. وهذا بالتالي ما يقرب حكايات وادي عبقر من الهجائية المينيبية.

عودة التابع

بعد عدة قرون، قرّر ابن شهيد الأندلسي (ت 426هـ) أن يكتب رسالة «التوابع والزوابع»، ويبعث بها إلى صديقه ابن حزم مستخدماً فكرة العودة إلى صنف حوارية الرحلة المرحة.

كان ابن شهيد يترنم بكتابة أبيات من الشعر لم يستطع إكمالها، وفجأة يظهر له على باب مجلسه فارس على حصانه وقد اتكأ على رمحه، وصاح به: أعجزاً يا فتى الإنس!. فيقول له ابن شهيد: بأبي أنت! من أنت؟ يردّ عليه بأنه زهير بن نمير من أشجع الجنّ[16].

خلافاً لحكايات وادي عبقر، فإنّ الجني هو الذي يعبر الحدّ الفاصل، ويتطفل على المكان الإنسي، معللاً هذا التطفل بأنه يهوى ابن شهيد ويرغب في اصطفائه. وبرغم التلميح الفوري في خطابه مع مثيله الأرضيّ، فإن ابن شهيد يعاجله بالسؤال عن هويته، وسرعان ما يعرف أنه من قبيلة أشجع الجنيّة، تماماً مثلما ينتمي ابن شهيد نفسه إلى قبيلة أشجع الأنسية. وهكذا يتضح التوازي بين عالمي الإنس والجن، ويتضح معه أن

---

(16) ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، 1996، ص89.

زهير بن نمير هو تابع ابن شهيد أو مثيله الخفي في عالم الجن. وبعد أن يساعد زهير ابنَ شهيد في إتمام أبياته، يعطيه ثلاثة أبيات شعرية، هي مفتاح استحضاره. ثمَّ يثب على جواده ويخترق الحائط ويختفي.

لم تكن وظيفة اللقاء الأوّل سوى التعارف وإعطاء ابن شهيد ما يستدعيه به. لكن الفضول أو حب الذات يدفع بابن شهيد إلى الطلب من تابعه أن يصحبه إلى أرض الجن. وبعد أن ينال الجني الموافقة، يعتلي أبو عامر ظهر جواد يسير بهما كالطائر، يقطع الجوَّ فالجوَّ، ويجتاز الفلاة تلو الفلاة حتى يصل بهما إلى أرض الجن. يقول أبو عامر في وصف هذه الأرض: «التمحتُ أرضاً لا كأرضنا، وشارفتُ جواً لا كجوّنا، متفرّع الشجر، عطر الزهر»[17].

يضمُّ وادي الجن عدداً كبيراً من الشخصيات الجنية، يماثلون نظراءهم من الشخصيات الأرضية. كل تابع هو نموذج لصاحبه أو صورة منه في عالم آخر. شيطان امرئ القيس يتجول بين سقط اللوى وحومل، على فرس شقراء يضربها بالسوط. وشيطان قيس بن الخطيم مولع بالصيد والقنص. وشيطان أبي نؤاس منهمك، مثل أبي نؤاس الأرضي، بشرب الخمر ومعانقة الأباريق والدنان. أما شيطان الجاحظ فشيخ أصلع، جاحظ العين اليمنى. يقول بطرس البستاني: «إذا قلنا إن هذه الأرواح من عالم المثل، فما نريد به الإفراط على أفلاطون وأتباعه من فلاسفة الإسلام، وإنما نقصد أن أبا عامر ألبس التوابع أثواب أصحابها، فجاءت على غرار المثل الأفلاطونية في بعض حدودها، وأبانت عن شخصيات الشعراء والكتاب في الصفات والأخلاق والآداب»[18].

ويقول عبد الفتاح كيليطو معلقاً على الموضوع نفسه: «يتجلى

---

(17) المصدر نفسه، ص91.

(18) مقدمة رسالة التوابع والزوابع، ص76.

مفهوم القرين، المهيمن في الشعرية الكلاسيكية، بصور مختلفة في الرسالة. وبرغم أن وادي الجن باهت ومرسوم في خطوطه الكبرى، فهو نسخة من العالم الأرضي، ثم إن التوابع هم، جسداً وروحاً، على صورة المؤلفين الذين يخدمهم هؤلاء التوابع. وأخيراً فالنصوص التي يؤلفها ابن شهيد مطابقة لنصوص الشعراء والناثرين الذين يصادفهم في طريقه»[19].

كان ابن شهيد حريصاً على استحصال «إجازات» من التوابع الذين يقابلهم. فهو ما أن ينتهي من مساجلة أحد منهم أو محاورته، حتى يطلب منه الإجازة. وإذ أن هؤلاء التوابع هم صور «علوية» من نظرائهم الأرضيين، فإن إجازاتهم هي إجازات غير مباشرة من نظرائهم الأرضيين أيضاً. فبإقرار هؤلاء التوابع من الجن بمزايا ابن شهيد، يحصل على إقرار من امرئ القيس وعبيد وأبي نؤاس والبحتري وأبي تمام والمتنبي والجاحظ. .الخ. والرحلة إلى أرض الجن هي في الوقت نفسه عودة إلى أزمنة هؤلاء الشعراء والناثرين الموتى لاستحصال إجازاتهم.

ولكي نعرف أن ابن شهيد ينتمي إلى سلالة شعرية، تصدى له في أثناء مروره بنقاد الجن، جني كأنه هضبة يحدق فيه بغضب. تحدى الجنيُّ ابنَ شهيد، فقرعه، فصار يسأله: من قائل الأبيات الفلانية، فيقول: أبي، والأبيات الفلانية، فيقول: عمي وأخي. حينئذٍ نعرف أن ابن شهيد شاعر بن شاعر وأخو شاعر ومن سلالة شعرية تتوارث الشعر. ينخذل الجني ويتضاءل «حتى أن الخنفساء لتدوسه». يسأل أبو عامر عن هويته، فيقول له زهير: «هو تابعة رجل كبير منكم». يقول ابن شهيد: «ففهمتها عنه»[20]. ولنا أن نتخيل أنه يقصد التعريض بواحد من كبار خصومه.

---

(19) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993، ص94.

(20) ابن شهيد: رسالة التوابع والزوابع، ص146.

بالطبع لا يمكن أن تغيب السخرية عن هذا الفردوس الخيالي في أرض الجن. فحين كان يتجول بالقرب من غابة غناء، يرى حول بركة ماء قطيعاً من الحمر والبغال. وللبغال في وادي الجن موهبة في الكلام والمناظرة. تتناظر حيوانات الفردوس حول أبيات لعاشقين من الحمير، وتقرر إحدى البغال أن تستفتيَ رأي أبي عامر. لكنه بعد أن يحكم في خلافهما، يجد أن البغلة تصر على التفرس فيه. «وقالت لي البغلة: أما تعرفني أبا عامر؟ قلت: لو كانت ثمّ علامة! فأماطت لثامها، فإذا هي بغلة أبي عيسى، والخال على خدها، فتباكينا طويلاً، وأخذنا في ذكر أيامنا»[21].

حيوانات وادي الجن مماثلة أيضاً للحيوانات الأرضية. ولن يفوت أبا عامر استثمار هذه الفرصة للسخرية بابن حزم الذي يوجه رسالته إليه. فحين تسأله البغلة عن أحوال الأحبة بعدها، يقول لها بأن بعض إخوانها بلغ الإمارة والوزارة. وهذا تعريض بابن حزم، لأنه هو من نال الوزارة سنة 414 هـ. لكن هل قصد ابن شهيد من هذه الأخوة التعالي بابن حزم إلى مستوى الجن، أم الهبوط بالبغلة إلى مستوى الإنس؟ ذلك ما لم يقله النص.

السؤال المهم الآخر هو: كيف يخرج ابن شهيد من هذا الفردوس الخيالي؟ يبدو أنه استطاب الحل المريح بالدخول والخروج عن طريق زهير بن نمير وجواده السحري، دون أن يفكر بأية طريقة سردية أخرى.

ولائم الفردوس

خلافاً لرحلة ابن شهيد إلى أرض الجن عن طريق الجواد السحري الذي يستدعيه المؤلف بوساطة الأبيات الشعرية، يؤثر المعري أن يكون

(21) المصدر نفسه، ص149.

الوصول إلى العالم الآخر عن طريق سلالم فضية أو ذهبية، هي استعارة للكلم الطيب الذي أودعه ابن القارح في رسالته إلى المعري: «ولعله سبحانه قد نصب لسطورها المنجية من اللهب، معاريج من الفضة أو الذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكشف سجوف الظلماء، بدليل الآية: (إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه)»[22].

لم تعد الرحلة إلى العالم الآخر هبوطاً أو ابتعاداً، كما كانت عند سابقي المعري، بل هي ارتفاع إلى مكان علوي، وصعود إلى عالم لا يعلو بمكانه عن العالم اليومي فقط، بل يعلو بقيمته أيضاً. مفتاح الدخول الحلمي إلى الجنة في رسالة الغفران ليس الأبيات الشعرية، بل الكلمات الطيبة التي أرسلها ابن القارح نفسه إلى المعري.

تختلف رسالة الغفران عن سابقاتها من حكايات هذا الصنف في أنها مكتوبة بضمير المتكلم في البداية، لكنها سرعان ما تتحول إلى ضمير المخاطب، على ما فيه من صعوبة سردية معروفة. غير أنها لا تلتزم بضمير المخاطب، بل تستعمل معه ضميري الغائب والمتكلم، كما هو في أية رسالة. وهذا ما يسمح للمعري بأن يترك مسافة فاصلة عن بطله ابن القارح. ونستطيع أن نؤشر بوضوح إلى وجهات نظر المعري وابن القارح والأبطال الآخرين الذين يصادفهم في رحلاته في الفردوس أو في الجحيم.

حين يتجول ابن القارح في رحاب الفردوس يرى أقطاب اللغويين والشعراء يلعبون بأنواع الأباريق في أنهار الجنة. سكان الجنة أخوان على سرر متقابلين، غسل الله ما بداخلهم من الحقد، لا الديني والمذهبي والسياسي فحسب، بل الحقد اللغوي، أو تبادل التهم بين مدرستي

(22) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تحقيق: د. بنت الشاطئ، دار المعارف بمصر، ص140.

الكوفة والبصرة، حتى أن الحقد القديم بين المبرد وثعلب يتحول إلى ود وانسجام مطلق، وكأنهما ندمانا جذيمة. وتذكره الأنخاب المتبادلة والأباريق الشهية بأبيات الأعشى ميمون بن قيس. ما كان ابن القارح يتوقع وجود الأعشى في هذا الوسط، لأنه يعرف أن قريشاً منعته من الإسلام. يتأسف للأعشى لأنه حرم من رؤية مصداقية أبياته في هذا النعيم الأبدي. لكنه يفاجأ بشاب غرانق يقول له إنه هو الأعشى، وقد غفر الله له وأعاد إليه الشباب بعد الكبر والعمى. ثمّ يرى قصرين في الجنة يقال له إنهما قصرا زهير ابن أبي سلمى وعبيد بن الأبرص. يقرر ابن القارح الذهاب إليهما للاستفسار منهما كيف دخلا الجنة، وما كانا قد أدركا الإسلام. وفي خلال ذلك لا يكف عن طرح أسئلته الأدبية واللغوية وتبادل الحديث معهما عن أسرار اللغة، ربما امتحاناً للذاكرة.

في إحدى مآدب الجنة يجتمع شعراء مخضرمون وشعراء إسلاميون. يتمنى ابن القارح، لا لحاجة، بل من أجل استذكار الشعر، أن يسمع صوت طحن ورحى. لكن المفاجأة التي استرعت اهتمامه أن الحور العين بدأت بالطحن على رحى من الدر والزبرجد والعسجد. وبغية إحياء وليمة فردوسية أخرى فيها كل ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين، يشترك عدي بن زيد العبادي والنابغة الذبياني والأعشى. فوجئ ابن القارح بأن أحدهم يكفيه أن يتمنى الشئ حتى يراه بين يديه. إذا تمنى أحدهم سماع شئ من الغناء مثلاً، وبالتأكيد فإن الغناء غير محرم في الجنة، جاء سرب من أوز الجنة، وانقلب بإذن الله إلى جواري نواهد تغني على موسيقى الفردوس الخالدة. التحوّل مبدأ من مبادئ الوجود في الفردوس. يكفي التفكير بالشئ لرؤيته حاضراً. وبازدياد عدد الوافدين عليهم من الشعراء والنحويين والرواة، يندلع شجار لغوي بين النابغة الجعدي والأعشى، يضطرّ على إثره الجعدي إلى ضرب الأعشى بكوز من الذهب، يشجُّ به رأسه. ولا يتوقف الشجار إلا بعد أن يذكرهم ابن

القارح بان الجنان ليس فيها عربدة.

حين يلتقي ابن القارح بالخليل بن أحمد الفراهيدي يسأله عن الأبيات المنسوبة إليه: (إن الخليط تصدع..)، فيقول الخليل: لا أعلم. فيردّ عليه ابن القارح: إنا كنّا في الدار العاجلة نروي هذه الأبيات لك. فيقول الخليل: لا أذكر شيئاً من ذلك، ويجوز أن يكون ما قيل حقّاً. فيقول: أفنسيتَ يا أبا عبد الرحمن، وأنت أذكر العرب في عصرك؟ فيردّ الخليل: إن عبور السراط ينفض الخلد مما استودع[23].

فقدان الذاكرة هو السمة المميزة لأهل الجنة. لأن النسيان هو القانون الذي يحكمهم، فلا يتذكر أحد منهم ما كان قد حصل له على الأرض. الوحيد الذي احتفظ بذاكرته لتحفيزهم هو ابن القارح نفسه. في جميع الحوارات العلوية التي أجراها ابن القارح مع الشعراء واللغويين والرواة والوراقين، لم يجد أحداً منهم يتذكر ماضيه الأرضي.

يملّ ابن القارح من نسيان أهل الجنة، فيفكر بسبر ذاكرة أهل النار. وإذ يستحيل عليه حضور وليمة في الجحيم، لانشغال أهل النار بالعذاب، فإنه يفكر باستغلال الوسيلة المتاحة أمام أهل الجنة في الإشراف على عذاب أهل النار، لرؤية ما يعانيه جيرانهم من سكان الجحيم: «ويبدو له أن يطّلع إلى أهل النار فينظر إلى ما هم فيه ليعظم شكره على النعم، بدليل قوله تعالى: «قال قائلٌ منهم إنّي كان لي قرين. يقول أئنّكَ لمن المصدقين. أئذا متنا وكنّا تراباً وعظاماً أئنّا لمدينون. قال هل أنتم مطّلعون. فاطلع فرآه في سوء الجحيم. قال تاللهِ إن كدت لتردين. ولولا نعمة ربي لكنت من المحضرين» (الصافات/ 51-57)»[24].

---

(23) رسالة الغفران، ص280.

(24) رسالة الغفران، ص289.

لكنّ الاقتراب من النار، حتى لو أباحته الآيات القرآنية، مسألة خطيرة. لذلك لا بدّ من الاكتفاء بالإشراف عليها من مكان مرتفع، يترك مسافة فاصلة، أي لابدّ من الاكتفاء بوجهة نظر عين الطائر سردياً. وهذا الاطلاع نفسه يكون على درجات. ففي آخر الجنة، وقبل النار بقليل توجد جنة العفاريت، التي يمر بها ابن القارح، وهو يعرج على مغارة أحد الشعراء الجن المسلمين. وقبل المطلع بقليل، يرى ابن القارح بيتاً حقيراً عنده شجرة قميئة، يعرف أنه بيت الحطيئة، الشاعر الذي استنفد حياته الأرضية في هجاء الناس. وعند المطلع تماماً يرى الخنساء، التي لاحقها حنينها لأخيها صخر في الدار الأخرى، فأتتْ لتراه والنار تضطرم في رأسه كالجبل الشامخ. وليس من شك في أن هذه الصورة مستوحاة من بيت الخنساء في تشبيهها صخراً قائلة: (كأنه علمٌ في رأسه نارُ).

قانون التداعي والاقتران بين الصور الأدبية هو الوسيلة التي يلجأ إليها المعري. صورة صخر وهو يتعذب كالجبل في النار، تذكر القارئ بالضرورة ببيت الخنساء عن (جبل في رأسه نار). ولبيد ابن ربيعة الذي سئم تكاليف الحياة، وتوقع أن ينتهي به العمر إلى «لزوم العصا تُحنى عليها الأصابعُ»، سيتحول في رحاب الفردوس إلى شاب غرانق، «في يده محجن ياقوت». هذه الصورة تخضع أيضاً لقانوني الاقتران والتحول. بالاقتران يربط القارئ هذه الصورة بصورة العصا الملازمة التي ذكرها لبيد في شعره. والتحول من شروط الجنة، حيث تتحول الصفات السلبية إلى إيجابية بالضرورة. لقد تحول لبيد الشيخ الزاحف على عصا أرذل العمر، إلى شاب يتبختر بشبابه، وفي يده محجن ياقوت. والمحجن - كما هو معروف - هو العصا المعقوفة النهاية. هنا لابدّ أن نتذكر نحن الغصن الذهبي الذي هبط به أودسيوس إلى العالم السفلي.

لعلّ سكان النار يختلفون عن سكان الجنة باحتفاظهم بماضيهم.

يحاور ابن القارح المهلهل، فيخبره هذا قائلاً: «لقد نسيتُ ما قلتُ في الدار الفانية». يحاول مرة أخرى استفزاز ذاكرة المرقش الأكبر، ولكن بلا طائل. أما إلحاح ابن القارح على المرقش الأصغر، وما صنعه معه جناب، فإلحاح لا يأتي بنتيجة. وكان في وسع المعري أن يستثمر هنا حسه الساخر تصريحاً، لا تلميحاً كما فعل مع أهل الجنة، لولا أنه آثر تأجيل موضوعة السخرية الصريحة إلى الجزء الثاني من رسالته، حيث يسخر مطوّلاً من أدعياء النبوّة والمشعوذين والمتكسبين بالدين.

ييأس ابن القارح من ذاكرة شخصيات الشقاء السرمدي، كما يئس قبل ذلك من ذاكرة أهل الجنة. فيقرر الانعطاف راجعاً إلى الجنة، مؤملاً أن يجد لدى آدم، أبي البشر، ما يروي ظمأه المعرفي. يقابل آدم، ويتوجه إليه بالسؤال: «يا أبانا، صلى الله عليكَ، قد رويَ لنا عنك شعر منه قولك:

نحن بنو الأرض وسكانها
منها خُلِقنا وإليها نعوذ
والسعد لا يبقى لأصحابه
والنحس تمحوه ليالي السعوذ

فيقول: إن هذا القول حق، وما نطقه إلا بعض الحكماء، ولكني لم أسمع به حتى الساعة. فيقول، وقّر الله قسمه في الثواب: فلعلّك يا أبانا قلته ثمّ نسيتَ، فقد علمتَ أن النسيان متسرعٌ إليك، وحسبك شهيداً على ذلك الآية المتلوّة في (فرقان محمد) صلى الله عليه وسلّم: «ولقد عهدنا إلى آدمَ من قبلُ فنسيَ ولم نجدْ له عزما» (طه/ 115). وقد زعم بعض العلماء أنّكَ إنما سمّيتَ إنساناً لنسيانك، واحتجَّ على ذلك بقولهم في التصغير: أُنَيْسان، وفي الجمع: أُناسي. وقد رُويَ أن الإنسان من النسيان عن ابن عباس. وقال الطائي:

لا تنسيَنْ تلك العهودَ وإنما
سمّيتَ إنساناً لأنكَ ناسي[25]

هبط آدم من الجنة إلى الأرض بفعل نسيانه. ولذلك فهو يستخدم فعل الهبوط في تعبيره عن هذه التجربة: «فلمّا هبطتُ إلى الأرض». الهبوط مقترن بالنسيان، لأن النسيان -كما يلاحظ ليفي-شتراوس- زلّة قدم، وعثرة يهوي فيها الإنسان من الأعلى إلى الأسفل. من الفردوس إلى الأرض في حالة آدم، أو من جنة النعيم إلى الدرك الأسفل من النار في حالة شعراء الجحيم. هكذا يعجز ابن القارح عن خوض حوار مع شعراء الجحيم، ليس فقط لأنه يريد أن يترك مسافة كافية تفصله عنهم، وليس فقط لأنهم مشغولون بالعذاب الذي ينسيهم كل ما عداه، بل أيضاً لأن النسيان هو الذي أودى بهم إلى هذا المستقر الذميم.

كيف احتفظ ابن القارح بذاكرته في وسط ملحمة النسيان هذه؟

لم ينسَ المعري حاجة ابن القارح إلى ذاكرة متوقدة في خضم بحر النسيان الذي تتلاطم أمواجه بشخوص الأفعال العلوية. ولهذا يقدم مشهداً سرديّاً مطوّلاً يبرر فيه بقاء ابن القارح محتفظاً بذاكرته. فقبل دخول ابن القارح إلى الجنة، يضيع منه كتاب توبته في زحام الاشتباك اللغوي بين الشعراء والنحاة. مما يستدعي لجوءه إلى رضوان، خازن الجنة، وقد كتب قصيدة طويلة في مدحه. لكنّ قصيدته لا تؤثر في رضوان، لأنه كائن لا-لغوي. فلا يرى ابن القارح مفرّاً من اللجوء إلى حمزة بن عبد المطلب، الذي يدلّه على علي بن أبي طالب. وحين يقتنع أبو الحسن، يتشفع له لدى النبي، فيشفع له ويدخل الجنة. وبرغم أن هذا المشهد مروي في منتصف الرسالة تقريباً، لكن زمنه السردي يتعلق

(25) رسالة الغفران، ص361.

بما قبل الدخول إلى الجنة، حينما كان الجميع في «الموقف». ولكي يبرر ابن القارح بقاء ذاكرته يقول: «وكان مقامي في الموقف ستة أشهر من شهور العاجلة، فلذلك بقي عليَّ حفظي ما نزفته الأهوال، ولا نهكه تدقيق الحساب»[26]. ففي مقابل جميع شخصيات الرسالة التي تعاني من ذاكرة مشلولة لا بدّ لابن القارح أن يحتفظ بذاكرته صاحية وقّادة، لكي ينقل لنا أخيراً ما حصل له في ولائم الآخرة.

هكذا يتضح أن رحلة الغفران لم تشأ أن تكون استحضاراً للموتى في عالم الجن على طريقة ابن شهيد، بل هي استحضرتهم مباشرة بالعودة الصريحة إلى العالم الآخر، ولكنه العالم الإسلامي العلوي، لا العالم السفلي عند الرومان واليونان.

استعادة التفاصيل الساخرة

في مقالة بعنوان: «في سياق الغفران» تساءل الدكتور إحسان عباس عن أثر رسالة الغفران ورسالة التوابع والزوابع فيما جاء بعدهما من أدب قائلا: «هل ظلت هذه الطريقة القائمة على تصور رحلة إلى عالم غير هذا العالم مقصورة في تاريخ النثر العربي على هاتين الرسالتين؟ ألم تترك الرسالتان أيَّ أثر فيما جاء بعدهما من نثر، ولو على سبيل المحاكاة والاحتذاء؟ وقد هداني البحث أخيراً إلى اكتشاف أثرين نثريين آخرين أُقيما على مثال رسالتي المعري وابن شهيد، وينتميان إلى المغرب العربي، بالمعنى الواسع»[27].

وركن الدين الوهراني أديب مغربي -كما يتضح من نسبته- هاجر إلى مصر في أيام صلاح الدين الأيوبي، واستقر أخيرا في الشام. ينقل

---

(26) المصدر نفسه، ص262.

(27) د. إحسان عباس: من الذي سرق النار، ص413.

الدكتور إحسان عباس من ترجمته لدى صاحب «المسالك والممالك» قوله عنه: «لما دخل مصر ووجد بها أعلام الكتاب من أمثال القاضي الفاضل والعماد الأصفهاني وغيرهما، أدرك أنه لا يستطيع منافستهم في الطريقة النثرية، فعدل عن طريق الجد، وسلك طريق الهزل، وعمل المقامات والرسائل المشهورة والمنسوبة إليه»[28]. وهو رأي يوافق ما ينقله الصفدي بقوله إن الوهراني «علم أنه ليس من طبقتهم فسلك ذلك المنهج الحلو والأنموذج الظريف، وعمل المنام المشهور»[29]. بل يؤكد الصفدي قرابة منام الوهراني من رسالة الغفران بقوله إنه «سلك فيه مسلك أبي العلاء المعري في رسالة الغفران، لكنه ألطف مقصداً وأعذب عبارة».

وكما هو الحال مع رسالة الغفران، تبدأ منامة الوهراني برسالة شخصية يبعث بها إلى أحد أصدقائه من الشيوخ، هو الحافظ العليمي، يراكم فيها النعوت التي سرعان ما نتبين، نحن القراء، أن الهدف منها ليس الإطناب في مديح الرجل، بل الإيغال في السخرية منه: «وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل الإمام الحافظ الفاضل الأديب المصقع الأمين، جمال الدين ركن الإسلام شمس الحفاظ تاج الخطباء، فخر الكتاب، زين الأمناء»[30]. ولكن لما كان الوهراني لا يريد توصيل رسالة فلسفية أو رؤيوية كالمعري، بل تقتصر وظيفة المنامة لديه على تحقيق نوع من الترويح النفسي بالسخرية الصريحة، فهو يصرح بسخريته من السطور الأولى: «وإلى هذا الموضع انتهى فشر الكتاب وهذيان الشعراء، ويريد الخادم أن يطلق يده وقلمه، ويسابق بهما لسانه وفمه، فإنه قد

---

(28) المصدر نفسه، ص 414. والنص منقول عن المسالك، الورقة 27-28.

(29) الصفدي: الوافي بالوفيات 4/ 387.

(30) الوهراني: المنامات والمقامات والرسائل، تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، ط2، دار الجمل، ألمانيا، 1998، ص17.

لحقه من الضجر والكلال، ما يلحق الجحش الصغير إذا حمل أحمال البغال»[31].

أثرت رسالة العليمي في الوهراني وسببت له القلق، فلم ينم ليلته. ذلك أنه لاحظ أن العليمي صار يعاتبه على ما بدر منه من مزاح وسخرية. ولكي ينتقل الوهراني إلى المنامة التي تبرر له الانتقال إلى العالم الآخر، فلا بد له من غفوة صغيرة: «ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه، وبقي طول ليلته متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان الطويل، وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل. ثمَّ غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت، وكأن المنادي ينادي هلموا على العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغتُ إلى أرض المحشر»[32]. لا تحتاج «المنامة» إذاً إلى مراقي الكلمات، كما في «رسالة الغفران»، بل إلى غفوة صغيرة، ينتقل فيها كاتبها إلى رؤيا تتيح له أن يكون جاداً ولاهياً معاً، ومن هنا يأتي اشتقاق اسم «المنامة» أو الرؤيا.

حلم الوهراني إذاً بأنه في الحشر، أرض الأموات، وهناك يتحدث مع عدد من الشخصيات التي يعرفها. تمنى الوهراني لو أنه مثل الحافظ العليمي، فكان ذلك أول ذكر له في المنام مجرداً من أية إضافة. وفجأة دهمه الحافظ العليمي بلكمة موجعة سددها إليه، لأنه تلفظ باسمه مجرداً. في الآخرة يكفي أن يتذكر الإنسان أحداً حتى يجده أمامه. ولم يكد يبدي الوهراني اعتذاره للحافظ العليمي عن النطق باسمه مجردا عن اللقب والكنية، حتى هجم عليهما مالك خازن النار. فقال له العليمي:

---

(31) المصدر السابق، ص21.

(32) المصدر نفسه، ص 23.

«يا سيدي يا مال، اسمع مني كلمتين لوجه الله تعالى». فيقول له مالك: «كيف أسمع منك وقد حذفت ربع اسمي في النداء؟» (ص29). احتج العليمي على الوهراني لأنه خاطبه باسمه المجرد، وهاهو يخاطب مالك، خازن النار، برغم هيبة الموقف ورعب الحضرة بصيغة الترخيم. يعتذر العليمي لمالك عن هذا الخطأ غير المقصود: «والله ما حذفته للترخيم في النداء الجائز عند جميع النحاة، وإني لفي شغل عن ذلك. وما حذفته إلا من شدة الهلع وانقطاع مادة الكلام». يفكر العليمي بحيل أهل الأرض، لعلها تنطلي على مالك، فيقدم نفسه قائلاً: «يا سيدي هذا رجل مغربي من أهل القرآن. وأنا رجل محدث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم. فبأي جرم تأخذ قبل وقوف الرب سبحانه على حسابنا؟». لكن هذه الحيلة لن تنطلي على مالك. فيمضي في تعداد مظاهر الفسق والفجور التي كان الاثنان يمارسانها في حياتهما الأرضية. يتهم العليمي بأنه كان يمارس الفجور بالغلمان، ثم ينظم أسماءهم على حروف المعجم، حين كان ينبغي له أن يؤلف معجما بأسماء شيوخه. ويتهم الوهراني نفسه بأنه كان يمارس القيادة عليه: «هل تقدر تحلف أنك ما كنت تقود على رفيقك هذا في دار الفوارة بجيرون في سنة ثلاثة وخمسين وخمسمائة من الهجرة؟». كتب محققا منامات الوهراني تعليقا على هذه الجملة: «في أكثر من موضع من الكتاب يتضح أن وصول الوهراني إلى المشرق لم يكن في عهد صلاح الدين الأيوبي حوالي سنة 567، بل كان قبل ذلك في عهد نور الدين»[33]. والواقع أن هذه الجملة بالذات تشير إلى مفارقة زمنية تكذب وقائعية السرد. يوجه مالك تهمتين إلى الرجلين، فيتهم العليمي بالفجور والفسق، فاعلا ومفعولا، ويتهم الوهراني بالقيادة على صاحبه والشهادة على فجوره. لكن مفارقة الجمع

(33) المصدر نفسه، ص31.

بين أزمنة وأمكنة متنافرة يكذب ذلك، ويؤكد أن ما يسرده الوهراني ليس سوى خيال قصصي هدفه السخرية وحسب، ولا علاقة له بالواقع. ويستطيع أي قارئ أن يتأكد من ذلك بمجرد الانتباه إلى السنة التي جرى فيها فعل القيادة. ففي سنة 553 لم يكن الوهراني قد وصل إلى المشرق، ولا تعرف على القاضي العليمي.

في رحلة البحث عن شفيع، في عالم الآخرة، يستحضر الوهراني أيضاً الشخصيات الأرضية ليسخر من سلوكها في عالمها السابق، ويفضح ثنائيتها. وحين يخفق في استرضاء أحد من الشخصيات الإيجابية في تاريخ الإسلام، فإنه لا يجد مفراً من الاستنجاد بالشخصيات السلبية، هرباً من شدة القيامة والعطش الذي لحق به عند مدخلها.

وإذا كان فقدان الذاكرة هو الثمن الذي يدفعه الراضي بالبقاء في مساكن الأموات عند الهبوط إلى العالم السفلي أو الآخر، فإن شخصيات الوهراني تتصنع فقدان الذاكرة لا لأنها مصابة به فعلاً، بل لأنها تريد أن تستبدل ماضيها السيئ بماضٍ آخر مشرق. ونحن نتذكر ما فعله أودسيوس حين أراد مقابلة أخيل عند حدود «هاديس»، حيث احتشدت الأرواح لرؤيته. لقد ذبح قرباناً بغية أن يستعيد أخيل ذاكرته. ورأينا كيف تعذر على شعراء الآخرة في رسالة الغفران تذكر بيت شعري قالوه في الحياة الفانية. خلافاً لهذا الأدب، يبدو أن الوهراني يريد لشخصياته أن تصل الآخرة بذكرياتها الكاملة، بل تستعيد أحياناً تفاصيل ما حدث معها في الأرض بطريقة ساخرة مقلوبة. بعد أن يئس الرجلان من شفاعة العلويين لهما، وقد استبد بهما العطش، رأيا جمعا عظيما قد حُفَّ مجلسهم بالسكينة والوقار، فسألوا عنه، فقيل لهم: هؤلاء السادة والقادة من بني عبد شمس؛ معاوية وابنه يزيد ونخبة من أتباعهم. يتقدم الوهراني والعليمي ودليلهما أبو القاسم الأعور من معاوية بن أبي سفيان: «فدخل أبو القاسم الأعور حتى وقف بين يدي عظيمهم، فقال: يا خال أمير

المؤمنين [كان هذا اللقب يُطلق على معاوية في فترات الاشتباك بين الشيعة والسنة]، يا كاتب وحي رب العالمين، نحن قوم من محبيكم، وقد طُرِدنا من الحوض لأجلكم، ونحن هالكون من شدة العطش بسببكم، ولنا جماعة من ثقات شيعتكم يشهدون لنا [لاحظ تبادل الأدوار الذي يحققه هذا الحوار، حيث يستعير أبو القاسم الأعور لغة شيعية لمخاطبة معاوية]. فقال: ما تحتاجون إلى شهادة، أنتم عندنا من الصادقين. فيقول يزيد ابنه: ومَن بيّنتكم؟ فقال له: القاضي صدر الدين عبد الملك بن درباس قاضي مصر يشهد لنا» (ص53). يطلبون شهادة هذا القاضي فيأتي ويسلم عليهم تسليم المؤمن بشفاعتهم. لكن الإيمان بشفاعة بني أمية مقرون بسخرية صادمة تبدد صفة الصدق التي يتظاهر بها المتشفعون بهم. حين يصف معاوية أحد القضاة المتشفعين به بأنه «أبخل من ابن بنت الكلب. . .له أربعون سنة يقرأ، لا يحفظ مسألة من الفقه، ولا آية من كتاب الله تعالى» أجابه الفقيه عيسى: «صدقتَ والله يا أمير المؤمنين، وأزيدك زيادة. فقال: وما هي؟ فقال: الرقاعة والحماقة، ما له فيهما نظير، يلبس العمامة الكبيرة المعروفة بأشقع طرز، ويركب بغلته الملقبة بقيسارية الفراء، ويمشي بين يديه عشرة من الغلمان كلهم يتساقطون من الجوع، ويقول لهم: قال لي السلطان، وقلت للسلطان، والسلطان لا يستطيع أن يبصره في المنام» (ص55). لنتذكر أننا هنا في مشهد يجري عند حدود العالم السفلي، والمفروض أن هؤلاء يفقدون ذاكرتهم. لكن الغريب في الأمر أنهم يستطيعون تذكر أدق التفاصيل بطريقة مقلوبة للسخرية منها.

وتبلغ السخرية أقصاها حين يشفع لعطشهم يزيد بن معاوية، الذي قتل الحسين بن علي وأتباعه عطشاً في كربلاء الأرضية، فيستدعي عبيد الله بن زياد، ويأمره بأخذ ألف رجل معه من السكاسك والسكون، ليقصد المشرعة التي عليها الأشتر النخعي. ها هي المشاهد العليا تعيد

تمثيل المشاهد الأرضية. يأمر يزيد عبيد الله بقتال النخعيين وانتظار الجيوش لدعمهم حتى يرد الثلاثة، فيعلق الوهراني على ذلك قائلا لصاحبه العليمي: «كانت وقعة صفين في الدنيا على دم عثمان رضي الله عنه، ووقعة صفين في الآخرة حتى نشرب نحن سم الموت» (ص58). لا تتعلق المسألة بتكرار المشاهد الأخروية للمشاهد الأرضية، بل تتعدى ذلك إلى تغيير وظيفة نهر النسيان. تقلب السخرية الأدوار، فيتحول نهر النسيان إلى نهر تذكر. نهر «أخيرون»، أو حياض الموت، الذي ينبغي أن ننسى معه ماضينا يتحول إلى صفين الآخرة، التي نستعيد بها أدق التفاصيل الأرضية بطريقة مقلوبة.

مستقبل نوع

لم تشمل قراءتنا هذه عدداً من النصوص التي تنطوي على رحلة إلى عالم بعيد ولكن على الأرض، أعني كتب الرحلات الفلسفية من طراز «حي بن يقظان» لابن طفيل، و «سلامان وأبسال» لابن سينا، و«الغربة الغربية» للسهروردي، وبعض رحلات إخوان الصفاء وابن عربي. والسبب أن الرحلة الفلسفية ظلت باستمرار قائمة على ثنائية قطعية يمكن وصفها بأنها «رمزية المشاكلة»، حيث يختار الراوي رمزا مناظرا للمرموز إليه بصورة لا يمكن لها أن تسرب معنى آخر مغايراً. يستطيع العقل أن يتحول إلى شيخ مسن، ويستطيع العالم المادي أن يتحول إلى القرية الظالم أهلها، والعقل الفعال أن يصير ملكاً مهيباً لا سبيل إلى وصفه بصفة. وطبيعة هذه الرحلة، سواء أكانت رحلة داخلية في ذات الإنسان، أو خارجية في عالم الملكوت، تقوم على تناظر بين عالمين، عالم سردي هو الذي يلجأ الراوي لوصفه، وعالم فلسفي هو الذي يرمز إليه. وبالتالي فليس أمام المتأول سوى طريق واحدة لتأويله. وطبيعي أن السخرية غائبة تماماً عن هذا السرد.

إذاً هل انتهى هذا النوع الأدبي مع هذه الأعمال؟

ذكر الدكتور إحسان عباس أنه عثر على رسالة أدبية مؤلفها تلمساني مجهول، تواصل كتابة هذا النوع من الأدب[34]. لكننا نعتقد أن «أدب المنامة» واصل حياته بأشكال أخرى. ففي بداية القرن العشرين في العراق، ظهر نوع أدبي جديد أُطلق عليه اسم «قصة الرؤيا». وهي قصة رحلة أيضاً يخترق بها الراوي حدود الزمان والمكان، ليعود بنوع من الرؤيا الحلمية إلى عالم آخر، لا ليلمَّ بزمن السرد الرمزي، بل ليحاكم زمنه وواقعه الفعلي. وكانت «قصة الرؤيا» هي الجسر الأدبي الذي انتقل به القاص العراقي إلى القصة الحديثة. ولا يبدو أن نهاية هذا النوع قد توقفت مع قصة الرؤيا. ففي أواخر القرن العشرين عاد القصاصون والروائيون العرب لإحياء هذا النوع المهمل. ولعل مجموعة القاص العراقي محمد خضير «رؤيا خريف» هي المجموعة الأكثر صراحة في الانتماء إلى هذا النوع.

(34) إحسان عباس: من الذي سرق النار، ص417.

حكاية البوم

إنطاق الصامت وإخراس الناطق

يسميها ابن خلدون «حكاية البوم». ويبلغ إعجابه بها حداً أنه يشير إليها مرتين في «مقدمته»[1]، ثم يكررها ثالثة في تاريخه[2]، دون أن يغفل الإشارة إلى أنه ينقلها عن المسعودي. وملخص الحكاية أن أحد ملوك فارس القديمة، وهو الملك بهرام بن بهرام، انحرف عن سيرة أجداده في الحفاظ على عمران الدولة، وانصرف إلى معاقرة الملذات الشخصية. فضاع العدل في عهده، وشمل الخراب أرجاء مملكته. ولم يقدر أحد على مصارحته بما حصل. وإذ خرج ذات يوم، في هدأة الليل الرائق، تذكر سيرة أسلافه، فطلب الموبذان، كاهن الدين القديم، ليحدثه عنهم. وبينما هما يمشيان، مرّا ببعض الخرابات والأطلال، فسمعا صوت بوم ينعب، ويجيبه آخر من مكان مقابل. تمنّى الملك أن يكون أحد قد أُعطي منطق الطير ليفسّر ما قالا. ووجد الكاهن أنه الوقت المناسب لمصارحة الملك بأوضاع مملكته عن طريق الأُمثولة. فقال له: هذا صوت بوم ذكرٍ طلب الزواج من بومة أُنثى، فشرطت عليه خراب عشرين قريةٍ مهراً لها. فأجابها: إنّ ذلك من أيسر ما يكون إذا استمر حكم الملك بهرام، بل إنه سيعطيها ألف قرية بدلاً من العشرين. وسألها:

---

(1) ابن خلدون: المقدمة (ط. بيروت)ص 39، وص 287.

(2) ابن خلدون: التاريخ 2/ 172.

لماذا تريدين عشرين قرية خربة؟ أجابته البومة: أنها تريد أن تطمئنَّ على مستقبل فراخها بتوفير خرابات مناسبة لسكناهم. في صباح اليوم التالي ينتبه الملك إلى مغزى الأمثولة، فيدعو الموبذان ليكاشفه بحقيقة الأوضاع، وكيف تحوّل العمران إلى خراب. يتعظ بهرام ويطلب من الموبذان أن يفسر له مدلول حكايته. فيقول له الكاهن: «أيّها الملك، إنّ المُلْك لا يتمّ إلاّ بالشريعة، ولا قوام للشريعة إلاّ بالمُلْك، ولا عزّ للملك إلا بالرجال، ولا قوام للرجال إلا بالمال، ولا سبيل إلى المال، إلا بالعمارة، ولا سبيل للعمارة إلا بالعدل. والعدل (هو) الميزان المنصوب بين الخليقة، نصبه الرب، وجعل له قيّماً، وهو الملك». حينئذٍ يطلب الملك بهرام من الموبذان أن يدلّه على الكيفية التي يعالج بها الأخطاء. فيقترح عليه أن يعيد الأملاك إلى مستحقيها. فقد هجر الناس الدولة بسبب الخراب وغياب العدل. يقيم الملك ثلاثة أيام تصحيحاً للموازين الخاطئة. وتؤخذ الضياع من المقربين والحاشية، لتعاد إلى أصحابها الشرعيين. وبذلك يعود العدل إلى الإمبراطورية، ويصبح الرعية وكأنهم في عيد[3].

يبدو أن إعجاب ابن خلدون بهذه الحكاية قائم على العبارات التي تتغنى فيها بالعمران. وفعلاً فهذه الحكاية لا يمكن أن تحدث في مجتمع بدوي، بل لا بدّ لها من استقرار وبناء يُنقَض. ومن المؤكد أن مثل هذا البناء لم يكن ليوجد إلا في الإمبراطوريات القديمة. ولعلها اختارت أن تتوسط الحضارات، فتجري أحداثها على أرض ما بين النهرين، وبذلك ترضي جميع الحضارات القديمة.

لقد لاحظ ابن خلدون دور البوم في تنبيه الملك إلى ضرورة العمران، ولذلك سماها «حكاية البوم». من ناحيتنا، سنؤجل الموافقة

---

(3) المسعودي: مروج الذهب 1/ 276.

على هذه التسمية مؤقتاً، وسنجرب الآن تقنيات أخرى في فهمها وتحليلها، وسنجد أنها تنطوي على حكايتين، لا على حكاية واحدة.

إذا عرفنا الحكاية بأنها سلسلة من الأفعال التي تؤدي إلى نتيجة معينة، فسنكون أمام حكايتين معاً. هناك أولاً: الحكاية الإطارية، وهي حكاية انصراف الملك عن تدبير شؤون مملكته وخرابها، ثمّ تنبيه الموبذان له. والنتيجة الحاصلة هي عودة العمران، وسيادة العدل بعد غياب طويل. وهناك ثانياً: الحكاية الضمنية عن البومتين، التي استعان بها الموبذان لكي يوصل للملك ما عجز الآخرون عن إيصاله إليه. وسنبدأ بحكاية البوم، لنعود بعد ذلك إلى تحليل الحكاية الإطارية.

في البداية متى تتكلم الحيوانات ولماذا؟

في العصور الأسطورية السحيقة كانت الحيوانات تتكلم مثل الإنسان. وحين اختفت العصور البطولية، اختفت لغاتها. لكن هذه الحكاية ليست حنيناً إلى عصر بطولي، بقدر ما هي هرب من عصر «جبان» يعقد ألسنة الناس ويُخرسهم. تتكلم الحيوانات، إذاً، في العصور الجبانة، حين تكف الكائنات البشرية عن الكلام. تعرب الحيوانات «العجماء» عن نفسها، حين تتوقف الحيوانات «الناطقة» عن ممارسة اللغة. والإنسان، كما يصفه الفلاسفة، كائن لغوي، أو حيوان ناطق. وبهذا النطق، أو هذه اللغة يتميز عن الكائنات الأخرى. ما من حيوان على وجه الأرض يمتلك لغة مثل لغة الإنسان. حتى الحيوانات «الذكية» التي جهد الإنسان في معرفة لغتها، فإن لغتها لا تزيد عن كونها «إشارات»، أي رقصات، أو أصوات، أو حركات مرتبطة باللحظة الحاضرة ارتباطاً لا فكاك منه. فلغة الحيوان من نتاج الغريزة اللصيقة بالحاضر فقط. لا يستطيع الحيوان أن ينتقل بلغته إلى الماضي أو المستقبل. في حين أن لغة الإنسان تتنقل بين الأزمنة. ولذلك فهو كائن

لغوي، وربما كان الكائن الوحيد الذي يستطيع العيش مع الأموات أو مع مواليد المستقبل بوساطة اللغة. لكن حين يستولي «الصمت» على هذا الكائن اللغوي، ويعقد الخوف لسانه، تستيقظ رغبة الكلام في الحيوانات الأخرى. وبذلك يصير كلامها عنواناً على صمت الناس، وانقطاعهم عن الكلام. والخوف وحده هو الذي يُقفل أفواه الناس، ويفتح أفواه الحيوانات. حينئذٍ تتبادل المخلوقات الناطقة والمخلوقات العجماء الأدوار. فيصير البشر حيوانات بالصمت، وتصير الحيوانات بشراً باللغة.

يعصف هذا الانقلاب اللغوي بكل شئ. فتتحرر الحيوانات من أسر اللحظة الحاضرة، وتبدأ بالتخطيط للمستقبل. البومة «الناطقة» تبدأ التفكير بالإعداد لمستقبل أبنائها بتوفير «خرابات» مناسبة لسكناهم. في حين نرى العكس لدى الإنسان. فهو يتحول إلى ذكرى إنسان، ولا يستطيع أن يفكر بشئ سوى الحاضر. وهكذا يهرب من يديه المستقبل وينفلت الماضي. البومة تعدّ لمستقبل أطفالها ونسلها، وتطالب البوم الذكر بعشرين قرية خراب، استعداداً للقادم من الأيام. للّغة ذاكرة ما انتقلت إلى رأس البومة في تلك اللحظة بالضبط. كان الحاضر البشري خراباً متصلاً يحيط بالموبذان، ولا سبيل لاسترداد الماضي والمستقبل إلا باللغة. وقد وفر الملك بهرام للموبذان فرصة الكشف عن هذا الصراع «اللغوي» بين الماضي والحاضر، حين سأله عن تراث أسلافه من العمران الذي تحول على يديه إلى خراب. للغة ذاكرة «ديموغرافية» لا بدّ من اقتناص لحظتها المناسبة، وكشف الغطاء عن وجه التناقض بين التزامن والتعاقب في أحشائها. يقول ليفي-شتراوس: «ربما ستتغير الملامح البنيوية للغة، إذا تضاءل عدد السكان الناطقين بها، بعد أن كانوا كثيرين ذات مرة. ومن الواضح أن اللغة تختفي باختفاء من يتحدثون بها. مع ذلك فالعلاقة بين التزامن والتعاقب ليست بالصارمة. لأن جميع الناطقين أكفاء ومهيئون للنطق بها في الدرجة الأولى، وثانياً، وهو

الأهم، لأن بنية اللغة يحميها إلى حد ما الغرض العملي من استعمالها، وهو ضمان الاتصال. لذلك فاللغة حساسة تؤثّر عليها التغيرات السكانية، ولكن إلى نقطة ما، وبقدر ما تحافظ على وظيفتها. لكن الأنساق المفهومية ليست، أو ليست بالدرجة الأولى، وسائل للتوصيل، بل هي وسائل للتفكير، وهو فعالية تحكمها ظروف تتفاوت في صرامتها... وهذا ما يفسر لماذا يجب أن تكون البنى التزامنية لما يُسمّى بالأنساق الطوطمية عرضة لتأثيرات التعاقب، أي أن عملية التذكر أقل صعوبة من عملية التأمل»[4].

ماذا تقول ذاكرة اللغة السكانية (أو العمرانية) عن الخراب؟

لا يمكن أن يوجد الخراب في الصحراء، لأن البدوي يحمل خيمته ويرفعها، فلا يبقي أثراً. والخراب هو أنقاض بناء مستقر. الخراب ابن المدينة. لكن كل خراب هو علامة على غياب الإنسان عن مكان معين سبق أن كان حاضراً فيه. من تقاليد الشعر الجاهلي، مثلاً، أن يبدأ الشاعر بالبكاء عند الطلل وسؤاله، ومناغاة الظباء الحاضرة فيه. حضور الظباء علامة على غياب الأحباب. هنا ننتبه إلى تبادل الأدوار الذي يدخره الطلل المهدم. يغيب الإنسان عن البناء والعمران فتحضر فيه الحيوانات. هذا أيضاً هو ما يحصل مع الخراب. فهو ذكرى حضور سابق للإنسان. لكن البديل فيه ليس الظباء، بل البوم. البوم، إذاً، يحتل المكان الذي كان يحتله إنسان قبله ثمّ غادره. هكذا يصير حضور البوم علامة على غياب الإنسان. ما من إنسان يجتمع مع البوم في مكان واحد. البوم والإنسان في علاقة طردية. إما أن يحضر الإنسان في المكان فيكون عمراناً، أو يحضر فيه البوم فيكون خراباً. العمران للإنسان، والخراب للبوم. ومن وظيفة الملك أن يحتفظ بالعمران الذي

(4) انظر: Claude Levi-Strauss, The Savage Mind, p. 67.

شيده أسلافه من الملوك، في الأقل، إن لم يزده. أما إذا دبّ الخراب إلى هذا العمران، فمعنى ذلك أن هذا الملك قد انحاز من الإنسان إلى البوم، وساهم بالتالي في إخراس الإنسان، وإنطاق البوم. فهو ملك حيوانات عجماء، لا ملك حيوانات ناطقة. وهذا فعلاً ما كانه «بهرام».

ويمكننا أن ننظم الخصائص والصفات الواقعية للبوم والإنسان في الشكل التالي:

البوم	الإنسان
خراب	عمران
أعجم	ناطق
حاضر	مستقبل
تناسل	تزاوج
طبيعة	ثقافة

ومن الواضح أن العمود الخاص بالبوم يناقض العمود الخاص بالإنسان ويقابله: الخراب ضدّ العمران، والعجمة ضدّ النطق... الخ. وفي الوهلة الأولى قد يبدو أن الحكاية تهدي خصائص الإنسان للبوم، لكنّ النظرة التحليلية تكشف شيئاً آخر. فالملك لم يُهدِ البوم أيَّ شئ، بل سلب الإنسان ما في عموده فقط، وأكمل الكاهن الشوط، فأعطى الحيوان اللغة، وبذلك وهبه العمود بكامله ضمناً، فتحول وجوده كله من الطبيعة إلى الثقافة.

لماذا فعل الكاهن ذلك؟ لكي يقول للملك إن الخراب هو إسكات للرعية، ومسخ للناس. ومهما أوغل الملوك في إخراس الشعوب الصامتة، فإن للغة ذاكرةً ما تستطيع أن تتكلم، حتى لو كان ذلك من خلال الحيوانات العجماء.

نعود الآن إلى الحكاية الإطارية: حكاية الملك والكاهن. في هذه

الحكاية يبدو الزمن الفعلي وكأنه يمهد للزمن السردي. لقد حكم بهرام سبع عشرة سنة. أما زمن الحكاية السردي فليس سوى ليلة واحدة، تبدأ من غروب الشمس وظهور القمر: «وكانت ليلة قمراء»، وتنتهي صباحاً بصحوة الملك من نومه. زمن الحكاية السردي محصور بليلة واحدة. وقد يغرينا مظهر هذه الليلة أن نتصور أن المقصود من ذلك الإشارة إلى أن الليل هو موطن السرد وميقاته. قد يغرينا أيضاً أن البوم حيوان قمري لا يظهر إلا في الليل. وكل ذلك صحيح. ولكننا لن نذهب في هذا الاتجاه، لسبب بسيط، وهو أننا لا نعتقد أن هذه الحكاية «سمرة»، أي أحدوثة في الليل، ولا حكاية حيوان. وإذا كان البوم بطلاً في الحكاية الضمنية، فهو ليس سوى أمثولة أراد بها الكاهن تنبيه الملك في الحكاية الإطارية. ما تريد إبرازه الحكاية الإطارية، إذاً، هو التأكيد على أهمية هذه الليلة التي صحا بعدها الملك من غفوته أو غفلته.

بتجزئة الحكاية إلى حكايتين، يتراجع دور البوم إلى الخلف في الحكاية الإطارية. إن الحكاية الضمنية بكاملها هي التي تلعب دور البطل المساعد في الحكاية الإطارية. ومن الواضح أن الحكاية الضمنية ليست سوى السرد نفسه. هكذا نجد أن شخوص الحكاية الإطارية اثنان فقط هما بهرام والموبذان، أو الملك والكاهن.

في أول حكمه كان الملك سادراً في «القصف واللذات والصيد والنزهة، لا يفكر في ملكه، ولا ينظر في أمور رعيته. . . فخربت البلاد، وقلت العمارة، وقلّ ما في بيوت الأموال، فضعف القوي من الجنود، وهلك الضعيف منهم. .». لقد شمل الخراب كل شيء، وعمّ الفساد في المملكة. بعد هذه الليلة بالذات صحا الملك على واقع مرير نبهه إليه الكاهن. فالبلاد تحتضر، ولا بدّ لها من ميلاد جديد. ولكن كيف يمكن لبلد أن يولد من جديد؟ صحوة البلاد دائماً صحوة رمزية. وغالباً ما تلجأ الأساطير والحكايات إلى التمثيل عليها بصحوة الملك. يمكننا القول،

إذاً، إن صحوة الملك من غفلته هي صحوة رمزية تشير على نحو ما إلى «الميلاد الجديد» للبلاد. حينئذٍ يأمر الملك بإعادة الحقوق إلى أهلها، فيتحول الخراب إلى عمران، والموت إلى «عيد». تقول تتمة الحكاية: «فحسنت أيامه، وانتظم ملكه، حتى كانت تدعى أيامه أعياداً، لما عمّ الناس من الخصب والإفضال، وشملهم من العدل». في خلال ليلة واحدة انتقل الوضع بالناس من الخراب إلى العمران، ومن الصمت والموت، إلى الكرنفال والعيد. ألسنا هنا، إذاً، إزاء مولد جديد للعالم؟ ألسنا بمواجهة أسطورة تجديد العالم وولادة الكون؟

لقد دفعت فكرة خراب العالم الشعوب القديمة والبدائية إلى تصور احتياجه إلى ميلاد رمزي جديد، بالخروج به من دورة سنوية جديدة، تستعيد بمقتضاها فكرة «التاريخ المقدس» لذكرى الأسلاف. يقول مرسيا إلياد: «يستعيد الإنسان وقائع الدراما التي شهدها العالم بالأصل لدى كل أزمة حاسمة وكل طقس انتقالي. ويتمّ ذلك على مرحلتين: العودة إلى الكلية الإلهية إبان وحدتها، وإعادة النشأة الكونية، أي انفجار تلك الوحدة البدائية. وتتكرر هذه العملية خلال العيد الجماعي الذي يحتفل به سنوياً»[5]. ففي يوم أو ليلة معينة يمثل تتويج الملك طقساً رمزياً للدخول في دورة كونية جديدة، هي بمثابة رمز لتجديد قوى الكون. يقول إلياد: « إن التجديد الذي يتمّ بوساطة طقس العام الجديد هو في العمق تكرار لولادة الكون. فكل عام جديد يعيد بدء الخلق»[6]. حين يتعرض مجتمع يعيش في فورة الأسطورة إلى انتكاسة من نوع ما، فلا بدّ من تجديد قواه دورياً. «يجب أن يتجدد العالم دورياً، وإلا تعرض للدمار. وقد أوحت فكرة كون العالم مهدداً بالخراب إن لم يتجدد خلقه

(5) مرسيا إلياد: الحنين إلى الأصول (ترجمة: حسن قبيسي) ص 110.
(6) مرسيا إلياد: أوجه الأسطورة (ترجمة: نهاد خياطة) ص 44.

سنوياً بالعيد الرئيس الذي تحتفل به قبائل كاليفورنيا»[7].

هذه الحكاية، إذاً، لا تتغنى بالعمران، كما تصور ابن خلدون، بل هي تريد على العكس من ذلك، الفرار من الخراب ومعالجته بالسرد والأسطورة. ففي ليلة الصحو المفاجئ، تذكر الملك بهرام أسلافه الخالدين. لكن المسافة كانت كبيرة بين الحلم بالأسلاف الخالدين والواقع العامر بالخراب أمام عينيه. في تلك اللحظة بالضبط أدرك الكاهن ما يجب أن يفعله. فالملك بحاجة إلى طقس أسطوري يجدد قواه وقوى المملكة معاً. إن حضور الخالدين هنا أكثر أهمية بكثير من وروده العابر في النص. ففي تلك الليلة «يأتي الخالدون إلى الأرض ثانية بمناسبة العام الجديد. .وبهذا الطقس يعود العالم أكثر أمناً واستقراراً، يعود مولوداً من جديد. ليس هذا وحسب، وإنما يعود عالماً قدسه حضور الخالدين فيه رمزياً»[8].

في البداية تحتال الحكاية على الملك لتجبره على ممارسة طقس الميلاد: «فلما كان في بعض الأيام، ركب الملك إلى بعض متنزهاته وصيده». لا يمكن إخراج الملك من العمران إلى الخراب إلا بذريعة مناسبة، فهو السلطة العليا على المستويين الرمزي والواقعي. وإذ كانا يسيران هو والكاهن، وهذا الأخير وسيط لا بدّ منه لاستدعاء الأسلاف، دخلا في حوار بالرغم منهما عن الخالدين، الذين أحيوا البلاد المعرضة الآن للدمار. كان الملك مولعاً بسيرة أسلافه، رعاة الحقب القديمة ورموز ميلادها الكوني. وفي مجرى الحوار، أقبل الملك على محادثة الكاهن «مستخبراً له عن سير أسلافه». وحين شعر الكاهن أن المكان ملئ بأرواح الأسلاف الخالدين، وخراب العالم اللاحق عليهم، اغتنم

(7) المصدر السابق ص46.
(8) المصدر السابق ص 48.

الفرصة لمصارحة الملك بضرورة ابتعاث العالم، وميلاد البلاد من جديد. ولم يكن أمامه من طريق سوى الأمثولة وسرد الحكاية الضمنية. فأمام أعلى سلطة في الدولة تسكت السلطات الأخرى، ولا بدّ من الهمس بالرمز. ولذلك فإنه ما أن صحا الملك من غفوته حتى أعاد الاعتبار للخالدين، ممثلين هذه المرة بشخص الموبذان الذي خاطبه قائلاً: «أيها القيّم بالدين، والناصح للملك، والمنبه على ما أغفله من أمور ملكه، وأضاعه من أمر بلاده ورعيته، ما هذا الكلام الذي خاطبتني به؟ فقد حركتَ مني ساكناً، وبعثتني على علم ما كنت عنه غائباً». لم يكن الملك، إذاً، نائماً فقط، بل كان غائباً وميتاً. وكان كلام الكاهن معه نوعاً من البعث والإيقاظ والميلاد الجديد. كيف ابتعثه الكاهن من جديد؟ بقوة السرد الكامن في حكاية البوم وحدها.

ما الحكمة التي تعطينا إياها هذه الحكاية المركبة؟

لقد جرت أحداث هذه الحكاية أو الحكايتين، في زمن أسطوري بلا ملامح. وربما لم تحصلا يوماً، ولكنهما قابلتان للتجدد[9]. فتظل الحكاية الضمنية رسالة تبعثها الشعوب الصامتة لكل الملوك الطواغيت الذين يجلبون لها الدمار في كل عصر. وتظل الحكاية الإطارية رسالة تبعثها الشعوب الناطقة لنفسها حين تحتاج إلى الانبعاث والتجدد والخروج من حقبة الخراب التشاؤمية.

---

(9) مما لا يخلو من دلالة في هذا السياق أن الطرطوشي يجعل هذه الحكاية قد جرت في زمن المأمون، وأن راويها هو نديمه أو سميره -كما يقول- فاستيقظ لها المأمون وجلس للمظالم (انظر: سراج الملوك، ط. رياض الريس، ص 370). في حين أن المسعودي يصر على ولع المعتصم بالبناء والعمران، ويورد ما يماثل ألفاظ هذه الحكاية فيما يتعلق بهجران بغداد وتخطيط سامراء.

السرد ومضاعفة الازدواج

في حكاية «التدين والنفاق بلسان القط والفأر»

نقول دائماً عن العداء اللدود إنه «عداء قط وفأر». ونحن في هذه الحالة نتخيل أن من ربط بينهما العداء، وهما في العادة كائنان بشريان، قد تنازلا عن صفاتهما البشرية وتحولا إلى حيوانين متعاديين بالطبيعة إلى الأبد. لكننا نادراً ما نتخيل القط والفأر وقد تخليا عن صفاتهما الحيوانية وتحولا إلى كائنين بشريين. كلتا العمليتين استعارة تشخيصية Anthropomorphic Metaphor تضفي الخصائص الإنسانية على ما هو حيوان، أو الخصائص الحيوانية على ما هو إنسان. ولكن في حين تتكرر الأولى في الحياة اليومية، فنادراً ما توجد الثانية في غير حكايات الحيوان. وهذا بالضبط ما تلجأ إليه حكاية «التدين والنفاق بلسان القط والفأر» للشيخ بهاء الدين العاملي[1].

فأر أبيض حاد الذكاء يجد فجأةً أمام باب جحره قطاً. الفأر في الحياة اليومية نقيض القط وعدوه، وهما معاً يشكلان آكلاً ومأكولاً. ينزعج القط من تأوه الفأر فيسأله: أيها اللص السافل، لماذا تتأوه؟ بهذا التعبير ينكشف أمامنا عداؤهما الحيواني المستفحل، وتسلُّط القط الدائم على الفأر. يدرك هذا رسالة الموت في عيني القط، فيجيبه بطريقة

---

(1) بهاء الدين العاملي: التدين والنفاق بلسان القط والفأر، ترجمة وتحقيق: دلال عباس، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 1996.

إنسانية تماماً: كيف لا يتأوه الإنسان من تحية الموت حين يراه؟. لقد كشف لنا كلام القط طبيعته الحيوانية، أما كلام الفأر فيكشف ما هو أخطر بكثير. إنه يكشف طبيعته، أو على وجه الدقة طبيعتهما الإنسانية، ليس فقط في اعتباره نفسه إنساناً، بل باستعمالهما اللغة، وهي الخاصية التي ينفرد بها الإنسان. وبذلك يعبر جواب الفأر عن «إنسانيتهما» معاً ضمناً وتصريحاً، ضمناً باستعمالهما اللغة، وتصريحاً بتحولهما من عالم الحيوانات إلى عالم البشر.

منذ الآن سيحتفظ الاثنان بالخاصية الإنسانية والحيوانية معاً. لكن القط من حيث هو حيوان نقيض الفأر وعدوه، آكله الذي يطارده دائماً. والفأر طعامه ومأكوله الذي يهرب منه دائماً. فكيف ستكون المواجهة بينهما؟ ومن سينتصر في الآخر: الطبيعة الإنسانية أو الطبيعة الحيوانية في داخل كل منهما؟

لقد أصبحت لديهما لغة يتفاهمان بها. وسيحاول كل منهما أن يطوعها لأغراضه «الحيوانية» بغية التهام الآخر أو التخلص منه. في البداية يحاول كل منهما أن يثبت ذكاءه «الإنساني» باستعراض ملكاته الفكرية، وتملق الآخر، بقصد ترويضه والسيطرة عليه. القط فقيه وطالب علم. والفأر درويش وشيخ تصوف.

القط على باب الفأر، ولا يستطيع التهامه. والفأر بعيد عن مخالب القط، ولكنه ليس في منجى منه. وهذا تحدٍّ للطبيعة الحيوانية عند كل منهما. ولهذا يفزع كلاهما إلى استنفار طاقاته «اللغوية» الإنسانية في محاولة اصطياد الآخر من خلال السرد ورواية الحكايات. وطبعاً تدافع الحكايات التي يرويها كلاهما عن خصائص الشخصية التي يتنكر بها كل منهما. حكايات القط تدافع عن الفقيه وطالب العلم، وتهاجم الدرويش والمتصوف، في حين تسلك حكايات الفأر المسلك المعاكس. يبدأ الفأر

بتقديم وسائل الإغراء السردي للقط بقص الحكايات. هكذا يحتل موقع شهرزاد. فمثلما اضطرت شهرزاد إلى توليد الحكايات وتشقيقها لإثارة فضول الملك وتعليقه حتى لا يقتلها، كذلك يلجأ الفأر إلى هذه الحيلة. إنه يدافع عن حياته بالحكايات، أمام قط سبق له أن التهم عدداً كبيراً من الفئران قبل ذلك، كما يشير هو نفسه، عدداً ربما يكون مساوياً لعدد النساء اللواتي قتلهنَّ شهريار قبل لقائه بشهرزاد.

يتبين هنا أن استعارة إطار حكاية الحيوانات ليست سوى حيلة لاستخراج الطبيعة المزدوجة في كلا الكائنين: حيوانيتهما وإنسانيتهما معاً، وهي أيضاً وسيلة لنقد ازدواجية الشخصية لدى كل من الفقيه والمتصوف في الواقع الخارجي، من منظور الحكاية. للسرد، إذاً، حكمة عملية حياتية هي تحويل الإنساني إلى حيواني في الواقع الخارجي، مثلما لدى الفقيه والمتصوف، فكلاهما يطارد نصيبه في العيش، لا في الدين، من جهة، وحكمة سردية مقابلة لها قادرة على تحويل الحيوان إلى إنسان من جهة أخرى. هنا نلاحظ تبادل أدوار من نوع خاص. فالقط والفأر يحولهما السرد إلى كائنين بشريين، بينما يحوِّل الصراع بين الفقيه والمتصوف إلى صراع بين قط وفأر، أي إلى صراع بين حيوانين.

السرد، إذاً، قادر على القيام بوظيفتين في وقت واحد، بل لعله قادر على تشقيق هذا «الازدواج» إلى «ازدواجات» أخرى مضاعفة كما سنرى. وإذ تنجز الحكاية الإطارية ذلك، يكون بقدرتها اللعب على أوتار هذا الازدواج. فالقط يطارد الفأر بطبيعته الحيوانية واقعياً، ويطارده بطبيعته الإنسانية سردياً. لكن على هذه المطاردة الثانية أن تتظاهر بأنها مودة وإخاء. والفأر يتملص منه بطبيعته الحيوانية، ويدافع بطبيعته الإنسانية من خلال ملكة اللغة الحكائية. ومرة أخرى على هذا الدفاع أن يتظاهر بأنه مودة حتى لا يكون اعتداءً على إنسانية القط المزعومة. لكنَّ

كلاً منهما يعاني الصراع الداخلي مع ذاته المزدوجة أصلاً، قبل صراعه مع الآخر.

تنجح القصص في تأجيل وليمة التهام القط للفأر، لكنها لا تنجح في تخليصه. لذلك يلجأ الفأر إلى حيل أخرى يستدرج بها القط ليسمح له بالمغادرة من بين برائنه. وأفضل وسيلة -فيما يبدو- هي إغراؤه بوجبة طعام فاخرة. يتردد القط في البداية، لكنه ما أن يوازن بين الجوع والوعد بالطعام حتى تدفعه غريزته الحيوانية - وربما الإنسانية في داخلها، ما دمنا قد لاحظنا مضاعفة الازدواج لديه - إلى القبول بهذه الصفقة غير المضمونة. وهكذا يفلت الفأر.. ويغادر منتصراً. حينئذٍ تنقلب الأدوار تماماً، فالقط المفترس للفأر يصير فريسة لفريسته، ويتحوّل الآكل إلى مأكول، والمأكول إلى آكل. وبالنتيجة يتبادل الراوي السابق الدور مع المروي له السابق أيضاً، فيصير القط راوياً، والفأر مستمعاً أو مروياً له من جديد. إذ لم يعد أمام القط من وسيلة سوى استدراج الفأر مرة أخرى إلى السرد «الإنساني»، باستدرار ملكاته الحكائية في حكايات متتابعة. لن نعرض هنا لهذه الحكايات، ولكنها حكايات كثيرة ومتعددة الأغراض والمصادر، بدءاً من الحكاية الصوفية، وانتهاءً بالحكاية الشعبية، ومروراً بحكايات مختلفة بما في ذلك حكاية ملابس الإمبراطور التي تظهر بصيغة عمامة الملك. فالحكايات تتنافس أيضاً وتتسابق بتسابق أبطالها ورواتها. القط، الراوي الجديد، أو بعبارة أدق: الفريسة الجديدة، بحاجة إلى مفترسه الجديد، ليقوم له بدور المروي له. ولكن هل تحدثتُ عن مفترس وفريسة؟ علينا أن نضع في الحسبان أن كليهما مهيأ للقيام بقلب وظيفته فوراً. فتتحول الفريسة إلى مفترس، والراوي إلى مروي له. على أية حال، القط الآن مهدد بالجوع، ولا بد له من الدفاع عن حياته أمام مقتوله فعلياً، وقاتله سردياً.. أمام الفأر الذي كان راوياً وفريسة، وهاهو الآن مرويٌّ له ومفترس، يسمع حكايات القط،

مصمماً في دخيلته الحيوانية أن يطيل أمد جوعه، وعارفاً في دخيلته الإنسانية أنه يُضمر نية اصطياده وربما التهامه فيما بعد.

بتغير المواقف تتغير اللهجات. الفأر الذي كان يخاطب القط بأسلوب المتذلل: أيها الملك، صار يخاطبه بأسلوب المترفع: يا قليل العقل. ويصح العكس على القط، فبعد أن كان يتكلم بأسلوب الجمع، صار يتكلم بأسلوب المفرد، علامة على تواضعه. وأخيراً يضطر إلى مطالبة الفأر بتنفيذ وعده: «قال القط: أيها الفأر.. ماذا بشأن الوليمة الموعودة؟ قال الفأر: أيها القط القليل العقل، أأنا في نظرك جاهل إلى هذا الحد؟ كيف أهبك ما يكفيني شهراً كاملاً لتأكله أنت في يوم واحد؟».

لقد توازنت المواقف الآن، ومثّل كل منهما كلا الدورين، وعلى كليهما أن يتنافسا بطريقة أخرى. هكذا يعمد كلاهما إلى تغيير هويته. يقول القط: «أنا الآن ماهر في الدرس والبحث، ومجمّل بالصلاح والاستقامة». ويقول الفأر: «صرتُ متصوّفاً ولي في علم التصوف مهارة تامة». على الاثنين، إذاً، أن يتباريا باستعراض المعلومات والحكايات الخاصة باهتمام شخصياتهما الجديدة، القط بالهجوم على المتصوفة وفضح طرقهم النفعية الانتهازية التي لا تنسجم مع العقل ولا مع الشريعة الصحيحة، والفأر بالهجوم على الفقهاء باعتبارهم علماء سلاطين وطالبي أرزاق. سيمتد الصراع بينهما، إذاً، ليشمل الصراع بين المتصوف والعالم، وأيٌّ منهما يقدم «الحقيقة» المعرفية.

من الجدير بالذكر أن فكرة «الحقيقة» كانت تشغل تفكير الشيخ بهاء الدين العاملي فترة طويلة. وينقل عنه بعض خصومه نظرية خاصة في المعرفة تسمح له بالقول بوجود «حقائق» متعددة. يقول الشيخ البحراني في كتابه «لؤلؤة البحرين» إنه كان يذهب إلى أن «من اجتهد في تحصيل الدليل، فليس عليه شيء، ولا يخلد في النار، وإن كان بخلاف

الحق»[2]. وقد تبدو لنا هذه الفكرة بسيطة الآن، ولكنها كانت في حينها مسألة خطيرة، وقد كلفت العاملي جهوداً كبيرة. ولعل مكمن الخطورة فيها لا يكمن في دعوتها إلى التسامح ونبذ منطق التكفير والتبشير بالنار فقط، بل يكمن في دعوتها إلى تعدد «الحق» الواحد، ولاسيما إذا عرفنا أنها جاءت في سياق اجتماعي جامد يتسم بالواحدية على جميع مستوياته، حيث كان التكفير سلاحاً يشهره الخصم في وجه من يختلف معه، دون إغفال الإشارة إلى تبشيره بالنار. لكن العاملي يقول إن الحق ليس واحداً، فليس هناك من حقيقة واحدة، بل حقائق متعددة. ولذلك فكل من بذل وسعه واجتهد في تحصيل دليل بحسب إمكاناته، فإنه يتوصل إلى ما يظنه «حقيقة»، لعدم وجود حقيقة واحدة شاملة. إن الإنسان هو ابن بيئته دائماً، والمعارف التي يستحصلها هي معارف مستقاة من البيئة التي يعيش فيها أيضاً. والحقيقة التي يتوصل إليها أي شخص هي حصيلة المعارف التي تتيحها له البيئة. لكنّ البيئة ليست مطلقة، بل محددة بظروفها وأوضاعها. وهذا ما يصحّ على ما يتصوره المجتهد حقيقة في هذه البيئة. وبالتالي فإنّ كل حقيقة ليست حقيقة إلا من وجهة نظر حاملها، وفي ظلّ الظروف التي خرجت منها. وهناك من الحقائق المتغيرة بقدر ما هناك من مجتمعات. وهذا هو السبب الذي جعل العاملي يقضي حياته متنقلاً بين العواصم والمدن، عارضاً حكمته المتحولة بمختلف الأشكال. فهو مرة صوفي، ومرة سني، ومرة شيعي، ومرة رياضي، ومرة فيلسوف، ومرة فلكي، ومرة قصاص. بل إنه لا يتورع عن التصريح بأنه لا يعرض عن الناس من بضاعته الفكرية إلاّ ما يتناسب مع عقولهم ويتفق مع قناعاتهم[3].

---

(2) النص مستعاد من الذاكرة، نقلاً عن كتاب لؤلؤة البحرين للبحراني.

(3) يذكر هذا في قصيدته اللامية المنشورة في آخر كتابه الكشكول، طبعة بولاق، =

هل يحق لنا، إذاً، أن نقول إن صراع القط والفأر هو صراع حقائق متعددة يزعم كل منها لنفسه صفة الإطلاق؟ صراع الفقيه والمتصوف، صراع الحياة والشرع، صراع العقل والنفس الإمارة بالسوء، كما يريد لنا أن نتصور، صراع الحيوان والإنسان، صراع الراوي والمروي له، صراع الحقيقة الواحدة والحقائق المتعددة؟

ينبغي لحكاية الحيوان أن تنتهي بخبرة عملية تصحح الحياة. هذه هي السنّة التي قررّها ابن المقفع في «كليلة ودمنة» بقوله: «ثمّ إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب، وبلغ نهاية عمله فيه، ينبغي له أن يعمل بما علم منه لينتفع به، ويجعله مثالاً لا يحيد عنه. . فالعلم [والمقصود هنا طبعاً: السَّرد] لا يتم إلا بالعمل. فهو كالشجرة، والعمل به كالثمرة»[4]. السرد تصحيح للحياة وخبرة فيها. والحياة نفسها تبرر مشروعيتها كحياة من خلال السرد. ومنذ شهرزاد، راوية كتاب السرد الخالد، صار السرد إكسير الحياة اللغوي، ووسيلة دفاع الراوي للحفاظ على حياته. هو إذاً حياة وسرد، تماماً كما أنّ الحياة سرد وحياة. هكذا يمكننا أن نقول مع بول ريكور: «إنّ الخيال لا يكتمل إلا بالحياة، وأنّ الحياة لا تفهم إلا من خلال القصص التي نرويها عنها»[5].

ولكن كيف ستنتهي هذه الحكاية؟

بالتأكيد ستنتهي، مثلما تنتهي القصص والوقائع، بانتصار الطرف

= ومن المصادفات أنّ لهذا الكتاب عدة طبعات في مصر وإيران والعراق، يوجد بينها بعض الاختلافات. ولا يُدرى هل تعود هذه الاختلافات إلى المؤلف أم إلى الناسخين. وفي كل الأحوال فإنها تتماشى مع مشروع العاملي في نسبية المعرفة.

(4) كليلة ودمنة، طبعة تونس، ص46.

(5) بول ريكور: الحياة بحثاً عن السرد، في كتاب «الوجود والزمان والسرد»، ص52.

الأقوى؟ ولكن من هو الأقوى هنا؟ القط أم الفأر؟ العقل أم النفس؟ الإنسان أم الحيوان؟ الفقيه أم الصوفي؟ من الصعب البتّ بالأقوى في ميزان القيم، مادامت حكمة السرد التي أعطاناها هي الدعوة التي تعدد القيم. لكنّ الثابت أنّ القط أقوى من الفأر في طبيعته الحيوانية، ولولا أنه هجم على الفأر لاستمرّ سيل الحكايات إلى الأبد. . .

رسالة إلى جلجامش

سيدي جلجامش العظيم

ربما كان من المعتاد أن يكتب الأجداد رسائل يدخرونها في لوح حجري أو بردية أو رقيم أو ورقة يودعونها في قمقم، وهم يحلمون بأنها سوف تعبر نهر الزمن، وتصل إلى أحفادهم، ويتخيلون أن هؤلاء الأحفاد سيسترجعون تلك اللحظة الفريدة من الإحساس بوجودهم في العالم. أمّا أن يكتب الأحفاد اللاحقون للأسلاف، ويحلموا باختراق حدود الزمن والعودة إلى الماضي، فذلك ما لا يحلم به أحد. ولكنّ لي فيك أسوة حسنة، أنت الذي حاولت اختلاس لغز الزمن الأبدي، وافتضاض سرّ الخلود، أنت الذي اخترقت حجاب الأيّام، ورحلت إلى حيث يسكن جدك «**أُوتا-نبشتم**» (من أُوتيَ الحياة الخالدة)، عند فم النهرين.

أبي العزيز، منذ اكتُشِفَتْ ألواح ملحمتك الخالدة والباحثون مختلفون في تفسيرها. رأى بعضهم في نصيحة الـ(**سابيتم**)، ساقية الحانة التي تسبأ الخمر لك، تعبيراً عن فلسفة البابليين والأوروكيين في اللذة واغتنام اللحظة الحاضرة. ورأى آخرون أنّ عبورك بحر مياه الموت، إلى حيث يسكن جدك، عند فم النهرين، شبيه بعبور إنياس في الإلياذة، و أودسيوس في الأوديسة، إلى العالم السفلي لمقابلة أبيه أو أمه أو العرّاف

الأعمى تيريزياس. وليست عشبة الخلود التي أوتيتها سوى غصن ذهبي لعبور عتبة العالم السفلي الذي لا يمكن لأحد الوصول إليه. في رأي أحفادك، يا أبي، أن بحثك يشمل ذلك كلّه ويفيض عنه. وليس هؤلاء سوى الأضواء المتشظية من مشكاة نورك الوهاج، شأنهم شأن حاسب كريم الدين، وبلوقيا في **«ألف ليلة وليلة»**، والصعب ذي القرنين والإسكندر الذي اجتاز بحر الظلمات ليصل إلى عين الحياة. لقد كنت تطارد «الحياة» نفسها. أجل كنت تطارد «الحياة» بكل ما تعنيه من كمال ونقص، وموت وخلود، وزمن انقضى وزمن سيأتي. الحياة بكل ما تدل عليه مفردات معجمك الغنيّ: **«بلطم» و «نبش»** (مازلنا نستخدم حتى اليوم هذه الكلمة في صيغة نَفَس). ولم تدرك إلاّ في خاتمة المطاف صحة ما زعمته صاحبة الحانة من أنّ الآلهة استأثرت في أيديها بالحياة لحظة خلقت الإنسان. مصير الإنسان محدود بالفناء منذ لحظة خلقه الأولى. لقد أُريد للإنسان أن يجرب الكمال من خلال نقصه، وأن يعيش الخلود من خلال فنائه. ذلك ما يتضح من نصوص كثيرة كُتبت بعدك. في ملحمة **«أتراحاسس»** خُلِقَ الإنسان من طين مُزج بدم إله ذبيح. ويقول برعوشا (أو بيروسس) حكيم بابل في زمن الإسكندر المقدوني إنه خلق من دم إله، ليشاطر الآلهة في الفهم. وعلينا أن نستخلص تتمة هذه العبارة، وهو أن هذا الدم مزج بالطين ليدخل في تكوين الإنسان عنصر الفناء. بعد ذلك بقرون، ترجم قسم من أحفادك هذه العبارة إلى لغة فلسفية، فقال إنّ النفس الإنسانية: «جسمانية الحدوث، روحانية البقاء».

لقد قُدِّرَ على الإنسان الفناء والخلود معاً، والكمال والنقص، قُدِّرَ عليه أن يجرّب الكمال من خلال نقصه، وأن يعيش إلى الأبد من خلال تلاشيه. فالإنسان مخلوق من جوهرين متنازعين أحدهما أرضي، والآخر سماوي. قبل عودتك بقليل إلى أوروك أدركت أنّ من العبث أن تبتغي خلود عنصر الطين الأرضي، فليس أمام الجوهر الطيني من الإنسان

سوى الخلود السردي، خلود «الأحاديث» و «الذكر»، كما أطلق عليه قسم من أحفادك في الصحراء.

أتخَيّل، سيدي، لحظة هبطت إلى البئر، والأحجارُ مشدودة إلى قدميك، لاستخراج عشبة الخلود، وأتصوّر حشرجة الفرح التي غمرت روحك، وأنت تفك عن قدميك الأحجار، بعد أن ظفرت بالنبات العجيب بين يديك: «لأحملنّه معي إلى أوروك المحصنة، وأُشرك معي الناس ليأكلوا منه». لكنّ «أسد التراب»، الحية، الحياة، ابنة الرمل، ابنة الرمضاء، تمرضال، كما يسميها الطوارق، كانت لك بالمرصاد. اختلست النبات وهربت به. عندئذٍ تساءلتَ: «من أجل مَن يا أورشنابي كلّت يداي؟ مِنْ أجل مَن استنزفتُ دم قلبي؟ لم أجنِ لنفسي خيراً، بل قدمتُ الخير إلى أسد التراب». أتخيل أيضاً تلك اللحظة التي خاب مسعى عفان وبلوقيا، وهما يتوخيان العثور على العشبة التي كلّ مَن أكل منها لا يموت حتى آخر الدهر، بصحبة ملكة الحيات. عبثاً يبحث الإنسان عن وجود الزمن كتلة واحدة. لأنّ من طبيعة الزمن أن يفرق وجوده في آنات متعاقبة، نسميها الماضي والحاضر والمستقبل، ويوزّع وجوده الخفيَّ الواحد في تتابعها الخطي المتفرق. وهكذا ما من فلسفة للذة هنا، بل إحساس بجوهر المشروع البشري، الذي لا يكتمل إلاّ بالنقصان، ولا يتصوّر استمرار الحياة إلاّ من خلال مواجهة الموت. يقول الفلاسفة المعاصرون إنّ قوام الوجود الإنساني يتحقق في فهم الزمان حداً احتمالياً وأفقاً للتجربة. وأنت، يا أبي، كنت الرائد الفريد في ذلك. لقد أدركت أن خلودك وحدك لن يتحقق إلاّ بخلود أهل أوروك معك. فلم تستأثرْ نفسك بعشبة الخلود، بل آثرت أن يتناولها أهل أوروك معك. قررتَ ألاّ يكون عافي إنائك واحداً، كما يعبّر أحد أتباعك من الصعاليك. أدركتَ أنّ عظمة أسوار أوروك لن ترتفع إلاّ حين يشاركك الآخرون ببهجة رؤيتها والاحتماء بها. أدركتَ أنّ الإنسان يوزع خلوده

السردي في لحظات فنائه الفعليّ المتعاقبة، وأنّ الزمن السرمدي لن يكشف عن معناه إلاّ بتساقط آناته في فراغ الانقضاء الصامت.

والآن يا أبي كم بقيَ من مشروعك؟

أُنبيكَ، ولعلّك تعرف أكثر مني، أن الحياة ترملت بعدك. ونحن أبناءك اليتامى مازلنا في مهبّ الضياع، ضليلين مشردين، نبحث عن سقف أو حائط، يقي أحلامنا وأمانينا البسيطة من التبعثر في شلاّلات الخراب. أُنبيكَ سيدي أن الأشياء تغيرت بعدك، وأنّ «ننسون»، الحكيمة العارفة، والدتكم، اغتنمت أول قافلة خرجت من أسوار أوروك، وأغمضت عينيها لتحتفظ بصورة برجها العالي وبوابتها الذهبية ذات القرنين. لكن حداة القافلة تآمروا عليها، واضطروها إلى الهبوط في منتصف الطريق، والعمل دلاّلةً في الساحة الهاشمية. أُنبيكَ، سيدي وشاعري الأوّل، أن سنمّار عُثِرَ عليه مشنوقاً يتدلّى من حبل من أعلى نقطة في برج الخورنق. وأنّ المتنبي الذي «صحب الزمان» وعناه من أمره ما عناه، وُجدت جثته في عاقولاء، وقد سُرقت جميع دفاتره بحثاً عن شيءٍ فيها احتار سارقوه في تسميته لأنه اعتبره ممّا يدقّ على الوصف ويجلّ عن التسمية. أُنبيك أن الجواهري، ابن كوفتك الحمراء، كوثى التي تعرفها، حاول مثلك اختلاس لغز الزمن، وعلّل أنباءه بشرّ تعلة، أعني الخلود السردي، «خلود أبيهم في بطون المراجع». لكنه عاد في آخر الرحلة، ولم يحصل من الموت نفسه على خمسة أشبار تغطي خيبة مسعاه.

أُنبيك وأُنبيك.. وأنت الحكيم العارف، أنّ أسوار أُوروك انهارت، ونعبت فيها البوم. لا أعني الهام والصدى، بل بوم الخراب. ونحن، أبناءك المشردين، نحسّ باليتم من بعدك.

ما لا يُمتلك

تروي قصة «القرص»، في «كتاب الرمل» للكاتب الأرجنتيني بورخس، حكاية حطاب من سكسونيا القديمة مع قرص سحري امتلكه ثمّ ضيَّعه. كان الحطاب يعيش على أطراف الغابة في كوخ خشبي بسيط. ذات يوم سمع الحطاب على باب كوخه طرقاً، ووجد شيخاً كبيراً يلتحف بدثار بالٍ. بعد أن أطعم الحطاب ضيفه بالخبز والسمك، سقطت عصا الشيخ من يده، وطلب من الحطاب التقاطها. حينئذٍ سأله الحطاب: لماذا يجب أن أطيعك؟ رد عليه: لأنني ملك «السيكجن»، ومعي «قرص أودن». فتح راحة يده النحيلة، فرأى الحطاب التماعة «قرص أودن» في يدي ضيفه. وأوضح له الضيف: إنه قرص أودن، وله وجه واحد فقط. ليس في العالم كله شئ سواه بوجه واحد فقط. وسأبقى ملكاً ما بقي معي هذا القرص. سأله الحطاب: أهو من ذهب؟ فأجابه: لا أعرف. إنه قرص أودن، وله وجه واحد فقط. ساور الطمع الحطاب في امتلاك القرص. وما أن نهض ضيفه، وأدار ظهره، حتى أهوى عليه بفأسه. وحين سقط الرجل، انفتحت راحة يده، والتمع قرص أودن في الهواء. فأشر الحطاب موضع سقوطه بفأسه، وسحب الجثة إلى النهر، وألقاها فيه. تقول القصة المروية بضمير المتكلم على لسان الحطاب: «حين عدت إلى الكوخ فتشت عن القرص، ولكنني لم أجده. ومنذ سنوات عديدة،

وأنا ما أزال أبحث عن ذلك القرص». لقد امتلك الحطاب قرص أودن الفريد في العالم وضيعه.

في قصيدة قصصية للشاعر الهندي «طاغور»، يقرر رجل البحث عن حجر الفلاسفة. يشد على بطنه حزاماً من حديد، ويمضي لاختبار كل ما في العالم من أحجار بحثاً عنه. في البداية كان يتناول الحجر، ويمسح به على حزامه الحديد، وينظر هل تحول إلى ذهب. تشرد الرجل أشعث الشعر في البلاد، واكتسب هيئة مجنون. وبمرور الزمن وكثرة التجوال، لم يعد ينظر إلى آثار الأحجار على حزامه. كان يتناول الحجر ويمسح به ثم يرميه. صار البحث لديه أهم من حجر الفلاسفة نفسه. ذات يوم اقترب منه صبي منذهل لمرآه وسأله: قلْ لي بربك، أيها الرجل، من أين حصلت على هذا الحزام الذهبي الجميل؟ لقد امتلك المجنون حجر الفلاسفة ثم رماه دون أن يدري.

القصة الثالثة حكاية رمزية يرويها المتصوف المعروف عبد الكريم الجيلي في كتابه «الإنسان الكامل في علم الأواخر والأوائل». كان الإسكندر ذو القرنين قد عقد العزم على البحث عن «نبع الحياة». وصحبه في ذلك شخصان متميزان: الخضر وأرسطو. يمثل الخضر المعرفة اللدنية، ويمثل أرسطو المعرفة البرهانية. يقول الجيلي: «ساروا مدة طويلة لا يعلمون عددها، ولا يدركون أمدها، وهم على ساحل البحر. وكلما نزلوا منزلاً شربوا من الماء. فلما ملوا من طول السفر، أخذوا في الرجوع إلى حيث أقام العسكر. وقد كانوا مروا بمجمع البحرين على طريقهم من غير أن يشعروا به. فما أقاموا عنده، ولا نزلوا به لعدم العلامة. وكان الخضر عليه السلام قد أُلهِمَ بأن أخذ طيراً فذبحه وربطه إلى ساقه، فكان يمشي ورجله في الماء. فلما بلغ هذا المحل انتعش الطير واضطرب عليه، فأقام عنده وشرب من ذلك الماء، واغتسل منه وسبح فيه». أما الإسكندر وأرسطو، فقد مرا بنبع الحياة بصحبة

الخضر، وأضاعاه، دون أن يعلما.

ثلاث قصص من ثلاث ثقافات مختلفة. تهتم كل قصة بالبحث عما يناسب ثقافتها. تبحث الثقافة السكسونية عن قرص أودن، وهو قرص فريد ذو وجه واحد، من يمتلكه يصرْ ملكاً. لذلك فهو هدية محرمة لا يجوز امتلاكها. وبرغم أن الحطاب رآه في يد ملك السيكجن، فإنه لم يستطع امتلاكه. المجنون الهندي أيضاً عثر على «حجر الفلاسفة» الفريد، وجرب مفعوله في تحويل الحزام الحديد المشدود على صدره إلى حزام ذهبي لماع، لكنه مع ذلك أخفق في امتلاكه. أما القصة العربية فقد أرادت البحث عن شئ أخطر من ذلك، أرادت العثور على نبع الحياة، واختلاس سر الأبدية. ولكن هيهات. فقد مر الإسكندر وأرسطو كلاهما بنبع الحياة، ولكنهما أفلتاه، مع أنهما جربا مفعوله في بث الحياة في الطير الذبيح تحت قدمي الخضر.

من الناحية السردية يمكن القول إن للحكايات الثلاث بنيةً واحدة، هي البحث عما لا يجوز امتلاكه. في كل حكاية باحث ومبحوث عنه ودليل أو بطل مساعد. في حكاية «القرص» الباحث هو الحطاب، والمبحوث عنه هو قرص أودن، والبطل المساعد هو ملك السيكجن. وفي حكاية طاغور، الباحث هو المجنون، والمبحوث عنه هو حجر الفلاسفة، والبطل المساعد هو الصبي الذي سأله عن الحزام الذهبي. أما في الحكاية العربية، فبرغم أن انتباه القارئ ينصرف فوراً إلى الخضر، باعتباره من أوتي وحده الورود من نبع الحياة، كما هو معروف في التراث الشعبي، فإنه في هذه الحكاية تحديداً لم يكن سوى بطل مساعد، لأنها قصة معنية بخيبة سعي الإسكندر وأرسطو في الوصول إلى نبع الحياة. فهما، سردياً، الباحثان عما لا يجوز امتلاكه. في حين أن امتلاك الخضر له تحصيل حاصل، شأن ملك السيكجن الذي يمتلك قرص أودن.

لكن المستوى الرمزي للحكايات الثلاث يقلب أدوار فاعليها السرديين. فقرص أودن، وحجر الفلاسفة، ونبع الحياة، كلٌّ في ثقافته الخاصة، ثلاثة أشياء توجد ويمكن تجريب وجودها، لكنها مع ذلك محرمة لا يجوز لأحد أن ينالها. أو بعبارة أدق، لا يحق لأبطالها اختيارها، بل هي التي تختار أبطالها. فهي أشياء توجد، ولا تُمتَلك. وبسبب طبيعتها الانشقاقية في كونها ذات وجود راسخ، ولكن لا يتاح المساس بها، أو كونها تُرى ولا تُلمَس، وتُجرَّب ولا تصطحَب، فإنها أشياء لانهائية. غير أن لانهائيتها تقلب الأدوار السردية في الحكاية، بحيث يتحول المبحوث عنه إلى باحث، ويصير الباحث البشري مبحوثاً عنه. إذاً، لم يكن الحطاب والمجنون والإسكندر وأرسطو سوى «أدوات» ومظاهر يُطلُّ من خلالها الوجود اللانهائي لقرص أودن وحجر الفلاسفة ونبع الحياة.

عودة الحكاية المهاجرة

الخيميائي وحجر الفلاسفة

منذ مفتتحها تضعنا رواية «الخيميائي وحجر الفلاسفة»[1] أمام موضوع التناص، إذ يشير المفتتح إلى أن أوسكار وايلد تصرف بصورة نرجس، فبعد موت نرجس بكت عليه البحيرة، وتساءلت أورياد، إلهة الغابات، فيمَ تبكين؟ أعَلى جمال نرجس المفقود؟ قالت البحيرة: وهل كان نرجس جميلاً؟ قالت إلهة الغابات: من يستطيع أن يقول ذلك أكثر منك؟

قالت البحيرة: لست أدري، ولكنني أبكي لأنني كنت أتأمل في أعماق عينيه، كلما انحنى عليّ، فتنة جمالي أنا.

ما الذي يعنيه هذا المفتتح؟

هل أراد «باولو كويلو» أن يكتب رواية جديدة عن نرجس، كما كتب عنه أوسكار وايلد في قصائده النثرية القليلة؟ هل أراد أن يستشهد بأوسكار وايلد ليقول إن نرجس نفسه لم يكن سوى وهم من أوهام نرجسية البحيرة نفسها؟ وهكذا تكون البحيرة أعطت نرجس نرجسيته.. ولماذا التشديد على نرجس وأوسكار وايلد، مع أن الرواية لا علاقة لها بعلم النفس التحليلي؟

---

(1) صدرت لهذه الرواية ثلاث ترجمات إلى العربية في وقت متقارب؛ أولاها بقلم فارس غصوب، عن الدار الجماهيرية في ليبيا، وثانيتها عن دار الهلال ترجمة: بهاء طاهر، والثالثة عن شركة المطبوعات في بيروت.

لنتأمل أولاً كيف وصل إلينا نرجس. لقد وصلت هذه الأفكار من خلال كتاب تعرف إليه الخيميائي، وهو شخصية من شخصيات الرواية، تظهر بعد منتصفها تماماً. ولذلك فهي أفكار تركت مكانها في الرواية وخرجت إلى مفتتحها. أفلا يعني ذلك أن هذا المفتتح ليس بمفتتح، بل هو جزء من الرواية؟ ولكننا لم نعرف دلالتها حتى الآن. شخصية من شخصيات الرواية، تهرب أفعالها وأفكارها إلى المفتتح، لتتحدث عن اقتباس نص والتصرف به. ألا يوحي ذلك بأن بناء الرواية نفسها قائم على التناص، أي التصرف بنص سابق ما؟ ولكن أي نص؟ لنعرض في البداية أحداث الرواية، ثم نعود إلى استكشاف النص المفقود.

كان سانتياغو الراعي يقضي لياليه مع خرافه في كنيسة مهجورة في إسبانيا حين دهمه الحلم مرات عدة بأنه سيذهب إلى أهرام مصر، وسيجد هناك كنزاً. يتردد بمطاوعة الحلم، لكن العجوز الغجرية تحثه على الذهاب، ويعطيه رجل عجوز، يعرف فيما بعد أنه ملك أسطوري، وأن اسمه ملكي صادق، قطعتي حجر أوريم وتوميم.

يبيع خرافه ويعبر البحر إلى المغرب. في المغرب يعمل بعد سلسلة من المغامرات التي يتعرض لها، لدى بائع بلور، ويبقى شهوراً. ومن هناك يتوجه إلى مصر، في قافلة تقطع الطريق الصحراوي، وفيها يلتقي الخيميائي الإنجليزي، الذي يقوده عند وصول القافلة مصر، إلى الالتقاء بالخيميائي المصري، وريث ذنون الأخميمي، وإلى خوض تجربة الحب مع فاطمة، الفتاة البدوية المصرية.

لكن كيف يمكن لمن يبحث عن ذاته أن يعثر على الآخرين؟ يستمر سانتياغو في رحلته صوب الأهرام، بعد أن يتخطى عقبة القبائل المتقاتلة، واختبارات المتشككين واللصوص. وفي نهاية المطاف يصل إلى المشهد الذي وعده به الحلم في العثور على الكنز تحت الأهرام.

يحفر بحثاً عن الذهب، لكنّ حفنة من اللصوص تهاجمه، وتنتزع

منه ما استطاع اصطحابه معه من ذهب الخيميائي المصري، وما ادخره من عمله لدى بائع البلور المغربي. وحين يسأله زعيم اللصوص عن سبب مجيئه يقول له لقد جاءني الحلم، وأخبرني أن كنزاً في هذا المكان في انتظاري. يأمر الزعيم رفاقه بالكف عنه، ويقول له: سوف تعيش وتتعلم ألاّ تكون غبياً لتصديق أباطيل الأحلام. لقد حلمت مثلك، مرات عدة، بكنـز في إسبانيا في الريف في كنيسة مهدمة يؤمها الرعاة غالباً، وفيها توجد شجرة جميز، تحتها الكنـز. لكنني لست غبياً لاجتياز الصحراء طمعاً في كنـز وهمي. عاد سانتياغو إلى إسبانيا، إلى الكنيسة التي وعده بها حلم زعيم اللصوص المصريين، فقد كانت الكنيسة التي ينام فيها نفسها، وهناك وجد الكنـز ووجد فاطمة، وذاته، والخيميائي، وكل شيء، لأن الحياة الكريمة مع من يعيش أسطورته الشخصية.

في الرواية، إذن قصتان: قصة البحث عن الكنـز، وهي القصة التي تستغرق الفصول الأولى والفصل الأخير، وتتخللها القصة الثانية، وهي قصة البحث عن الذات، في رحلة البطل إلى الشرق بغية استكشاف معارفه الشرقية/ الإشراقية/ المشرقية.

ولا يشعر القارئ في أثناء قراءته الرواية بوجود هاتين القصتين حتى يصل إلى الفصل الأخير. ففي هذا الفصل يتضح توازي القصتين إلى حد كبير، خصوصاً حين يكون القارئ على معرفة بالحكاية «الأصلية» التي تستمد قصة البحث عن الكنـز وجودها منها. ولا تختلف قصة الرحلة كثيراً عن كتب الرحلات إلى الشرق، من أمثال أعمال هرمان هسه ولا سيما «سدهارتا» و «الرحلة إلى الشرق»؟

ما هي إذن الحكاية الأصلية لقصة البحث عن الكنـز؟

هي بإيجاز حكاية مستمدة من «ألف ليلة وليلة». ففي الليلة الحادية والخمسين بعد الثلاثمائة ترد «حكاية الحالمين» الآتية: يهاجم الفقر رجلاً

ثرياً يعيش في بغداد حتى يلتهم كل ما يملك. وقبل أن يفكر بالاستجداء من الآخرين، يرى في المنام من يقول له: اذهب إلى مصر، وستجد هناك كثيراً، يذهب إلى مصر، لكنه لا يجد مكاناً لإيوائه سوى المسجد الذي يقضي فيه ليلته. غير أن سوء الحظ يلاحقه بجماعة من اللصوص تعبر من المسجد إلى بيت مجاور. تطاردهم الشرطة، غير أنها لا تقبض عليهم، بل تتهم البغدادي بأنه منهم. يأمر ضابط العسس بجلده أسواطاً عدة، ويستفهم منه عن سبب مبيته في المسجد. فيرد عليه بأنه قدم لتوه من بغداد. يسأله الضابط: ولماذا جئت؟ يقول: لأنني حلمت أن كنزاً بانتظاري في مصر، لكن يبدو أن الكنز الذي وعدني به الحلم هو هذه السياط التي نلتها منك. يضحك الشرطي المصري، ويقول له: يا قليل العقل، كيف تصدق ما تقوله الأحلام؟ لقد حلمت مثلك بكنز في بغداد في المحلة الفلانية والشارع الفلاني، تحت سدرة في بيت فلان، لكنني لم أكن غبياً مثلك لأذهب. والآن خذ هذه القروش وعد إلى بغداد. يعود الرجل البغدادي إلى بغداد، فقد كانت المحلة التي سماها الحالم المصري محلته، والبيت بيته، والاسم الذي ذكره اسمه. ومن تحت السدرة التي وصفها الحالم المصري في مصر، يستخرج الكنز الذي وعده به الحلم في بغداد.

لدينا نسختان عربيتان لهذه الحكاية: النسخة الأولى هي الليلة (351) من «ألف ليلة وليلة»، طبعة بولاق، والثانية نسخة يرويها ابن عاصم الأندلسي في كتابه «حدائق الأزاهر». واستناداً إلى هاتين النسختين، سبق أن حللت هذه الحكاية بالتفصيل في كتابي «الكنز والتأويل»[2]. ولكن هل توجد ترجمة لها إلى الأسبانية، لغة الرواية

(2) سعيد الغانمي: الكنز والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص77-91.

ومدار أحداثها؟ هناك نسخة ثالثة ينقلها الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس في كتابه «تاريخ عالمي للعار» عن الليلة نفسها من «ألف ليلة وليلة» ينقلها عن ترجمة انطوان غالان الفرنسية، أو عن ترجمة بيرتون الإنكليزية، لكنها تختلف في بعض التفصيلات عن الروايتين العربيتين. كما تختلف في الأماكن والسند، إذ تنتهي بالمؤرخ الإسحاقي الذي يروي أنها حصلت في عهد المأمون، فضلاً عن أن اتجاه الحكاية يتغير من الغرب إلى الشرق، أي من بغداد إلى أصفهان، بدلاً من مصر.

إذن، فالتناص الذي بشّر به المفتتح هو مع «حكاية الحالمين» من «ألف ليلة وليلة». لكن المفتتح وعد بتعديل الحكاية كما عدل أوسكار وايلد حكاية نرجس وأضاف إليها. فهل وفى بوعده؟ في الواقع أن الرواية لم تغير من بنية حكاية الحالمين سوى أسماء الشخصيات والأماكن. وهذا يعني أن التناص لدى كاتب الرواية هو التوسيع فقط، لا التفاعل الذي يعدل النصين معاً. ولكن هل تأتلف قصة البحث عن كنز مع قصة البحث عن الذات؟

في تقديري أن القصتين متعارضتان. فالأولى ذات دلالة شرقية إشراقية. أما الثانية فاستشراقية، أي هي تصور غربي من إنتاج الغرب عن الشرق، تعتمد دغدغة الخيال الغربي الهارب من الحضارة التكنولوجية إلى الشرق الوهمي الطافح بالأسرار الذاتية الغامضة.

في القصة الأولى تتعلق المسألة بأهمية «الرؤيا» من حيث كونها صادقة أو كاذبة. أما الثانية فتتعلق بالبحث عن الذات. في الأولى تتراجع أهمية الشخصية باستسلامها إلى بنية الحدث الذي يعمل عمل الدلالة، في حين تتراجع البنية تماماً في القصة الثانية لتبرز أهمية الشخصية المفعمة بالقصدية الواضحة. وهذا هو سر التناقض الذي لا يمكن ردمه بين القصتين. في القصة الأولى، المهم هو الكنز الذي يظهر بصفته دالاً يتغير معناه بتغير الشخصية، وفي القصة الثانية، المهم هو الشخصية، ما

دامت معنية بالبحث عن تحقيق الذات. البحث عن الذات بحث عن الشخصية. والبحث عن الكنز نكران للشخصية وتخلٍّ عنها. ولذلك فالقصتان تسيران في اتجاهين متعاكسين رغم توازيهما.

يضع المؤلف «باولو كويلو» على الغلاف عنوان «رواية فلسفية»، وبهذا التصنيف يفرض على القارئ أن يؤول الرواية تأويلاً فلسفياً. أفليس للرواية، أو الحكاية، تأويل نفسي أو اجتماعي أو حتى سردي آخر؟ حين تناولت تحليل «حكاية الحالمين»، وجدتها تؤكد أهمية الرؤيا، وتصر على إمكان أن تجتمع رؤييان كاذبتان لتؤديا إلى رؤيا صادقة، كما وجدت جميع تفاصيلها تصر على اعتبار الكنـز كنـزاً لغوياً أو حكائياً. بعبارة أخرى كان الكنـز الذي تعد به الحكاية هو الحكاية نفسها، وقدرة السرد على تحويل الممتنع إلى ممكن.

وأستطيع الآن أن أمضي إلى أبعد من ذلك في التأويل، فأُشير إلى الشبه الكبير، في البنية، بين هذه الحكاية وقصة «الرسالة المسروقة»، لأدغار ألان بو، التي شغلت عدداً من المنظرين بينهم: جاك لاكان، وجاك ديريدا، وبربارا جونسن... وتتألف قصة «الرسالة المسروقة» من حدثين: في الحدث الأول يعلم الوزير أن الملكة متلهفة لمعرفة مصير رسالة تركتها مكشوفة على منضدتها، لعلمها أن أفضل مكان لإخفائها هو وضعها تحت الأعين حتى لا يشك أحد في أهميتها، ولا ينتبه إليها الملك الذي دخل إليها على غير توقع. فيستبدل الوزير الرسالة برسالة أخرى مشابهة لها. لا تعترض الملكة خشية ارتياب الملك، وفي الحدث الثاني يتابع المفتش دوبان إخفاق مدير الشرطة في العثور على الرسالة، في بيت الوزير، ثم يراها بعد ذلك مرمية في مجموعة أوراق على رف موقد الوزير.

يعود إلى بيت الوزير ويلهيه ثم يستبدل الرسالة بأخرى شبيهة لها. يشير لاكان إلى أن محتويات الرسالة لن تُعرف أبداً. ولا تتركز أهمية

القصة في الشخصيات، بل في موقع الرسالة عند ثلاثة أشخاص في كل حدث. وتتحدد هذه العلاقات بالرسالة استناداً إلى ثلاثة أنواع من النظرات: الأولى لا ترى شيئاً (نظرة الملك ومدير الشرطة) والثانية ترى أن النظرة الأولى لا ترى، ولكنها تظن أن سرها في منجاة من الافتضاح (نظرة الملكة ونظرة الوزير في الحدث الثاني) والثالثة ترى أن النظرتين الأوليين تتركان الرسالة الخفية معروضة (نظرة الوزير ودوبان)[3].

يرى لاكان أننا لن نعرف محتويات الرسالة لأنها تتصرف تصرف الدال عند جميع شخصيات القصة. فالنظام الرمزي في نظرية التحليل النفسي هو مكون الذات. وإذا كانت هذه القصة نموذجاً للتحليل النفسي، فإن التحليل النفسي ذاته يتكشف فيها بصيغة سردية حكائية.

في «حكاية الحالمين» في «ألف ليلة وليلة» أو في «حدائق الأزاهر» أو لدى بورخيس، أو في «الخيميائي وحجر الفلاسفة» تدور القضية حول «رؤيا»، لا نظرة. كانت رؤيا الحالم البغدادي، أو سانتياغو كاذبة اضطرته إلى أن يترك بيته (في المكانين: بغداد أو إسبانيا) ويرحل إلى مصر.

وكانت رؤيا الحالم المصري كاذبة أيضاً، حين كذب رؤياه سلفاً وقَصّ حلمه بالتفصيل الدقيق على الحالم البغدادي أو سانتياغو، ولا تتحول هاتان الرؤيتان الكاذبتان إلى رؤيا صادقة إلاّ بعد عودة الحالم البغدادي إلى بغداد، أو سانتياغو إلى إسبانيا. حينئذٍ يتولد من مجموع الرؤيين الكاذبتين رؤيا صادقة. وإذا اتفقنا مع جاك لاكان في تأويله «الرسالة المسروقة»، على أن الشخصيات فيها ذات أهمية ثانوية، وأن

---

(3) رامان سلدن: النظرية النقدية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص127. ولمزيد من التفاصيل انظر: كتاب بربارا جونسن: الاختلاف النقدي، مطبعة جامعة جونز هوبكنز، 1980.

المهم هو تصرف الرسالة، أو الحلم هنا، دليلاً، فلن يكون التوسع الذي تعرضت له الحكاية بالأمر الكبير. لقد بقيت بنية «حكاية الحالمين» في «الخيميائي» كما هي في «ألف ليلة وليلة» بالتمام والكمال من دون تغيير يذكر، إلاّ في حدود التغييرات الأسلوبية، كما فعل بورخيس.

إذن فما من تناص، كما وعد المفتتح، بل توسع فقط بإضافة قصة الرحلة. وغني عن البيان أن كتاب السرد الخالد «ألف ليلة وليلة» يقوم في الأصل على رغبته في النمو المطرد باستمرار، تعديلاً وتحويراً أو اقتباساً وتوسيعاً. . إن كل قراءة لألف ليلة وليلة قراءة جديدة، ولا حصر لعدد النصوص التي تحاورت معه. وبالتالي فرواية «الخيميائي» هذه جزء من أجزاء كثيرة تمردت على «ألف ليلة وليلة» بالتوسع والعنوان المستقل.

ترد في غلاف الكتاب معلومة عن أن الرواية نشرت في 45 لغة، ولقيت نجاحاً كبيراً في كل مكان. أفلا يحق لنا أخيراً القول إن هذه الرواية هي حكايتنا العائدة إلينا بعد أن تجولت في 45 لغة؟

مصادر إيكو العربية

حين علم أُمبرتو إيكو بأن العرب قرأوا الحدث المتعلق بتسميم مخطوطة الجزء الثاني من كتاب الشعر لأرسطو في روايته «اسم الوردة»، في ضوء حكاية «الملك يونان والملك رويان» في «ألف ليلة وليلة»[1]، قال إنه لم يطلع على هذه الحكاية العربية، وأن الأمر بالنسبة إليه لا يتعدى أنه اشترى قبل سنين بعيدة طبعة قديمة من كتاب الشعر بسعر زهيد، لأن أوراقها كانت متضررة بزيت من نوع ما، اضطرّ إيكو معه أن يحتفظ بالنسخة في مكان فوق المكتبة. وحين أراد كتابة «اسم الوردة»، عاد إلى تلك النسخة فأوحت له فكرة الكتاب المزيّت بفكرة الكتاب المسموم.

وقد تكون هذه واقعة شخصية حقيقية، فليس من قارئ مولع بالكتب إلا واشترى ذات يوم كتاباً قديماً مزيّتاً، أو مدهوناً، يضطرّ إلى إبعاده عن كتبه حتى لا تنتقل عدواه الزيتية إلى البقية. لكن هذا الحل، في تقديري، يعقّد القضية نظرياً وعملياً أكثر بكثير مما يحلها. ففي الدرجة الأولى هل يمكن الاحتكام إلى نوايا المؤلف في تأويل نص ما، أم أن للقارئ دوراً ليس بأقلّ من دور المؤلف فيه؟ ومن الواضح أن صاحب «دور القارئ» و «العمل المفتوح» ينحاز نظرياً إلى وجهة النظر

---

(1) ألف ليلة وليلة، ط دار صادر، بيروت، 1999، 1/20.

التي تميل لصالح القارئ. وقد يرضي هذا الرأي قراء إيكو الغربيين الذين لا يريدون له أن يكون متأثراً بنص عربي، لكنه يستهين بقرائه العرب ويستخفّ بتوقعاتهم الأدبية. وأي عمل أدبي يخاطب «أفق توقع» ثقافي لدى القارئ. كل ثقافة تهيئ قراءها لاستقبال النصوص بطريقة ما. ومن ناحية أخرى فإن القارئ العربي لا يستطيع أن يفصل حدث تسميم مخطوطة الجزء الثاني من كتاب الشعر المعني بالضحك، وهو الحدث الذي تتمحور حوله رواية «اسم الوردة» بأسرها، عن تراثه الطويل المتعلق بالكتاب المسموم ليس فقط في «ألف ليلة وليلة»، بل في مجمل تراثه الأدبي قبلها وبعدها.

السخرية القاتلة

لعلّ الأولى بنا أوّلاً أن نشير إلى أننا لا نقصد بالمصادر حكاية بذاتها، بل بنموذج حكاية قد يتولّد عنه سلسلة من الحكايات. وفكرة الكتاب المسموم نموذج قديم في الثقافة العربية منذ أقدم عصورها، ربما كانت حكاية «الملك يونان والحكيم رويان» أبرز مثال أدبي على هذا النموذج. لقد أراد الحكيم رويان شفاء الملك في البداية، وحين أدرك أن الملك قاتله لا محالة فقد احتال عليه بأن يثأر لنفسه منه بعد الموت. لذلك عمد إلى دهن كتاب بالسم، و أهداه للملك قائلا إنه هديته للملك، وأقلّ ما فيه من الأسرار أنه «إذا قطعت رأسي وفتحته وعددت ثلاث ورقات ثم تقرأ ثلاثة أسطر من الصحيفة التي على يسارك، فإن الرأس تكلمك وتجاوبك عن جميع ما سألته عنه». قطع الملك رأس الحكيم وظلّ يقلب صفحات الكتاب، دون أن يعلم أن الحكيم قد انتقم منه بعد موته. فكلما ازداد تقليبه أوراق الكتاب سرى فيه السمّ أكثر. وهكذا ثَأَرَ الحكيم لمقتله من الملك باستخدام فكرة الكتاب المسموم.

في رواية «اسم الوردة»[2] تتعلق سلسلة الجرائم التي تحصل في الدير بكتاب مسموم، بل بكتاب مترجم عن العربية هو الجزء الثاني المفقود من «فن الشعر» لأرسطو. لقد كان أمين مكتبة الدير «يورج» مقتنعاً بأن من شأن الضحك أو الهزليّ على العموم أن يدمّر الكنيسة وصرامتها المقدسة، لذلك حرص على معاقبة كل من يفكر بقراءة هذا الكتاب، بدهنه بدهان سام، تماماً كما فعل الحكيم رويان. كانت الجرائم تتّابع دون أن يكون لها فاعل، حتى استطاع الأب غوليالمو، وهو أول أو آخر مفتش بوليسي من العصور الوسطى، فكّ غموضها. غير أن سخرية الأقدار أرادت أن ينقلب السحر على الساحر، وبدلا من أن يقضيَ أمين المكتبة على الهزليّ فقد قضى عليه الهزلي، إذ اضطر إلى التهام الكتاب المسموم بنفسه. كما أن اضطراب الوضع في المكتبة، والجو السري المشحون فيها قد تسببا في اندلاع النيران التي امتدت إلى رفوف الكتب، فأحرقت المكتبة، بل أحرقت الدير كلّه. هنا أيضاً نلاحظ وجه تشابه آخر مع حكاية الحكيم رويان، فالكتاب المسموم لا يختار ضحاياه إلا من الأشرار. كان الحكيم رويان، في البداية، يريد شفاء الملك، ولكنه لما وجده مصراً على جزائه بالقتل حضرت في ذهنه فكرة الكتاب المسموم. فالكتاب لم يعاقب بريئاً، بل قاتلاً. وكذلك الحال في «اسم الوردة». لقد أراد «يورج» أن يحمي الكنيسة من استهتار الضحك بسلسلة من الجرائم، لكن الكتاب شاء أن يكون هو نفسه آخر ضحاياه، بل شاء أن يحترق نظامه الفكري كلّه باحتراق الدير. في الحالتين ينقلب الشر على أصحابه. الملك الذي أراد قتل حكيم أسعفه، هو الذي انتقم منه الكتاب الأول، والنظام الفكري الذي أراد تحريم الضحك هو الذي انتقم منه الكتاب الثاني.

---

(2) أمبرتو إيكو: اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، دار أويا، بيروت، 1998.

لغز اختلاس الزمن

يصحّ هذا الرأي نفسه على «جزيرة اليوم السابق»[3] رواية أومبرتو إيكو الثالثة. وهي رواية ضخمة تقع في أكثر من 530 صفحة. لكن الحدث المحوري فيها هو التأمل في طبيعة الوجود والزمان في جزيرة نائية ليس فيها بشر. لقد اختار إيكو أن يبدأ من حدث وصول روبارتو إلى سطح سفينة دافني، غير أنه عاد في الفصل التالي إلى ماضي روبارتو، ثم حافظ على هذه المناوبة بين الماضي والحاضر في كل فصلين. كان روبارتو قد شارك في الحروب المتواصلة بين الفرنسيين والإيطاليين والأسبان، ومل منها، وهناك التقى الأب إيمانويل، الذي اخترع آلة أرسطوطاليّة للتفكير بالمقولات العشر عند أرسطو (تسميها الترجمة العربية للكتاب عشرة أصناف). ولم يكن روبارتو ليتخيّل أن هيامه بليليا سيفضي به إلى مغامرات خارج الزمن الإنساني، على مشارف جزيرة سليمان، غير قادر على الوصول إليها حيث يمكنه التحكم بالزمن، لأنها ليست جزيرة اليوم بل جزيرة اليوم الماضي، وغير قادر على العودة إلى الزمن الإنساني المشترك. لم تكن له يد فيما وصل إليه. لقد وجد نفسه هناك، مثلما يجد السندباد نفسه بعد كل عاصفة بحريّة، على لوح خشبي. وعلى سطح دافني أخبره الأب كسبار أنهما منفيان خارج الزمن الإنساني وخارج الأبد أيضاً. ولذلك لا بدّ من وسيلة للمغامرة بالهبوط على أرضها. فمن هذه الجزيرة أخذ الله مياه الطوفان، وفيها كنوز النبي سليمان، والوصول إليها يعني اكتشاف لغز الزمن. ولحسن الحظ فقد كان الأب كسبار عبقرية رياضية وميكانيكية ومؤمنا بالله إيمانا قويا، فعزم على تجريب آلة كان قد اخترعها للغوص تحت الماء. أخبر روبارتو بأن ينتظره بعد نصف

---

(3) أومبرتو إيكو: جزيرة اليوم السابق، ترجمة: أحمد الصمعي، دار أويا، بيروت، 2000.

ساعة، وأنه سيلوّح له من على سطح الجزيرة. لكنه لم يظهر. فكر روبارتو بأن الزمن هناك غير الزمن هنا، وأن اليوم على سطح السفينة هو الأمس على الجزيرة. لذلك لا بد من انتظار يوم كامل. غير أن أياماً مرّت ولم يظهر الأب كسبار. فأيقن روبارتو أنه فقده إلى الأبد.

منذ الآن سيعيش روبارتو منفاه خارج الزمنين: الإنساني والأبدي. وسيعيد تشكيل العالم من جديد. لم يعد لديه آخر يكتشف من خلاله ذاته، ولذلك لابد من اختراعه. في البداية ينتقم من أخيه وشبيهه السري فيرانتي. يتخيل كيف اختطف حبيبته ليليا، التي انخدعت به ظنّاً منها أنه روبارتو. وإذ يغري الطمع فيرانتي باستباق روبارتو للوصول إلى جزيرة اليوم السابق، يحتال روبارتو بإن يضلله ويوصله بدلا منها إلى جزيرة الشياطين، حيث يجد عقابه العادل.

والآن بعد أن قرر روبارتو مصائر أعدائه، صار بوسعه التفكير بالآخر. ولم يكن الآخر أحداً في ذلك المنفى الكوني خارج الزمن. كان الآخر كلَّ شئ ولاشئ، كان العالم كله دون أن يكون أيَّ شئ منه على وجه التحديد. وفي غمرة تأملات روبارتو، اكتشف أن لكل شئ في الوجود طريقة تفكير معيّنة. حتى الحجر له تفكير وله روح. وبهذه الروح يعرف الزمن، بل إنه يعرف الزمن قبل المكان. هكذا يخرج روبارتو من التفكير بذاته إلى التفكير بالآخر ثم إلى التفكير بالميتافيزيقا.

بعد اختصار رواية «جزيرة اليوم السابق» بهذه العجالة، نستطيع أن نسأل هل كان لروبارتو نظائر في الأدب العربي؟ لعلّ القارئ مثلي لا يستطيع منع نفسه من استدعاء «حيّ بن يقظان» لابن طفيل. من ناحية الموقع الجغرافي للجزيرة، لقد وضع إيكو جزيرته بمحاذاة خط الاستواء، وأطلق عليها اسم جزيرة سليمان، وكذلك اختار ابن طفيل جزيرته، لكنه جعلها أقرب إلى الهند بدلا من غينيا. يقول ابن طفيل:

«ذكر سلفنا الصالح أن جزيرة من جزر الهند التي تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب، وبها شجر يثمر نساء، وهي التي ذكر المسعودي أنها جزيرة الوقواق، أعدل بقاع الأرض هواء، وأتمُّها لشروق النور الأعلى استعداداً، وإن كان ذلك على خلاف ما يراه جمهور الفلاسفة وكبار الأطباء»[4]. هناك إذن موقع سردي مماثل في الجزيرتين. لكن التماثل لا يقتصر على هذا الحد، بل يتعداه إلى الطريقة التي وصل بها البطلان إلى الجزيرة. لقد وصل روبارتو على لوح خشبي بعد أن غرقت سفينة العلماء القراصنة، أما حي بن يقظان فقد وصل إلى جزيرته «في تابوت أحكمت أمه زمه، بعد أن أروته من الرضاع». والتابوت واللوح كلاهما وسيلة سرديّة للوصول إلى لغز الجزيرة المستحيلة.

ومثلما كان الأب كسبار أوّل آخر بالنسبة إلى روبارتو في عزلة جزيرته، كذلك كانت الغزالة بالنسبة إلى حيّ بن يقظان. بعد موت الغزالة بدأ حي بن يقظان التفكير بالميتافيزيقا، وبعد غرق الأب كسبار بدأ روبارتو التفكير بها أيضاً. والميتافيزيقا في الحالتين متشابهة، كلتاهما أرسطيّة البداية، عرفانيّة النهاية. ولا يكاد تعدد العوالم عند روبارتو يختلف عن تعدد العوالم عند مثيله حي، لولا أن ابن طفيل يمسك عن الخوض في المعارف العلويّة. بل إن استنطاق تفكير الحجر موجود ضمناً في «حي بن يقظان» حين يتأمل حي مفهوم الثقل: «إن قُسِم الحجر نصفين انقسم ثقله نصفين، وإن زيد عليه آخر مثله زاد في الثقل آخر مثله. فإن أمكن أن يتزايد الحجر أبداً إلى غير نهاية كان يتزايد هذا الثقل إلى غير نهاية».

هل من الضروريّ أن نكرر أننا لا نعني أنّ أومبرتو إيكو أخذ

---

(4) ابن طفيل: حي بن يقظان، تحقيق: أحمد أمين، دار المدى، دمشق، 65.

موضوعة جزيرة الذات التي تستدعي التفكير بالآخر وتفتح المجال واسعاً أمام إعادة صياغة الميتافيزيقا من حي بن يقظان، فمثل هذا القول يتسم بالمجانيّة والخفّة، لأن تعقيد «جزيرة اليوم السابق» أوسع بكثير من هذه الموضوعة وحدها، بل نعني أن هذه الجزيرة هي النموذج البدئي الذي يرتدّ إليه النصّان. وإلا فإن «حي بن يقظان» نفسها يمكن إرجاعها إلى نصوص أخرى، من بينها حكاية «قصة ذي القرنين وحكاية الصنم والملك وابنته» التي عثر عليها مرسيه غومس في أحد مخطوطات مكتبة الأسكوريال. وفيها ألقت ابنة الملك ابنها في اليم فحملته الأمواج إلى جزيرة نائية، حيث ربته غزالة (انظر تعليقات أحمد أمين في طبعته لحي بن يقظان)، بل يمكن العودة بها إلى بحث المسعودي عن هذه الجزيرة في الفصول الأولى من «مروج الذهب». وليس من شك في أن نموذج هذه الجزيرة الحلميّة قد تولّد عنه عدد من الحكايات في «ألف ليلة وليلة».

اختراع الأوهام

في روايته الأخيرة «باودولينو»[5] يقرر أُمبرتو إيكو أن يبدأ من النقطة التي انتهت فيها حياة البطل الفعلية وابتدأت حياته السردية. وباودولينو فتى ذكي تبناه الإمبراطور فردريك، ورضي أبوه الفعلي غالياودو بهذا التبني فقط ليرتاح من عبء فم مفتوح في بيته. أوفده فردريك إلى باريس بغية تحصيل العلم فيها، غير أن مخيلته السردية أملت عليه بأن يعيش قصة حب وهمية مع زوجة الإمبراطور بياتريس، الشابة الخجولة. لكن حياة باودولينو الوهمية تبدأ في اللحظة التي يلتقي فيها نيستاس. وحين وصل

(5) أمبرتو إيكو: باودولينو، ترجمة: نجلا حمود وبسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2003.

باودولينو إلى القسطنطينية لم يكن يعرف نيستاس. لكنه وجد نفسه ينقذه من هجوم اللاتينيين ليروي له قصة حياته. في تلك اللحظة، كان الاثنان يمران بمأزق عصيب؛ باودولينو الواصل حديثاً من رحلته في جغرافيا الأوهام، ونيستاس الروماني من مأزق هجوم البرابرة. كان على باودولينو أن ينقذه دون أن يعرفه، لأنه بحاجة إليه، بحاجة إلى من يستمع إلى حكاياته، ويعطي وجوده الوهمي قوة الواقعية السردية. بالنسبة إلى باودولينو، ليست الحياة سوى حكاية تروى، ولذلك فهو بحاجة إلى نيستاس، بحاجة إلى من يستمع لحكاياته، ليشهد على كونه عاش. لقد ظل يصر دائماً على أن الحياة ليست سوى مجموعة أوهام، ما لم تكتمل بالسرد. وهو يعرف ذلك ويصرح به لنيستاس: «أو تدري يا سيدي نيستاس، أنه عندما تخبر عن شئ تكون قد تخيلته ثم يأتي الجميع ليقولوا صدقتَ، ينتهي بك الأمر أن تصدق أنت نفسك» (ص42). بالنسبة لباودولينو يكفي الإيمان بالشئ لوجوده، ويكفي سرده وتخيله دليلاً على وجوده فعلاً. في طفولته حلم بلقاء قديس قريته باودولينو، فآمن الناس جميعاً بمقابلته له. وحلم بوحيد القرن، فكان الناس يؤمنون بوجود وحيد القرن، لمجرد أن باودولينو أخبر عنه.

سمع باودولينو باسم المجوس الإثني عشر لأول مرة من راهب كان يبكي بعد أن أصدر فردريك أمره بتخريب مدينة ميلانو. ومنذ ذلك الحين، صار يفكر في توطيد مجد الملك فردريك، أبيه بالتبني. في البداية اقترح عليه إخراج جثة شارلمان، وتطويبه قديساً، ليعلن هو فردريك أنه صار وريثه. أعجبت الفكرة فردريك، فنفذها. لكن ذلك لم يشبع نهم باودولينو لاختراع الأوهام. كان يريد عملاً استثنائياً لا مثيل له. من هنا تولدت لديه فكرة أن يعثر الإمبراطور على مملكة الراهب جان والمجوس الإثني عشر، ويهديه الغرادال (أو الكأس المقدسة). وعند حصار الإسكندرية يلمح قصعة أبيه الفعلي، غالياودو، فيفكر بأن

المقدس يصير مقدساً لأن الناس تؤمن بقداسته. هكذا يقرر تحويل قصعة أبيه إلى الغرادال المقدس، الذي سيهديه فردريك إلى الراهب جان، حين يسافر إليه في مقره في الشرق البعيد.

أقنع باودولينو أباه بالتبني الإمبراطور فردريك بوجوب البحث عن مملكة الراهب جان. وفي الطريق يمرون بحصن أرضروني، فيعرض عليهم هذا بعض مخترعاته. وفي صباح اليوم التالي يجدون فردريك ممدداً على أرض الغرفة كمن فقد الحياة. كان فردريك قد أصر على السباحة في مياه النهر صباحاً على مرأى ومسمع من جنوده، فيقترح باودولينو إلقاءه في النهر للخلاص من تهمة التآمر على قتله، والزعم بأنه مات غريقاً. وتبدأ الشكوك تساور رفاق باودولينو بأن قاتله هو زوسيموس، ذلك الراهب العربيد، الذي سرق الغرادال (هل لهذه الكلمة علاقة بكلمة جردل؟).

يقرر الجيش العودة إلى بلاده، ويقرر باودولينو المضي في رحلته صوب مملكة الراهب جان. وبعد مغامرات خيالية في أرض الأسطورة، يتمكن باودولينو ورفاقه العشرة الذين اصطحبهم في رحلته من عبور السامبتيون، نهر الأحجار. وحينئذٍ فقط يجدون أنفسهم عند حدود بنداتزيم. في بنداتزيم تعيش مخلوقات مختلفة الأشكال؛ ذوو السيقان الواحدة، المخلوقات التي كلها آذان فقط، والذين عيونهم في بطونهم. وهناك يعيش الشماس جان، ابن الراهب جان الرمزي. لدى وصولهم إلى بنداتزيم، يخبرهم غافاغاي، ذو الساق الواحدة بأنهم منذ زمن بعيد ينتظرون قدوم المجوس الإثني عشر، لكنهم أحد عشر. فيردون بأن الثاني عشر سيأتي لاحقاً، وهم يفكرون بزوسيموس، الذي قتل فردريك وسرق الغرادال.

كان لابدَّ من الانتظار في بنداتزيم عدداً من السنين، دون أن ينسى باودولينو ورفاقه اختلاس بعض الوقت لتبادل الحوار مع الشماس أو

المغامرة باستطلاع الغابة المظلمة القريبة منها. وفي غضون ذلك يعلم أهل بنداتزيم أن الهون البيض يعدون العدة للهجوم عليهم. فيشرع باودولينو ورفاقه بتدريبهم على القتال. ولكن مع اندلاع المعركة الفعلية تنهار جميع الخطط التي أعدوها، ويباد أهل بنداتزيم عن بكرة أبيهم. كان سكان بنداتزيم بانتظار المجوس الإثني عشر لكي يكونوا علامة دالة في تاريخ مدينتهم. بدلاً من ذلك، لقد جاء المجوس ليكونوا شهداء على نهاية المدينة، وفقدان الدليل الذي يمكن أن يوصل إلى مملكة الراهب جان.

في الغابة المظلمة وقبل مغادرة بنداتزيم، كان باودولينو قد التقى هيباسي، تلك الفتاة الرائعة الجمال، التي هربت بنات جنسها من مخلوقات الغابة، ليعيشوا في مجتمع نسوي ليس فيه رجال، منعزلات مع أفكارهن الصوفية الإشراقية. وليس من شك في أن هيباسي تذكر القارئ بهيباشيا، تلك الفيلسوفة اليونانية، كما تذكره بنات جنسها جميعاً بالأمزونيات اللواتي عشن في ليبيا القديمة كما تقول الأسطورة [6]. ومع تكرار اللقاء بينهما يزداد ولع باودولينو بها. وفي غمرة ذلك الحب الصوفي، وإذ كان يرفع ثوبها عن ساقيها ليزرع فيها بذرة ابنه الذي لن يراه، يكتشف باودولينو أن الفتاة التي هام بها نصفها السفلي نصف شاة. حينئذٍ نستطيع أن نتذكر، نحن القراء، تلك المخلوقات السرية المزدوجة التي يتقاسمها جمال النساء في نصفها الأعلى وقبح الأسماك أو الشياه في نصفها الأسفل.

بعد مغادرة بنداتزيم، تاه باودولينو ورفاقه في الصحارى عدداً من السنين. وفي ذات يوم، حين كانوا مقتنعين بأنهم وصلوا إلى نهاية رحلتهم، أطل عليهم رهط من الرجال مقبلين على خيولهم. كانوا

---

(6) انظر على سبيل المثال الكتاب الرابع من تاريخ هيرودوت.

يرتدون ملابس فاخرة، ويحملون أسلحة لامعة، ولهم جسم آدمي ورأس كلب. علق نيستاس الذي يستمع إلى حكايات باودولينو: «السينوسيفالوس، الكائنات الكلبية الرؤوس، هم حقيقة إذاً» (ص532). عند حدود المناطق المحرمة، تنتشر الكائنات الهجينة العملاقة، التي تقف علامة على أرض لا يجوز المساس بها أو الاقتراب منها. هكذا اصطحبهم هؤلاء إلى قلعة علاء الدين وقتلته المأجورين، الذين كانوا يتعاطون العسل الأخضر. وبالتأكيد فإن الإشارة هنا إلى علاء الدين محتشمي، آخر زعماء الإسماعيلية في قلعة آلموت، لا إلى علاء الدين أبي الشامات في «ألف ليلة وليلة». وما كان باودولينو لينتبه إلى المفارقة الزمنية التي تجعل من فردريك معاصراً لصلاح الدين الأيوبي وعلاء الدين محتشمي في وقت واحد. وبالرغم من أن باودولينو لم يسمِّ القلعة باسم، فإننا نستطيع أن نعرف أنها قلعة «آلموت»، التي تعني بالفارسية (عش العقاب). غير أن باودولينو لم يشأ لها أن تكون عش عقبان، بل أراد أن تكون عش رخ. فقد كانت القلعة موطناً لعدد من طيور الرخ، التي عني بتدريبها علاء الدين. ومثلما فعل السندباد البحري في رحلته الثانية، في «ألف ليلة وليلة»[7]، ربط باودولينو ومن تبقى من أصدقائه أنفسهم بطيور الرخ، لتحلق بهم عالياً حتى مشارف القسطنطينية. إذ كان لابدَّ من وسيلة سردية مناسبة للعبور من هذا الزمن الأسطوري نحو أرض التاريخ.

ها قد أخفقت أوهام باودولينو في الوصول إلى أرض الراهب جان. غير أن المفاجأة الكبرى التي كانت بانتظاره هي أن أوهامه قد شاءت لنفسها ما تريد، لا ما يريد. زوسيموس لم يسرق الغرادال، بل حمله هو باودولينو معه طوال رحلته وعاد به دون أن يعلم بوجوده بين متاعه.

---

(7) ألف ليلة وليلة 4/ 9، طبعة دار صادر، 1999.

وبعد أن تقاتل أصدقاؤه فيما بينهم، عرف باودولينو أن أحداً منهم لم يقتل الإمبراطور فردريك، أباه، بل إن قاتله الحقيقي هو نفسه، دون أن يعلم. بعد عودته من رحلته الأسطورية، أدرك باودولينو أن فردريك لم يمت قتيلاً كما ظل يتخيل طوال سنوات مديدة، بل كان فاقداً للوعي فحسب، بسبب الدخان المتصاعد من خشب الموقد. لقد أراد باودولينو تمجيد أبيه، لكنه تسبب في موته من حيث لم يحتسب. وتكفيراً عن أكبر جرم في التاريخ، يعتزل باودولينو بين أعمدة الهيكل في القسطنطينية. وهناك يتحول إلى شخص مبارك يلقي بالنبوءات على مسامع طالبيها. بعد سنوات من العزلة يهاجمه راهب، شعر بالحسد منه. فيقرر باودولينو الرحيل مرة أخرى إلى أرض الراهب جان. يذكره نيستاس بأنه أخبره أنها غير موجودة، فيردّ عليه بأنه قال إنهم لم يعثروا عليها، لا إنها غير موجودة. مدركاً أن الغرادال ومملكة الراهب جان شيئان تكمن قيمتهما في البحث الأبدي عنهما بلا طائل، يتجه باودولينو باحثاً عما يعرف تماماً أنه لا وجود له إلا في السرد.

في عروق باودولينو تجري دماء شهرزادية. ليس فقط لأنه بحاجة إلى نيستاس، الذي ظل باستماعه إلى حكاياته الشاهد الفعلي الوحيد على وجوده، بل أيضاً لأنه برواية الحكايات كان يريد أن يعيش حياته الحقيقية، لأن الحياة في رأيه ليست سوى حكاية تروى. ولا تروى الحكايات ما لم يكن هناك من يسمعها، مثل نيستاس.

جماليات الواقعية السحرية

كان اكتشاف أدب أمريكا اللاتينية بمثابة اكتشاف ثانٍ بعد كرستوفر كولمبس. وإذا كانت اللغة الإسبانية قد حصدت لشعرائها أكبر عدد من جوائز نوبل بدءاً من الشاعرة التشيلية غابريلا ميسترال ومروراً بابلو نيرودا حتى أوكتافيو باث، فإن اكتشاف قدرة الأدب الأمريكي اللاتيني على إنتاج أعمال سردية يمكن أن تكون موازية للأعمال السردية الأوربية قد جاء بصورة صدمة أُطلق عليها اسم «أدب الواقعية السحرية». وكان هذا المصطلح قد أُطلق أولاً على روايات الكولومبي غابريل غارسيا ماركيز على وجه الخصوص، لكنه سرعان ما عُمّم ليشمل الرواية الأمريكية اللاتينية في كل مكان، وهكذا دخل فيه أدب فارغاس يوسا، وخوان رولفو، وكارلوس فوينتس، و إرنستو ساباتو، وأليخو كاربنتر وآخرين.

والغريب أن يُستبعد من هذا المصطلح أدب الرائد الأول في هذا الاتجاه، وهو الأرجنتيني خورخي لويس بورخس، الذي ترجمت أعماله منذ بواكير الستينات، وأن يطلق على أدبه لقب آخر هو: الفنطازيا المنطقية. ولعلّ السبب في ذلك يكمن في كون بورخس لم يكتب عملا روائيا على الإطلاق، بل اكتفى بكتابة القصص والقصائد والنصوص المفتوحة القصيرة غير الخاضعة للتجنيس. ولكننا، إذا ما تأملنا في الفرق بين مصطلح الواقعية السحرية ومصطلح الفنطازيا المنطقية، لم نجد

اختلافا كبيراً، حيث يدلّ المصطلحان على إعادة ترتيب الواقع ببث الغرابة فيه على نحوٍ مفهوم ومعقول. ولا تكتفي أعمال بورخس بتحدي القدرة على التصنيف الأدبي وحسب، بل تحاول تحدي التصنيف المألوف للواقع بتقديم واقع آخر ممكن وغير موجود ولكنه منطقي ومعقول.

وإذا تفحصنا الخواص البنائية في روايات ماركيز الشهيرة المميزة التي خلقت شهرته، ولعلّها أسهمت إسهاماً مباشراً في إيجاد هذا المصطلح، وهي «مائة عام من العزلة» و «خريف البطريرك» و«قصة موت معلن»، لوجدنا أن «مائة عام من العزلة» عمل ملحمي ضخم يستغرق زمنه الواقعي عمر أجيال عدّة، وتتنبأ بداياته بما سيقع في نهاياته. وفيما بين ذلك يزدحم بأفعال سردية ثانوية تتعلّق بسيرة مدينته الخيالية ماكوندو.

أمّا في «خريف البطريرك» فقد حاول ماركيز، خلخلة فكرة الأجناس الأدبية المستقرة وإحداث تداخل ومزج بينها، حيث مزج بين السرد والشعر، وقد وصف هو نفسه هذه الرواية بالذات بأنها قصيدة نثر طويلة. لكنّ هذه السمة تحديداً تعود إلى بورخس في أعماله المفتوحة غير الخاضعة للتجنيس، ولا سيّما كتاب «الصانع». والسبب في غرابة هذا الصنف الجديد وطرافته أنّ الرواية تعتمد على تعاقب الأفعال والأحداث، بينما يعتمد الشعر على تعاقب الألفاظ والكلمات. ومن هنا فإن ذهن قارئ الرواية ينصرف في العادة نحو ترتيب الأفعال، بينما ينصرف ذهن قارئ الشعر نحو ترتيب الكلمات. ويتذكر قارئ الرواية الأحداث والفصول، بينما يتذكر قارئ الشعر الكلمات والصور.

ورواية «قصة موت معلن» قصة ذات بناء بوليسي، حيث يحاول بطلها الهرب من محاولة قتله دون أن يفلح، لأنّ كل شئ يسير خلافا لما يريد. بل إن أمّه نفسها التي تريد تخليصه من قاتليه تسهم في قتله، حيث

تحكم إغلاق الباب في اللحظة نفسها التي بدأ فيها يطرق عليه ويستحثّها على فتحه.

وليس من شك في أن قيمة أعمال ماركيز لا تكمن في التفاصيل المجتزأة عن بعضها، بل في ربط هذه التفاصيل وإعطائها الصفة الموهمة بكون الواقع غريبا وغير ممكن، بالرغم من تكرار حصوله اليومي. ويمكننا باختصار تسمية هذه الصفة أو السمة باسم الإيهام بالواقع. وهذا ما يستدعي منا في نهاية الأمر أن نعيد النظر في مفهوم الواقع نفسه وصلته بالعمل الأدبي.

ويمكننا القول إن مصطلح الواقعية السحرية ينتمي إلى سلالة من المصطلحات التي يعود أقدمها إلى منتصف القرن التاسع عشر، حقبة الرأسمالية الصناعية: الواقعية الكلاسيكية، الواقعية التعبيرية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية، الواقعية الأمريكية. وبرغم اختصاص كل واقعية من هذه الواقعيات بملمح مميز، فإنها تتفق جميعا في فهمها الآيديولوجي للواقع. تمتاز الواقعية الكلاسيكية، مثلا، بالراوي العليم. وتمتاز الواقعية التعبيرية باعتقادها بإمكان نقل الواقع حرفياً، والأدب في تصورها مجرد تعبير وانعكاس للواقع. بينما تؤمن الواقعية الاشتراكية بأن تقتصر رسالة الأدب على التبشير بآيديولوجيا الطبقات السفلية من المجتمع. في حين آثرت الواقعية الأمريكية اللجوء إلى لغة صحفية للتعبير عن الحياة اليومية.

في كل هذه النسخ من الواقعية هناك تواطؤ آيديولوجي بين الكاتب والقارئ على أن الواقع شئ مألوف ومتكرر وواضح بذاته، وأن فهمه لا يتطلب سوى تفاعل هاتين الذاتين لبلورة صورة عنه. في الواقعية السحرية، لم يعد الواقع واقعياً. لقد صار الواقع نفسه سحراً، أي إيهاماً بالواقع. ومن هنا فالواقعية السحرية تقوم بوظيفتين في وقت واحد: الأولى زرع الغموض والسحر في الواقع، والثانية تبديد هذا السحر

والغموض. وبالتالي يتحوّل السحر من وسيلة سردية، كما كان في الأعمال الأدبية ذات الطابع الكرنفالي، إلى آيديولوجيا مستترة يتم تسريبها وإخفاؤها في وقت واحد. وهذا هو مصدر جاذبية هذه الرواية. فهي من حيث الظاهر تنتمي إلى سلسلة الواقعيات السابقة وتشترك معها في الزعم بوجود واقع قابل للتمثيل وممكن النقل، لكنها سرعان ما تعود إلى تحويل هذا الواقع نفسه وتفريغه من شحنته الواقعية بالزعم أنه يتكوّن من حمولة سحرية تخلخل التواطؤ السابق المشترك بين كاتب النص الواقعي وقارئه.

لتوضيح هذه الفكرة دعونا نقارن بين بعض الصور السحرية في روايات ماركيز ونظائرها في الأعمال الكرنفالية والفنطازية. في «مائة عام من العزلة» جعل الراوي ريميدوس الجميلة تطير في السماء. كانت قد خرجت لنشر الغسيل، وإذ استهوتها الملاءات التي راحت تتطاير في الهواء، أخذت هي نفسها بالطيران. لكن السؤال هو بماذا يختلف طيرانها من حيث هو وسيلة سردية عن طيران حسن الصائغ البصري في «ألف ليلة وليلة» مثلاً؟ وبماذا يختلف ميلاد صبي بذيل خنزير، مثلا، عن تحوّل إنسان إلى كلب أو حمار في ألف ليلة وليلة، أو تحول غريغور سامزي إلى حشرة في رواية المسخ لكافكا. من الناحية البنائية لا يوجد اختلاف بين رسم الصورتين. لكن الاختلاف يكمن في الوظيفة الآيديولوجية للصورتين. لأن روايات ماركيز لا تريد لهذا التحول أو الطيران أن يكون مجرد وسيلة سردية لحل معضلة الانتقال من عالم إلى آخر، بل هي تريد أن تظلّ لصيقة بهذا العالم أو الواقع، فتضخ فيه السحر وتبدده في وقت واحد. إن الواقع نفسه مصنوع، في الرواية الواقعية السحرية، من كتلة سحرية لا بد من تبديد غموضها. وكذلك الحال مع مشهد عبث الأبقار في القصر الرئاسي، في «خريف البطريرك»، إذ لا يكاد هذا المشهد يختلف من الناحية البنائية، عن

مشاهد كثيرة في أعمال كرنفالية يتبادل فيها السادة والعبيد أو الملوك والشحاذون الأدوار، لينتقم كلٌّ منهما من الآخر. لكن الاختلاف بينهما يكمن في الوظيفة الآيديولوجية لهذا السحر، حيث ينطوي هذا المشهد على لمسة حنان يحيط بها ماركيز عزلة السلطة الشمولية.

هناك وسائل كثيرة يتحقق عبرها هذا الاتفاق على مفهوم الواقع، ويأتي في مقدمة هذه الوسائل مفهوم الشخصية الجوهرية كما مارسته الرواية الواقعية الكلاسيكية. ومن المعروف أن رواية القرن التاسع عشر والنسخ الأخرى المتولدة عنها كانت تؤمن بوجود أنماط ثابتة لتصرف الشخصيات ولا محيد عنها. ولكل شخصية هوية مطلقة محددة ما أن تضعها في مكان حتى تستطيع أن تتنبأ بما سيصدر عنها من سلوك. ويشارك القارئ مشاركة فعالة في توقع نمط السلوك الصادر. وبسبب ذلك يبدو كما لو أن للنص الواقعي الكلاسيكي بنية لغز. يحتفظ المؤلف بين يديه بالخيوط التي تفضي إلى انكشاف الحقيقة، ويبقي عليها مخفية عن القارئ. وفي لحظة ما يصارح بها القارئ. غير هذه اللحظة هي لحظة خاتمة الرواية. على العكس من ذلك، تتصرف الرواية الواقعية السحرية، لأن المؤلف قد يكشف للقارئ ما سيقع من أحداث قبل وقوعها. وقد يلجأ إلى هذا الأسلوب في رواية ذات بنية بوليسية تعتمد أصلاً على تعليق القارئ وإخفاء بعض الأحداث عنه. ويبدو أن السبب في هذا الميل إلى الوضوح هو أن الرواية الواقعية السحرية لا تعتمد على ثبات الشخصية، ولا تستند إلى جعل سياق ترتيب الأفعال في النص هو قوام فاعليتها، بل يكمن سحر هذه الرواية في حركية شخصياتها، وتغير دلالات الإيحاء التي تحيط بالأفعال فيها.

مذكرات الجواهري.. الأسطورة الجديدة

انبعاث الأسطورة

تعيد بعض الأعمال السردية الحديثة تقديم نفسها بوصفها كتابة جديدة لأُسطورة قديمة، وهي مضطرة في هذه الحالات إلى اتباع «نمط بدئي» تستهدي بهديه، وتتبع آثار خطاه. لذلك لا بدَّ لنا أوّلاً من استكناه معنى «النمط البدئي».

يعطي العالم النفسي «يونغ» المثال الآتي على النمط البدئي. يقول إنّ سكان شرق أفريقيا الاستوائية يخرجون من أكواخهم عند شروق الشمس، وهم يضعون أكفَّهم على أفواههم، ويبصقون أو ينفخون فيها، ثمّ يرْفعون أذرعهم وراحات أيديهم باتجاه الشمس. وحين سألهم يونغ عن معنى ما قاموا به، لم يجد أحداً منهم يعرف تفسيراً له. بل قالوا له إنهم كانوا يفعلون ذلك دائماً، وإنهم تعلموه من أجدادهم. ولعلَّ «العطار» يعرف ما يعني هذا الفعل. وحين سأل يونغ العطار قال له إنّ جدَّه كان يعرف معناه. وسرعان ما اكتشف يونغ أنّ لحظة شروق الشمس لدى هؤلاء تسمّى «مونغو»، وقد أطلق المبشرون الأوائل هذه الكلمة على الله، وإن كان هؤلاء الأفارقة ينكرون أن تكون الشمس إلهاً. حينئذٍ وقف يونغ على معنى ممارسة هذا الفعل. فالبصق أو النفخ في الأيدي

يعني جوهر النفس. من هنا يقدّم هؤلاء أرواحهم على راحاتهم لله، دون أن يعرفوا ذلك، ولم يعرفوه قط. وتقديم الروح على الراحة نمط بدائي قديم، كان المصريون القدماء، كما يتضح من نصبهم، يقومون به.

صورة البصق أو النفخ في الراحتين صورة متكررة ومألوفة في الثقافة العراقية. حين يبكّر الفلاّح العراقي إلى حرث أرضه، فإنّ أوّل عمل يقوم به قبل الإمساك بالمسحاة هو النفخ أو البصق في الراحتين. فهل يعني هذا أنه يضع روحه في راحتيه لكي يودعها في رحم الأرض لحظة قلب التربة؟ وحين يريد حمل شيء فإنه ينفخ في راحتيه، بل حين يريد توجيه صفعة إلى أحد، فإنه ينفخ في راحتيه أيضاً، وكأنه على استعداد للتضحية بروحه على وجه الخصم. لا، بل إن الصورة الأكثر تكراراً في الثقافة العربية عموماً هي صورة التضحية بحمل الروح (أو الكفن) على الراحتين.

يقول يونغ «إن النمط البدئي طبيعة خالصة لا تشوبها شائبة، والطبيعة هي التي تجعل الإنسان ينطق بكلمات أو يؤدي أفعالاً تظل بالنسبة إليه لاشعورية، بحيث إنه لا يلتفت إليها، ولا يفكر بمعناها، حتى لو كان قادراً على التفكير به».

لا تعنيني هنا طبيعة النمط البدئي من حيث هو أداة في تحليل الجهاز النفسي، بل تعنيني طبيعته البلاغية أو السيميائية. وهو في هذه الحالة قالب فنّي لتوليد الصور والمعاني التي لم يمسسْها التفكير الواعي، فضلاً عن أن الأنماط أو النماذج البدئية، وإن كانت ذات صفة «قالبية» لتوليد الصور، فإنّ معاني الصور ودلالاتها تتغير بتغير السياق الثقافي الذي ترد فيه. وبالتالي فإنّ صورة واحدة بعينها قد تعني في سياق ثقافي معين دلالة ما، ثمّ تعني في سياق آخر دلالة أخرى غيرها، حتى حين يكون النمط المولّد للصورتين واحداً.

تمثيلاً على ذلك يمكننا الاستشهاد بما يسمّيه نقاد الفن بـ«الأُغنية

الشبابية السريعة». يروع كثيراً من المثقفين العرب إقبال الشباب على هذه الأغنية التي يرونها لا تخلو من سذاجة أو هبوط، لأنها تعتمد الصورة أو الحركة أو الكلمة المباشرة، أكثر من اعتمادها قوة الصوت أو نبرته. وقد يلجأ علماء الاتصال إلى التمييز بين ثقافة «المثقف ذي النظارات» والمثقف الحديث على الطريقة السريعة، أي إلى التمييز بين الثقافة الكلاسيكية النقدية، والثقافة السريعة بلا نقد. لكنّ هذا التمييز لن يحلَّ معضلة إقبال الشباب على أُغنية دون أن يفكروا بخصائصها الفنية أو الثقافية. وربّما كان الجواب يكمن في أنّ هذه الأُغنية بطبيعتها تقوم على حركة أو كلمة تناغي نموذجاً بدئياً يستفز ذوق الشباب، دون أن يتمكنوا من التفكير فيه، بينما يعجز عن إرضاء المثقفين بسبب اهتماماتهم النقدية ونزعتهم إلى تحليل كل شيء فكرياً. ولذلك فهم قادرون على إدراك الحيل الساذجة التي يتخفى فيها نموذج بدئي بسيط تحت ثياب هذه الأغنية.

من الناحية البلاغية يمكن القول إنّ النمط البدئي، أو النموذج الأولي، بل نستطيع حتى أن نسميه بالتكرار السردي، هو صورة أولية قديمة اكتسبت صفات الثبات وتوليد المعاني اللامفكّر فيها بفعل التكرار. وهكذا فهو يشكّل في النصوص الإبداعية نموذجاً معيارياً تستطيع أن تستثمره هذه النصوص بمقدار التزامها به أو انحرافها عنه. لنتأمل على سبيل المثال، حكاية «الجزيرة التي لم تطأها قدم بشر» كما يقول أحد أبطال نجيب محفوظ في «السراب». هذه الجزيرة هي بعينها التي كتب عنها أُمبرتو إيكو روايته الأخيرة «جزيرة اليوم السابق». كلٌّ منّا يحلم ببلوغ هذه الجزيرة التي تحوّل الإنسان إلى عالم مكتفٍ بذاته، وتسبغ عليه بحبوحة الخلود والعزلة. ولكن هل هي جزيرة حديثة حقاً؟ أليست هي جزيرة أودسيوس؟ أليست أيضاً جزيرة جلجامش قبله؟ أليست جزيرة حيِ بن يقظان والسندباد البحري؟ إن هذه الجزيرة هي حلم يقظة أبدي

بمفارقة الانفراد بالذات والاحتياج إلى الآخرين. الانفراد بالذات لإعادة كتابة العالم على نحو خيالي، والاحتياج إلى الآخرين، لأن كلَّ وجود هو بالضرورة وجود في العالم، أي مع الآخرين ومن خلالهم. واللغة هي أول آخر تصطدم به الذات، إنها مجرة كونية كاملة تتشكل في داخلها الذات. وهكذا بمجرد أن تكتشف الذات ذاتها، مهما أوغلت في انعزالها، بقولها «أنا أفكّر» فإنها تكتشف غيريتها وآخريتها أيضاً، ففي هذه اللحظة بعينها تكون اللغة، بوصفها الآخر الضروري، قد اندسّت في داخل الذات لتعطيها صورتها وصوتها.

في ضوء هذا الفهم للنموذج البدئي سأقرأ مذكرات الشاعر الراحل محمد مهدي الجواهري. وغني عن البيان أنّ هذه المذكرات غنية بوقائع اجتماعية وسياسية وثقافية كثيرة، فهي تستغرق مدة تقارب القرن بأسره. لكنني لن أقرأها هنا بعين المؤرخ أو عالم الاجتماع أو السياسي، بل ستقتصر قراءتي على تقسيم حياة الجواهري إلى سلسلة من المتواليات السردية تمتد من العشرينات حتى عودته إلى العراق عام 1968، حيث تتوقف هذه المذكرات، محاولاً أن أتفحص النموذج البدئي الذي تحاكيه. بعبارة أُخرى سيكون اهتمامي منصباً على قراءة شعرية السرد في مذكرات الجواهري.

لقد كنت أتساءل دائماً عن درجة تعلق العراقيين على اختلاف فئاتهم وأعمارهم بالجواهري وشعره. كيف يعجب العراقيون البسطاء، لا المثقفون وحدهم، حتى بما لا يفهمونه من شعر الجواهري؟ ألأنه يمثل بالنسبة إليهم اختصاراً لتاريخ بلادهم؟ ألأنه ظلّ باستمرار «مع الرعية مرهقاً»، فلم تنتزعه المغريات، زاهداً إلاّ في التعبير عن شعور البلاد، حتى كأنها «تنظر إلى ضميره» - كما يقول؟ ولقد جاءني الجواب من مذكراته ليشمل هذا كلّه ويزيد عليه. فالجواهري ظلَّ في جميع أطوار عمره يحاكي أسطورة بدئية عراقية، بدراية منه أو بغير دراية، ليعيد

كتابتها بما يتناسب مع عمر العراق الحديث. وتلك الأُسطورة هي «ملحمة جلجامش». وبالطبع فإنّ «ملحمة جلجامش»، مهما امتدت المسافة بينها والعراق الحديث، فهي أسطورة بدئية ظلّت تؤثر في الناس لاشعورياً، دون أن يكونوا قادرين على التفكير بها، ككل نموذج بدئي.

هنا تظهر إشكالية من نوع ما. فقد كان الجواهري شاعراً على حافة الفلسفة باستمرار. وقد بقي مقتنعاً بعدم وجود «الهوية المطلقة» أو ثبات الهوية. كانت كلّ هوية عنده محدودة بإطارها التاريخي، وكان يعتقد أنّ الشعر هو خلاصة التجربة الإنسانية بكل تعددها وشمولها. كان الشعر لديه يعني نقد المعرفة الإنسانية بكل أبعادها المتعددة والشاملة. ومن هنا نجد في بعض قصائده ما يشي بإمكان جمع النقيضين، ونفي ثبات الهوية:

واهاً لنفسيَ من جمع النقيض بها
نقيضه جمع تحريكٍ وتسكينِ
جنباً إلى جنبِ آلامٍ أقطفها
قطفَ الجَياعِ، جنى اللذات يزهوني
وما البطولاتُ إعجازٌ و إن قَنعتْ
نفس الجبان عن العلياء بالهونِ
وإنما هي صفوٌ من ممارسةٍ
للطارئات وإمعانٍ وتمرينِ
لا يولد المرء لا هراً، ولا سبعاً
لكنْ خلاصةُ تجريبٍ و تلقينِ

في هذه الأبيات يبدو بوضوح انقسام الجواهري إلى اثنين متناقضين: أحدهما يرفض والآخر يقبل. وفي حقيقة الأمر فإنّ أيَّ موقف أخلاقي يستثمر في الأساس هذا التناقض الذاتي في داخل الهوية المتحركة. غير

أنّ الجواهري هنا يحلل هذا التناقض في الوقت الذي يشخصه. فهو يرى أنّ البطولات ليست معجزات هابطة من السماء، بل هي نتيجة موقف إنساني تصقله الممارسة. وفي النهاية ليست هناك معرفة قبلية موروثة عن عالم سابق، كما هو الحال في المثل الأفلاطونية المتعالية، بل يكتسب المرء هويته بالتجربة والمشاركة الفعلية للوجود في العالم. وهكذا لا يولد المرء «هراً» أو «أسداً» بطبيعته، أي أنه لا يكتسب خصائص التردد كالهر، أو الإقدام كالأسد، بالوراثة أو بحكم أنها معطاة قبلياً، بل تتراكم فيه هذه الخصائص بطول التجربة والممارسة. وربّما تعاقبت أو تزامنت خصائص الهررة والأسود في الذات الواحدة في الوقت نفسه. من هنا كثيراً ما تنشق ذات الجواهري إلى اثنتين تحاسب إحداهما الأخرى:

حاسبتُ نفسي و الأناة تردّها
في معرض التصريح للإيماءِ
بيني لعنتِ، فلست منك وقد مشى
فيك الخمول، ولستِ من خلطائي
ماذا يميزك و السكوت قسيمةٌ
عن خانعٍ، ومهادنٍ، ومرائي؟
أبأضعفِ الإيمان يخدع نفسه
من سنّ حبَّ الموتِ للضعفاءِ؟

تنقسم ذات الجواهري في هذه الأبيات إلى اثنتين: تسنّ إحداهما حبَّ الموت للضعفاء، وتكتفي الثانية بأضعف الإيمان. أولاهما خانعة، متوانية، مرائية، وثانيتهما مندفعة، ناقدة، صريحة. وهذا التناقض الأخلاقي، الذي هو أساس الحسّ المأساوي في العالم، هو ما يشكّل الهوية الإنسانية السردية، التي لا تتضح إلاّ حين تبلوها التجارب، وتصقلها المواقف.

قد يقال إنّ هذه «الهوية» المتحركة لدى الجواهري ذات طابع أخلاقي، وهي لا تظهر في شعره إلاّ في ذروة أزمة أخلاقية لا علاقة لها بالنقد المعرفي. وهذا صحيح دون شك. ولكن أليست أزمة الهوية تتولد دائماً عن أزمة أخلاقية في موقفٍ ما؟ إنّ طبيعة الهوية السردية نفسها محكومة بهذا الازدواج الأخلاقي والمعرفي، في حين أنّ ثبات الهوية هو مفهوم معرفي خالص يتعالى على التعاطي الظرفي، الذي هو شرط الوجود في العالم.

وقد انتبه الجواهري نفسه إلى ما تمكن تسميته بالبرهنة على القانون بالخيال والظنون، أي الاستفادة من التناقض في داخل الذات بين الخيال السردي والمعرفة البرهانية:

أقولهنَّ وعندي علم ذي ثقةٍ
أن ليس يؤخذ علم بالأظانينِ
و إنما هي نفس همّ صاحبها
أن لا يصدّقَ مدحوض البراهينِ
لم يوهب الفكرُ قانوناً يحصّنُه
من الظنون، ومن سخف القوانينِ

لكنّ هذه الهوية المتحركة النابعة من موقفٍ أخلاقي سرعان ما تقابلها لحظة أخرى، هي لحظة الاستسلام للقدر المكتوب. يقول الجواهري: «لا أؤمن بالخرافات، ولكن أؤمن بمغيبات، أتلمسها بما يشبه الحدس أو مثيله»[1]. مرة أخرى لابدَّ من أن يستفيد الشعر الذي تغذيه رؤية مأساوية للعالم من تناقضات التساؤل الفلسفي.

---

(1) محمد مهدي الجواهري، مذكراتي، دار المنتظر، بيروت، 1/ 442. وسأشير إلى رقم الصفحة والجزء في المتن.

الحس المأساوي بالعالم

من سمات الشخصية العراقية، منذ أقدم الأزمنة، الحسّ المأساوي بالعالم. وقد يكون لهذا الحسّ المأساوي أسبابه الاجتماعية المتجددة. فالعراق من حيث جغرافيته يقع في منطقة صراع حضاري، إذا صحّ التعبير. وادٍ فسيح، أعلاه جبال، وأسفله صحراء. في وسط الوادي تنهض الحضارات والفلسفات والأفكار، لكنّ هجمات البدو في الشمال والجنوب تتربص به دائماً، وتضطره باستمرار إلى إعادة ترتيب تاريخه في زمان دوري متكرر. والمعضلة أنّ أهله يظلون دائماً يتطلعون إلى منبتهم في الوادي، وأسلافهم في الشمال والجنوب، ومن هنا تنشأ ازدواجية انتسابهم، وبالتالي نظرتهم المأساوية إلى العالم.

في «ملحمة جلجامش» يأتي الحسّ المأساوي من كون جلجامش يبحث عن شيء يعلم علم اليقين أنه لن يتاح له. ولذلك تحذره صاحبة الحانة، سيدوري، قائلة:

إلى أين تمضي يا جلجامش؟

إنّ الحياة التي تبحث عنها لن تجدها!

كان جلجامش يعرف تماماً أن بحثه سوف يذهب بلا طائل، لأن الآلهة حينما خلقت البشر قدرت عليهم الموت، واستأثرت في أيديها بالحياة الخالدة. مع ذلك يريد جلجامش الوصول إلى ما لا يمكن الوصول إليه، إلى المستحيل. إنّ محاولته اختراق جدار القدر المكتوب محكومة بالإخفاق سلفاً، مع ذلك، يُقدم عليها متفانياً، مصدّقاً سخف ظنونه. إنه هنا أشبه بالبطل في التراجيديات اليونانية، أو الفتى في عرف أهل الصحراء. أو بعبارة أخرى، لقد كان جلجامش «فتى أُوروك»، وبطل التراجيديا البابلية. ومن هنا يأتي الحس المأساوي الذي يتخلل أول ملحمة بشرية.

الجواهري، من ناحيته، كان أيضاً بطل التراجيديا العراقية الحديثة، والممثل الشرعي للحس المأساوي لدى العراقيين في القرن العشرين بأسره. وهو حسّ يتجلى في شعره وفي حياته. في شعره على الخصوص، يتجلى الحسّ المأساوي على مستوى الشكل، وعلى مستوى الرؤية. على مستوى الشكل، أجبر الجواهري الشكل التقليدي القديم على الانصياع للرؤية الحديثة. ولنتذكر أنه كتب شعره منذ العشرينات حتى الخمسينات، قبل انفجار موجات الحداثة الشعرية. وخلال هذه الفترة كان الجواهري شاعراً «حداثياً» بكل معنى الكلمة في فترة ما قبل الحداثة. ويكفي أن يقرأ المرء قصائده في الأربعينات من أمثال: «**أجبْ أيها القلب**» و «**أبو العلاء المعري**» و «**جمال الدين الأفغاني**» و «**المقصورة**» و «**آمنت بالحسين**» و «**ناغيتُ لبناناً**»، ليعرف أنّ هذه القصائد تتمرد على «شكلها» الخاص، لتفجّر منه «رؤية» مستقبلية جديدة. ولا بدَّ لأيّ باحث منصف أن يعترف أن الحداثة الشعرية العربية مدينة للجواهري سرّاً، أكثر بكثير من دينها لكثير من الشعراء الغنائيين علناً. وعلى مستوى الرؤية، أيضاً، كان الجواهري يريد أن يدفع مشروعه الرؤيوي إلى أقصاه، حتى يصل به إلى درجة المطابقة مع فردوس الضمير، حتى لو كانت الصفقة خاسرة واقعياً:

وكان معسكران: الظلم يطغى
ومظلومٌ، ولم تقفِ الحيادا
ولم تحتجَّ أنَّ البغْيَ جيشٌ
وأنّ الزاحفينَ له فَرادى
ولا أنّ الليالي محرجاتٌ
وأنّ الدهرَ خصمٌ لا يُعادى
وأنّ الأمرَ مرهونٌ بوقتٍ
يُنادي حين يأزفُ لا يُنادى

مـعـاذيـرٌ بـهـا ادّرعـت نـفـوسٌ
ضـعـافٌ تـرهـب الـكـرب الـشـدادا

إنَّ الصورة البدائية عن «مفترق الطرق» تلوح هنا واضحة ظاهرة للعيان. ومن المعروف أنّ البطل التاريخي القديم، حين يمرّ بمأزق اختيار طريق من طريقين، فهو إنّما يمر بمفترق الطرق هذا امتحاناً لقدرته على تجاوز اختبار التكريس. بينما يتعمّد «البطل الثقافي الحديث» على العكس من ذلك، المرور بمفترق الطرق هذا ويستهدفه، لأنّ امتحان التكريس ينتقل هنا من إرضاء الضمير أو الوعي الاجتماعي إلى إرضاء الضمير الفردي للذات نفسها:

يـومَ الـشـهـيـدِ: طـريـقُ كـلّ مـنـاضـلٍ
وعـرٌ، فـلا نُـصُـبٌ ولا أعـلامُ
فـي كـلّ مـنـعـطـفٍ تـلـوحُ بـلـيـةٌ
و بـكـل مـفـتـرقٍ يـدبّ حـمـامُ
وحـيـاضُ مـوتٍ تـلـتـقـي جـنـبـاتُـهـا
وعـلـى الـحـيـاض مـن الـوفـودِ زحـامُ
وقـبـاح أشـبـاحٍ لـمـرتـعـدي الـحـشـا
بـرمٌ بـهـا، ولـمـحـربـيـنَ هـيـامُ

كأنّ هذه الصورة مستمدة من هبوط أودسيوس إلى العالم السفلي وأرض الأموات. طريق المناضلين الجدد هي بعينها طريق البطل الثقافي القديم، في كلّ منعطفٍ ومفترق. وهناك في منتصف هذا الطريق تجري حياض الموت، ونهر «أخيرون» الذي مرَّ به أودسيوس، وقد احتشدت فوقه أرواح الموتى. أرواح الموتى هذه، أو الأشباح المخيفة القبيحة، يهيم بها المولعون بإرضاء ضمائرهم، ويهرب منها المترددون والمتخاذلون. لكنّ هذه الصورة «اليونانية» بامتياز، هي قبل ذلك صورة

«عراقية» بامتياز، لأنها تكرار لعبور جلجامش بحر مياه الموت:

قالت الساقية، قالت لجلجامش:

لم يوجد أبداً هذا المعبر يا جلجامش.

وما من أحد أمكنه منذ القدم عبور البحر.

شاقٌ هو هذا المعبر، والدرب إليه مضنٍ

بينهما تمتد مياه الموت. مياه الموت عصية.

للوصول إلى «فردوس الضمير» لا بدَّ من اجتياز عقبات النضال، تماماً مثلما ينبغي اجتياز المنعطفات والمفترقات المحفوفة بالمخاطر للوصول إلى العالم السفليّ في الأسطورة القديمة.

ترويض الحواس

من تناقضات النجف خرج الجواهري. والنجف مدينة المتناقضات، تتجاور فيها البداوة والحضارة، والغنى الفاحش والفقر المدقع، والزهد والطمع. ولد في أسرة دينية عريقة، كان جده العالم الكبير صاحب كتاب «جواهر الكلام في شرائع الإسلام». منذ طفولته الأولى، أراد له أبوه الشيخ عبد الحسين الجواهري، أن يكون فقيهاً. فكان يصحبه معه إلى مجالسه: «لكم أن تتصوّروا طفلاً بين الثامنة والتاسعة ملزماً أن يحضر كلَّ يوم تقريباً، وإن برغم أنفه، مجلساً أو أكثر، مكتظاً بعمائم سود وبيض، ولحى طويلة، بعضها غزاه الشيب ووصل إلى أعلى الصدر، يدور بينهم جدل لا أول له ولا آخر حول أمورٍ لا يفهم هذا الطفل منها شيئاً، عن الوضوء والتيمّم، عن عقود الزواج والطلاق، أو مدى ما ينزح من البئر تطهيراً له من سقوط عصفور فيه، أو مدى ما يكون من ذلك عند سقوط حيوانٍ مثلاً، وما يستحق من الخمس والزكاة. ويطول الجدال إلى ما بعد منتصف الليل، والطفل وسط هذا

المجلس الجهم مركون لحاله، لا يهتمّ به أحد، ولا هو مهتم بأحد» (مذكراتي 1/ 54).

وكبرت عقدة الطفولة الموءودة مع الجواهري، حتى انفجرت وهو في السادسة والعشرين في بغداد، «فقد عاد ليكون ذلك الطفل الذي كأنه ابن السابعة أو الثامنة أو العاشرة أو حتى الخامسة عشرة. الطفل الذي نشأ، آسفاً، نشأة عجلى، متسرعة، مشوشة، متبلبلة، مشبعة باجتياز المراحل» (1/ 187).

كان الجواهري الشاب يمارس أعتى أشكال الازدواجية في بغداد العشرينات. فهو في النهار ابن العائلة الجواهرية، التقيّ الذي يلبس العمامة، المقرب من بلاط الملك فيصل الأوّل بحشمته وأدبه، وفي الليل العربيد ذو البدلة العصرية في المقاهي والمراقص. كأن فجوره ليلاً كان ينتقم من تقواه نهاراً. في هذا الظرف ولدت قصائده الإيروسية «**جربيني**» و «**ليلة من ليالي الشباب**» أو «**النزغة**». لم يكن قد مرّ وقت طويل على الضجّة الكبيرة التي أحدثتها كتابات الزهاوي عن تحرير المرأة، والحرج الاجتماعي الذي ألحقته به، ليصدم الجواهري هذه البيئة نفسها بقصائده من الأدب المكشوف. لم يضع نصب عينيه أنه ابن الأسرة الدينية، ولا الموظف في البلاط الملكي. كأنما أراد أن يضع المعايير الاجتماعية في كفة، والفن الخالص في كفة أخرى، أو كأنما أراد أن يخرج من جنة طفولته الكئيبة إلى عالم الكبار. لقد كان مدفوعاً برغبة مبهمة لترويض مشاعره وأحاسيسه. والترويض دعوة للخروج من «روضة»، والدخول في «روضة» أخرى. الترويض دعوة للانتقال من الجهل إلى المعرفة، ومن البداوة إلى الحضارة، ومن الطفولة إلى النضج. ولن تتمَّ هذه الدعوة إلا عن طريق المرأة. دون أن يعلم الجواهري، كان يقلّد خطى أنكيدو، الذي دعته «شمخة» إلى تجريب مفاتنها الجسدية، لتخرجه من جنة حيواناته، وتدخله إلى أسوار أوروك.

خرج الجواهري من جنة طفولته إلى عالم السياسة والسياسيين، تماماً مثلما أنكرت أنكيدو وحوش الصحراء، وخاطبته شمخة قائلةً :

«صرت تحوز على الحكمة يا أنكيدو».

لابدَّ من تجربة إيروسية للخروج من البداوة إلى الحضارة، أو من الجهل إلى المعرفة، أو من الطفولة إلى النضج. وكانت قصائد **«جربيني»** و**«النزغة»**، هي التجربة التي أخرجت الجواهري من الطفولة إلى الشباب، كما أخرجت شمخة أنكيدو من الصحراء إلى أوروك:

قرّبيني من اللذاذة ألمسها
أريني بداعة التكوينِ
وإذا ما سُئلتِ عني فقولي
ليس بدعاً إغاثةُ المسكينِ
لستُ أُمَاً لكن بأمثالِ هذا
شاءتِ الأُمّهاتُ أن تبتليني

الصراع مع الوحش

اصطرع جلجامش وأنكيدو مع الوحش «خمبابا»، الذي كان زئيره عباب الطوفان. ذهبا إليه عند غابة الأرز، وهناك تحدياه، وقتلاه. في البداية تردد أنكيدو، لكن جلجامش استحثه، وجمع إليه شيوخ أُروك معلناً :

اسمعوا يا شيب أُوروك، ذات الأسواق:
أريد، أنا جلجامش، أن أرى مَن يتحدثون عنه،
ذلك الذي ملأ البلدان بالرعب،
عزمتُ على أن أغلبه في غابة الأرز.
وسأُسمع البلاد بأنباء ابن أوروك،
فتقول عني ما أشجع سليل أوروك وما أقواه!

«خمبابا» العصر الحديث أشدّ هولاً، وأكثر مكراً، وأقدر على التخفي في أشكال مختلفة. وبرغم أنّ حياة الجواهري تزدحم بالصراعات السياسية والثقافية، لكن يمكن القول إن أوّل «خمبابا» رهيب واجهه كان في قصيدته «**أنا حتفهم**» التي قيلت في تكريم الدكتور هاشم الوتري سنة 1949. كان الدكتور هاشم الوتري قد قبل عضواً في الجمعية البريطانية الملكية للأطباء، فأقيم حفل لتكريمه. اتصلوا بالجواهري، فأبدى قليلاً من التمنع، لكي يستوثق من تأكيد دعوتهم إياه. يقول: «أغلقت سماعة الهاتف، وغرقت في فرح طفولي عارم بلغ حدّ الرقص». كان الحفل متراص الصفوف، «يجمع الطالب والمطلوب والظالم والمظلوم والحاكم والمحكوم، فإلى صفوف الشباب المحتشدة كانت صفوف لـ«بكوات» و«باشوات» بغداد يتوسطهم ممثل البلاط الملكي، ورئيس ديوانه، ورؤساء ووزراء سابقين ووزراء وأعيان» (2/ 57). حينئذٍ فاجأ الجواهري الجميع بقصيدته:

إيهِ عميد الدار شكوى صاحبٍ
طفحتْ لواعجه فناجى صاحبا
خبّرت أنك لستَ تبرح سائلاً
عني تناشد ذاهباً أو آيبا
وتقول كيف يظلّ نجم ساطعٌ
ملء العيون، عن المحافل غائبا
الآن أُنبيك اليقين كما جلا
وضح الصباح عن العيون غياهبا
فلقد سكتُّ مخاطباً إذ لم أجدْ
مَن يستحقّ صدى الشكاة مخاطَبا
أُنبيكَ عن شرِّ الطغام مفاجراً
ومفاخراً ومساعياً و مكاسبا

الشاربين دمَ الشباب لأنه
لو نال من دمهم لكان الشاربا
والحاقدين على البلاد لأنها
حقرتهمُ حقْرَ السليب السالبا
التَّنيمسيينَ الذين تناهبوا
هذي البلاد حبائباً و أقاربا
أنا حتفهم ألج البيوت عليهمُ
أُغري الوليد بشتمهم و الحاجبا

كان المحتفى به يتلفتُ مذعوراً: «هاي شنو؟.. هاي شنو؟». وكان شباب بغداد، قد حبست أنفاسهم المفاجأة، عكس شيوخ أُوروك تماماً. يقول الجواهري: «حين انتهيت وقبل نزولي من على المنبر مزقت أوراق القصيدة إرباً إرباً ورميتُها أمام الحشد الحاشد في الساحة الخضراء، ونزلت. والمفارقة العجيبة أنّ هؤلاء الشباب الذين كانوا يقومون ويقعدون ويُجنّون فرحاً ونشوة حين أقول بعض ما قلته في قصائد أخرى، هؤلاء الشباب أنفسهم لم يتجرأوا أن يطلبوا إعادة بيت واحد مما قلتُ فضلاً عن أن يصفقوا أو يهتفوا، حتى كأني بهم وهم يحبسون أنفاسهم المكبوتة عاجزين عن أي تعبير على انجذابهم وانشدادهم بالقصيدة» (2/ 60). بعدها اعتقل الجواهري، وبقي شهراً في الاعتقال، ثمّ أُطلقَ سراحه.

هنا لستُ أنسى حواراً لي مع محام من جيل الجواهري، في السبعينيات، وكان خصماً له. قال: «لقد كان سعر الرصاصة مائة فلس، وكان يمكن الخلاص منه برصاصة». فعلاً يجب الاعتراف ببطولة الخصم أيضاً. لم يكن الجواهري وحده بطلاً وفارساً، بل كان خصومه أيضاً فرساناً وأبطالاً. وكانت أخلاق الفروسية تضبط قواعد لعبة صراعهما.

المواجهة الثانية مع خمبابا هي المواجهة مع الزعيم عبد الكريم قاسم. وبالرغم أَن عبد الكريم قاسم كان يكن للجواهري تقديراً عالياً، ويعتبر بيته، البيت الذي نضجت فيه ثورة تموز، فقد أرادت له الأقدار أن يكون خصمه الأوحد أيضاً. وسبب ذلك على ما يرويه الجواهري أن الحزب الشيوعي كان له بعض الأنصار من الشباب في ناحية الميمونة من لواء العمارة، لكنّ هؤلاء"لم يشاءوا أن ينـزلوا إلى الشارع بأنفسهم، فأنزلوا النساء بغية إحراج الشرطة، لأنها كما هو المفترض والمألوف أن لا تتجاوز الحدود مع النساء كما تتجاوزها مع الرجال. ومع هذا فلم تنجح جماعة الحزب الشيوعي هناك في ذلك، لأنّ الشرطة تجاوزت تلك الحدود، ولأنها اعتبرتهنّ بديلاً عن الرجال المختفين وراءهنّ، فقست عليهنَّ ونكّلت ما استطاعت واغتصبت أكثر من واحدة... في تلك الأثناء، وبرغم هذه الفترة المدللة والمحسودة فيما بيني وبين عبد الكريم قاسم، كانت جريدة «الرأي العام» (التي يصدرها هو نفسه) تنضم إلى صفوف المعارضة حتى لو أدى ذلك إلى المساس به وبسياسته بمقالات متتابعات وبكلمات وموارد عديدة، وكانت خاتمتها الأسيفة «ماذا في الميمونة؟» (2/ 259).

كان من المقرّر لوفد من اتحاد الأُدباء برئاسة الجواهري نفسه أن يقابل الزعيم. وقبل أن ينهض الوفد بقليل، لم يدر أحد كيف انساق الحديث إلى مقالة الجواهري «ماذا في الميمونة؟». كان عبد الكريم قد قرأ مقالة الجواهري، والتقى بعض فتيات الميمونة المغتصبات. وأترك للجواهري رواية ما حدث:

«للحق والحقيقة لا أدري ولا أتذكر، وأنا أُريد الائتمان فيما أقول، كيف تسلسل الحديث وبأيّ ذيل من ذيوله كانت كلمتي هي البادرة والهادرة معاً، وإذ بي وأنا أقول ما لا يصحّ أن يقال وبالحرف نفسه: يا سيادة الزعيم، ثورة وبشرطة نوري السعيد؟.. كلمة كبيرة حقاً - بل نابية

أيضاً - لكنها اندفاعة الشاعر المكبوت.. جملتي كانت على صغر حجمها وعلى بداهة ارتجالها فظيعة جداً، واحتقن وجه الرجل وارتجفت شفتاه حتى ليكاد الزبد يلتقط منهما ليقول:

- وأنت من بقايا نوري السعيد..

غلى دمي.. واشتعل وجهي انفعالاً فقلتُ له من دون تفكير فيما أقول وبالحرف الواحد: أنا يا فلان أتحداك..

- تتحداني، قالها وهو شبه مرتجف. وشددتُ أكثر: أجل أتحداك يا سيادة الزعيم. وسرعان ما ردَّ عليَّ:

- لدي وثيقة ومستمسك... وكان المعروف عنه وبما يشبه المثل الدارج في العراق أنه كان يهدّد بكلمة «عندي مستمسك» لكل مَن يغضب عليه ويهدده. قلتُ له: مازلت أتحداك.. جيء بها الآن أرجوك. قال: طيب.. نهض مهرولاً قاصداً غرفة أخرى كي يجلب مستمسكه المزعوم» (2/ 262).

لعلَّ الجواهري كان بحاجة إلى عشرين سنة أخرى ليعرف أنّ «عصر الفرسان» قد انتهى، وبدأ «عصر الجنرالات» أو بعبارة أدق «عصر المماليك الجدد»، بكلّ ما أوتوا من تخلف فكري وتقدم أدواتي. ففي عصر يوم من نيسان اتصل به هاتف من ممثلية ألمانيا الشرقية.. كان الجواهري يتردد في الاختلاء به، خشية توفير فرصة لاتهامه بالاتصال بدولة أجنبية، وهو المحسوبة أنفاسه. طلب ممثل ألمانيا الشرقية أن يختلي به فرفض، لكنه سحبه في أثناء دخولهما مكتبه وقال له: «يا سيّد الجواهري، كنّا نريدك فعلاً وحقيقةً للحضور للمشاركة في مؤتمر اتحاد الكتاب الألمان، وهناك تبلّغ بما يجب أن تبلغ به، ولكنك اضطررتنا وأنت تعتذر، أو تمتنع عن استجابة الطلب، أن نقول لك: إنّ لدينا علم اليقين بأنك ستصفّى جسدياً من قبل جهة أو طرف معين» (2/ 282).

استغل الجواهري دعوة من لبنان كانت قد وُجّهت إليه للمشاركة في تكريم الشاعر الأخطل الصغير، وعلى جناح السرعة تدبّر الرحلة إلى بيروت، ومنها إلى براغ.

في هذه المواجهة الأخيرة مع الوحش خمبابا الحديث، تشاء أقدار السرد لقصة الجواهري أن تنحرف عن مسار قصة نموذجه البدئي جلجامش.

كان جلجامش قد تعوّد، قبل كل مواجهة، أن يتوجّه إلى أُمه ننسون الحكيمة العارفة. هذا ما حصل عند عراكه مع أنكيدو، وهذا ما حصل عند منازلتهما معاً الوحش خمبابا. وتعوّد الجواهري أيضاً أن يتوجه إلى أُمه أو «قفص العظام» - كما يسمّيها - قبل كلّ منازلة. لكن قفص العظام، في هذه المرّة، كان قد أُودع التراب، وسجّيَ في مثواه الأخير. لذلك كان الجواهري مضطراً أن لا يجد قفصاً بمثل هذا النبل يدعو له بالتوفيق.

مغريات عشتار

لم يولِ الباحثون المقطعَ الذي تحاول فيه عشتارُ إغراءَ جلجامش وتراوده عن نفسه، أهميةً في تحليل هذا العمل. والظاهر أن الهدف منه هو أن تضع عقبة في طريق البطل تحول بينه وبين البحث عما لا يجوز له البحث عنه. لقد أدركت عشتار أن جلجامش وأنكيدو سيحاولان أمراً لا ينبغي لهما القيام به، ولذلك عملت على الحيلولة بينهما وبين هذا الأمر. لكن جلجامش صدّها ونهرها. فكان لا بدّ أن تضطرّهما إلى انتهاك محرم يرتفع عائقاً دون ما يبغيان. صعدت إلى أبيها «آنو»، وطلبت منه الثور السماوي، الذي سيقتلانه، وسيذهب أنكيدو بالذات ضحية قتله.

وليس من شك في أن لعشتار في «ملحمة جلجامش» نظيرتها في

«الأوديسة»، أعني «كيركي» التي حاولت الاستئثار بأودسيوس عن طريق إغرائه بالبقاء معها. عشتار وكيركي كلتاهما تحاولان ثني البطل الثقافي عن مشروع سعيه للوصول إلى فردوس العالم الآخر. كلتاهما تضع بطلها الثقافي في خيار صعب بين الزواج منها والاكتفاء باللذة العاجلة أو الحلم بالوصول إلى فردوس البقاء المستحيل.

مع البطل الثقافي الحديث، لابد من تغيير الصورة قليلاً. فالفردوس لدى البطل الحديث لم يعد موجوداً في العالم السفليّ، بل في داخله، في ذاته، إنه «فردوس الضمير». لكن الوصول إلى فردوس الضمير في حياة البطل الثقافي الحديث، ليس بأقلّ صعوبةً من الوصول إلى فردوس العالم السفلي لدى البطل القديم. ذلك أن طريق هذا الفردوس محفوف بالمخاطر والإغراءات معاً. وإذ رأينا المخاطر التي كان الصراع مع الوحش أبرزها، فإننا نريد أن نعرف ما الذي ادخرته عشتار العصر الحديث للجواهري!

لقد تمّ ترشيح الجواهري للنيابة في البرلمان برغبة من الأمير عبد الإله شخصياً، وكان الملك غير المتوج في العراق، كما يقول الجواهري. ولكن يبدو أن هذا الترشيح ولّد في داخله صراعاً نفسياً. فهو يتساءل في مفتتح الفصل عن «قصة النيابة» قائلاً :

«أيمكن أن يجتمع الإباء والطمع؟ أجل، ممكن لفترة أو لأكثر، يشتد الصراع فيها لمن خلق لواحدة منهما، ويحاول الانسياق إلى الثانية. صراع قد يقصر أو يطول، ولكن الشيء المفروغ منه أن ينتهي الأمر به إلى ما خلق له منهما. وقد قُدِّر لي، كما يتلمس القارئ ذلك في ذكرياتي لذه، أن أمرَّ بمثل هذا الصراع في أكثر من موقف آخر، وحادثة أخرى، خرجت من ذلك صفر اليدين من كل متاعات الحياة وأطماعها، لأنني م أخلق للثانية منهما» (مذكراتي 1/ 447).

لم تستطع قصة النيابة وملابساتها انتزاع الجواهري من بحثه عن فردوس الضمير، تماماً كما أخفقت عشتار في ثني جلجامش :

حشدوا عليَّ المغريات مسيلةً
صغراً لعاب الأرذلين رغائبا
بالكأسِ يقرعها نديمٌ مرةً
بالوعد منها الحافتين و قاطبا
وبأن أروح ضحىً «وزيراً» مثلما
أصبحت عن أمرِ بليلِ«نائبا»
ظناً بأنَّ يدي تُمَدُّ لتشتري
سقط المتاع، وأن أبيعَ مواهبا

مصرع أنكيدو وجعفر

من شروط الملاحم القديمة أن يقوم البطل الثقافي بدفن صديق فقيد، قبل أن يُسمَحَ له بالنزول إلى العالم السفلي أو البحث عن الفردوس المفقود. هكذا طلب «ألبينور» من «أودسيوس» أن يقوم بدفنه بعد موته، وهكذا فعل أيضاً «مسينوس» مع «إنياس» في «الإنيادة». أمّا جلجامش فقد بكى مصرع أنكيدو بكاءً مراً، ورثاه في «ملحمة جلجامش» بواحدة من أروع قصائد الرثاء. ولعلَّ مصرع أنكيدو هو الذي دفع جلجامش إلى البحث عن «أرض الخالدين»:

كيف لا تذبل وجنتايَ ويمتقع وجهي؟
ويملأ الأسى والحزن قلبي وتتبدل هيئتي
فيصير وجهي أشعث كمن أنهكه السفر الطويل،
ويلفح وجهي الحر والقرّ، وأهيم على وجهي في الصحارى،
وقد أدرك «مصير البشر» صاحبي وأخي الأصغر؟

كأن هذا المشهد ادّخر نفسه من الأسطورة القديمة إلى وقائع التاريخ الحديث. ففي غليان وثبة كانون ضدّ معاهدة بورتسموث بين الحكومتين البريطانية والعراقية، اندفع الشباب العراقي في مظاهرات حاشدة اكتسحت شوارع بغداد. ولكي يتكرر مشهد مصرع «أنكيدو» وبحث «جلجامش» الجديد عن «أرض الخالدين»، فقد ترك الرصاص صدور المتظاهرين جميعاً، واستقرّ في صدر جعفر، شقيق الجواهري الأصغر. ومن الغريب أن جعفراً لم يطلب من الجواهري في لحظة نـزعه سوى طلب واحد، هو ما طلبه سابقاً ألبينور من أودسيوس، وأنكيدو من جلجامش:

«مازلت أتذكر أنه قال لي، وهو مؤمن أنه سيفارق الحياة: كل ما أريده منك يا أخي ثلاثة أبيات في رثائي.. ومات جعفر.. قضى جعفر نحبه.. وكانت آخر كلمة يلفظها وأنا أقبله قبلة الوداع: أمّي» (مذكراتي 2/ 23).

من مفارقة السرد أن يموت أنكيدو على فراشه، بينما مات جعفر في سوح النضال. يحتاج البطل القديم إلى معضلة تدفعه للبحث عن فردوس أسطوري، بينما يحتاج البطل الحديث إلى البحث في داخله عمّا يحركه باتجاه «فردوس الضمير». ودون أن يدري جعفر، فقد أسند لأخيه مهمّة أن يكون جلجامش العصر الحديث.

الخلود المؤقت:

تبدأ «ملحمة جلجامش» على النحو الآتي:

هو الذي رأى كلَّ شيء فغني بذكره يا بلادي.

وهو الذي عرف جميع الأشياء، وأفاد من عبرها.

وهو الحكيم العارف بكل شيء:

لقد أبصر الأسرار، وكشف عن الخفايا المكتومة.

وخلافاً لملحمة جلجامش، فإن شعر الجواهري لا يبدأ من فعل الرؤية، بل من فعل النطق. لقد اختصر جلجامش حكمة العراق القديم برؤية كل شيء، واختصر الجواهري حكمة العراق الحديث بقول كل شيء :

أنا «العراق» لساني قلبه.. ودمي
فراته.. وكياني منه أشطارُ

فإذ تقول ملحمة جلجامش : «هو الذي رأى كلّ شيء»، يقول شعر الجواهري: «**أنا الذي نطقت كلّ شيء**»:

وأنا لسان الشعب كلُّ بليةٍ
تأتيه أحمل ثقلها و أُصوِّرُ
إني لأحسب حين أخبر ذمتي
أنّ البلاد إلى ضميري تنظرُ

ليس «الخلود» الذي تفكر به نصوص الجواهري امتداداً لا نهائياً، أو حنيناً إلى أبديه لا تنقضي، بل هو أبدية صغيرة مؤقتة، تتحقق بإرضاء الضمير. هو إذاً مشروع أخلاقي في الدرجة الأساس، جربته البشرية من عهد آدم:

درب الخلود بليلاتٌ لوافحه
على الفداة، وجناتٌ سباسبُهُ
من عهد آدم والدنيا تلوذ بهِ
تعلي مرافهَها الجُلّى متاعبه

والدنيا، أو الوجود الإنساني، في رأي الجواهري مفارقة كبيرة يمتزج فيها الخير بالشرّ، والضعف بالقوة، والطهر بالرجس، والفناء بالبقاء:

يا دجلة الخير، والدنيا مفارَقَةٌ
وأيّ شرٍّ بخيرٍ غير مقرونِ

وأي خـيـر بـلا شـرٍّ يـلـقـتُـه

طهر الملائك من رجس الشياطينِ

في الوجود الإنساني ازدواجية متراكبة من عهد آدم، فهو مشروع باقٍ وزائل في الوقت نفسه، حنين إلى البقاء الأبدي وعجز عن تحقيقه معاً. المشروع الإنساني مأساوي في جوهره، لكن الإنسان، برغم ذلك، يستطيع أن يحقق «خلوده»، ليس بالحلم بانتزاع لغز الزمن، فذلك ما لا يستطيعه أحد من عهد آدم أيضاً، بل باستثمار مفارقة الوجود الإنساني حتى آخرها، بتطويع هذا الوجود للتطابق مع الموقف الأخلاقي في روعته الإنسانية. فليس «الخلود»، في آخر الأمر، سوى مفارقة أو مغالطة ينتزع بها الإنسان تطابق موقفه الأخلاقي الفسيح والواسع، مع مشروعه الوجودي السريع والزائل. إنه فردوس الضمير.

يختصر الجواهري هنا تجربة جلجامش. لقد ذهب جلجامش إلى جده «أوتانبشتم»، وعبر البحار السبعة بحثاً عن «أرض الخالدين»، ونبتة الخلود، بحثاً عن خلود لانهائي خطي. لكنه عاد في النهاية متعباً مكدوداً، وقد اختلست منه الحية نبات الحياة. الجواهري، من ناحيته، ما كان بمستطاعه البحث عن هذا «الخلود»، ولم يخدع نفسه بجدوى البحث عنه. لقد اتعظ بتجربة جلجامش، بل اتعظ بتجارب الشرق كله من عهد آدم. وحين يتحوّل «الخلود» من بحث عن امتداد لانهائي للزمان، إلى بحث عن المفارقة الدائرية الزائلة المتمثلة في الإخلاص لموقف أخلاقي متطابق مع المشروع البشري الزائل، فإنه يتحوّل إلى تجربة أخلاقية هي التي نسميها بـ«الضمير». الوجود الإنساني كتاب لانهائي مفتوح، يقف الخالدون والملهمون عنواناً على عبقرية فردوس الضمير فيه، ولانهائيته، وإن لم يخلصوا هم أنفسهم من محدودية المشروع البشري الزائل:

هـذي الـخـلائـق أسفـارٌ مـجسَّـدةٌ
الـمـلـهـمون عـلـيـهـا كـالـعـنـاويـنِ
إذا دجا الخطب شعت في ضمائرهم
أضواء حرفِ بليل البؤس مرهونِ
ديـنٌ لـزامٌ، ومـحـسـودٌ بـنـعـمـتـهِ
من راحَ منهم خليصاً غيرَ مديونِ

الضمير إذاً هو سرّ هذا الخلود الزائل ومفتاح عالمه السفلي :

بوركتِ خالصة الضمير، فإنكِ الـ
ـجنّاتُ تجري تحتها الأنهارُ

لم يعد الخلود زمناً ممتداً، بل لحظة زائلة يتجمد فيها الزمن، ويطلُّ منها فردوس الضمير، حيث تحدث المطابقة السحرية بين الإخلاص للحياة والإخلاص للأخلاق. وقد عاش الجواهري هذه التجربة حتى أقصاها :

أقـول لـنـفـسـي إذا ضـمَّـهـا
وأتـرابـهـا مـحـفـلٌ يُـزدهـى
تـسـامـي فـإنّـكِ خـيـرُ الـنـفـوسِ
إذا قـيـسَ كـلٌّ عـلـى مـا انـطـوى
وأحـسـنُ مـا فـيـكِ أنَّ الـضـمـيـرَ
يـصـيـح مـن «الـقـلـب»: إنـي هـنـا

العودة إلى أوروك

عاد جلجامش إلى أوروك مخذولاً، بعد أن أخفقت محاولته في الحصول على إكسير الخلود، وأدرك أن الخلود الفعلي هو الخلود السردي. قدر الإنسان أن يعيش قدره الأرضيَّ راضياً بأفق زواله. فلا خلودَ سوى خلودِ الأحاديث والذكر. وفي خلال عودة جلجامش إلى أوروك شاء أن

يصطحب معه «أورشنابي» إلى أسوارها قائلاً :

اعلُ يا أورشنابي، وتمشَّ فوق أسوار أوروك،
وافحص قواعدَ أسوارها وانظر إلى آجر بنائها.

من مصادفات السرد أن تتوقف مذكرات الجواهري عند العودة الأولى إلى العراق عام 1968، حين كتب قصيدته «أرح ركابك». والسؤال هو لماذا اختار الجواهري أن يسكت عن ثلاثين سنة أخرى من حياته، وعن عشرات القصائد الأخرى التي كتبها بعد هذه القصيدة؟ مهما تكن الإجابة، فلعل السرد هو الذي أراد لهذه المذكرات أن تنتهي بالعودة إلى العراق، تماماً كما أراد لملحمة جلجامش أن تنتهي بالعودة إلى أوروك.

هل نخلص من ذلك إلى القول إن مذكرات الجواهري هي عمل أدبي في الأساس، قبل أن تكون عملاً تاريخياً؟ وبالتالي أيصحُّ جعلها القصيدة السردية التي ينبغي أن تكون المجلد الأخير من مجلدات ديوانه الشعري؟

حياة جبل الفيلولوجيا

عبد الرحمن بدوي يكتب سيرته

حياة عبد الرحمن بدوي- كما نعرفها جميعاً- ظلت تتقاسمها ثلاثة اتجاهات: الأول هو الانشغال بالأنطولوجيا على طريقة هيدغر، لتطوير فلسفة ذاتية تظهر فيها الزمانية بوصفها أفق وجود الذات، وهو مشروع توقف بدوي عند بداياته، ولم يكمله. والثاني هو أعمال التحقيق والإعداد لعشرات، بل مئات، الكتب العربية القديمة، وقد أنجز بدوي من هذا المشروع ما تعجز عن إنجازه مؤسسة كاملة. والثالث هو ترجمة الفكر الغربي الحديث والتعريف به في اللغة العربية. وحين يكتب هرم الأنطولوجيا وجبل الفيلولوجيا سيرة حياته، فإن السؤال الأول الذي سيدور في خلد القارئ هو هل سيكتب بدوي سيرته فلسفياً وأنطولوجياً، أم فيلولوجياً وتاريخياً؟ بعبارة أخرى، هل سيكتب سيرته بقلم فيلسوف يتساءل، ويتأول فيضع الزمانية أفقاً للحوار مع ذاته، أم بقلم فيلولوجي يراقب ويصور، وتتحول عنده الزمانية إلى تقويم يسجل به مسار الأحداث؟

والفارق بين الفيلسوف والفيلولوجي هنا ليس بالفارق البسيط. فالفيلسوف إذ يكتب يحول الوقائع إلى أفكار، ثم يستخلص من هذه الأفكار دلالاتها الفلسفية. أما الفيلولوجي فيسلك الطريق المعاكس، إذ يحول الأفكار إلى وقائع، بغية السيطرة عليها، وإدراجها ضمن تسلسل

خطي هو ما نسميه بالزمان. ومن يقرأ سيرة بدوي يعرف تماماً أنه منحاز إلى تبني الأسلوب الثاني، دون أن يتخلى عن الأسلوب الأول، حيث ظلت مسلماته الضمنية كامنة في ثنايا جزئي السيرة.

وأول ما يبده القارئ المتأمل في هذه السيرة هي أنها ظلت باستمرار تعتنق فكرة «الهوية المطلقة» ولم تحد عنها أبداً. كل شئ لدى بدوي له هوية كاملة ومغلقة، منذ البداية حتى النهاية. عبد الرحمن بدوي نفسه ولد عبد الرحمن بدوي الفيلسوف الكبير، وجبل الفيلولوجيا. لم تغيره اللغات الأجنبية الست أو السبع التي تعلمها، لأنه ببساطة لم يتعلمها تعلماً، بل تذكرها استذكاراً. وهكذا قل في خصائص البلدان والشعوب والأشخاص. لكل بلد أو شعب أو شخص طبيعة أو هوية مغلقة مكتملة لا فكاك منها. وهنا يصح لنا أن نسأل: أليست هذه فكرة القرن التاسع عشر عن الهويات المغلقة والطبائع المكتملة؟ وأين يضع بدوي فكرة هيدغر عن «الوجود-في-العالم» في هذا السياق؟ لقد طورت الظاهراتيات الحديثة فكرة هيدغر هذه عن «الوجود-في-العالم» وكستها لحماً سردياً ودماً اجتماعياً، وبذلك أخرجت نظرية المعرفة المغلقة عنده من إطار الذاتية الصماء، وفتحتها على حوار لانهائي مع العالم، صار الآخر، لا الذات، هو نقطة البداية في نظرية المعرفة الظاهراتية. وهذا ما يتضح على خير وجه في مشروع الفيلسوف الفرنسي بول ريكور، ولا سيما في كتابه الخطير والممتع «الذات بوصفها آخر».

لكن انشغالات بدوي الفيلولوجية صرفته عن تطوير فكرة «الوجود-في-العالم»، وأبقت الذات في فلسفته مقيمة في صرح ممرد تسلط نظرة فوقية إلى العالم، من دون أن تستطيع الحوار معه. وهذا ما انعكس في سيرته، حيث الذات تحتكّ بالعالم، ولا تتفاعل معه. ونلمس هذا بوضوح في جولات بدوي في العواصم العالمية، وسفراته المتعددة إلى حواضر الكرة الأرضية. فيقدم لنا في كل جولة مسحاً تاريخياً وصفياً

للمكتبات والمتاحف والآثار والعلماء والفنانين، وهي معلومات منقولة عن تجربة شخصية أو عن دوائر معارف معينة، لكنها تظل في نهاية الأمر معلومات فيلولوجية، وليست أفكاراً فلسفية. إن غنى هذه التجربة وغزارتها لم يتحولا مطلقاً إلى بحث عن الأسباب الخفية التي تغطي هذه المعلومات. ويكفي أن نشير هنا إلى واقعة واحدة، أشار إليها بدوي مراراً وفي مختلف مراحل حياته، ولكنه أبرزها على نحو خاص في آخر الستينات: «يئست نفسي إذاً من كل شئ في مصر: حاكم طاغية مستبد طياش، وشعب مسلوب العقل والإرادة مطواع لكل ظالم قاهر، وطبقة «متعلمة» تتنافس وتتزايد في تملق الحكام والتزلف إليهم بمختلف الأساليب كيما يلقي إليها هؤلاء بعض الفتات المتناثر من موائدهم المحتكرة لكل أصناف السلطة»[1].

قد يمر الفيلولوجي بجمل من هذا النوع مروراً عابراً، بعد أن بطعمها بإنجازاته الإيديولوجية، لكنها بالنسبة إلى الفيلسوف جمل خطيرة تحتاج إلى التحليل والتساؤل. هل تاريخنا الحديث هو فعلاً «استبداد شرقي»؟ وهل شعوبنا سلبية لترحب بطغاتها وتصفق لهم؟ وهل التملق والنفاق سمة أبدية في طبقة الإنتليجينسيا؟ كل هذه أسئلة يتوقف عندها الفيلسوف طويلاً، إذا كان معنياً بفكرة «الوجود-في-العالم»، لا بفكرة «وجود-العالم-للذات». لقد تطرق ابن خلدون، مثلاً، إلى هذه الأفكار. ولم يكن ابن خلدون ليأخذ بفكرة «الهوية المكتملة»، بل كان يؤمن أن الإنسان «ابن عوائده ومألوفاته، لا ابن طبيعته ومزاجه» كما يقول. وقد عقد ابن خلدون فصلاً من فصول «المقدمة» ذهب فيه إلى أن السعادة تتحقق لذوي الملق والنفاق من الوصوليين والانتهازيين على

(1) د. عبد الرحمن بدوي: سيرة حياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، 2/ 95.

أعتاب الحكام وأهل السلطة. وعلل ابن خلدون هذه الظاهرة تعليلاً مستمداً من إيمانه بضرورة الوجود في العالم، بمعنى التفاعل والحوار بين الذات والآخر.

وليست مشكلة الذات والهوية بهاجس الكتاب الضمني الوحيد، بل هناك أيضاً الهاجس الآيديولوجي الذي يتخلل الكتاب بجزئيه. ويعترف بدوي بأن الإعجاب بهتلر سرى في نفسه مع تولي هتلر الحكم عام 1933، وأنه قرأ أدبيات الحزب النازي والآيديولوجيا اليمينية وتحمس لها (1/ 54). وبدافع من هذه الحماسة انتمى إلى حزب «مصر الفتاة» الذي كان صورة «ممصرة» من الحزب النازي (126/1). ولكنه ما إن شعر أن حزب «مصر الفتاة» بدأ يتخلى عن مبادئه حتى تركه، وسعى إلى إنشاء حزب جديد هو «الحزب الوطني الجديد»، الذي كان متأثراً أيضاً بالآيديولوجيا اليمينية المتطرفة. وتتعلق الافتراضات التي يبرر بها بدوي الحماس لدى الشباب المصري للآيديولوجيات النازية واليمينية بأنهم كانوا يرغبون بانتصار ألمانيا، لأن ألمانيا لو انتصرت لكان العرب قد تخلصوا من الاستعمار الإنجليزي والفرنسي، ولما قام الكيان اليهودي في فلسطين، ولما ظهر الطغاة في العالم العربي. وهذه كلها حجج تعتمد على ما يمكن لنا أن نسميه بـ«الإمكانات المجهضة» التي تبرر السابق باللاحق. والإمكان، كما نعلم، هو نفي ضرورة الوجود والعدم عن الشئ، أي أن الممكن هو ما يمكن أن يحصل وأن لا يحصل معاً. فإذا ترجح وجوده على عدمه صار فعلياً.

لكن السؤال الفلسفي هو : هل يمكن الاستشهاد بالممكن لتبرير ما هو فعلي، إلا من خلال الآيديولوجيا؟ إن اندحار ألمانيا في الحرب واقعة فعلية، أما انتصارها وما يترتب عليه من نتائج فأمور بقيت ممكنة واحتمالات نظرية أو أماني أيديولوجية لم تتحقق: «كان المصريون جميعاً -باستثناء الخونة من أذناب الإنجليز وعملاء الشيوعية- يتمنون انتصار

ألمانيا، لأن هذا الانتصار هو الذي سيحل مشكلات كل البلاد العربية، فتتخلص سوريا ولبنان من الانتداب الفرنسي، وتستقل تونس والجزائر ومراكش استقلالاً تاماً، وتتخلص مصر والعراق ودول الخليج من الاستعمار البريطاني باختلاف أشكاله، وتقتلع الصهيونية وتمحى من الوجود، وتصبح فلسطين عربية خالصة لأهلها العرب وحدهم، فأي مكابر -مهما بلغ من العناد- يستطيع أن يجادل في هذا؟» (1/ 213).

ويصرح بدوي بأن أعماله التي أنجزها في فترة الستينات كان يغذيها الهاجس الآيديولوجي : «فكتابي عن «المثالية الألمانية» هدفت منه إلى مقاومة المادية التاريخية بأمضى سلاح لمقاومتها، وهو المثالية الألمانية ممثلة في نيتشة وهيغل وشلنج» (1/ 354). وكتابه «دراسات في الفلسفة الوجودية» أكد فيه محورين «هما: الحرية والفردية، وهما المعنيان اللذان تحاربهما الآيديولوجيا الماركسية أشد المحاربة، لأنها تنكر الحرية وتؤكد دكتاتورية البروليتاريا، وتنكر الفردية وتؤكد الجماعية. لهذا فإن أقوى سلاح فكري ضد الآيديولوجيا الماركسية هو الفلسفة الوجودية» (1/ 355). لقد كانت آيديولوجيا اليمين ذات الأصول الألمانية سلاحاً بين يديه لتقويض آيديولوجيا اليسار. ولكنه بقي في الحالتين أسير الهاجس الآيديولوجي. وكم يتمنى القارئ لو أن بدوي قلل من سيل الشتائم ولغة اللعنات في نقده لبعض الدول، حتى لا يبدو نقده مجرد ثأر شخصي لوقائع ذاتية.

وقد يعجب القارئ إذ يعرف أن الاستخدام الآيديولوجي للآيديولوجيات قد أوقعه في تناقضات جمة. فكلنا يعلم أنه كان يضع في قائمة كتبه كتاباً عن «برجسون» لم يرَ النور. لكن برجسون في سيرته ليس سوى «شهاب سطع برهة سطوعاً شديداً ثم هوى في هاوية النسيان» (2/ 99). والأعجب من ذلك موقفه من سارتر وكتابه «الوجود والعدم»: «لما قرأته وجدته بعيداً كل البعد عن وجودية هيدغر، وخليطاً من

التحليلات النفسية. فدهشت من زعم سارتر وحوارييه أن هذا الكتاب هو إسهام في المذهب الوجودي، خصوصاً في الأنطولوجيا (= علم الوجود). ومنذ قراءتي له لم أشعر نحو سارتر بأي تقدير من الناحية الفلسفية. وعددته مجرد أديب وباحث نفساني يستند إلى منهج الظاهريات» (1/ 184). ويأتي رأيه هذا بعد أكثر من ثلث قرن على ترجمته المميزة لكتاب «الوجود والعدم» (1965)، تلك الترجمة التي جعلت سارتر يفكر ويتكلم بالعربية. هنا يحق للقارئ أن يتساءل لم ترجم هذا الكتاب إذاً، ولم يترجم كتاب هيدغر «الوجود والزمان»-الذي لم يغير رأيه فيه، بل لمَ لمْ يقلْ هذا الرأي في مقدمة ترجمة «الوجود والعدم»، أم أن ترجمته كانت أيضا استجابة لمطمح آيديولوجي، خصوصاً أن سارتر نفسه تراجع عن هذا الكتاب ونقده في كتابه «نقد العقل الجدلي» بعد أن تحول إلى ما يسميه بالأنثروبولوجيا الفلسفية؟ هنا يخامر القارئ شك بأن بدوي يجهز على أيديولوجيات منسحبة يعترف أصحابها أنفسهم ببطلانها وهزيمتها. .إنه يجهز على هذه الإيديولوجيات بعد فوات الأوان.

لكن كتاب «سيرة حياتي» يظل عملاً ممتعاً فيه من غنى التجربة الحياتية وغزارة المعلومات ما يشغل القارئ ويشده إلى التأمل في حياة فيلسوف ظل يراقب العالم من علو صومعته، ومن خلف زجاج القرن التاسع عشر الألماني، حتى يبدو بدوي وكأنه يريد أن يرتقي برج كنيسة ألمانية، ليصف أحياء الغرب المتمدن والشرق اليتيم، غافلاً عن التقاط أصوات الباعة والعيارين والحكماء واللصوص، أي باختصار كل ما يجعل الشرق شرقاً.

أصداء السيرة الذاتية

الحكايات اليومية الصغرى

تغري بساطة نجيب محفوظ الظاهرة قراءه، وتوقعهم دائماً في لبس ممّا يقرأون. غير أن هذه البساطة الهادئة على السطح تُخفي تحتها عالماً موّاراً من التفسير والتأويل والاجتهادات المتناقضة. فكثيراً ما تُعنى أعمال نجيب محفوظ السردية ببناء عالمين متوازيين متراكبين أحدهما فوق الآخر، بحيث إذا نظر القارئ إليهما لم يجد سوى عالم واحد، لأنّ من طبيعة أي عالم منهما أن يحجب الآخر ويخفيه، وإن لم يكفّ عن التطلع من بين ثناياه. ويكفي أن يتذكر القارئ رواية «يوم قتل الزعيم» ليرى التوازي بين عالمين وقد ظهر على السطح. وعلى غرار ذلك أعاد نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» كتابة الحكايات التأسيسية الكبرى للتاريخ البشري، ولكن لا في سياقها التاريخي الفعلي، بل بعد أن صهرها لتكون تاريخاً لحارة صغيرة. وبذلك نقل الحارة من مستوى المكان المحلي، إلى مستوى رمزي صارت فيه خلاصة للتاريخ البشري. ويمكن القول إن «أصداء السيرة الذاتية» يعيد، مرة أخرى، هذا الإجراء، ولكن لا على مستوى الحكاية التأسيسية الكبرى، بل على مستوى الحكايات اليومية الصغرى، بغية الكشف عن مكوّنات الذات الإنسانية.

ومن المفيد هنا أن نلم بعض الإلمام بمفهوم الحكاية التأسيسية الكبرى، وبرغم أن نجيب محفوظ لم يستعمله في «أصداء السيرة

الذاتية»[1]، بل في «أولاد حارتنا»[2]، لأنّ من شأنه أن يوضح لنا المفهوم الآخر المقابل له، أعني مفهوم «الحكاية اليومية الصغرى». فإذا كانت الحكاية التأسيسية الكبرى اختصاراً لذاكرة شعب أو أمة تستعيد به هذه الأمة فرادة لحظة التأسيس الأولى، فإن الحكاية اليومية الصغرى هي مما تعيشه هذه الأمة كل لحظة وكل حين، وبالتالي فهي ليست بحاجة إلى طقس لاستعادته لأنه يتكرر يومياً. ومن ناحية أخرى، فإن الحكاية اليومية لا تنطوي على فعل تأسيس يشير إلى مولد أمة أو حقبة أو حضارة، بل تكتفي بأبطالها الهامشيين غير الرمزيين في أحداث أليفة تكرارية. والبطل في الحكاية اليومية بطل هامشي هو أقرب إلى اللابطل. غير أن الفعل، وإنْ تَظاهَرَ بالاعتيادية والتكرار، يختزن في داخله قيمة رمزية تستطيع أن ترتفع به، حسب قدرة الراوي، إلى مستوى الفعل في الحكاية الكبرى. وإلى أن هذا النوع من الفعال تنتمي المقاطع السردية القصيرة في «أصداء السيرة الذاتية»، حيث لا تتجاوز أية قطعة سردية فيها حدود الصفحة الواحدة، ولا تنطوي على أكثر من فعل واحد، هو في الغالب بسيط ويومي وتكراري، ولكنه يخفي مدلولاً رمزياً وتأويلياً زاخراً بالموضوعات الكبرى التي حيرت البشرية قروناً طوالاً كالزمن والذاكرة والموت والميلاد والخلود والحب والحنين والزهد والتوبة والمطر... إلخ .

وبسبب بساطة الفعل ويوميته في هذه المقاطع السردية، فإنّ القارئ قد ينذهل عن التقاط رمزيته المستترة، ويغفل عن لمح ما فيه من بعد فلسفي يستحق فعلاً الإفراد والتأمل. وإذا كانت ثقافتنا قد تعودت البحث عن الأفكار العليا والمثل الرفيعة والحكمة المتعالية في أوساط الثقافة

(1) نجيب محفوظ: أصداء السيرة الذاتية، مكتبة مصر، القاهرة، بلا تاريخ.
(2) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت، ط4، 1978.

العالمة، التي لا يقرَبُها سوى النخبة والخاصة، فإن نجيب محفوظ في هذه القطع يريد للمثل العليا أن تتنازل عن كبريائها لتهبط إلى الوقائع اليومية في حياة الناس، وأن يستخرج حكمة متعالية من قصص الحارة الأليفة. وبهذا المعنى يجب أن نفهم المقطوعة المعنونة (سيدتي الحقيقة): «عرفت منازل الحقيقة في عصر الفطرة. عندما تقرفص المرأة أمام طشت الغسيل، أقرفص قبالتها، فتلعب يدي في الماء وتسترق عيناي النظر. عندما ألهو فوق السطح في الليالي البدرية، أمد يدي في الفضاء لأقبض على وجه القمر. عندما نزور القبر في المواسم، أركز عيني على جداره لأرى. نعم الرفيق الشغف والمنازل» (ص97).

الفلسفة، هي طريق الوصول إلى الحقيقة، وليدة الشغف والمنازل. وليدة محبة المفاهيم والاستقرار في المكان. ومن الخطأ احتكارها في الموضوعات الكبرى، وقصرها على أسماء أو بيئات أو تواريخ معينة. لا بدّ أن «الحقيقة» الكبرى مبثوثة في شوارع الحارة وأزقتها، كما هي في أي مكان آخر. وبقليل من الشغف والاستبصار في مشهد يومي بسيط، في مشهد امرأة تنحني على طشت الغسيل، في الحلم بالإمساك بالقمر، في كتابة مهملة على جدار قبر. تلك هي حكمة السرد أن يستنزل الحكمة المتعالية من عليائها ليجبرها على الهبوط في وقائع الحارة، على الالتحام بالحياة اليومية للناس البسطاء. هكذا ينهار التمييز القديم بين وقائع كبرى وأخرى صغرى، وبين قيم عليا وقيم دنيا، وبين موضوعات عالية وموضوعات هابطة. تأتي حكمة السرد لتقول إن الحقيقة موجودة في كل مكان، ويكفي قليل من الشغف لالتقاط حكمة متعالية من صورة امرأة تقرفص أمام طشت الغسيل، هذه الصورة المبتذلة في يوميتها ومألوفيتها. فالسرد يحاول أن يهبط بالفلسفة إلى أزقة الحارة والانشغال بهمومها، وطلب الحكمة من أفواه مجانينها، بدلاً من تأملها الصامت في علياء برجها العاجي.

لم يضع نجيب محفوظ هذه القطع السردية في أقسام منفصلة، لكن طبيعة البطل وأسلوبه اللغوي فيها، يمكن أن يقسم قطع الكتاب إلى ثلاثة أقسام متساوية الطول، يشغل كل منها مساحة خمسين صفحة تقريباً. يعني القسم الأوّل بموضوعات الحارة، وأبطاله هم: المدرسة الأولى، المعلم الأول، المطرب، القاضي الذي ينتقم من صديق الطفولة.. إلخ. وأغلب هذه الموضوعات مكتوب بضمير الغائب، وبصيغة الماضي. فالحارة هي مهبط الروح الأول، والحاضنة الواقعية الأولى للذات، لذلك فاستعادة أحداثها وتفاصيل ما كان يقع في أزقتها هي عودة غير منظورة لجذور الروح، ولحركة النسغ الخفيّ في عروقها التكوينية البعيدة.

وتتعلق مقطوعات القسم الثاني بتكوين الشخصية الفردية للذات، لا بالبيئة التي كونتها: ذكريات عزيزة مستعادة عن الماضي وسحر البلاغة، والنهر والريح، الشذى والطرب. وجلّ هذه القطع، لا كلّها، مكتوب بضمير المتكلم. غير أن الفعل ذاتي، على عكس الفعل الاجتماعي في القطع الأولى.

ويتعلق القسم الثالث بسيرة الشيخ «عبد ربه التائه». وشخصية هذا الشيخ مستمدة من اسمه وأفكاره، فهو صوفي موله بالحياة، تائه في الإخلاص لها. وهنا ينبغي أن تؤخذ كلمة «التائه» بمعنى التشرد والابتعاد عن الحارة في الجبل، وبمعنى والامتلاء بالذات والانفصال عن الآخرين إحساساً بالتعالي الروحي، الذي يعطي أكثر ممّا يأخذ، ويعلم بقدر ما يتعلم، فالشيخ عبد ربه التائه هو خلاصة الشخصيات العرفانية من أفلاطون مروراً بالحلاج والنفري وذنون المصري، حتى أي بهلول في أية حارة.

هناك، إذن، ثلاثة أقسام أبطالها ثلاث شخصيات مختلفة، هي: الحارة، والذات، والشيخ التائه، لكنها برغم ذلك تشكل وحدة داخلية متضافرة ومتفاعلة بحيث يصعب الفصل بينها فصلاً حاداً. فما الذي يعنيه

لك؟ وهل يمكن اعتبار هذه الشخصيات الثلاث شخصية واحدة؟

إننا نعرف ما كان يراه القدماء من تقسيم الذات الإنسانية إلى مكوِّنات أُطلق عليها اسم: العقل والنفس والروح، ونعرف أنّ فرويد سماها: الهو، والأنا، والأنا الأعلى، وسماها لاكان، بعده، بالواقعي الخيالي والرمزي. ولعرض وجهة نظر فرويد في مكوِّنات الجهاز النفسي، يحسن بنا العودة إلى كتابه «الموجز في التحليل النفسي» حيث يصف مضمون الـ«هو» بأنه «كل ما هو موروث، كل ما يظهر عند الميلاد، كل ما هو مثبت في الجبلة. لذا فهو يتألف أولاً وقبل كلِّ شيء من الميول الغرزية التي تصدر عن التنظيم الجسمي»[3]. وقد مثل نجيب محفوظ بالحارة على هذا المكوِّن.

ويسند فرويد للأنا وظيفة السيطرة «على الحركات الإرادية، نتيجة للعلاقة السابقة التكوين بين الإدراك الحسي والفعل العضلي، كما يقوم بمهمة حفظ الذات». وتمثل المقاطع المكتوبة بضمير المتكلم «الأنا» في «أصداء السيرة الذاتية».

أما الأنا الأعلى عند فرويد، فيتكون كراسب من رواسب فترة الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الإنسان معتمداً على والديه، فتظهر حينئذٍ كفعل على هذا الاعتماد «منظمة خاصة يمتد فيها تأثير الوالدين، ويطلق عليها اسم الأنا الأعلى. وبقدر ما ينفصل هذا الأنا الأعلى عن الأنا، أو يعارضه، فهو يكون قوةً ثالثة ينبغي على الأنا أن يعمل لها حسابها». وقد مثل نجيب محفوظ عليه بالشيخ «عبد ربه التائه» الصوفي ذي الحكم المرسلة، والأب الحاني الذي يلم شتات مريديه ليجعلهم قدماء ومعاصرين في وقت واحد.

---

(3) فرويد: الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، دا[illegible]

أخيراً ألم يوقع كتاب «أصداء السيرة الذاتية» قراءة في لبس حين أوهمهم أنه معني بالسيرة الذاتية لنجيب محفوظ نفسه، بينما هو في واقع الحال عن أصداء السيرة الذاتية للكائن البشري، على العموم، وفي كلّ العصور؟ ومثلما أعادت ملحمة «أولاد حارتنا» كتابة الحكايات التأسيسية الكبرى بالإيهام بإمكان حصولها بالحارة، فقد اختزل «أصداء السيرة الذاتية» مكوِّنات النفس البشرية ووظائفها الثلاث في: الهو والأنا الأعلى، بما يناظرها من أفعال سردية متعلقة بالحارة وذات الراوي والشيخ عبد ربه التائه.

هي، إذن السيرة الذاتية للكائن البشري التي تكشف أصداؤها عن الحكايات اليومية الصغرى التي تضفي المعنى على وجود الإنسان كله.

آركيولوجيا الفرح والحداد في «أرض السواد»

حين كان على الروائي الكبير عبد الرحمن منيف أن يكتب روايات عن لواقع العربي الحاضر، فقد كانت رواياته بلا أماكن محددة، وكانت لمدن فيها مدناً بلا أسماء. كانت المدن مفاهيم ثقافية، أكثر منها مواضع جغرافية أو تاريخية. كانت مناخاً لتبادل الفعل الثقافي السائد في أية مدينة عربية، وكان الروائي ينتظر أن يضع القارئ نفسه اسم المدينة العربية التي يشاء. في «أرض السواد»[1] يكتب عبد الرحمن منيف رواية تاريخية، منشطرة كما سنرى إلى روايتين إحداهما تاريخية وصفية والثانية قصصية خيالية. وقد اضطره الجزء التاريخي من الرواية إلى تأطيرها بمكان محدد، هو مدينة بغداد في بداية القرن التاسع عشر، وفي عهد داود باشا تحديداً. غير أن هذا الانحياز للتاريخ، لا يحدد المكان ويؤطره بفضاء واقعي وحسب، بل هو يحدده لغوياً وأسلوبياً أيضاً. من هنا يجعل عبد الرحمن منيف شخصيات الرواية تتحدث باللهجة البغدادية، خلافاً لما كان يحدث في رواياته السابقة، حيث تتحدث شخصياته العربية الفصحى أو اللهجة القريبة من البدوية شبه الفصيحة.

في المقدمة التاريخية المعنونة (حديث بعض ما جرى) يمهد

---

(1) عبد الرحمن منيف: أرض السواد، المركز الثقافي العربي والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2002.

الروائي لروايته بفرشة تاريخية، تعرِّفُ القارئ بتفاصيل الوقائع التي تشكل مهاد الرواية. وكما أن الهدف من المدخل القائم على قصائد رثاء المدن هو إشعار القارئ بالطابع الدوري لتاريخ أرض السواد منذ أقدم عصورها حتى زمن الرواية، فإن هدف هذه المقدمة هو إدخال القارئ في مناخ الرواية التاريخية المتعلقة بالسراي. وتستغرق هذه المقدمة من ص 15-24، لتبدأ بعدها فصول الرواية. وبوسع القارئ أن يعرف أن هذه المقدمة تاريخ خالص، حين يقارن بين النصوص الواردة فيها ووثائق تاريخية أخرى. على سبيل المثال، يستفيد المقطع الذي تستدعي فيه نابي خانم، زوجة سليمان باشا الكبير، وأم سعيد باشا، الحاج عبد الله ظاهري، كهية الوالي السابق، لإعادته إلى منصبه الذي تخلى عنه بعد تقريب سعيد باشا لحمادي العلوجي، لأسباب لا تليق بوالٍ، من نصوص تاريخية معروفة لعل أشهرها كتاب «تذكرة الشعراء»، وهو نص مطبوع في بغداد عام 1936، حيث يرد فيه نص اعتذار عبد الله ظاهري ووصفه لسليمان باشا بكونه «أفلاطون زمانه»، بل إن هذا الاعتذار بكامله منقول من الكتاب المذكور.

وظيفة هذا التقديم، إذاً، هو أن يكون مقدمة للجزء التاريخي من الرواية، وقد حرص فيه الروائي على أن يكون مجرد ناسخ للأحداث التاريخية كما حصلت تماماً، دون زيادة أو نقصان إلا في حدود التعديلات الأسلوبية. ولكن ما أن يمضي القارئ في الرواية، ومتابعة أحداثها الأولى حتى يحس بأنه يقرأ نصاً هو أقرب إلى الرواية التاريخية. فجميع شخوص السراي شخوص تاريخية حقيقية، وجميع الأحداث المتعلقة بالسراي أحداث تاريخية. مغامرة سيد عليوي، رئيس الإنكشارية، بالدخول إلى القلعة وبحثه المحموم عن سعيد باشا، وقطعه رأسه وهو في حضن أمه برغم الصراخ الذي أطلقته نابي خانم، مشهد تاريخي معروف رواه مؤرخون كثر. وكذلك الحال مع رفض داود باشا

لهذا العمل. جاء في تاريخ سليمان فائق المؤرخ المعاصر للأحداث: «كان كل من يسمع بهذه الفاجعة يتملكه الحزن والأسف والألم العميق. حتى أني على الرغم من كوني فتى حينذاك كان يتملكني الحزن والاكتئاب لذكرى هذه الحادثة. وعلى الرغم من سفري إلى الأستانة واصطحابي لداود باشا فإني لم أتمكن من إخفاء استيائي وتأثري حتى في حضوره. وذات مرة ذكرت الحادثة التي نحن بصددها في مجلس داود باشا، وكان يضمّ أحد وجهاء بغداد من آل الربيعي، فلم يتمالك كل من كان في المجلس نفسه وانخرط الجميع في البكاء. وقد حاول داود باشا أن يتصدى للدفاع عن نفسه وتبرير ما قام به، فلم يسعفه النطق وسكت. وكان سكوته دليلاً على تقصيره في هذا الشأن».

أما حملات داود باشا على القبائل العراقية، فقد عرض لها بالتفصيل مؤرخ السراي في عصره، عثمان بن سند في كتابه «مطالع السعود في أخبار الوالي داود»، دون أن ينسى إضافة قصيدة مطولة في الثناء على الوالي وفعله بعد سرد وقائع كل حملة. ووصلنا فيما يتعلق بشعراء السراي في عصر داود باشا كتاب «تذكرة الشعراء» لمؤلف مجهول. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن «أرض السواد» وإن أبرزت وقائع تاريخية، فإنها لم تكتفِ بالتاريخ كما هو، بل عدلت فيه وكيفته لمقتضيات السياق السردي. فأشهر شاعرين في «سراي الرواية» هما الصفوي والأخرس. والواقع أن أكثر الشعراء التصاقاً بسراي داود باشا كانوا عبد الغفار الأخرس وعبد الباقي العمري وصالح التميمي (أطلقت الرواية على المفتي اسم خالد التميمي) وعثمان بن سند البصري.

وإذ إن جميع شخصيات السراي الفاعلين والمؤثرين هم شخصيات تاريخية، فإننا نستطيع أن نسمي رواية الأحداث الخاصة بالسراي بأنها رواية تاريخية. ومن الواضح أن الحبكة فيها تتعلق بصراع السراي مع الباليوز من جهة، وصراعه مع الإنكشارية من جهة أخرى. وكلمة

(الباليوز) كلمة إيطالية كانت تطلق على القنصلية الإنجليزية في بغداد. هناك قطبان متضادان هما: داود باشا في السراي، والمستر ريتش في الباليوز، وهما معاً يتسابقان في تحريك بقية شخصيات الرواية، ويحاول كل منهما ممارسة نفوذه على الشخصيات الأخرى والتحكم بها ضد الآخر. هكذا تكثر المؤامرات والدسائس وتتعقد. فالباليوز يتصل بسيد عليوي أغا، رئيس الإنكشارية، للحد من نفوذ داود باشا، أو للقضاء عليه. لكن الباشا يتمكن من كشف مؤامرة الباليوز وإعدام سيد عليوي. فيتحول النزاع بينهما بعد ذلك إلى نزاع مسلح، يتخذ فيه الباليوز وضع الدفاع عسكرياً، بعد أن كان يتخذ وضع الهجوم دبلوماسياً. وأخيراً، يوجه داود باشا مدفعاً باتجاه القنصلية الإنجليزية، لكي يملي شروطه على المستر ريتش كما سنرى.

مقابل رواية السراي التاريخية هذه هناك رواية أخرى نستطيع أن نصفها بأنها رواية شعبية يومية. وهي رواية تجري وقائعها في المقاهي والبيوت والمحلات الشعبية. ولذلك سنطلق عليها اسم رواية المحلة. والملاحظ أنه ما من شخصية من شخصيات المحلة دخلت السراي على الإطلاق، باستثناء بدري. وبدري هذا هو محور رواية المحلة، التي تدور وقائعها عنه وعن عائلته وأصدقائه وأبناء محلته: سيفو والحاج صالح العلو وإسماعيل وذنون . . الخ. وإذا كانت رواية السراي تمتاز بالكثافة التاريخية، فإن رواية المحلة تمتاز بانفتاح الخيال السردي والروائي. رواية السراي ذات شخصيات فعلية معروفة في التاريخ الحقيقي لأرض السواد، وهي ذات أدوار فاعلة ومؤثرة، ورواية المحلة ذات شخصيات خيالية مجهولة، وأدوار مأساوية مهملة. كلما ارتفعت كفة رواية السراي هبطت الأحداث بكفة رواية المحلة. هكذا تجري الروايتان في خطوط متوازية لا تعترضها سوى شخصية واحدة. فبدري هو الشخصية الوحيدة من رواية المحلة التي وصلت إلى السراي وعملت

فيه. وبدري شاب عسكري التحق بالسراي، وعمل في حماية داود باشا. غير أن لهفته إلى رؤية نجمة، تلك الراقصة الصغيرة التي شاركت في الحفلة التي أقامها الجيش احتفالاً بالانتصار على عشائر الفرات، دفعته إلى زيارة بيت روجينا المشبوه. وبما أن هذه المرأة ذات علاقة وطيدة بسيد عليوي، فقد أخبرته، واجتهد هذا في إيصال الخبر إلى داود باشا. كان سيد عليوي يأمل في إحداث الوقيعة بين داود باشا وأعوانه، ليستغلهم ضده، ويكسبهم إلى جانبه في نهاية المطاف. وفعلاً لم يتردد داود باشا في نقل بدري إلى كركوك، كعقوبة مؤقتة له. ولم تكن لدى داود باشا أية نية في الانتقام من بدري، بل بالعكس فكّر في أن يسترده بعد حين ويعيده إلى جواره في السراي. لكن انشغال داود في صراعاته مع الانكشارية والباليوز أنسته إياه. ومن سوء حظ بدري، فقد نُقِلَ سيد عليوي أغا إلى قلعة كركوك أيضاً. هكذا تؤدّي الأحداث إلى تقاطع رواية السراي رواية المحلة، وتقرر مصيرها. حين عرف بدري أن الراقصة نجمة قد استأثر بها رفعت بك، فقد ملت منها نفسه، وقرر الزواج من إحدى فتيات المحلة. وفي أثناء العودة إلى بغداد، في الإجازة، يتفق مع أهله على أن يأتوا بعروسه إليه في كركوك. يستعدّ لذلك، ويؤجر بيتاً خاصاً لزفافه. وفي الوقت نفسه، كان سيد عليوي يعمل مع أتباعه على ضمّ بدري إلى جوقة المتآمرين ضد داود باشا. لكن بدري ظلّ يصرّ باستمرار على النأي بنفسه عن هذه المؤامرات. لذلك أوصى سيد عليوي جماعته بالتخلّص منه. يكون اغتياله متزامناً مع لحظة وصول موكب عروسه قادماً من بغداد. وبذلك يقضى بالموت على الشخصية الوحيدة من المحلة التي ارتبطت بالسراي. ومن خلال مصير بدري نعرف نحن القراء أن شخصيات رواية المحلة هم دائماً ضحايا رواية السراي المهملون والمنسيون والمهمّشون.

عندما نقول إن رواية السراي تاريخية، فإن هذا لا يعني أنها رواية

توثيقية يكتفي فيها الروائي عبد الرحمن منيف بنقل التاريخ كما هو. بل يعني فقط أن الشخصيات تاريخية، والوقائع والأفعال تاريخية، لكن ترتيب الوقائع والأفعال وإضافة التفاصيل السردية خاضعة لمتطلبات بناء السياق السردي ومفاجآت الأحداث في الرواية. فقد يضيف الروائي فعلاً تاريخياً حقيقياً لكنه متأخر عن عصر داود باشا مثلاً. أو ينسب إلى شخصية ما فعلته شخصية تاريخية أخرى. على سبيل المثال، تجعل «أرض السواد» داود باشا يبدأ حملته على العشائر العراقية في الحرب على عشائر الفرات الأعلى في السنة الأولى من حكمه. وكانت الحملة بقيادة سيد عليوي (ج1، ص323-440). أما الحملة على قبائل الفرات الأوسط، فمتأخرة عنها في الرواية بسنوات، وكانت بقيادة الكيخيا يحيى (ج2، ص467-492). من الناحية التاريخية، تولى داود باشا ولاية بغداد في أواخر شباط من عام 1817. وقد استغلت عشائر الفرات الأوسط الفراغ الأمني الحاصل نتيجة تنازع الولاة، لفرض سيطرتها على طرق القوافل، بقصد الغزو والإغارة واغتصاب الإتاوة. فاضطر داود باشا إلى تجريد ثلاث حملات على قبائل المسيب والمحمودية جنوب بغداد. وفي أواخر سنة 1818 أرسل الكيخيا محمد أغا بقوات لمحاربة قبائل الفرات الأوسط. وقد أوقع الكيخيا محمد بين القبائل خسائر فادحة، بتحريض بعضها على بعض. مثال ذلك أنه حرض الخزاعل على آل غانم وآل فتلة. فانضموا إلى قواته ضد إخوانهم من القبائل. وقد جرت معارك طاحنة حول «قلعة شخير آل غانم»، غنمت فيها قوات السراي ألف طغار من الحبوب، وفرضت عليهم خمسين ألف قرش غرامة. وبسبب وقيعة الخزاعل بإخوانهم من العشائر وانضمامهم إلى قوات الحكومة، فقد أطلق على ذلك «دكة الخزاعل»، بمعنى وقيعة الخزاعل وخيانتهم. وهو تعبير صار مثلاً يتكرر في الأغاني والقصائد الشعبية، كما في الأغنية الشهيرة (يا دكة المحبوب دكة خزعلية). والجدير بالذكر أن آل غانم

هؤلاء هم أجداد كاتب السطور. في المقابل لم تتحرك قوات محمد أغا نحو قبائل الدليم والفرات الأعلى إلا في سنة 1820، وهي السنة التي جعل فيها الوالي داود فرحه مضاعفاً بانتصاره على قبائل الفرات الأعلى وختانه ابنه «طورسون يوسف بك» معاً.

ويصح الشئ نفسه على سفر مستر ريتش إلى الموصل، والتنافس بين الإنجليز والفرنسيين حول نهب آثار العراق. فالمعروف أن ريتش لم يتجه في سفرته شمالاً، بل اتجه إلى جنوب إيران الغربي نحو آثار جمشيد. والتنافس بين القنصليتين الفرنسية والإنجليزية، وإن كان واقعة تاريخية حقيقية، لكنه لم يبدأ إلا في عام 1848 حتى عام 1876، أي أنه متأخر عن ولاية داود باشا بعقدين من الزمن تقريباً.

إذاً لم تقبل الرواية التاريخية في «أرض السواد» بالتاريخ كما هو، بل عدلته، وغيرت في أحداثه، وقدمت فيها وأخرت، لتبني منه حبكة روائية مختلفة، وإن كانت ذات أساس تاريخي صحيح. ولهذا أسندت لسيد عليوي أن يكون قائد قوات السراي في محاربة القبائل، لتجعل منه البطل المضاد الذي يرتفع نجمه ليكون القطب النقيض الموازن لقطب داود باشا. غير أن داود باشا لا يمكن أن يكون نقيضاً لسيد عليوي. والسبب أنه لا يفكر في مصيره الشخصي، كما يفكر سيد عليوي، بل في مصير المجتمع ككل. وإذا كنا قد لاحظنا أن بدري كان الجسر الوحيد الذي يمتدّ من المحلة إلى السراي، فإننا نستطيع أن نلاحظ هنا أن داود باشا أيضاً هو الجسر الوحيد الآخر الذي حاول أن يمتدّ من السراي إلى المحلة.

وليس أدل على وجود انقطاع بين رواية المحلة ورواية السراي من قصة زينب كوشان، المرأة العجوز التي بقيت طوال الجزأين الأولين من الرواية تحمل لفائفها من الأوراق القديمة، وهي تحلم باللحظة التي تقابل فيها الوالي لعرض التماسها باسترداد قطعة أرض في محلة الشيخ بشار

تريد إثبات ملكيتها. غير أن زينب كوشان لم تتمكن أبداً من رؤية أية شخصية من شخصيات السراي تستطيع عرض شكواها عليه، برغم ما تعرضت له من مواقف السخرية والاستهزاء. وفي الجزء الثالث فقط التحقت زينب كوشان بزمرة النساء المهلهلات للمدفع الموجه صوب الباليوز (ج3، ص276).

ولو نحن بحثنا عن قطب مقابل لسيد عليوي لرأينا أن هذا القطب لا يتوفر في رواية السراي، بل في رواية المحلة، وفي شخص سيفو تحديداً. ولا يقتصر الاستقطاب بينهما على كون سيفو يريد تزويج بدري، ويريد سيد عليوي قتله، بل يمتد ليشمل الطبيعة النفسية لكل منهما من جهة، ونوع علاقاتهما بالآخرين من جهة أخرى. إذا كان سيد عليوي عسكرياً مفرغاً من العواطف، فإن كل علاقة في رأي سيفو هي علاقة إنسانية مليئة بالعاطفة. وإذا كان سيفو متبسطاً مع الناس، منفتحاً عليهم في البيوت والمقاهي، فإن سيد عليوي لا يمكن الوصول إليه إلا بعد قطع سلسلة من التحقيقات والحراسات، التي لا تنتهي إلا بشق الأنفس. وهذا ما حصل مع بدري نفسه حين أوفده الباشا لتكريم سيد عليوي بالنياشين، حين كان مشغولاً في حربه مع الدليم (ج1، ص334). لكن الاختلاف الرمزي الصارخ بينهما يتمثل في كون سيد عليوي يريد موت حتى أقرب المقربين إليه في الحروب أو العطش والتيه في الصحراء (ص332)، وكون سيفو هو سقاء المحلة الذي يوزع على الجميع ماء الحياة (ص415).

هناك إذاً تناظر بين رواية المحلة ورواية السراي. بقدر ما يمتاز أهل المحلة بالتلقائية والعواطف الجياشة والمشاعر الدافئة، يمتاز أهل السراي بالعقلية التآمرية وغياب العواطف أو تزييفها، بغية الوصول إلى أهداف أخرى، تلتقي في نهاية المطاف عند هدف الصراع على السلطة. سيد عليوي، مثلاً، يتآمر على داود باشا، ويتظاهر في الوقت نفسه بمحبته.

والباشا حريص على إرضاء الباليوز ومستر ريتش، لكنه لا يتردد في تصويب مدفع نحوه، حين يشعر بالحاجة إلى ذلك. كل شخصيات السراي-باستثناء داود باشا- معدومة العواطف، لأنها مندفعة صوب هدف واحد لا محيد عنه هو السلطة. من هنا يصبح الصراع على السلطة صراعاً يجرد الإنسان من إنسانيته، ويحوله إلى «آلة» عمياء في ماكنة الخراب التي تنتجها السلطة.

لقد ظلت دار روجينا مفتوحة باستمرار لسيد عليوي وحاشيته من الضباط الإنكشاريين في بغداد. وظلت روجينا تكنّ وداً خالصاً لسيد عليوي، برغم زهده في إقامة أية علاقة مشبوهة معها، وإصراره على تأجيلها دائماً. بل بلغ تهوّرها حداً أنها سافرت بصحبة فتياتها للترويح عن الضباط إلى قلعة كركوك طمعاً في نيل رضاه. لكنها ما أن أحست أنّ السراي يعلم بعلاقتها الدفينة معه، وأن سيد عليوي كان يستغلها لإيصال رسائله إلى الباليوز، حتى استدرجت هي نفسها سيد عليوي إلى بغداد، مما سيترتب عليه إلقاء القبض عليه ومحاكمته وإعدامه. روجينا مثل سيد عليوي تماماً. كلاهما بلا عواطف بل بأهداف مرسومة رسماً آلياً، لأنها أهداف غير إنسانية وغير مشروعة. ويصح الشئ نفسه على عباس أسطنبولي، الذي أوكل إليه الباشا مهمة إشغال صادق أفندي، ابن سليمان الكبير، بألعاب شطرنج لا تنتهي. وكان عباس أسطنبولي يمثل دور المتلهف لهذه الألعاب، لا حبّاً بها، بل طمعاً بما تدرّ عليه من مكاسب نفعية غير مشروعة من السراي، ومن صادق أفندي نفسه. هكذا يتضح أن الشخصيات المرتبطة بالسراي بلا عواطف، ولكن بأهداف، وهي مضطرة لذلك إلى المراءاة بعواطف مزيفة، بغية الوصول إلى أهداف مرسومة.

المفارقة أن بدري بدأ يعد الأيام مستعجلاً وصول خطيبته. هيأ له داراً في كركوك. وبدأ يستعلم من القوافل عن موعد وصول قافلة أهله

وموكب عرسه. ومن باب استعجال الأيام، صار يضع عدداً من الحصى بقدر الأيام المتبقية على وصولهم في صحن، ليتخلص منها كما يتخلص من اليوم الذي يقضيه وحيداً. مع الحصاة الأخيرة، وحين لم يعد يفصله عن خطيبته سوى دقائق معدودة، تمتد إليه بندقية أحد رجال عليوي لتغتاله. وكان سيفو أول الواصلين إليه بين الحياة والموت. المفارقة أن بدري كان يستعجل اقتراب لحظة موته، وهو يستعجل اقتراب لحظة زفافه. كان يرمي الحصى من أجل وداع الحياة، لا من أجل الإقبال عليها. عاش بدري حياته من أجل رواية المحلة، ومات بدسائس رواية السراي. وبموت بدري يسقط الجسر الوحيد الذي يصل بين المحلة والسراي.

غير أن موت بدري إذ يغلق رواية السراي على مزيد من الرياء والنفاق، فإنه يعمق الشعور بالحداد والمأساوية في رواية المحلة. فبموته تسقط شخصيات المحلة في وهدة الإحباط والضياع. الحاج صالح العلو، والده، يصيبه الخرس. وتنقطع جدته عن الثرثرة والكلام لتنطوي على ذاتها. ولا تكتفي قادرية، والدته، بلبس السواد حداداً عليه، بل تمسح البيت بكامله بالعتمة والسواد. هناك شعور ما بالخرس يصيب الجميع، شلل روحي يدب في مفاصلهم. تذوي الكلمات على شفاههم مهما حاولوا لوكها. هنا نحس باختلاف آخر لرواية السراي عن رواية المحلة. فإذ تضج الأولى بأصوات الشعراء وقصائدهم، وتتباهى ببلاغة العبارات الكبيرة على لسان الباشا، وحفلات الصخب التي يقيمها الجنود حيثما ذهبوا، وحوارات الثقافة العالية التي يتبادلها رجال الباليوز، تذوي الكلمات في رواية المحلة وتتساقط. فصاحة رواية السراي، يقابلها الخرس في رواية المحلة. ولا ينجلي هذا الخرس إلا حين تتم معاقبة من تسبب به. بعد إعدام سيد عليوي فقط، يبدأ صالح العلو باسترداد القدرة على الكلام، وتعلم اللغة من جديد.

على العكس من مشاعر أهل السراي المزيفة دائماً، هناك مشاعر ياضة دائماً لدى أهل المحلة. سيفو يقترح على ذنون، الفنان، أن يترك ستان الأعظمية الذي غرق وأغرق تماثيله بعد الفيضان، ويعود إلى ممارسة إبداعه في بستان الحاج صالح العلو. كأن فيضان دجلة، في لجزء الثالث من الرواية، جاء ليطهر المحلة من أخطاء السراي. وقد أينا أن أهل المحلة يتضامنون عند حلول الكوارث. غالباً ما يكونون تفرقين مشتتين في الظروف الاعتيادية، لكنهم يلتحمون عند نزول المصائب بهم. كلما ازداد هول الكارثة الطبيعية، توثقت عرى الرحمة والتكافل الإنساني بينهم. بعد أن التهم الفيضان تماثيل السيد ذنون، ذهب سيفو وعرض عليه أن يعمل معه، ولكن ليس في بستان الأعظمية، بل في بستان الحاج صالح العلو، وليس هناك أكثر من الطين في بغداد. لكن الفيضان لم يصالح أهل المحلة مع بعضهم فقط، بل هو صالح بين رواية المحلة ورواية السراي. فبعد انكشاف جرم سيد عليوي، واتضاح تآمره مع الباليوز وكرمنشاه، اتضح أيضاً أنه هو الذي أمر بقتل بدري. وبإعدامه نال قاتل بدري جزاءه العادل. لم يتأخر وصول الخبر إلى المحلة. الحاج صالح العلو، الذي أصابه الخرس طوال الجزء الثاني من الرواية، بدأ يتعلم اللغة من جديد، ويتمتم بكلمات قليلة. لقد زال الخرس عن المحلة، واستردت قدرتها على الكلام مع الفيضان. كما عاد ذنون إلى نحت تماثيله وفخرها في بستان الحاج صالح العلو. هكذا يكون الفيضان أيضاً علامة على مصالحة، ولو ضمنية، بين المحلة والسراي.

لكنه في المقابل أوقد نيران العداء الصريح بين السراي والباليوز. أدرك المستر ريتش أنه يواجه مع داود والياً من طراز آخر. لقد أفشل جميع خططه في إخضاع رجال السراي لتأثير بريطانيا. كأن كل شئ في أرض السواد يتجه إلى أن يكون صراعاً: صراع مع النفس والطبيعة

والجيران، صراع مع القرباء والبعداء، صراع بين الماضي والمستقبل. ضاعف داود باشا الرسوم المفروضة على الصادرات والواردات من بريطانيا، فبادر المستر ريتش باتخاذ إجراء مضاد، وهو منع السفن الخارجة من الدخول إلى ميناء البصرة، ومنع السفن الداخلة من الخروج منه. فارتفعت الأسعار في بغداد أضعافاً مضاعفة. حاول الباشا تخفيف حدة الأسعار بإكراه التجار على تخفيضها، وعمل في الوقت نفسه على توفير بعض البضائع عن طريق البر من حلب وماردين. لكن الباليوز كان قد أحكم الحصار. أدرك الباشا خطة الباليوز، وحاول إجباره بتسديد مدفع نحوه. ومن ناحيته أصرّ ريتش على المدافعة عن القنصلية. هكذا صار السراي يواجه حصار الباليوز التجاري بحصار عسكري. وفي الوقت نفسه أرسل داود وفداً للتفاوض مع المستر ريتش. وحين أدرك هذا الأخير أن مقاومته عبث لا طائل منه، طلب السفر إلى الهند. وافق السراي بشرط أن يترك ريتش ورقة يثبت فيها أنه يغادر العراق دون اضطرار وبرغبته. برحيل ريتش تنطوي صفحة الصراع مع الباليوز، كما انتهت من قبل صفحة الصراع مع الإنكشارية، متمثلة بسيد عليوي. حتى اليهودية روجينا تركت السمسرة، وتابت في كنيس. ضغط عليها رجال السراي لاستحصال المعلومات منها عن عزرا، فأجابتهم بأنها «تركت تلك الشغلة» وتابت، دون أن تستطيع تسميتها بصراحة. روجينا بعد الفيضان، لم تعد كما كانت. أصبحت أقل كلاماً، بعد أن كانت أكثر صخباً. هنا نلاحظ تبادل الأدوار الذي أحدثه الفيضان. كان الحاج صالح العلو وعائلته مصابين بالخرس، وروجينا وجماعتها مصابين بالصخب. بعد الفيضان، استرد صالح العلو قدرته على النطق وفقدتها روجينا.

في إطار ثنائية رواية المحلة المتخيلة ورواية السراي التاريخية، يصبح العنوان: «أرض السواد» عنواناً منقسماً بالتورية التي يتوزعها «سوادان». فأرض السواد هي أرض العطاء والربيع والخضرة التي يتنازع

حول امتلاكها الحكام والمتنفذون والعساكر وقناصل الدول القوية، ولكنها بالنسبة لفئات الشعب المخنوقة والمغلوبة على أمرها والمنسية تحت ركام الحروب والأوبئة والفيضانات الأرض الملفعة بالحزن الدائم والحداد الأسود المقيم. هناك إذاً سوادان: سواد الرواية التاريخية، وهو رمز العطاء والخير والربيع، وسواد الرواية الشعبية المتخيلة، وهو لون الحزن والحداد الذي يستولي على تاريخ هذه الأرض الطويل.

وحين يضع عبد الرحمن منيف في المفتتح فقرات من رثاء المدن العراقية القديمة سومر وأكد وأور في أطوار تاريخية متعاقبة، في رواية عن تاريخ هذه المدن نفسها ولكن في عصر المماليك من العهد العثماني الأخير، فذلك لكي يوحي للقارئ بالتاريخ الدوري المتكرر لهذه الأرض. هكذا يكون من طبيعة أرض السواد أن تعيد اجترار تاريخها في حلقات دورية متكررة. فهذه الأرض التي بدأت فيها الحضارات، وتنفست منها رئة الدنيا نسمات المدنية الأولى، ظلت باستمرار تكرر تاريخها في دورات من الهدم والبناء، والحياة والموت، والإشراق والأفول، والسواد بمعنى الربيع والسواد بمعنى الحداد. وربما لا تكون هناك منطقة على وجه الأرض عرفت جنساً أدبياً اسمه «رثاء المدن» مثلما عرفته «أرض السواد». والغريب أن تتغير الحقب التاريخية على أرض السواد، وتتعاقب عليها الأجيال والشعوب واللغات المختلفة، لكنها تظلّ دائماً محافظة على طبيعتها المأساوية المنقسمة بين «سوادين». كأنما تتغير عليها الشخوص ليعيدوا تكرار المأساة نفسها، فيقولوا الكلام نفسه بلغة أو لهجة أخرى. كتب أحد شعراء بابل في رثاء إحدى المدن:

إتيشا إيلو يبكو عنى ماتم

(جلس) الآلهة معها يبكون على البلاد.

وذهب زمن هذا الشاعر البابلي، واندثرت لغته، وجاء شاعر عربي

في عصر الحجاج، ليعيد قوله بلغة أخرى:

ذهب الرجال، فلا أحسّ رجالا
وأرى الإقامة في العراق ضلالا
وأرى المقيم على العراق وذلّه
ظمآنَ هاجرةٍ يؤمّلُ آلا

وتعاقبت أجيال أخرى ليرثي شاعر آخرُ المدينةَ التي خرّبها المغول:

لسائل الدمع عن بغدادَ أخبار
فما وقوفك والأحباب قد ساروا

وانطفأ زمن هذا الشاعر، وجاءت أزمنة شعراء آخرين أعادوا الكلام نفسه وكرروا رثاء المدينة بتقاليد شعرية أخرى. وإن القارئ ليشعر أن بوسعه استبدال أية قصيدة من هذه القصائد بأخرى، لأنها جميعاً تعبر عن مضمون واحد، هو رثاء مدينة تنهض من أنقاض الرماد، وتتجدد لتخبو ثانيةً وتنهدم، كأنما هي طائر العنقاء. أرض السواد التي يرثيها الشاعر السومري أو البابلي أو الأموي أو العباسي أو العثماني هي هي لم تتغير في طبيعتها المزدوجة التي ما أن تتألق حتى تخبو، وما أن ترتفع حتى تهبط، وما أن تزدهي بالربيع والعطاء حتى تتلفع بالحداد والحزن. تتغير الحضارات واللغات والشعوب التي تتعاور على مسرحها، لكنها تظلّ دائماً تمثّل «الدور» المأساوي المنقسم نفسه. وهذا هو بالضبط ما تريد نقله الفقرات الافتتاحية في الرواية المنقولة عن قصائد رثاء المدن السومرية والأكدية القديمة.

خيالات الذات المنشطرة

أحلام اليقظة وانشطار الذات في أعمال غالب هلسا

زنوج وبدو وفلاحون

هناك تقنية سردية يمكن أن نسميها بـ«نمو الشخصية الظلية»، حيث تلجأ إحدى شخصيات العمل السردي إلى خلق شخصية ظلية لها، لكن هذه الشخصية الظلية سرعان ما تنمو وتكبر حتى تبتلع الشخصية الفعلية، أو في الأقل تنافسها على سياقة الأحداث والتصرف بها. ولعل خير مثال على هذه الشخصية الظلية في عمل كلاسيكي يتوفر في رواية أوسكار وايلد: «صورة دوريان غراي»، حيث يرسم دوريان غراي في الجزء الأخير من الرواية صورته، لكنه يكتشف أن صورته تنافسه في الوجود، فكلما اتضحت ملامحها فقد هو ملامحه، وكلما بث فيها الحياة، شعر بدبيب الموت يسري في أوصاله. وقد استثمر هذه التقنية السردية الروائي التشيكي ميلان كونديرا في أعماله الروائية والسردية، حيث تخلق شخصياته شخصيات بديلة لها في لعبة مرح لا تتبين مصدر خطورتها في البداية، حتى تفاجأ في آخر المطاف بأن الشخصيات الظلية البديلة هي التي صارت تتحكم بمصيرها الفعلي. وهذه التقنية بعينها هي التي تلجأ إليها مجموعة غالب هلسا القصصية «زنوج وبدو وفلاحون»[1].

(1) غالب هلسا: بدو وزنوج وفلاحون، دار أزمنة، عمان، 2002.

تنطوي مجموعة «زنوج وبدو وفلاحون» على خمس قصص، تتفق الأربع الأخيرة منها في أجوائها، حيث تجري في وسط مدني في القاهرة، وتطغى عليها اللهجة المصرية، والحياة المشبعة بازدحام المدينة القلق وما يفرزه من مشكلات اجتماعية وشخصية. بينما تنفرد القصة الأولى التي تحمل المجموعة عنوانها باختيار البادية فضاء لأحداثها، وتظهر فيها اللهجة البدوية، واقتصاد الكفاف الذي يعيشه البدو، لتنتهي بنقلة أخرى إلى الريف الأردني، ربما لأن الكاتب يطالب القارئ فيها بعقد مقارنة آيديولوجية بين الحياة في الصحراء والحياة في الريف.

تحتل قصة «زنوج وبدو وفلاحون» ثلث المجموعة تقريباً، وهي لا تختلف عن قصص المجموعة الأخرى في فضائها المكاني واللهجة المستخدمة فيها فقط، بل تختلف عنها بخلوها من الشخصية المركزية، ذلك أن هذه القصة لا يوجد فيها بطل مركزي، بل شخصيات متعددة تشترك في ثلاثة أفعال رئيسية: مقتل شيخ العشيرة بأيدي الزنوج الذين أساءت العشيرة معاملتهم، وقتل سحلول البدوي لأحد الفلاحين ومحاولته الاعتداء على زوجة أخيه، زيدان الذي احتمى بالبدو، ثم قتل زيدان لسحلول، والهرب مع زوجته إلى الريف. وبرغم حرص الراوي على عدم التدخل الآيديولوجي في مساق الأحداث، وترك الشخصيات تتصرف بحرية، فإن القارئ يخرج بانطباع بأن الراوي منحاز لوجهة نظر الريف، ضد وجهة نظر البادية. فالمقطع الأخير من القصة الذي يصور استقبال أهل الريف لزيدان المتعب وزوجته، وهما قادمان على حصان بعد قتل سحلول، يقيم تناظرا ضمنياً بين نمطين من الحياة ولهجتين وثقافتين، يمكن القول إنهما بطلا القصة الحقيقيان. وتعكس لهجة البدو القاسية نمط حياتهم المغلقة: (أشوفك مربي جدايل، ما قلت والله غير أنك بدوي، وأنت فلاح مقطوع الأصل) (ص36). بينما تصور لهجة الريف الشفافة تسامح أهلها وطيبتهم: (والله ما حد رايح الصلاة في

هالسمطة. أبونا الله يسامحه ما يقطع فرض لو كانت حتى ثلج) (ص60). والحقيقة أن الحياد في نقل وجهة النظر على المستوى الآيديولوجي واللغوي يخفي انحيازاً من جانب الكاتب إلى وجهة نظر أهل الريف، ذلك أننا لا نجد هنا شخصيات مكتملة تنمو ويتابعها الكاتب، بل نجد ثلاثة أحداث مركزية في صورة بانورامية شاملة تظهر فيها الشخصيات وتختفي، لتترك في النهاية انطباعاً عن صراع ثقافتين ونمطين من الوجود، هما النمط البدوي العدواني والنمط الريفي المتسامح. وعدم اكتمال الشخصيات، أو لنقل الصورة المقتطعة عنها، هو الذي يمثل انحياز الكاتب لوجهة نظر أهل الريف. وإلا فلماذا يذهب زيدان الفلاح إلى أهل البادية ليعيش بينهم، وهو يعلم أنهم يحتقرونه ويسمونه «الفلليليح»؟ وبالمقابل أليس لأهل الريف أخطاؤهم المشابهة لأخطاء أهل البادية، أم أنهم يكتفون بصورة وداعة الذاهب إلى الصلاة، في المقتطع الذي عرضته القصة عنهم؟

لكن اختلاف قصة «زنوج وبدو وفلاحون» عن بقية قصص المجموعة في اختيارها الصحراء فضاء مكانياً، يقابله تماثل من ناحية البناء فيما سميته بـ«الشخصية الظلية البديلة». لكل شخصية من الشخصيات مناجاة فردية يضعها الراوي بين قوسين، تفضح أفكارها الداخلية وتداعياتها وأحلامها وترددها في المواقف الحاسمة. لكن هذه المناجاة في لحظة ما تتحول إلى شخصية بديلة،تأخذ زمام المبادرة من الشخصية الفعلية لتقرر عنها مصيرها. قرار سحلول البدوي بالاعتداء على زوجة الفلاح جاء من هذه الشخصية الظلية: «الليلة بالمية ألف، مرة الفلاح بحضني» (ص37). وقرار زيدان قتل سحلول، بعد أن تركه منفرداً مع زوجته في الخيمة جاء من هذه الشخصية أيضاً.

في القصة الثانية «امرأة وحيدة» التي يتهجم فيها محمود على نزيلة بيتهم الأرملة أم علي وطفليها، ويتركها بعد إشباع رغبته منها، فريسة

اعتداء زوجته وأمه، لا تظهر الشخصية الظلية ألا تلميحاً وفي حلم يقظة يستغرق فيه محمود (ص81).

في قصة «الخوف» لا تظهر الشخصية الظلية لدى إسماعيل، بل لدى سعدية. لقد التقيا عند الكورنيش مصادفة، ونما الحوار بينهما بحيث أصبح علاقة ظلت سعدية تكن لها أنبل العواطف، بينما اعتقد إسماعيل أنها تمثل عليه دور الفتاة البريئة. وبعد انقطاع منها عن زيارته، قالت له إنها رأت حلماً في المنام، وإنها تخشى أحلامها، لأنها تتحقق. وقد يهجرها ويتخلى عنها ثم تأتي سيارة مسرعة فتدعسها وتموت. لم يصدق إسماعيل الحلم. وبعد فترة جاءته فرفض أن يفتح لها باب شقته، طرقته مراراً وأخبرته أنها تراه في الداخل، ولكنه بقي يصر على عدم فتح الباب. يئست منه باكية مخذولة وانصرفت، وهو يسمع وقع خطاها على السلم، وصوت سيارة قادمة في الشارع، ربما ستصدمها بعد قليل. إن أحلام سعدية في هذه القصة، تلعب دور الشخصية الظلية البديلة.

في قصة «الهذيان» لن نعرف أن الشخصية الظلية البديلة هي التي تتحكم بالأحداث إلا في المقطع الرابع من القصة. يصحب البطل (لعله محمود) فيفي (دون أن يعرف اسمها الحقيقي: فاطمة أو فريال أو فتحية أو سلوى) إلى أماكن حلمية في شقته وفي البار وفي المقبرة، حيث يكتشف أن التي أوصدت الباب تريد أن تغلقه عليهما إلى الأبد، وأن القوام الجميل الذي حلم بامتلاكه ينتهي برجل اصطناعية مشدودة من أعلى الركبة. في المقطع الرابع فقط نعرف أن كل ما حدث بغرائبيته لم يحدث إلا لأن البطل استسلم في أحلام اليقظة لشخصيته الظلية الأخرى، أمام شباك شقة حبيبته. طوال المقاطع الثلاثة الماضية لم تكن هناك شخصية أصيلة أبداً، بل هذيان رجل مسعور غرق في أحلام يقظته الكابوسية. ولم يعد أمامه من خيار لحل معضلته السردية إلا في اللجوء مرة أخرى إلى أحلام اليقظة. لقد أصبح الواقع عنده حلماً طويلاً،

انسحبت شخصيته الأصيلة أمام شخصيته الظلية البديلة.

بطل القصة الأخيرة «خيانة زوجية» كاتب روائي يحاول أن يموه على رتابة الواقع الذي يعيشه مع زوجته بابتكار واقع ثانٍ بديل دائماً. سمح له رسامة جميلة اسمها نادية بأن يزورها، وكلما أطلت لحظة لبوح بالرغبة الدفينة في صدريهما، شعر بأنه يتشمم رائحة بوتاجاز. ولم يكن البوتاجاز سوى حيلة نفسية للتملص من لحظة الخيانة. شعرت نادية بتردده المضمر، فقالت له أنت سكران، وأوحت إليه بضرورة انصرافه، ولم يكن من التهذيب أن يبقى بعد ذلك. في لحظة خروجه من شقتها، أدرك عالمه الآخر، عالم الشخصية الظلية البديلة التي كرس وجوده لها، ففكر بأن يعود إلى مواصلة روايته، «فمن خلالها سيحقق كل شيء، كل ما عجز عن تحقيقه» (ص187).

الخماسين

غني عن البيان أن مفهوم الشخصية الظلية مفهوم نفسي يتوخى منه القاص التحرك على أرض مرنة، تسمح له بتبيان الطبقات النفسية الداخلية لمشخصية من ناحية، وتبيان قوة الدفع الخارجي الذي يضطر الشخصية لى اللجوء إلى هذا النمط النفسي من ناحية أخرى. لا أقصد هنا أن أقوم بتحليل نفسي لغالب هلسا بالطبع، بل بتحليل سردي لشخصياته في ضوء قوة القمع المسيطر عليها خارجياً، وهو قمع يدفعها إلى تبني الانشطار النفسي داخلياً. هكذا تكون سطوة الواقع الخارجي، من حيث هو بنى اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو حتى طبيعية، هي التي تدفع الشخصية إلى ممارسة نوع من الازدواجية والانقسام الذاتي، كرد فعل دفاعي للاحتماء من قوة هذه البنى الماحقة بخلق عالم وهمي بديل طيع وأليف، أو تضخم نرجسي مستغرق في أحلام اليقظة كسلوك تعويضي عن حرمان الواقع.

في رواية «الخماسين»[2] يعرض غالب هلسا لحياة الناس في القاهرة في الستينات والسبعينات من خلال لوحات استعراضية للحياة اليومية لشرائح مجموعة من الناس، لا رابط بينهم سوى البطل المركزي. وبطل الرواية المركزي اسمه غالب، وهو صحفي ومترجم عمل في وكالتي أنباء ألمانيا الديمقراطية والصين. وبصرف النظر عن كونه يمثل غالب هلسا الفعلي أو لا، فإن المؤلف يريد له أن يقابل قوة دفع الواقع، باللجوء إلى شطره إلى نصفين. منذ الصفحات الأولى، نشعر بهذا الانقسام مع إصرار المؤلف على استخدام أسلوب الحوار مع الذات: «قال لنفسه». ففي صفحتين من الرواية، يلجأ الراوي إلى أسلوب الحوار مع الذات أكثر من خمس مرات:

- ساءل نفسه وهو يعاني دواراً مفاجئاً.
- فتش عن ليلى في داخله: ماذا جرى لي.
- يقول لنفسه وهو يسير فوق الكوبري.
- وكلم نفسه قائلاً.
- قالت ليلى لنفسها... الخ. (ص6-7).

وليس من شك في أن أسلوب الحوار مع الذات في السرد، ولا سيما حين ينتقل الراوي من دخيلة شخصية إلى دخيلة شخصية أخرى، يفترض انقسام الذات إلى اثنتين: إحداهما تتحدث، والثانية تستمع. لكن هذا الانقسام الرمزي في الرواية ليس سوى تمهيد لمرحلة أخرى من الانقسام، يلجأ فيها الراوي إلى أسلوب الاسترجاع. ومن خلال هذا الاسترجاع نعرف نحن، كقراء، ماضي الشخصية الذي يأتي انقسامها في الحاضر كممارسة دفاعية ضده. بسيوني العامل البسيط، مثلاً، يتذكر

(2) غالب هلسا: الخماسين، دار ابن رشد، ط2، بيروت، 1978.

أباه، وهو يسترجع طفولته، حين «يجذب بنطلون البجامة إلى أسفل. في اليد الأخرى كان يحمل موسى حادة. ترتفع اليد بالموسى، فيغمض بسيوني عينيه، يشعر بلذعة الألم بين ساقيه. ينفذ الألم حاداً في أحشائه» (ص 197). لولا تجربة «الخصاء» الرمزي التي تعرض لها بسيوني في طفولته من أبيه، لما قام بعرض الستربتيز مع الطفلة الألمانية الصغيرة، حين أخرج لها «آلته» التي هُدِّدَ بقطعها صغيراً.

ولا يختلف غالب الشخصية عن بسيوني في هذه التجربة، فقد تعرض هو أيضاً لتجربة مماثلة، ولكنه يختلف عنه في السلطة التي مارست عليه عملية «الخصاء» الرمزي، وفي رد فعله تجاهها. فقد كان لغالب، كمثقف، أكثر من «أب» رمزي. يستحضر وهو في السجن أن القسيس كان يتصرف كأب: «القسيس سوف يمارس سلطة أبوية على رجل واسع النفوذ» (ص 59). وبالتالي تتضافر سلطات متعددة على قمع غالب وخصائه، سياسية ودينية واجتماعية . .الخ. نحن إذاً أمام خصاء رمزي، لا فعلي، يجرد البطل من فحولته، ويمسخ إرادته، لا الجنسية وحسب، بل الإنسانية والإبداعية. من هنا لا بد أن يكون رد الفعل مساوياً لعنف الفعل، إن لم يزد عليه. وطبيعي أننا لا ننتظر من غالب المثقف، أو على حد تعبير مرسي: «الإنسان الفاهم الذي يكتب في الجرانين»، أن تكون استجابته رعناء وساذجة على طريقة بسيوني. لهذا يلجأ غالب إلى وسيلة دفاعية أخرى، هي خلق الشخصيات التي تخدم رجسيته، وتفتتن بفحولته طوعياً. خلافاً لبسيوني لم يعمد غالب إلى غواء طفلة صغيرة، بل إلى إغواء عدد من النساء والفتيات، الحاضرات لحمهن ودمهنَّ، لا في الواقع، بل في السرد وفي فعالية أحلام اليقظة. هكذا تصبح كتابة الرواية آلية دفاعية لقهر السلطة الأبوية، بشراستها لقمعية، ويصبح خلق الشخصيات النسائية المفتونة بفحولته المتخيلة لآلية التعويضية عن القمع الذي مارسته هذه السلطة بحقه.

غير أن الطابع النفسي المباشر لهذه الآلية سيفتضح بمجرد اشتباك الشخصيات، وتعرية انشطارها نفسياً وسردياً. وغالب الشخصية، البطل الذي تأتينا الرواية بصوته الخاص، يعرف ذلك جيداً. ولهذا فهو على استعداد لزيادة روافد التعقيد نفسياً وسردياً من خلال اتباع تقنية سردية، هي إضافة قسم جديد للرواية يختار له عنواناً يتيح له التحرك بحرية تأويلية أكبر وهو : (ما بعد الرواية)، ملحقاً في الصفحة التالية عنواناً آخر: (الفصل الأول والأخير: شباك على الرعب). خلاصة هذا الفصل أن غالب بطل الرواية التي كنا نقرأها حتى الآن يحاول تجريب فحولته المستعادة سردياً مع امرأة يراها في بهو الفندق المفتوح على البحر في الإسكندرية. يستغرق غالب في تأملاته ونظراته وأحلام يقظته، لينتهي في الآخر بالاكتشاف المريع، اكتشاف أن كل ما فعله كان حواراً مع الذات. بهذا الفصل حقق المؤلف نوعاً من الترميم السردي لشخصياته المختلقة. كلّما ازدادت مخلوقات أحلامه واقعية وقوة، تمردت عليه واستقلت عن إرادته. ولكنه فصل يضع القارئ أمام تساؤل: هل ما يقرأه هو رواية في داخل رواية. أمامنا، إذاً، روايتان: الرواية الضمنية التي كتبها غالب، وكنا قرأناها عن مرسي وبسيوني وليلى وليزا. .الخ، والرواية الإطارية التي تشكل الفصل الأول والأخير، فضلاً بالطبع عن رواية «الخماسين» التي نقرأها فعلياً. وكذلك فإننا أمام مؤلفين: غالب مؤلف الرواية الضمنية، وغالب مؤلف الرواية الإطارية، فضلاً طبعاً عن غالب هلسا مؤلف رواية «الخماسين». هذا على مستوى السرد، أما على المستوى النفسي فإن كل واحد من هؤلاء يحاول أن يحتال على الآخر، ويمارس معه لعبة الاختفاء والتمويه. كل واحد من المؤلفين يتظاهر بأنه المؤلف الحقيقي، والبطل الحقيقي، ما دام التطابق في الأسماء والأفعال بينهم كاملاً. ولكن كل واحد يريد أن يجعل الآخر مسؤولاً أيضاً عن أوهامه وأحلام يقظته بما فيها من إفراط في الذاتية والنرجسية. وما دام المؤلفون

الثلاثة على درجة واحدة من الوعي بانتصارهم الوهمي وهزيمتهم الفعلية، فإن شباك الرعب المفتوح في عنوان الرواية الإطارية هو الوعي بهزيمة الوعي نفسياً، وانتصاره سردياً.

السؤال

يجعل الروائي رواية «السؤال»[3] تتمحور حول أحلام يقظة شخصية مركزية هي مصطفى، لكنه يقسم الرواية خارجياً إلى أربعة أقسام متفاوتة الطول، حسب الشخصيات هي على التوالي: السفاح، مصطفى، تفيدة، حامد. ومع أن الرواية تبدأ بالسفاح، لا بمصطفى، فإن مصطفى هو الشخصية الرئيسة. وقصة السفاح -كما يشير غالب هلسا في مقدمته المتأخرة- قصة حقيقية. ففي بداية الستينات انتشر في القاهرة خبر مجرم كان يمثل بضحاياه، فيغتصب النساء، ويخصي الرجال. كان السفاح سجيناً سابقاً، فرَّ من السجن، وبدأ مشوار عمله الإجرامي بالسطو على شقة أمّ كلثوم. ثمّ ارتكب أول جريمة قتل، ترك بعدها ما يعلن به أنه ارتكب هذه الجريمة دفاعاً عن عرضه الذي أُهين. كان السفاح متزوجاً من فتاة إسكندرانية، اتهمها بخيانته مع أحد المحامين. وتتضاعف أخطاء السفاح. ففي كل مرة يحاول قتل المحامي أو قتل زوجته، ويتعمد ترك ما يدلّ عليه، يكتشف أنه قتل شخصاً آخر بريئاً لا علاقة له به. حصل السفاح، دون أن يقصد إلى ذلك، على سمعة أسطورية. كان يصعد مثلاً سيارة أجرة، ويخبر سائقها أنه السفاح، ويريد إيصاله إلى مكان معين، أو يقتحم شقة معلناً عن هويته وطالباً من أهلها أمراً ما، أو يراسل الصحف بغية نشر أفكاره، وشرح أسباب ارتكابه ما ارتكب من جرائم. وقد نشرت له «جريدة الأهرام الغراء» في صفحاتها الأولى مقالات عدة.

---

(3) غالب هلسا: السؤال، ط2، دار النديم-الوعي، 1986.

أفضت كل هذه الأشياء إلى خلق صورة أسطورية «مؤمثلة» للسفاح، بوصفه النموذج الأعلى للفحولة في المخيال الشعبي. يقول غالب هلسا إن الروائي الكبير نجيب محفوظ نفسه تعاطف معه، وكتب عنه روايته «اللص والكلاب»، فصوره بصورة اللص الشريف، وصوّر زوجته بصورة المومس الفاضلة. ولم يقبل غالب هلسا بهذه الطريقة في تناول سيرة السفاح، بل اقترح لها تناولاً آخر مخالفاً.

رأى غالب أن السفاح متعاون مع السلطة بقدر ما يهتمّ الطرفان بممارسة أبوية تفضي في آخر المطاف إلى إخصاء رمزي للمجتمع. وبرغم أن وسائل الإعلام بما في ذلك الصحف التي نشرت مقالات السفاح، وعملت على نقل أخباره بحيث جعلته بطلاً رمزياً مؤمثلاً، فإن المجتمع ساهم بقدر ما من ناحيته في أمثلة صورة السفاح أيضاً، بغية جعله بطلاً ونموذجاً للفحولة التي ينشدها. لكن هذه الفحولة ناقصة ما دامت قائمة على تواطؤ بين السلطات الأبوية. من هنا يرى المثقف أن السفاح يخدم السلطة بقدر ما تخدم السلطة السفاح. وهما معاً يتعاونان على ممارسة إخصاء المجتمع، وتقديم نموذج سلطوي للفحولة. فحولة السفاح، إذاً، لا تختلف عن فحولة السلطة في هشاشتها وتلفيقيتها. ولذلك تظل الحاجة قائمة إلى نموذج للفحولة، يستطيع أن يرضي ضمير المثقف حتى لو كان نموذجاً قائماً على الوهم وخداع الذات.

يتوفر هذا النموذج في شخص البطل مصطفى. ومصطفى سجين سابق بتهمة الانتماء إلى الحزب الشيوعي، ظل عاطلاً عن العمل، وظلت تطاوعه الأشياء، وتأتي إلى يديه بمجرد أن يتمناها. أقام مصطفى علاقة مع سعاد، التي كانت تقضي معه الأسابيع الطوال حالما يشتهي رؤيتها. ومع أننا لا نعرف كيف تعرف مصطفى على سعاد، ولا كيف أباحت له نفسها، فإن وظيفة تضخيم الذات التي تؤديها سعاد كحلم نرجسي في مخيلة مصطفى، إذا صحّ التعبير، تتضح حين يزور مصطفى

سعاد في بيتها. وهناك يلتقي بخالتها تفيدة، التي سرعان ما تنافس سعاد عليه، حتى تضطر إلى هجر زوجها وقضاء عدة سنين معه قبل تطليقها واقترانها به. كانت تفيدة قد أقامت علاقة بمجرم سابق هو حامد. وإذا لم يكن حامد هو السفاح، فهو صورة أخرى منه. والمفاجأة أن تفيدة التي كانت عاقراً برغم علاقاتها المتعددة في إطار الشرعية وخارجها، لا تجد من يرضي خصوبة أرضها القاحلة سوى مصطفى، الذي تخبره على حين غرة أنها حامل. هكذا يتضح لنا كقراء أن وظيفة سعاد وتفيدة معاً، أنهما موجودتان لإشباع نهم مصطفى في بحثه المحموم لمقاومة عنف السلطة، الذي رأينا أنه يمكن أن يفضي إلى خصاء رمزي. سعاد وتفيدة كلتاهما خيال وحلم يقظة بالفحولة الرمزية يقاوم به مصطفى هذا الخصاء. على أنني لا أريد أن أستفيض هنا بعرض المواطن التي يشير فيها المؤلف إلى انشطار الشخصية إلى اثنتين، وهي كثيرة في الرواية، بل أكتفي بهذا الإيجاز السريع لبيان دور الخيال في خلق شخصية بديلة تمتاز بالفحولة في محاولة الخلاص من الخصاء الرمزي.

ثلاثة وجوه لبغداد

تقع رواية «ثلاثة وجوه لبغداد»[4] في ثلاثة أقسام. عنوان القسم الأول منها هو «الوجه الأول من خلال عيون مصرية»، يستعرض فيه الراوي، واسمه غالب هلسا أيضاً، كيف وصل إلى بغداد، بعد تسفيره من سجن المطار في القاهرة. لدى وصوله إلى عاصمة الرشيد، كان غالب يستعيد كل شئ من وجهة نظر عاصمة المعز. انطباعات المصريين الذين يقابلهم، وهو في طريقه إلى الفندق الشعبي الرخيص، والذين يتصورونه

(4) غالب هلسا: ثلاثة وجوه لبغداد، ط1، قبرص، نيقوسيا، دار آفاق للدراسات والنشر، 1982.

مصرياً جاء للعمل حلاقاً في بغداد. كل شئ في بغداد يحيل إلى مثيله في القاهرة. أسرّة الفندق الرخيص تذكره بأسرّة السجن هناك، حيث كانت تتم عمليات الاغتصاب الجنسي تحت سمع سلطات السجن وبصرها، وأحياناً بأمرٍ منها. وعلينا أن نعرف كقراء أن الروائي، لا الراوي، يستدرجنا بطريقته لمحاكمة الواقع. سيكون عالم الأحلام والخيالات هو البديل الذي يلجأ إليه الراوي للتعويض عن هزيمته في عالم الواقع. الراوي المنتصر في أحلام اليقظة ينتقم للروائي المهزوم في عالم الواقع الفعلي. وكلما تضاعف انتصار البطل وهمياً، ازدادت هزيمة الروائي فعلياً. تضخم أحلام اليقظة، والتغني المفرط بالذات هو دليل على انتصار شخصية البطل الوهمي، وهزيمة البطل الفعلي. ولذلك فإن شخصية البطل الفعلي، أعني غالب هلسا الكاتب الحقيقي ومؤلف الروايات والقصص، لم تأخذ نصيبها من الحضور إلا في سطور قليلة لا تتجاوز عدد أصابع اليدين، حين تحدث عن مشاركاته الأدبية، وارتياده لبارات السعدون، واتحاد الأدباء، ومقهى البرلمان. وقد انتهى به كل ذلك إلى اليأس، كما يقول في آخر هذا الجزء (ص 34)، ممهداً إلى أنه سيلجأ إلى عالم أحلام اليقظة، هرباً من عالم اليأس، وتحقيقاً لانتصار لم يستطع نيله في عالم الواقع.

عنوان الجزء الثاني من الرواية هو «الحفلة أو كوميديا الأسماء». في هذا الجزء يبدأ انتقام الروائي من انهزامه، بتخيل انتصار الراوي. لم يعرف غالب كيف وجد نفسه في تلك الحفلة التي شعر فيها أنه موضع سخرية المضيفين الذين كانوا يصرون على مناداته باسم عباس. وبرغم الجفاء والتجاهل اللذين أُحيط بهما، أو بالأحرى بسببهما، فقد كان على غالب أن يتخيل قدرته على استغواء أجمل فتاتين في الحفلة، ظلّ يصرّ على أن اسميهما هما سهام وليلى. وقد تمثلت فحولة غالب الراوي في أقصى مظاهرها الوهمية والهذائية حين أفلح في مضاجعة ليلى في

المرجيحة وعلى مرأى من جميع الضيوف، الذين كانوا يراقبون المشهد، بحياد المنهزمين. على أن هذا الانتصار لا يمكن له أن يكتمل، لأن ليلى، في حقيقة الأمر، هي التي اغتصبت غالباً. وتنبغي الإشارة هنا إلى أن هذا المشهد لم يفلت من رقابة الروائي، الذي قسم نفسه سردياً، في تلك اللحظة، إلى مراقب فاعل بأخيلته وأوهامه، ومشارك سلبي باستسلامه لأوهام المراقب. ويتضح هذا الانقسام خير اتضاح في تعبير الرواية: «ثمّ ذاب غالب المراقب، واندمج في غالب الساكن المستسلم، وغاص في نشوة مطلقة» (ص 78).

لكن هزيمة البطل المثقف تتضح في مشهد آخر، هو مشهد انهيار الشاعر. صارح الشاعر غالباً بأن الجريدة أخذت قصيدته، وقد نشرتها فعلاً، ولكنهم حذفوا اسمه. فطالبه غالب بضرورة الدفاع عن اسمه. وسرعان ما تهاوى الشاعر على الأرض، دون أن يكترث أحد لسقوطه. حفلة الأسماء هي حفلة ضياع الأسماء، ولكنها أيضاً حفلة ضياع المفاهيم المقترنة بالأسماء. الوحيد الذي بقي له اسمه الحقيقي هو غالب. لن يستطيع الآخرون إكراهه على نسيان اسمه، مهما أصروا على تسميته باسم عباس. اسمه دفاع عن هويته السردية، لأنه عنوان انتصاره الوهمي، وانهزامه الفعلي.

تأتي أحداث الوجه الثالث لبغداد بعنوان «زحف الغابة»، وهي تدور في البيت الذي شاء الروائي لبطلها غالب أن يسكن فيه. يتألف البيت من طابقين. يسكن غالب في الطابق الأرضي، بينما يسكن في الطابق الثاني منه زميل غالب، أيوب، وهو رياضي عربي تخرج من أمريكا، وذهب إلى بغداد للتدريس في كلية التربية الرياضية. والمفروض أن يكون مدرس مادة التربية الرياضية قوي البنية، ومثالاً على «الفحولة»، في شكلها الجسدي في الأقل. وقد كان أيوب كذلك فعلاً، فهو الذي هزم مجموعة الرجال التي هاجمت غالب، واصطحبته في سيارة الأجرة التي

استقلها إلى بيته. غير أن أيوب، حين يرى غالب وصديقته سهام عاريين، يتعرض لصدمة نفسية، وينهار. لقد تجمع الكبت الذي زرعته فيه المدينة في تلك اللحظة، وانفجر انفجاراً، تحولت فيه فحولته الرياضية إلى خصاء، كما تدل على ذلك تلميحاته الجنسية التي يصارح به صديقه غالب، حول حجم أداته الفحولية. يضطر غالب حينئذٍ إلى الاتصال بمستشفى الأمراض العقلية لأخذ أيوب. ومنذ هذه اللحظة سيتحول البيت بطابقيه مسرحاً لأحلام اليقظة التي يمارسها غالب.

كانت أحلام اليقظة في الجزء الثاني من الرواية قد جعلت غالب يتصور أن أية امرأة يجب أن تكون سهام أو ليلى. وحين تعرف من وراء السياج الكرتوني المفروض في الدائرة الملاصقة لهم على ليلى، فقد تصور له أن اسمها سهام. وعلى هذا الأساس سلمها وهما في الباص، ورقة يصف فيها موقع بيته، ويرجو منها زيارته. لكن ما حصل أن ليلى، اليسارية المتخفية، القادرة على اقتحام مواضعات العرف الاجتماعي لم تزره، بل زارته، بدلاً من ذلك سهام صديقتها. في المرة الأولى، يفاجئهما أيوب، ويكون الضحية الأولى لأحلام غالب. ومع ازدياد حدة الهجمة على اليساريين، تضطر ليلى إلى الاختباء في بيت صديقتها سهام. غير أنها تفضل أخيراً أن يكون بيت غالب ملجأً لها. كانت تعرف البيت من الورقة التي سلمها لها، كما كانت تعرف أنه يترك باب المطبخ مفتوحاً لاستقبال سهام. وإذ كان غالب في ذروة اللذة مع ليلى، تدخل سهام، فيضطر غالب إلى إخبارها بضرورة أن تصعد إلى الطابق الثاني، الفارغ، الذي كان يشغله أيوب. هنا تتحوّل المساحة المعمارية للبيت إلى مساحة معمارية للجهاز النفسي. إذا كان الطابق الأول هو طابق الأحداث التي تجري في الشعور والأنا، فإن الطابق الثاني هو طابق الأحلام التي تهرب من سيطرة الروائي نفسه، فهو طابق اللاشعور والهو. الطابق الأرضي أحلام عاصفة، يريدها البطل لإثبات انتصاره، وتعويض

هزيمته الواقعية. والطابق الثاني طابق الأحلام التي تفرض نفسها عليه، وتخرج عن سياق ما خطط له. الطابق الأرضي تمثيل لانتصار الروائي، والطابق الثاني دليل على انتقام البطل. هكذا يصير انتصار غالب مؤكداً، وبطابقين. في البداية يحقق البطل في الطابق الأرضي كامل فحولته، على مستوى الشعور والأنا، ويحقق كامل فحولته في الطابق الثاني على مستوى اللاشعور والهو. من هنا يأتي المشهد الأخير في الرواية، حين يصحو غالب على صوت ضجيج في حجرة أيوب. الطابق الذي كان حتى الأمس القريب رمزاً لخصاء صديقه، يصبح في اللحظة الحاسمة مسرح إثبات فحولته. كان العصف قد اشتد في الطابق الأرضي، بحيث بدأت أوراق الأشجار بالتساقط، وأثاث البيت بالاهتزاز. صعد غالب إلى الطابق العلوي ليفاجأ بما لم يتوقع. كان الهدوء مستتباً تماماً، وقد اجتمعت جميع شخصيات الرواية: المدير الذي منع الفتيات من الكلا مع غالب في المكتبة الوطنية، وأيوب، محررو المجلة، السكرتيرا الست، المدير العام، سهام. كان عدد الحاضرين أكثر مما تتسع الغرفة. فقد تمّ استدعاء الشخصيات لمحاسبتها والانتقام منها. لم يتدخ غالب في سير الأحداث. ولم ينتبه أحد لوجوده. ترك الشخصيا تعاقب نفسها بالطريقة التي تشاء. القنينة التي تدربت عليها ليلى استعداد لما سيفعلونه بها في التعذيب عند إلقاء القبض عليها، وجد غالب مدير المكتبة السابق يحاول تخليص نفسه منها. سهام تستطيع العراك مع المدير وتحديه. أيوب يسترد فحولته وقوته. لم يبقَ شئ لغالب ليفعله. كانت الأشياء تتحقق له تلقائياً وكما يريد دون أن يتدخل في سيرها. وإذ استدار متهيئاً للنزول إلى الطابق الأسفل، حيث الجو العاصف المدوي، انتبه إلى إشارة أيوب: «غالب، لا تنسَ أن تأتي للحفلة». تأمل غالب في وجه أيوب، ولم يستطع تمييز ملامحه. لقد اختلط الزمن وتداخل. ما حدث في الماضي يستطيع أن يحدث الآن. أجابه غالب: «سوف أجئ

للحفلة بالطبع». لم يعد ممكناً احتمال المزيد. لذلك يفضل الراوي العودة إلى الطابق الأرضي المفهوم، طابق الشعور المسيطر على أحلام اليقظة فيه: «وأخذت أهبط السلم إلى الدمار»(ص 224).

ما الذي يريد غالب هلسا، الروائي الملتزم، أن يقوله من وراء هذا الاستغراق في أحلام اليقظة؟ وكيف يمكن لنا نحن كقراء أن نفهم عملاً أدبياً يغلّب ما هو نفسي ووهمي على ما هو اجتماعي؟ لدى الوهلة الأولى قد يبدو أن هناك تناقضاً بين التزام غالب هلسا الاجتماعي، وبين كتاباته الممعنة في الفردية إلى حد النرجسية الهذيانية. ولكن هذا التناقض ينحل إذا أدركنا أن ما يريد غالب كشفه هو انسحاق الذات الفردية وانسحابها إلى استبطان عالم وهمي أمام قوة السلطة. السلطة في النهاية هي التي تكره الفرد على هذا السلوك. في مقدمة متأخرة أضافها غالب هلسا لرواية «السؤال»، يجيب عن سؤال وجهته إليه صحفية عربية قائلاً: «نتائج الحكم الأبوي هي الإخصاء الروحي. . .ما أريد قوله هو أن قمع الإنسان بحجة التنمية هو أسلوب خاطئ» (ص ج). الحكم الأبوي هو الذي يفرض الإخصاء على مواطنيه، وبهذا السلوك، يفرض عليهم أن يعيشوا عالمين وحياتين كما في رواية «السؤال»، أو حياة بطابقين، كما في رواية «ثلاثة وجوه لبغداد». بعبارة أخرى، السلطة هي التي أخصت فحولة أيوب، واضطرت غالباً أن يعيش عزلة عوالمه الوهمية دفاعاً عن وجوده الفعلي.

أنوبيس يستردّ أباه

برغم أن (أنوبيس)[1] آخر عمل صدر لإبراهيم الكوني هي رواية، وليست عملاً نظرياً، فإنها تثير تساؤلات نظرية في الأساس. فبدءاً من العنوان، ومروراً بالمقدمة وانتهاءً بالنص نفسه، تضع الرواية قارئها في خضم إشكالات نظرية عن علاقة (أنوبي) بطل الرواية، وجد الطوارق والليبيين القدماء، في مقارنة ضمنية مع (أنوبيس) حارس العالم السفلي عند المصريين القدماء. وتعني كلمة (أنوبي) في لغة الطوارق ما تعنيه في اللغة المصرية القديمة، أي اللقيط والولد المجهول الأب. تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام هي: أخبار زمان المهد، وأخبار زمان الوجد، وأخبار زمان اللحد (يبدو أن العناوين تبادلت المواقع في المتن بخلاف الفهرس)، مضافاً إلى ذلك حاشية ختامية تتضمن وصايا أنوبيس، كما يتخيلها المؤلف. وفي واقع الأمر كان الكوني نفسه قد تعرض لعلاقة (أنوبي) بـ (أنوبيس) في الجزء الأول من كتابه «بيان في لغة اللاهوت»[2]. وفي تقديري أن القارئ لن يستطيع الإلمام بهذه الرواية ما لم يكن مطلعاً في الأساس على عمل الكوني النظري.

يعيد إبراهيم الكوني في كتابه المذكور كتابة التاريخ الحضاري

(1) إبراهيم الكوني: أنوبيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
(2) إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت، دار الملتقى، قبرص، 2001.

للعالم لا من خلال المركزية الغربية، كما تعودنا أن نقرأه، بل من خلال مركزية مقلوبة ومثيرة هذه المرة، تقرأ هذا التاريخ بقلب الافتراضات ونقل الهامش إلى المتن، والمركز إلى المحيط. ومصدر الإثارة في هذه القراءة أن الطوارق الذين أهمل التاريخ الثقافي قديماً وحديثاً معرفة مساهمتهم في صنع هذا التاريخ، وتركهم يمارسون عزلتهم السعيدة في المخيال الصحراوي المنقطع الصلة بالعالم، والمستغرق في لذة الانصهار بالانقطاع والتوحد بمعناه الحرفي والمجازي، يعودون في هذا الكتاب المتعدد الأجزاء ليحتلوا مكان المركز الجديد والأصل الذي انبثقت منه جميع الحضارات. وليس أنوبي سوى مثال بين أمثلة كثيرة على فاعلية الطوارق -في رأي الكوني- في خلق المفاهيم المنسية. ذلك أن كلمة (أنوبي) لا تعني فقط الولد، أو اللقيط، بل تعني أيضاً: المبعوث والرسول. وفي رأي المؤلف أن العربية والعبرية اشتقتا كلمة (نبي) من (أنوبي) الطارقية. يقول الكوني: «الجدير بالملاحظة أن «أنوبي» في لغة الطوارق تحمل مدلولاً وجودياً كان أصلاً لميلاد مفهوم النبوة من خلال مغزى الانقطاع، أو التوحد، أو اعتزال الخلق الذي تعبر عنه لفظة «أنوبي» كولد يمتلك أماً، ولكنه افتقد الأب، ليزيد إيماننا باغترابه عمقاً، وليستكمل الشرط الضروري الأول الذي تستوجبه كل رسالة نبوية حقيقية، المتمثل في ذلك الانقطاع عن الخلق الذي يؤهله لتحقيق انقطاعه المطلق إلى ربه، وهو مصير لا بد أن يحمله صليباً على ظهره كل من طوّقته الأقدار بوزر اسمه الرسالة»[3].

لسنا نريد مناقشة آراء الكوني في هذا الكتاب، بل نريد فقط معرفة المنزلة التي يمثلها أنوبي في المخيال الصحراوي عند الطوارق. وإذ أن العمل الذي يقدمه لنا إبراهيم الكوني عنه هو عمل سردي، فلا بد لنا أن

---

(3) إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت، جـ1، ص114.

نقرأه في ضوء قدرته على إنتاج واقع تخيلي هو ما نطلق عليه اسم الرواية.

مع شروق الشمس، في أخبار زمان المهد، تبدأ ولادة أنوبي. كانت كاهنة البيت واقفة فوق رأسه لحظة إطلاله على العالم لأول مرة. ولأنّ لوليد الأسطورة القدرة على النطق في المهد، فإن السرد الذي يرويه مكتوب بضمير المتكلم. بدأت الكاهنة تعلمه الأسماء القادمة من لغة الأسرار المختلطة الأولى. قالت له: أنت اسمك «وا» (الوليد، الميلاد، الموجود)، وأنا اسمي «ما» (الأم، الفم، الماء، الطبيعة)، أما هذا، وهي تشير إلى ذلك الشبح المتخفي، فاسمه «با» (الأب، الروح، العدم). بهذه الكلمات الشحيحة، يضع أنوبي قارئه في لغة البدايات السحرية الأولى، لغة ما قبل الإفصاح، لغة التميمة والرمز والنبوءة في ذاكرة ما قبل التاريخ. مذ شعر أنوبي أن وجوده هو نتاج عنصرين هما «ما» و «با»، أو الطبيعة والعدم، أو الأب والأم، أو المادة والروح، أو الظاهر والخفي، بدأت شوكة الاغتراب تخز قلبه، وتستفزه للبحث عن ذلك العنصر الخفي الذي لم يره، ذلك الشبح المتواري الذي يشترك مع «ما» في إيجاده. وما كان أنوبي يعلم أن البحث عن الأب في عرف أهل الصحراء يجلب النحس. كانت أمه الكاهنة قد أخبرته أنهم يعبدون الأب الخفي في السماء، ولكنهم يحبون الأم الظاهرة في الصحراء. خرج أنوبي باحثاً عن اللغز في مطاوي الصحراء العنيدة، ولكن المفارقة أن العطش حمله على أن يشرب من بول الغزال، غافلاً عن أن الشرب منه هو الشقاء بعينه. وبشرب أنوبي من بول الغزال، فقد تحرر من طبيعته الظاهرة، والتحق بحرية الخفاء. نال الحرية، وفقد الحضور. ودون أن يعلم فقد كان على أمه الكاهنة أن تحرره من هذا الأسر بحياتها. في الخباء، قال له الكاهن الغامض إن أمه ماتت ليستعيد حياته. لقد خرج باحثاً عن الأب، ففقد الأم والأب معاً. ظل أنوبي يشعر بالذنب لقتله

أمّه، لكن الفتاة التي تعودت أن تضع سبابتها في فمها أخبرته أن الكاهن هو الذي قتلها. لقد نحرها على ضريح الأسلاف، ثمناً لاستعادته من انمساخه. وبعد تجربة الحب السريع مع امرأة الأغراب، يتوجه أنوبي إلى الخلاء بحثاً عن الكاهن. يعترف له الكاهن بأنه قتل أمه، لكي ينقذه. انتزع أنوبي المدية من حزامه وغرزها في رقبة الكاهن، ليسيل دمه قرباناً في أرض الصحراء الظمأى منذ ملايين السنين. وما كان أنوبي ليعلم أنه قتل أباه، بعد أن قتل أمه. عند منعطف الوادي فقط، يعلم من الراعية التي تمص سبابتها أن الكاهن هو أبوه، لأن الكاهن حقيقة والأب أكذوبة. قالت له أيضاً إنه بعد قتله أمه قتل أباه وأباها. فهما شقيقان. هكذا تكتمل دورة زمان المهد باقتراف ثلاث جرائم يرتكبها أنوبي دون أن يعلم: قتل الأم، وقتل الأب، وسفاح المحارم. وبذلك يتطابق مصيره مع مصير أنوبيس، في الأساطير المصرية، الذي ولد من معاشرة أوزوريس لقرينة شقيقه ست عن طريق الخطأ، وصار حارساً للعالم السفلي. ولكن خلافاً لأنوبيس، لن يستطيع أنوبي صحراء الأسطورة اللجوء إلى العالم السفلي، إذ لا وجود لعالم سفلي في عرف أهل الصحراء. هناك فقط عالم الباديات وعالم الخافيات. وسيجد أنوبي في عالم الخفاء ملاذ الوجد الذي يسرب به التكفير عن خطيئة أشنع الجرائم البشرية.

في سيرة الضياع، يسترد أنوبي ذاكرته حين يصل إلى الواحة التي لا اسم لها. ولأن النسيان سقطة وزلة قدم يهوي بها الإنسان من الأعلى إلى الأسفل، فقد اضطر الجوع أنوبي أن يأكل من لحوم ذوي قرباه من حيوانات الصحراء. حينئذ أنكرته الحيوانات التي كانت قد تآلفت معه. فحكمت عليه بالهبوط إلى متاهة الضياع مرة أخرى. يتضاعف إحساس أنوبي بنبله مع ازدياد أخطائه وخطاياه. كلما استبد به الشجن والوجد، انصرف إلى تطهير ذاته بالغناء. قال له العابر إنه لم يقتل أباه كما توهم،

بل قتل ظله. يسقيه من ماء آباره الأربعة، فيخبره العابر أن من لا يتألم لا ينال. الألم ضريبة النقاء. وقد جرب أنوبي الإحساس بالإثم، فطهره هذا الإحساس. لكن الولع بالامتلاك لا يتوقف عند حد. هكذا سيستغل أنوبي الماء لتنمية ثروته، وسيكون لديه نساء ونياق، غير أن السؤال الذي لم يجد لديه جوابه هو السؤال البدئي المؤرق: من أنا؟

ولكي تكون لأنوبي سلالة، فإنه يتزوّج من امرأة غريبة، تعترف له بعد إنجابهما ابنه «آرا» (الذي يعني السليل ورب السلالة معاً) أنها أخته التي أرادت أن تنقذ سلالتهما بالإنجاب منه، لأن الأمومة في عرفها هي الأصل، أما الأبوة فوهم لا يلد إلا الوهم. وحين يتحول أنوبي إلى معبود رمزي لدى القبيلة، وحارس لأعراف الناموس البدئي، تأتيه الطعنة من أقرب المقربين، من «تين هنان»، أخته وزوجته، ومن «آرا» ابنه الذي سينصرف بحثاً عن الأب، كما بحث أنوبي قبله. يقرر أنوبي الانقطاع بنفسه، والانصراف إلى نداء قلبه في اعتزال العالم. لكنه يظل يتلقط أخبار القبيلة من أفواه عابري السبيل. غير أن سخرية المصير تشاء لآرا أن يكرر سيرة أبيه. لا تكتمل معضلة البطل إلا بإقباله على قدره المرسوم سلفاً. كان أنوبي قد نحت على جدران الصخور كنوز الأعماق، ولم يتوقف عن هذا الانهمام بالوصايا إلا في اليوم الذي وفد عليه ذلك الغريب الذي سرعان ما عرف فيه ابنه وسليله آرا. آرا سليل ومؤسس سلالة، ولهذا لا بدّ له أن يكون أنوبي آخر، أن يكرر سيرة أنوبي. كان آرا منهمكاً بالبحث عن ذاته، غير أن البحث في فضاء الأسطورة البدئية عن الذات يعني تضييعها. ولهذا كان آرا ملثماً، لا يريد إخفاء وجهه فقط، بل إخفاء كيانه كله. لكن خطيئة أنوبي أنه صارحه بأنه آرا، فكان لا بد له من أن ينتقم منه لإفشائه سره. عندئذ ذبح آرا أباه أنوبي، تماماً كما ذبح أنوبي أباه من قبل. في تلك اللحظة فقط يصرح أنوبي بحقيقة النبوءة الخفية التي احتفظ بها: «لا بدّ أن نميت الأب كي نبحث عن

الأب، لا بدّ أن نميت الأب كي نجد الأب» (أنوبيس ص 206). لم يكن أنوبي إلا فكرة عابرة في خيال رجل عابر، ولكنه كان أيضاً الحقيقة السرية لأبطال المخيال الصحراوي الغامضين الباحثين عن آبائهم مدركين تماماً أن الأب الحقيقي هو الناموس الذي يأمرهم بالبحث عنه في ذواتهم.

وبصرف النظر عما إذا كان القارئ يختلف مع المؤلف في افتراضاته النظرية أو يتفق معه حولها، فإن رواية «انوبيس» أسطورة أنوبي لم تقدم لنا المادة الخام للأسطورة، بل قدمت لنا أسطورة ممزوجة بحبكة رواية تتناول مخيال الصحراء البدئي وهو يواجه شحة الاحتمالات القصوى وغزارتها معاً.

«يالو»: الحياة بصفتها سرداً

بعد أن يفرغ القارئ من قراءة رواية «يالو»[1] لإلياس خوري، يحس أن المؤلف خدعه. طوال مائتي صفحة والمؤلف يتحدث إليه على لسان يالو. ويالو هو اسم التحبب لدانيال، ذلك الفتى الذي خربته الحرب وجرفته في سيول طواحينها. بعد الصفحة المائتين فقط، يعرف القارئ أن يالو بدأ يكتب اعترافاته التي سيستعيدها في زنزانته بعد الحكم، لكتابة قصة حياته مرة ثانية بعد أن بعثرها المحقق وداسها بأقدامه. أن يكتب أحد قصة حياته يعني أن يمارس ازدواجية أن يكون كاتباً ومكتوباً، غير أن يالو لم يمارس هذه الازدواجية. فهو حين جلس على القنينة في التعذيب أو التحقيق، شعر بانفصاله عن نفسه، شعر بأن يالو يطير هناك على العرش، بينما بقي هو دانيال لكي يتحمل وزر كتابة قصته، والدفاع عن وجوده الوهمي الرقراق برواية حكايات ضياعه. في ختام الرواية فقط سيعرف القارئ أن المؤلف الضمني لم يكن الياس خوري، بل كان يالو، الذي عاش حياته مبدداً حريته في رماد الحروب، وعاش سجنه ململماً شظايا ضياعه في السرد. هنا نعثر على المفارقة التي انحدر إليها يالو. لقد أضاع حياته فعلياً في الحرب وبددها في مشاهد الموت حين كان حراً، وحاول ترميمها سردياً في زنزانة السجن.

---

(1) الياس خوري: يالو، دار الآداب، بيروت، 2002.

وإذ لم يكن يالو فتى مثقفاً، بل كان إنساناً ساذجاً بسيطاً، فقد كتب قصة حياته كما حدثت بلا رتوش ولا تزويق، وبلغة الحياة الفعلية. ودون أن يدري كتب يالو -أو دانيال- بلاغة الحياة المعيشة. في البداية كانت الكتابة عنده رصفاً للحروف لإثبات براءته، ولكنه بتكرار محاولة الكتابة المقنعة للتحقيق اكتشف أنه يعيش الكتابة، أكثر مما يكتبها، اكتشف أن السرد هو حياته الرمزية، بعد أن أضاع حياته الفعلية. قبل أن يسرق يالو مع صديقه ومعلمه في اللصوصية طوني صندوق الثكنة ويهاجرا به إلى باريس، كانت الحياة عنده ممارسة لطقس بدائي حسي، وبعد تجربة السجن والتعذيب صارت الحياة أيضاً ممارسة لطقس بدائي سردي. في الحالتين كان يالو بدائياً مندفعاً بشراهة في الإقبال على الحياة، وفي الإقبال على السرد. وكأن السرد أصبح تعويضاً عن حياة لم يعشها. شعر بهذا الانقسام منذ أن نزل عن القنينة، فقد ظلّ يالو هناك في الأعلى، بينما هبط هو دانيال إلى الأسفل. في تلك اللحظة بالضبط، أراد أن يعيد للسرد وظيفته البدائية في الدفاع عن الوجود. ولم يختر لسرده سوى لغة السذاجة التلقائية التي عاشها، بل لم يختر سوى السرد المليء بالتكرار والمنتزع من كلام الطبقات السفلية من المجتمع. ففي هذه اللغة، وفي هذا السرد التلقائي لا مجال للمناورة والتعالم، بل يبدو كل شئ بصورة فضيحة معلنة. كان جده الكوهنو مقتنعاً أن السريانية تفتحت، ولكن العربية أزهرت. هو أيضاً عاش دانيال، وكتب قصة حياة يالو. اخترع الحكايات والقصص ليعيشها أول الأمر، بوصفه يالو، كما حدث حين أخبر شيرين أنه قتل ابنة عمه لأنها أرادت الزواج من كردي. وحين صار دانيال صار يخترع القصص أيضاً فيدلي باعترافات على جرائم لم يرتكبها. بمرور الزمن ومع تكرار الكتابة، تعلم دانيال أن الكتابة عملية تطهر من الأخطاء: «كل الذي كتبته عن قصة حياتي صحيح، لكن هناك مسألة أريد توضيحها، وأنا لا أريد من هذا التوضيح

الإساءة إلى أحد، أعوذ بالله، أنا الآن طاهر وأبيض مثل هذه الورقة البيضاء التي أكتب عليها قصة حياتي» (ص263). لكن الكتابة ليست تطهيراً فقط، بل هي حياة أيضاً. كان المحقق يريد منه الاعتراف بجرائم لم يرتكبها. وهو يصر على الجرائم التي ارتكبها فقط: «سوف أروي لكم حكايات يالو بالتفصيل، فأنا أريد لهذه الحكاية أن تكون عبرة لمن يعتبر. لذلك فحين أجلس على الكرسي أمام الطاولة ممسكاً قلم الحبر السائل من أجل أن أكتب، أشعر بالرهبة. فهذا الحبر الذي يملأ الأوراق هو روحي. أريد لروحي أن تسيل. . .أنا لا أخاف الموت يا سيدي، ولا استخدم حبري من أجل خداعكم. لكنني سوف أكذب إذا اعترفت بما تطلبونه مني» (ص317). يتعجب يالو كيف تحول جده إلى قديس لأنه قتل زوجته، بينما تحول هو إلى مجرم لأنه لم يقتل أحداً. هنا تصبح سيرة يالو سيرة للمجتمع كله. وتصبح محاكمته العلنية محاكمة ضمنية للمجتمع كله. فهو لم يغتصب فتاة في عزلته حارساً للفيلا في بلونة، ولا يجب أن يحاكم. لم لا يحاكم أفواج العشاق الذين كانوا يأتون إلى منتبذه ذاك، وحين يباغتهم بظهوره يتخلون عن عشيقاتهم ويهربون؟ لم يعرف يالو أبداً أن قضيته صارت مهمة لأنها ارتبطت بقضايا أخرى أرادت الشرطة الكشف عنها. يختصر يالو هنا سيرة جيل كامل من الشباب الذين غيرت الحرب مصائرهم، ودفعت بهم إلى ممارسة العنف والجريمة دون علمهم. هكذا تكون محاكمة يالو محاكمة للحرب وما شكلته من قيم وأفكار. لكن المهم في ذلك أن العنف المتبادل الذي مارسه يالو على المجتمع، ومارسه المجتمع على يالو، ينقلب هنا إلى محاكمة متبادلة. فالمحقق الذي يحاكم يالو أو يستجوبه بوصفه أعلى سلطة اجتماعية، يتعرض هو نفسه على يد يالو إلى المحاكمة أو المساءلة رمزياً في ثنايا السرد.

لم يكن يالو يقص حكاياته فقط، بل كان يقص حكايات من يعرفهم

أيضاً. ففي السجن تعلم أن لكل حكاية جذورها، تعلم أنه لكي يبدأ عليه أن يعود إلى التفاصيل السابقة. حكايته لا تكتمل من دون حكاية جده الكوهنو الكردي- السرياني المهاجر، الذي قتل زوجته وتحول إلى قديس. وحكاية جده لا تكتمل من دون رواية حكاية أمه غابي التي ارتبطت بالمعلم الياس الشامي، ثم هجرها زوجها، قبل ولادة يالو نفسه. وحكاية أمه لا تكتمل من دون رواية حكاية الياس الشامي هذا، الرجل المسن المتزوج، الذي كان يخدع الفتاة الصغيرة غابي في مخدعه في محل الخياطة، وهو يذرف الدموع على آيات الإنجيل ورعاً وتقوى. تلك حكايات الماضي البعيد. أما حكايات الماضي القريب في الحرب، فتأتي في مقدمتها حكاية ألكسي، الشاب الذي اشترك في مجموعتهم في القتل ثم اختفى، وحين أعلن آمر المجموعة عن أمره بقتله، عثروا على جثته المتعفنة في ملابسه، ولم يبق منه سوى عظامه المتهرئة. فكان أن أُعلِنَ شهيداً. تختلط مفارقات الحياة بمفارقات السرد. الخواجة ميشال سلوم الذي عاد بيالو من باريس إلى بلونة، ووفر له المأوى، تعرض هو الآخر لغدر يالو حين خانه مع زوجته، وما أن علم الخواجة بذلك حتى بادر إلى التشكيك بصحة عقل يالو، لا بصحة روايته. شيرين وحدها تبدو بلا حكاية، سوى تلك التي يرويها يالو عنها. ما كان يالو ليتخيل أن الفتاة التي أحبها، والتي لم يكن يطلق عليها اسماً، وعرف فيما بعد أن اسمها شيرين، هي التي ستتقدم إلى الشرطة لتتهمه باغتصابها. شيرين هي المزيج من حلم يالو الهائم وواقعية الحروب القاسية. هي الحكاية التي لم يحسن يالو كتابتها، لتنقلب ضده وتغير مجرى حكاياته. فهذه الفتاة التي ضبطها يالو مع الدكتور المسن، ونام معها بعد أن هرب الدكتور وتركها بين يديه، توهم يالو أنها بدأت بحبه. استسلمت له بإرادتها مراراً، وحين أقنع نفسه بضرورة الزواج منها، تقدمت للشرطة تتهمه باغتصابها حين كانت برفقة خطيبها الشاب. شيرين هي خطيئة يالو

السردية التي ستجبره على كتابة حياته بطريقة جديدة. هل كان يالو يتخيل ذلك الحب؟ هل كانت شيرين تتظاهر بالحب لأنها خائفة من يالو، لا لأنها تحبه؟ لا أحد يعرف تماماً، ما دام السرد عند يالو متداخلاً بالحياة، وما دامت حياته سرداً محضاً.

هذه السلسلة المتتابعة من الحكايات هي التي تشكل قوام حكاية يالو. لم يعش يالو حياته إلا بوصفها سرداً، ولم يكتب نصوصه الحكائية إلا بوصفها حياةً حقيقية. وبقدر ما تتكون حياته الفعلية من وقائع مفككة الأوصال حصلت مع آخرين سواه، مثل جده وأمه والمعلم الياس، تتكون قصة حياته أيضاً من حكايات مفككة الأوصال حصلت مع آخرين مثل شيرين وألكسي وطوني. وهذا التداخل بين السرد والحياة، بين الوقائع المعيشة والأحداث الخيالية هو الذي يكون في النهاية قصة حياته. حياته سرد، وسرده حياة. ولذلك فحين يكتب يالو حياته، فإنه يريد أن يعرف هل عاشها حقاً. هل حصلت الأشياء كما توهمها، أم توهمها كما حصلت بالفعل؟ هذا السؤال يبدو مستبعداً، لأن يالو لم يعش إلا تداخل الحياة بالسرد. تبدو له الحياة، في لحظة الكتابة، سرداً، والسرد حياةً. ولهذا يعيد دائماً كتابة ما جرى له، مصححاً أو معدلاً بعض الأحداث. وحين يكتب ما حصل له، فهو يعيشه. قبل الكتابة كانت حياته فراغاً ضائعاً في نثار الحروب، وبعد الكتابة اكتشف أن الحياة توجد في مكان آخر، توجد هناك في المخيلة الورقية لكائن يعطيها معنى وتسلسلاً. كل تصحيح في حكاياته هو عيش جديد لها، في محاولة لإعطائها معنى لم يعشه من قبل.

لقد أخذت الرواية من مؤلفها الضمني عشر سنين لكتابتها -كما يقول في الفصل الأخير منها- لكن تجربتها حياتياً استغرقت عمره كله وأعمار من سبقوه. وإذا كان قد وضع فصولاً منها بصيغ تتناقض مع السرد الروائي، كما في الفصل ما قبل الأخير الذي هو نسخة من الحكم

القضائي الذي صدر بحقه، فلأنه لم يشأ أن يكتب رواية. لقد أراد أن يكتب حياته فقط. ولكنه دون أن يدري تحول إلى روائي مقلق، من الصعب أن نقرأ روايته دون أن نشعر بالتعاطف معه، ودون أن نحس أن البراءة التي يدعيها هي مجرد قناع يحيط به تجربته الفريدة في السرد والحياة.

موسم العودة إلى البيت

لا بد من الإشارة في البدء إلى أن مفهوم «العودة إلى البيت» هو مفهوم استعاري في الدرجة الأساس، يتحول البيت بمقتضاه من مكان جغرافي إلى مكان ثقافي. ولحسن الحظ فإن كلمة بيت في العربية تنطوي على كثرة من المعاني، فهي: المنزل والوطن والعائلة والمعبد. هكذا تسمح هذه الكلمة في حركيتها بأن تتموج في فيض من الحقول الدلالية المتقاربة التي تدل جميعاً على المكان الثقافي الأثير والقريب من النفس. وإذا كان بالإمكان النظر إلى هذا المفهوم باعتباره عودة إلى مكان الطفولة الأليف، فإن هناك في المقابل مقاربات أخرى تبعده قليلاً عن التحليل النفسي وتقربه من التحليل الثقافي. أليس في العودة إلى البيت، في النهاية، عودة إلى أحضان اللغة الأم؟ أليست اللغة بيتاً كما يقول هيدغر؟ وأخيراً، أليست العودة إلى التقاليد الاجتماعية الأليفة عودة إلى البيت الاجتماعي الكبير، ما دام البيت بمعناه البلاغي هو وطن الثقافة الأول؟

يتخلل مفهوم العودة إلى البيت كل عمل سردي، ما دام السرد استكشافاً للذات أو للآخر، وما دام هذا الاستكشاف قائماً على فكرة الرحيل إلى أعراف معينة، أو الرحيل عنها. وقد نشأت الرواية العربية الحديثة، من حيث هي نوع أدبي، مع بواكيرها الأولى في أحضان التراث السردي العربي التقليدي، متمثلاً في المقامات ورواية الرؤيا

والرواية التاريخية. ثم دخلت في حومة التجارب الفنية الحديثة بمبارحة بيتها الأليف، وهجرتها إلى تقاليد الرواية الغربية. ولكنها لم تتأخر طويلاً عن العودة إلى أحضان تقاليدها الأدبية الأليفة. وإذ لا يمكننا الإلمام بسعة هذا الموضوع ما لم نقسمه إلى حقب معينة، فإننا سنعرض هنا لروايتين من الثلاثينات وروايتين من الستينات وثلاث روايات من التسعينات.

تحكي رواية (الرغيف) لتوفيق يوسف عواد قصة سامي عاصم الذي تضطره وطنيته إلى ترك أهله وحبيبته زينة واللجوء إلى الجبل، هرباً من انتقام الأتراك. يلقي الأتراك عليه القبض، لكنه يتمكن من الفرار، والالتحاق بالثورة العربية، بينما تتصور زينة أنهم قتلوه. فتنتقم له بقتل الحاكم التركي. وتلازم المفارقات علاقة الحبيبين. إذا اتسع الفضاء بوجه أحدهما ضاق بوجه الآخر. وإذا تمكن أحدهما من العودة إلى البيت، تشرد الآخر. تعلم زينة بأن سامي التحق بقوات الثورة العربية، فتنضم إلى مجموعة ثائرة. وإذ كانت تنتظر عودته، يموت سامي في حربه ضد الأتراك. لقد غادر سامي قريته، واحتمى في وعورة الجبل، أو تحت ظلال بنادق الثائرين، هرباً من ضيق المكان الأليف. لكن المفارقات ظلت تطارده حتى في المكان الوعر.

في رواية (الدكتور إبراهيم) لذي النون أيوب، الصادرة أيضاً عام 1939، يسافر الشاب إبراهيم من بغداد إلى إنجلترا، بغية إكمال دراسته. وهناك يتزوج من فتاة إنجليزية. لكن المعاناة تبدأ في الوطن، لأنه لا يتورع عن سلوك أرخص الطرق لاسترضاء البريطانيين، وإبعاد زملائه. وحين تبلغ العداوة بينه وبين هؤلاء ذروتها، يحمل أرصدته وكل ما يملك ويسافر إلى أمريكا. المكان الأليف عند الدكتور إبراهيم يتحول إلى منفى، والمنفى إلى مكان أليف. لقد وجد في الغرب حريته، وأضاعها في الوطن.

في رواية (عائد إلى حيفا) لغسان كنفاني تجيء العودة إلى البيت بالمعنى الجغرافي. لكن الجغرافيا هنا تقوم بأبشع ألوان سرقة الهوية. يعود الزوجان الفلسطينيان إلى بيتهما في حيفا، ليكتشفا أن ابنهما الصغير الذي تركاه، قد استولت عليه كسائر الأشياء في البيت، عائلة يهودية، وأنه نشأ وتطبع بهوية إسرائيلية. هكذا تعتدي حدود الجغرافيا على حدود الثقافة وتهزمها.

رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)[1] للطيب صالح تستدعي في الجانب الآخر منها موسماً للعودة إلى الجنوب، وإلى البيت الأول. لم يذهب مصطفى سعيد إلى الشمال مهزوماً، مثل عطيل، بل ذهب فاتحاً. لكن الهزيمة كانت في عودته إلى الجنوب. ففي الوطن لم يستطع مصطفى سعيد سوى أن يذهب إلى النهر الكبير، ويستسلم لطغيان أمواجه. لم ترضَ أرملته الزواج من ودّ الريس. وكان مصطفى قد أناب عنه الراوي في رعاية أحوال أسرته. وعندئذٍ تبدأ أزمة الراوي، الذي يمكن القول إنه يكرر سيرة مصطفى سعيد. فهو مثله سافر إلى بريطانيا، ومثله في الثقافة والوعي. لكن الراوي أيضاً لم يستطع احتمال موسم العودة إلى الجنوب. لذلك يتعرى كما ولدته أمه، ويتوجه إلى النهر. والنهر وحده يأخذ شكل مجاز متطرف للعلاقة بين الثقافة التليدة والثقافة الوليدة. وفي خضم الأمواج يتردد الراوي: «أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب. لن أستطيع المضيّ، ولن أستطيع العودة» (ص169). ففي نهاية الأمر، لا يستطيع الراوي، كما لم يستطع مصطفى قبله، الانتماء إلى الثقافة التقليدية المنخورة، كما لم يستطع الانتماء إلى الثقافة الغربية اللقيطة. فظل في كلتا الحالتين يشعر باليتم الثقافي. وليس البيت هو الجغرافيا، ولكنه ثقافة الروح والأحلام الموءودة.

---

(1) الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط2، بلا تاريخ.

رواية (اعترافات تاجر اللحوم)[2] لحسين الموزاني تتناول موضوعة العودة إلى البيت بمعناه الثقافي، لا بمعناه الجغرافي. ما كان بمستطاع بطلها قاطع الربيعاوي أن يعود إلى العراق، فيقرر الذهاب إلى مصر. إنه يستبدل الوطن الجغرافي بالوطن الثقافي. لكن المفارقة أن المصريين يعاملونه كعراقي، برغم جواز سفره الألماني. وفي القاهرة تتداخل هويات قاطع المتعددة، فهو سومري وبابلي وعربي وعراقي ومصري وألماني وتركي، وتتقاطع لغاته المتعددة أيضاً، لهجات عراقية موغلة في المحلية، ومصرية وفصحى وألمانية وإنجليزية وتركية. من طبع العراقي أن يحمل معه «برج بابله» حيثما ذهب. وفي خليط الهويات واللغات، تتداخل في ذاكرة قاطع الربيعاوي مهنته كبائع لحوم حيوانات في ألمانيا، ورغبته في تجريب لحوم البشر، بالمعنى الإيروسي، في مصر. تبدو له العودة إلى البيت، وكأنها منفى في البيت. ويتحول اسمه (قاطع) إلى تورية توحي بقاطع الطريق، وقاطع التذاكر. ففي ذروة برج هذا السرد البابلي، يفضي كل شيء إلى نقيضه، ويوقعه في مأزق السخرية.

تستعيد رواية علي بدر (بابا سارتر)[3] أزمة مصطفى سعيد في (موسم الهجرة إلى الشمال) ولكن على نحو ساخر. يسافر عبد الرحمن، ابن العائلة البغدادية الوجيهة، إلى باريس. وإذ يخفق في الدراسة، يقرر العودة إلى بغداد، حاملاً معه إيماناً أعمى بفكرة الغثيان عند سارتر، ونادلة مطعم فرنسية كزوجة له، يتصور أصدقاؤه وأتباعه أنها ابنة عم سارتر. هكذا تكون وجوديته خليطاً من القيم العشائرية الموروثة عن العهد العثماني، وقد طعمها بمصطلحات الغثيان والعبث والعدم عند سارتر، مستخدماً إياها خارج سياقها الفلسفي. وهو أمر يعرض أبطال

(2) حسين الموزاني: اعترافات تاجر اللحوم، منشورات الجمل، ألمانيا، 1997.
(3) علي بدرك بابا سارتر، دار رياض الريس، بيروت، 2001.

الرواية لمفارقات كثيرة تجعلهم موضع سخرية. وحين ينتحر عبد الرحمن، فيلسوف الصدرية، يبدأ زملاؤه بالبحث عن فيلسوف جديد. كان إسماعيل حدوب قد حلق شعر رأسه، وارتدى نظارة طبية على طريقة ميشيل فوكو. قال للراوي: «لم يعد سارتر مفيداً للثقافة العربية. العبث والغثيان لم يستطيعا حل مشاكلنا. علينا أن نتبع خطة جديدة. البنيوية هي التي ستحل مشاكلنا، فأريد كتابة مؤلف يقوم بهذا الشيء». خيبة فيلسوف الصدرية خيبة جيل كامل تعرف على مشاكله وحياته بوساطة قراءة الآخر قراءة ارتجالية سريعة، ولا يتردد في تكرار تجربة خيباته. كان خروجه من البيت خروجاً مأزوماً، وكانت عودته مأزومة أيضاً. كان يريد زعزعة الحيطان بتغيير الأثاث. وترتب أن يعيد الجيل التالي له أزمته نفسها، فينتقل من فيلسوف الصدرية إلى بنيوي الوزيرية.

تتناول رواية «يوسف الإنجليزي»[4] لربيع جابر قصة حياة يوسف إبراهيم خاطر جابر، منذ أن ولد في قريته الصغيرة في الجبل حتى هجرته الثانية إلى أمريكا. وعن طريق سرد مولع بالجمع بين التفاصيل اليومية الدقيقة والوقائع التاريخية الجسيمة، يروي ربيع جابر عوامل الاندماج والصراع التي تحكم حياة القرويين في الجبل من الدروز والمسيحيين، وكيف تقرر مساق حياتهم. بعد وفاة أبيه إبراهيم يعيش يوسف عند أخته سعاد وزوجها عبد اللطيف. لكن سرعان ما يكتشف فيه المبشر الإنجليزي فانديك قدرته السريعة على تعلم اللغة الإنجليزية. يأخذه معه إلى بيروت. وفي بيروت وضع تحت رعاية المرسل شافرد. وفي هذه الفترة يتعرف على الطفلة الصغيرة راشيل، التي ستصير بعد ذلك بسنين زوجته في لندن. ومن أسرة إلى أخرى، ينتقل في سفينة إنجليزية إلى لندن. تبتسم له الحياة، كما لم يتوقع. بدلاً من دراسة الفن أكاديمياً،

---

(4) ربيع جابر: يوسف الإنجليزي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.

يصير يوسف واحداً من أشهر فناني النقش والحفر في الصحافة البريطانية في منتصف القرن التاسع عشر. لكن لقاءه بعد فترة طويلة من الفراق براشيل يقلب عليه كل شئ. راشيل، مثله، عاشت في بيروت، ولم تستطع العثور على معنى لحياتها. يتزوجان. ولكن بعد وفاة ابنهما الصغير تشنق راشيل نفسها، فيترك يوسف لندن وما أنجزه فيها من مجد فني عائداً إلى بيروت. يعود إلى القرية التي نشأ فيها أجداده وتقاتلوا وماتوا. كانت لدى يوسف ساعة جيب ذهبية قديمة ورثها عن عائلته، أخذها معه إلى لندن، وحين عاد أهداها إلى ابن أخيه نور الدين. الزمن هو الشاهد الوحيد على تكرار العائلة غربتها وبحثها عن هويتها في بيروت أو لندن أو بلغراد أو أمريكا.

ختاماً هل يمكن القول إن موسم العودة إلى البيت هو المواسم كلها؟..