

د. معجب العدواني
الموروث
وصناعة الرواية
مؤثرات ومثيلات



معالم نقدية

د. معجب العدواني

الموروث وصناعة الرواية

منشورات الاختلاف
Editions El-khtilef

منشورات ضفاف
DIFA PUBLISHING

منشورات الاختلاف
Editions El-khtilef

د. معجب العدواني

الموروث وصناعة الرواية مؤثرات ومثيلات

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtlef



منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى

1434 هـ - 2013 م

ردمك 0-0936-01-614-978

جميع الحقوق محفوظة

منشورات ديفاف

DIFAF PUBLISHING

editions.difaf@gmail.com

هاتف بيروت: 009613223227

هاتف الرياض: 0096650933772

منشورات الاختلاف

Editions El-Ikhtilef

149 شارع حسبية بن بوعلي

الجزائر العاصمة - الجزائر

هاتف/فاكس: +213 21 676179

e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل

الهاتف: 537.72.32.76 (212) - الفاكس: 537.20.00.55 (212)

البريد الإلكتروني: darelamane@menara.ma



يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

المحتويات

7 مقدمة

الفصل الأول:

13 **تجسيد سؤال الهوية في الرواية**

13 النوع الأول: اجتياز حدود المكان الجغرافي

15 النوع الثاني: اجتياز الزمن الحاضر إلى الحنين إلى الماضي

16 النوع الثالث: توظيف التراث وهيمنة النماذج التقليدية

18 النوع الرابع: المكتوب بلغة الهيمنة

الفصل الثاني:

25 **شهرزاد في ثوبها الجديد**

من كتاب «ألف ليلة وليلة» إلى الرواية المعاصرة:

29 مداخل في التلقي والتأثير

47 «ألف ليلة وليلة» في الرواية العربية: الأبعاد النصية

من «ألف ليلة وليلة» إلى الرواية العربية:

65 الأبعاد العجائية والأسطورية

74 الرواية العربية و«ألف ليلة وليلة»: العلل والدوافع

الفصل الثالث:

77 **روايات بنكهة المقامات**

77 جذور المقامة في الأدب العربي الحديث

81 عناوين المقامات وما يناظرها

83	ثنائية السارد والبطل من المقامة إلى الرواية.
88	التهجين الأجناسي
		الفصل الرابع:
95	الموروث وصناعة الدهشة
95	الجواري في قلوب/ قصور الخلفاء
104	الشخصيات الرئيسية: ملامح الاتفاق والاختلاف
115	قسوة البدايات وألم النهايات
119	الخاتمة
127	المصادر والمراجع
127	المراجع العربية:
133	المراجع الأجنبية:

مقدمة

لا يمكن تجاهل ما يسهم به الأدب في الكشف عن أنماط شتى من العادات والسلوك والمسكوت عنه في الثقافة الإنسانية، ولما كان الإبداع الروائي أبرز الفنون الأدبية التي تركز على سؤال الهوية في سياقات تعتمد الصراع وغلبة القوى الأجنبية والتحويلات الآنية كالعولمة وهيمنة القوى الكبرى، فقد أدى ذلك إلى تفاعل أقلام عدة مع هذا البعد، فأنتجت دراسات شتى حذرت فيه من تلك الهيمنة التي تمارسها القوى الكبرى والنماذج المستبدة بفعل التراتب القهري، ونظرت إليها بوصفها خطرًا على الذات الثقافية وتدميرًا لتطورها.

تحاول هذه الدراسة أن تتباعد أولاً عن التذكير، تلميحًا أو تصريحًا، بأهمية الموروث أو تأكيد المخاطر التي تجسدها هيمنة القوى العظمى على الهوية، وذلك لسببين اثنين: يتصل الأول بكثرة ما تم إنجازه في هذا الشأن من الدراسات التي تناولت قضايا الهوية وهيمنة وغيرها، ولما كانت بعض هذه الدراسات تستحق الوقوف والتأمل لجديتها، فإن الحاجة إلى تكرار مثل ذلك أمرًا لا يضيف جديدًا، أما السبب الثاني فيتصل بسعي هذا البحث إلى استثمار الجانب الإيجابي في موروثنا الثقافي بوصفه المفتاح الأقرب والأنسب لمعالجة أوضاعنا لمعرفة ما لدينا من إيجابيات تستدعي ضرورة التركيز عليها لمضاعفتها ودعمها وتفعيلها في الثقافة.

إننا نأمل أن نبث روح التفاؤل عوضًا عن التشاؤم في النظر إلى هويتنا الثقافية وأوضاعها. ولذلك تسعى هذه الدراسة أن تجيب عن سؤالين اثنين في هذا الإطار المتعلق بأسئلة الهوية وتمثيلاتهما: ما أهم العوامل الرئيسة الحديثة التي رسخت مفهوم الهوية في الرواية العربية؟ وكيف تجسدت صور الموروث فيها؟ ولتحقيق ذلك فقد تم التركيز على استقراء تلك النماذج وتبعتها لتكشف انعكاسات الهوية في بعض النصوص الروائية

العربية المُختارة إلى جانب بعض النصوص الإضافية المتضمنة حوارات مع أولئك الروائيين في محاولة لاستقراء هذا التناول.

يمكن تعريف الهوية بصفة عامة في كونها الطريقة التي يمكن من خلالها أن يحدد الأفراد أنفسهم بوصفهم أعضاء في مجموعة ما نحو (الأمة، الطبقة الاجتماعية، الثقافة، العرق، الجنس وغير ذلك)،⁽¹⁾ تقرر هذه المحددات أنواع الهويات التي تخضع لها المجموعات، فالأمة العربية ترتب هويتها إلى مركزات أساسية تجسدت منذ مئات السنين، إذ كانت وحدة العرق واللغة والدين والتاريخ أبرز محدّدات الهوية العربية مع اختلاف المواقع الجغرافية وتنوعها، ومع الإيمان المطلق بأهمية تلك المحددات التقليدية إلا أن هناك عوامل حديثة أسهمت في إعادة بلورة وتشكيل تلك المحددات وصياغتها لتصبح ملائمة لعصر مضطرب وقوى مختلفة ومتصارعة.

لقد حفظت تلك المحددات التقليدية الجوانب الثقافية المتداولة والمتوارثة في ثقافتنا وخلقت نوعاً من القبول بمبدأ الوحدة الذي يتجسد عبر تلك المحددات في عصور مختلفة، ومع كون الاستعمار قد نجح في خلق كيانات سياسية متنوعة، إلا أن الاستعمار قد أوجد محدّدات آخر نتجت من عوامل بنيت مجدداً على ما تم إنجازه في حقبة زمنية متفاوتة، ومع كون السلطة السياسية في كل كيان تختلف في توجهاتها عن شعوبها ليؤدي ذلك إلى نوع من «التمييز بين السلطة والمجتمع، فقد أصبحت السلطة منفصلة عن بنية المجتمع، ولم تعد سلطة المجتمع الكلي ولكنها [تحولت إلى] سلطة الأنا النرجسي الذي يشبع رغبته السحرية من خلالها»،⁽²⁾ ومع ذلك فقد كانت درجة الشعور القومي لدى الشعوب العربية عالية جداً، وظل

James Cote E. and Charles Levine, *Identity Formation, Agency, and* (1)
Culture. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002, p. 32

(2) أحمد حيدر، إعادة إنتاج الهوية، دمشق: دار الحصاد، 1997م، ص 92.

الأدب والإعلام يشكلان كيانات تابعة، وإن بدت منفصلة في ظاهرها إلا أنها في واقعها تصل أكثر مما تفصل وتجمع أكثر مما تفرق.

كان للعوامل الحديثة التي أسهمت في تطور العالم العربي دورها الذي لا يمكن تجاهله في تشكيل هوية ثقافية واحدة يمكن وصفها بكونها راسخة لا تختلف باختلاف الكيانات المتباينة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، إذ يمكن النظر إلى عوامل ثلاثة بوصفها رسخت من جديد للهوية للأمة العربية الحديثة، ومما يجدر ذكره أن اختيار هذه العوامل قد جاء لتأكيد أدوارها التي أدت إلى تأكيد هوية الأمة على الرغم من اعتبارها لدى كثير من الدراسين غير مؤثرة في ذلك، ومما يجدر ذكره أن هذه العوامل قد أثرت في البلدان العربية كافة ذات العلاقة المباشرة أو غير المباشرة، وأقصد بذات العلاقة المباشرة البلدان التي أنتجت تلك العوامل وتأثرت بها مباشرة كمصر ولبنان، أما البلدان ذات العلاقة غير المباشرة فهي البلدان التي اتصلت بدول المركز آنذاك وتأثرت بها، ومن هذه الدول دول الخليج العربي واليمن وغيرها.

ومن الممكن الإشارة إلى العوامل الحديثة التي رسخت الهوية العربية وأسهمت في تجسيدها، ومن تلك العوامل ظهور الطباعة وتطور صناعة النشر، فقد كان ظهور الطباعة ونمو الصحافة في العالم العربي الخطوة الأولى نحو التطوير، إذ إن الأعمال المطبوعة الأولى لم تكن مخصصة للكتب المترجمة، بل وإزاهما طباعة الكتب التراثية في التراث العربي، استهلّت مطبعة بولاق نشاطها منذ 1822م بنشر أعداد كبيرة من دواوين الشعر العربي القديمة والأعمال السردية القديمة مثل «المقامات» و«ألف ليلة وليلة»، وكانت تلك الأعمال أساساً مهمّاً وخلفية معرفية للأدب العربية الحديثة مع اختلاف أجناسها،⁽¹⁾ لقد أعادت تلك الأعمال

G. Roper, «Printing and Publishing.» *Encyclopedia of Arabic Literature*, (1)
.vol. 2, p. 614

التراثية أغلب القراء والكتاب العرب إلى جذوة اللغة المتوهجة كما في دواوين الشعر الكلاسيكي وإلى القوالب السردية المتميزة كما في كتب «المقامات» لبديع الزمان الهمذاني والحريري وغيرهما و«كليلة ودمنة» لعبدالله بن المقفع.

أما الصحافة فقد تمثلت في البدء في صدور بعض الصحف والمجلات في مصر ولبنان، وكانت «الوقائع المصرية» أولى تلك المنشورات عام 1828م،⁽¹⁾ وأسس بطرس البستاني (توفي 1883م) مجلة «الجنان» عام 1870م، وكانت الصحف تترك مساحات مخصصة في قاع صفحاتها الأولى feuilleton لنشر القصص القصيرة والروايات في سلسلة حتى تجذب أكبر عدد من القراء، فعلى سبيل المثال تضمن العدد الأول من «الجنان» عملين سرديين لسليم البستاني (1884م) هما: «رمية من غير رام» و«الهيام في جنان الشام».

أسهمت الطباعة والصحافة والنشر في تأسيس المرجعية الثقافية الواحدة، إذ تجلت للقراء مادتان رئيستان: الأعمال التراثية والأعمال المترجمة، وكلاهما قدم في لغة عربية فصحة موحدة إلى قراء العربية، ومن ثم بدأ الكتاب العرب في محاكاة النماذج الأولى، ولما كانت هوية كل أمة تستمد جذوتها من اللغة والهوية صيغة ثقافية تنتج من اللغة التي تجسد ذلك الشعور (النحن) بين أفراد الأمة،⁽²⁾ فقد أصبح هذا الكاتب العربي «شعور بالنحن وليس بالأننا...»، فمملكته التي يتحرك من خلالها هي النحن اللغوي، ولذلك فالكاتب يدافع عن المجتمع وهو يدافع عن ذاته، والكتابة هي إعادة إنتاج مستمرة للهوية القومية.⁽³⁾

P. Sadgrove, «al-Waqia al-Misriya,» *Encyclopedia of Arabic Literature*, (1)

.vol. 2, p. 804

(2) حيدر، ص 137.

(3) حيدر، ص 182.

أما العامل الثاني الذي يمكن الاستئناس به، فهو إرسال البعثات إلى الغرب، إذ كان لاتصال العرب بالغرب عبر قنوات عدة دور مهم في تشكيل الوعي العربي الحديث، وكان إرسال البعثات ولا يزال إلى الغرب أحد أبرز عوامل تشكيل الوعي الحديث، وقد كانت مصر البلد العربي الأسرع إرسالاً للبعثات إلى فرنسا وبريطانيا وإيطاليا وغيرها من البلدان الغربية، إذ أدرك حاكمها محمد علي باشا الذي حكم مصر من 1805 إلى 1848م ومن وليه من حكام مصر ضرورة تحديث البلاد وتطويرها علمياً بالاهتمام بتلك البعثات، ومع الدور التطويري الذي أنجزته تلك البعثات إلا أن جانباً لا يمكن إغفاله في نتاج تلك البعثات ولاسيما ما يتصل بالعلوم الإنسانية منها، لقد أدرك أولئك المبتعثون ما للجانب التراثي في الحضارة الغربية من دور في تشكيل هوية تلك الأمم، فكان نتاج أولئك الكتاب مرواحاً بين الحداثة والتقليدية، واتصل هؤلاء بالجانب التقليدي التراثي، ولضرب أمثلة على ذلك فقد كان لرفاعة الطهطاوي (1873م) في السيرة النبوية كتابه «نهاية الإعجاز في سيرة ساكن الحجاز»، وكان لطفه حسين (1971م) على سبيل المثال: «مرأة الإسلام» و«أحلام شهرزاد» و«مع أبي العلاء في سجنه»، كل هذه المنظومة التراثية قد كتبها من عدوا أكثر الكتاب التصاقاً بالحضارة الغربية، أو من وصفوا بكونهم أعداء للعربية، وكان لاتصال هؤلاء بالحضارة الأوروبية التي تميل إلى صون المكتسبات الكلاسيكية الأثر الكبير في مرواحة هؤلاء بين مستقبلهم وماضيهم.

وللظروف السياسية دورها في ترسيخ الهوية، حيث تعد منطقة الشرق الأوسط التي تشكل في قلب العالم العربي منطقة غير مستقرة في العصر الحديث، إذ كثرت فيها الحروب منذ قيام دولة إسرائيل 1948م وما يليها من حروب كحرب السويس 1956م، والحرب الأهلية في لبنان 1958م وفي السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، حرب 1967م، والحرب العراقية الإيرانية 1980-1988م، والاحتلال الإسرائيلي

للبنان 1982م، والاحتلال العراقي للكويت 1991م، واحتلال العراق 2003م، وقيام الثورات العربية 2011م.

كان لوجود هذه السلسلة المتعاقبة من الأحداث التي ما تزال تترى دور في خلق منطقة غير مستقرة، وانعدام الشعور بالأمن في مناطق عدة في العالم العربي، لذا وجد كثير من الروائيين والشعراء والكتاب العرب في ماضيهم تجسيداً للهوية وملاًدماً ربما بدا لبعضهم أكثر أمناً من الواقع المعيش، ولذا أنتج هؤلاء عدداً من الأعمال الأدبية المؤسسة على عناصر تراثية محاولين أن يعيدوا تشكيل هويتهم عبر الخروج من مفهوم الدولة ومشكلاتها إلى مفهوم الأمة والقومية، ولم يكن لديهم سبيل إلى ذلك بغير البحث في العناصر التراثية وتوظيفها بما يتناسب والآمال المطروحة لتشكيل وعي أممي.

الفصل الأول

تجسيد سؤال الهوية في الرواية

تبعاً للعوامل السابقة الحديثة والعوامل التقليدية العتيقة ظل سؤال الهوية يجسد ملامح الهوية في الرواية العربية، ولذا كانت كتابات الروائيين العرب عامة تؤكد أن تعبير الرواية العربية عن الوحدة، وتشير إلى مظاهر تنوع الثقافة العربية الحديثة وغناها، مع كون معظم تلك الأعمال قد أبرزت شظايا ملامح لهويات محلية متناثرة، تتناول الحرص على تفعيل ملامح من الهوية المحلية مثل: التركيز على إيجاد تعريف للذات ينتج من إبراز اللهجات الدارجة، إلى جانب إدراج الموجودات المحلية في منطقة ما ونقلها من الهامش إلى الخطاب المركزي السائد بوصف ذلك جزءاً لا يتجزأ من تأكيد كينونة الذات وهويتها، إلا أن الهاجس القومي العام ظل ولا يزال سائداً متوارياً في كثير من الأحيان كالجمر المتقد تحت الرماد، تثيره وتعيد اشتعاله أحداث متواترة ساخنة تراوح بين الذاتي أو المحلي أو القومي، ولنا أن نصنف تجسيد تلك التمثيلات للهوية في الملامح الآتية:

النوع الأول: اجتياز حدود المكان الجغرافي

وقد تم ذلك بتجاوز الحدود الجغرافية للأوطان ذات الصبغة السياسية، على أساس تضمين الأحداث السياسية التي حلت بالعالم العربي في الأعمال الروائية دون تحديد لوطن واحد، واستلهاهم أمكنة روائية لا تخضع للجغرافيا السياسية الحديثة، وقد كان الروائيون العرب متأثرين بتجسيد ذلك الجانب وفاعلين في إنتاج أعمال تستلهم هذا

الاجتياز وتؤمن بقضيته، وكان الروائيون السعوديون - على سبيل المثال - ميالين إلى تفعيل اجتياز حدود المكان الجغرافي، فالقاهرة تتجلى بوصفها المكان الروائي في رواية «شقة الحرية» التي كتبها الأديب غازي القصيبي، وتخضع ثقافات شخصياتهم وتوجهاتهم لهموم قومية عربية، إذ يراهن البطل والراوي فؤاد على القومية والأحزاب ودورها في الأمة، ومثله ماجد ويعقوب اللذان ينتميان إلى أحزاب قومية، وفي أعمال تالية حاولت الرواية السعودية أن تخرج من الإطار الذي رسمه القصيبي إلى تفاعل أكبر مع هموم العرب وقضاياهم، ولاسيما ما يتصل بقضية احتلال العراق، ومن ذلك ما كتبه الروائية السعودية نسرين غندورة التي تصف بغداد في كونها «لا ترى فرقاً بين طاغية ومستعمر، الأول يجلدنا لتركض إلى حيث يوجهها، والآخر يطلقها ولكنه يلف طوق مصالحه حول عنقها... لأن المجد لم يأت إلى بغداد بوصفه عابر سبيل... هذه الأرض تودع حضارة لتستقبل أخرى، واليوم تودع طاغية، وتستعد لتوديع مستعمر، ولا تعد الثاني بأكثر مما حظي به الأول»⁽¹⁾. وفي السياق ذاته تكتب روائية أخرى عن سقوط بغداد بوصفه همماً أكبر من الهموم الشخصية التي تعاني منها فلا بد أن تعاني أولاً من الهم القومي: «سقطت بغداد... شعرت أن خيباتي الفردية صغيرة أمام خيبات الوطن... شعرت بالخزي أن أحزن نفسي وبغداد من يحزن لها. أدركت أن قيمة الإنسان في قضيته، لذا عاهدت نفسي أن تكون قضيتي هي عربيتي، بعد أن كنت أنت قضيتي قررت أن أكون حرة في أوطاني فييدي أن أكون حرة في مشاعري»⁽²⁾. وربما كانت روايات سعودية مثل: «خطوات على جبال اليمن» لسلطان القحطاني و«نباح» لعبده خال و«أنثى تشطر القبيلة» لإبراهيم شحبي من

(1) نسرين غندورة، النهر الثالث، القاهرة: مطابع الأهرام، 2006، ص 279.

(2) سعاد جابر، صمت يكتبه الغياب، القاهرة: الدار المصرية السعودية، 2006، ص

الروايات التي تتخذ من اليمن وهموم اليمنيين مكاناً ومحوراً للعاملين، وهذا في الوقت ذاته تأكيد على تجسيد هم ثقافي مشترك.

النوع الثاني: اجتياز الزمن الحاضر إلى الحنين إلى الماضي

رحلت بعض الأعمال الروائية إلى الماضي باحثه عن هوية تتكئ على الزمن الذي يمكن وصفه بالجميل والمشرق، لذا جاء الحنين إلى صيغ الماضي في قوالب كثيرة، إلا أن تلك القوالب تجسد رحلة البحث عن الأمان في الزمن الماضي، ولنا أن نستقي مثلاً على ذلك ما أشار إليه (وليم غرانارا William Granara) الذي حلل ثلاث روايات عربية من حقبة متباعدة في كتابة الرواية العربية لكنها اتفقت في استلهاها الأندلس وتاريخه، وهذه الروايات هي: «شارل وعبدالرحمن» (1904م) لجرجي زيدان (1914م) و«هاتف من المغيب» (1949م) لعلي الجارم و«ثلاثية غرناطة» (1994) لرضوى عاشور، ووصل فيها إلى خلاصة يعدد فيها أسباب ذلك بوصفه في صورة عامة نوعاً من الحنين إلى الماضي، ثم يفصل ذلك فيرى زيدان قد وظف الأندلس ليحسد منظوره في الحضارة العربية والحدثة، والإيمان والعلمانية، أما الجارم فيرى حياة ابن زيدون تجسد الفوضى واختلال الحياة في المدينة حينما يسقط النظام السياسي، أما عاشور فروايتها عالم من التغيرات المتتالية، والغلبة والنفي.⁽¹⁾

رحل سيف الإسلام بن سعود إلى الماضي القريب في حقبة العهد العثماني حيث تدور أحداث روايته «الكنز التركي». ومع تفاوت أمكنة السرد بين المدينة المنورة ودمشق وكابل ودبي إلا أن العمل قد ارتهن

See: William Granara, «Nostalgia, Arab Nationalism, and the Andalusian (1) Chronotope in the Evolution of the Modern Arabic Novel,» *Journal of Arabic Literature*, vol. 36, no. 1 (2005), p. 72

إلى الماضي لتمير رسالته التي تكشف عن خيبات آمال تتكرر ماضيًا وحاضرًا، وتشير إلى امتزاج الهمّين المحلي والعربي معًا حين ختم الرواية بالمقطع الآتي:» في تلك الأيام المليئة بالإحباط صدرت الصحف في بلادي وهي تحمل مزيدًا من العنف والعمليات الإرهابية، وعناوين جانبية عن اصطدامات فكرية بين غلاة حماة الدين والفكر الليبرالي. في نفس تلك الأيام تلقيت إخطارًا بأن روايتي الثانية قد تم منع توزيعها وبيعها في بلادي رغم تأكيدات الانفتاح والشفافية»⁽¹⁾ وفي مثل هذا العمل الراحل إلى الزمن الماضي القريب الذي تمثل في العهد العثماني رحل محمد سعيد دفتردار بزمن روايته «قصة الأفندي» إلى المدينة في الحقة العثمانية، ليكشف بعض ملامح الأبطال المتمين إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجري.⁽²⁾

النوع الثالث: توظيف التراث وهيمنة النماذج التقليدية

وظف الروائيون التراث في الأعمال الروائية ولاسيما ما يتصل بالمرجعيات الأساسية في الثقافة العربية كالقرآن وألف ليلة وليلة ومقامات الهمذاني ومعلقة امرئ القيس.

ومن المهم الإشارة إلى دور الدين بوصفه القوة الفاعلة المؤثرة في تشكيل هوية العالم العربي كما أوضح ذلك بصورة معادية (أرنست رينان) و(اللورد كرومر)،⁽³⁾ إذ يلحان على أهمية تفعيل العلاقات مع الحضارة

(1) سيف الإسلام بن سعود، الكنز التركي، بيروت: دار الفارابي، 2007م، ص 237.

(2) انظر: حسن حجاب الحازمي، البطل في الرواية السعودية، جيزان: نادي جيزان الأدبي، 2000م، ص 278.

(3) Hani A. Faris, «Heritage and Ideologies in Contemporary Arab Thought,» *The Arab World: Dynamics of Development*, ed. B. Abu-Laban and S.

.McIrvin Abu-Laban, Leiden: E.J. Brill, 1986, p. 90

الغربية حتى تتغير تلك الهوية وتنطمس، ولذا لا يمكن تجاهل دور الدين الإسلامي بوصفه مكوناً فاعلاً في تشكيل الهوية للروائي العربي، ولو انتمى ذلك الروائي إلى دين مختلف كالمسيحية مثلاً، إذ يبدو أثر الإسلام ديناً والقرآن الكريم نصّاً واضحاً في أدب جرجي زيدان وإدوار الخراط وغالب هلسا وغيرهم من الروائيين المسيحيين، ولا يقل أثر الدين في كتابات الروائيين الموصوفين بالعلمانية كنجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وغيرهما، فقد تعددت أعمال زيدان المتضمنة ملامح إسلامية بعضها في التاريخ الإسلامي، إذ يعيد كتابة تلك الأعمال بطريقة سردية، واهتم نجيب محفوظ بالدين وبالصحوة الإسلامية وأثرها في تشكيل أمة واحدة إن أديرت بالطريقة المناسبة،⁽¹⁾ ومما يذكر أن بعض الدارسين قد لاحظ وجود خصائص إسلامية متعددة في روايات محفوظ، في الوقت الذي يتهم محفوظ وغيره بابتعادهم عن الميزات الثقافية التقليدية.⁽²⁾

وفي محاضرة بالانجليزية في الولايات المتحدة الأمريكية أكدت الروائية اللبنانية حنان الشيخ ذلك التأثير الكبير للدين عليها، فهو المصدر الرئيس في حياتها، كما يبدو في اسم عائلتها (الشيخ)، وأسرتها وخلفيتها المعرفية التي تنتمي إلى الطائفة الشيعية، واعتبرت أنه من الصعوبة بمكان أن يوجد علماني في الشرق.⁽³⁾ ويتفق هذا المنظور للرواية مع ما أشار إليه إحسان عبدالقدوس الذي ظهر تأثير القرآن الكريم على كتابته - كما

(1) نجيب محفوظ، «نريدها صحوة صافية»، حول التدين والتطرف، تحرير: فتحي العشري، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1996م، ص 155.

(2) See: Matityahu Peled, *Religion, My Own: A Study of the Literary Works of Najib Mahfuz*, New Brunswick: Transaction Books, 1983, p. 9

(3) 1994, 26-Washington University in St Louis, Missouri, October 23

William Grass, *The Writer and Religion*, Carbondale: Southern Illinois

(University Press, 2000, p. ix)

يشير هو - مع كونه يقرأ كثيراً بلغات أخرى.⁽¹⁾

ومن جانب آخر تأثرت أعمال روائية مثل «كتاب التجليات» لجمال الغيطاني و«طريق الحرير» لرجاء عالم و«حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي بالقرآن الكريم وورد فيها ملامح من القصص القرآني، وتجلت عناصر تراثية من كتاب «ألف ليلة وليلة» في «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ و«بدر زمانه» للمغربي مبارك ربيع و«المتشائل» لإميل حبيبي، أما «المقامات» للهمذاني فقد استلهمت أعمال روائية مثل «المقامة الرملية» لهاشم غرايبة، و«مقامات عربية» لمحمد ناجي و«المقامة اللامية» لجمعة اللامي، كما وردت شظايا من معلقة امرئ القيس في «البكاء على الأطلال» لغالب هلسا.

النوع الرابع: المكتوب بلغة الهيمنة

وينطبق ملامح تجسيد الهوية على الأعمال الروائية المكتوبة خارج الوطن العربي، إذ يمكن أن نستشرف الهوية الدينية في العمل الروائي المكتوب بالإنجليزية «المنارة» Minaret للكاتبة السودانية البريطانية ليلي أبو العلا،⁽²⁾ إذ يكشف العمل عن أهمية الهوية الدينية بوصفها عاملاً مؤثراً في المنتج الأدبي، حيث تبدو متداخلة معه لا يمكن فصلها عنه إن لم تكن منتجة له. ولعل إشارة (ميرسيا الياد) الى تأثير الدين حتى على الشعوب التي تبدو أكثر انفصلاً عنه دليل على ذلك، إذ يرى الياد أن لأغلبية المتدينين سلوكاً دينياً ظاهراً، لكن اللادينيين يحملون أيضاً ملامح من التأثير الديني، وهم في الحقيقة غير واعين بذلك، إن هذه الفئة من الناس تظل تحتفظ بقدر كبير من الملامح الدينية في سلوكهم وعاداتهم. وفي

(1) انظر: أحمد بدوي، «الفن الروائي من خلال تجاربهم»، فصول. مجلد 2، عدد 2، (1982)، ص 228.

(2) Laila Aboulela, *Minaret*, Grove Atlantic: Black Cat, 2005

حقل الأدب تكون هذه الرؤية مدعومة بما يورده البوت حول العلاقات المتينة التي تنشأ بين الدين من جانب والأجناس الأدبية من جانب آخر، إذ يشكك في آراء أولئك الذين يزعمون عدم وجود علاقة بين الأدب والدين، ويرى اعتماد كلا الجانبين على الجانب الأخلاقي الذي تتوارثه الأجيال.

يتبادر هذا التقديم عند الاطلاع على نتاج ليلى أبو العلا إحدى الروائيات العربيات اللاتي يكتبن أعمالهن بالانجليزية، إذ تمثل رواياتها الاثنان علامة مهمة في الرواية العالمية الحديثة بوصفهما تعبيراً مركزاً عن الهوية الدينية، وقد حظيتا بالرواج في سياقات غير عربية أو إسلامية. الروائية أبو العلا من مواليد القاهرة عام 1964م من أب سوداني وأم مصرية، وتكتب القصة القصيرة والمسرحية الى جانب الرواية، وقد نشأت في السودان لتحصل على شهادتها الجامعية الأولى في الاقتصاد، ومن ثم ترتبط بمهندس بترول من أب سوداني، وأم بريطانية، ثم انتقلت إلى بريطانيا عام 1987م لتعيش أولاً مع والدتها وأخيها ومن ثم مع زوجها في اسكتلندا. والجدير بالذكر أن روايتها الأولى «المترجم» الصادرة عام 2001م قد حظيت بردود فعل إيجابية في الساحة الثقافية البريطانية والأوروبية، وتتقاطع هذه الرواية بشكل عكسي مع رواية الكاتب السوداني الطيب صالح «موسم الهجرة الى الشمال»، التي أضحت عملاً فرض ثيمته الأساسية على أعمال تالية من ثقافات مختلفة، كان من بينها هذا العمل الذي ترجم من الانجليزية إلى عدد من اللغات كالألمانية والإسبانية والفرنسية. وتتضمن الرواية قصة حب تنشأ بين أستاذ جامعي اسكتلندي وطالبتة المسلمة التي تمتنع عن الاقتران به ما لم يكن مسلماً، في البداية لا يوافق المحب على طلبها، لكنه يعلن إسلامه في نهاية الرواية عن قناعة، بعد أن تعرف على ملامح الدين الإسلامي أولاً، ورغبة في

الارتباط بسمر بطله الرواية تاليًا.⁽¹⁾

يبدو عمل ليلي الثاني متسقًا مع العمل السابق في ملامح عدة، مع تركيز أكثر على جانب الهجرة من الشرق الى الغرب، كما يحمل بعض الثيمات الدينية الموظفة في العمل السابق، إذ يتضمن قصة أسرة فتاة سودانية تعيش في مستوى معيشي راق في السودان حتى قيام الثورة التي اعتقلت أباهما بتهمة الفساد ومن ثم محاكمته، يتم تهريب بقية الأسرة المكونة من (نجوى) بطله الرواية وأخيها (عمر) وأمهما الى لندن، ثم تمنح الأسرة حق اللجوء السياسي، لكن حالة الأم الصحية تتدهور تبعًا نتيجة لاعتقال ابنها بتهمة الاتجار في المخدرات وإعدام زوجها في السودان، تصبح (نجوى) في حالة معيشية قاسية تجربها على العمل خادمة في أحد منازل الخليجيين في لندن، ومع التفاوت السني الكبير بين عمرها وعمر (تامر) تنشأ بينهما علاقة حب تنتهي نهاية بائسة، تحرص الروائية على استثمار جانب الهوية الدينية في عملها بإبراز ثلاثة ملامح رئيسة: يتجلى الملمح الأول في الشخصيات الموازية للبطله؛ تتمثل في ثلاثة نماذج مختلفة للرجل الشرقي الذي يظهر في حياة (نجوى): النموذج الأول شخصية (أنور) الذي تعرفه لمامًا في الجامعة في الخرطوم، وهو سياسي مؤمن بالأفكار الشيوعية يشير في إحدى خطبه إلى دور أبي (نجوى) في الفساد وحجم الرشاوى التي يتقاضاها، ما أدى الى انفصال العلاقة التي لم تكد تنشأ بينهما، لكن أعضاء الثورة يرون أن (أنور) خطر عليهم، فيلقى به في السجن، لكنه يتمكن من الفرار، ومع كونه يرفض الجانب الغربي في العيش، فهو لا يجد بدءًا من الإقامة في لندن، يرغب (أنور) في رؤية (نجوى) ذات الطابع الحديث التي عرفها في السودان ولهذا تكون مفاجأته كبيرة حين رآها مرتدية الحجاب، أما النموذج الثاني للرجل الشرقي فيتصل بشخصية (تامر) الابن المدلل لأسرة عمانية ذات أصول سودانية،

(1) يذكر أن إحدى الصحف المحلية البريطانية قد وصفت هذه الرواية بكونها أول رواية مكتوبة بالإنجليزية (حلال) وذلك للدلالة على إسلاميتها.

الذي يبدأ بدعوة أمه وشقيقته إلى التزام الحجاب الإسلامي، وحين يرى (نجوى) المحجبة يتعلق بها ويعلم حبه لها والرغبة في زواجه بها.

يشهد هذان الأنموذجان على ما تؤسس عليه الرواية من ملامح، فملامح التوتر والقلق والاضطراب تسود علاقة (نجوى) بـ (أنور) لذلك لا تلبث أن تنتهي، في حين تسود ملامح السكينة والهدوء والاتزان في علاقتها بالثاني، ومع كونها علاقة غير دائمة نتيجة لدور المجتمع المتمثلة في أسرة تامر التي ترفض اقتران ابنها بخادمة، إلا أن ذكرى تلك العلاقة تظل عبة في ذهن (نجوى). أما الثالث فيتصل بشخصية أخيها (عمر) ذلك الفتى الذي يعيش في السودان حياة عابثة تنساق خلف المخدرات والرقص والانبهار بالموسيقى الغربية، وتزداد مشكلته مع التعاطي والاتجار بالمخدرات بعد إقامته في الغرب، ليذهب إلى السجن، ومن ثم تقضي (نجوى) أوقاتها في لندن بين زياراتها المتواترة له وعملها المرهق.

وللمكان قيمته في تشكيل الهوية في النص، عبر ترسيخ شبكة من التناقضات التي تحملها الشخصية الرئيسة (نجوى)، فهو عامل يضاف إلى دور تلك التناقضات في تشكيل شخصيتها بوصفه بطة الرواية. تبدو (نجوى) الشرق غنية جداً تعيش في أسرة لديها ست خادومات، وهي غير ملتزمة بالشعائر الدينية، وتستلهم ثقافتها من المجالات الأمريكية وأفلام السينما، أما (نجوى) الغرب فهي فقيرة معدمة وحيدة متدينة تعتمد في قراءتها على القرآن الكريم والمحاضرات الدينية. تنطلق أزمة الهوية في الرواية منذ اللحظة التي أشارت (نجوى) فيها إلى موقف الرئيس السوداني الذي يتصل هاتفياً لترد عليه (نجوى) بلغة انجليزية فيبداها بطلبه أن تتكلم العربية، لتتناثر شظايا تتصل بأهمية اللغة الأم ودور اللغة الأخرى في جزئيات عدة من العمل.

وتحفل الرواية بعدد كبير من الإشارات الإسلامية المعتادة للقارئ في الشرق، لكنها تبدو عالمًا مختلفًا للقارئ الغربي، ولا سيما انعكاساتها

على الفرد والمجتمع في مدينة متعددة الأطياف مثل مدينة (لندن). يمثل الحج والحجاب وصوم رمضان وقصص عيسى والمهدي إشارات تستلهمها الروائية في رشاقة ومهارة، ويمثل الحجاب الإسلامي علامة مهمة من علامات النص إذ تظهر على صفحة الغلاف صورة امرأة موثقة غطاء رأسها بإحدى يديها، وتمد جانبًا منه ليشمل صورة رجل قادم يتمثل في صورة (تامر) الذي تعلق بها لكونها ترتدي الحجاب. وتبدو في الخلف ملامح حي ترأسه قبة مسجد، لتكون علامة تحول في حياة (نجوى)، لهذا يحظى الحجاب بجانب غير يسير في النص حيث انخراط الشخصية الرئيسة (نجوى) في الحديث عنه وعلاقتها به، بدءًا بالتركيز على طريقة لبس نساء حزب الله لغطاء الرأس،⁽¹⁾ أو من خلال التركيز على محاولاتها لبس الحجاب كما يظهر في القسم الأخير من الرواية التي تتضمن ستة وثلاثين فصلاً في خمسة أقسام رئيسة، وأخيراً يبدو التأمل في الشخصيات المحيطة بها ولاسيما في الشرق أمراً فاعلاً؛ إذ يبدو الحجاب كما تصوره الرواية بالنسبة لـ (نجوى) أمراً غريباً حينما كانت في السودان، لقد كانت تتأمل أولئك الفتيات اللاتي يؤدين الصلاة في الجامعة، وهن يرتدين الحجاب.⁽²⁾ إن علاقة (نجوى) بالحجاب مستمدة من علاقة الروائية (ليلي) بالحجاب التي أشارت إليها في لقاء صحفي في ملحق جريدة (الجارديان) البريطانية،⁽³⁾ فهي تكشف عن أن إيمانها يعني شيئاً شخصياً خاصاً بها، لديها منظورها الخاص للدين الذي لا يتصل بعمل المرأة أو طريقة لباس معينة لها فحسب، لكنه يتصدى للعمل مع الجانب الإيماني بصورة أكثر فاعلية، وهي على الرغم من كونها تعلمت في مدرسة

.Ibid., p. 77 (1)

.Ibid., p 43 (2)

Anita Sethi, «Keep the faith: Award-winning novelist Leila Aboulela tells (3)

Anita Sethi why her religious identity is more important to her than her nationality.» *The Observer*, Sunday 5 June 2005

أميركية في السودان فقد كانت ترغب في ارتداء الحجاب، ولكنها لم تجد التشجيع المناسب، وبانتقالها إلى لندن وشعورها بالحرية ارتدت الحجاب عام 1989، لذلك فهي توافق على أن المزيد من الحرية للمرأة المسلمة قد يمنحها مزيداً من التدين، ذلك أنه لا يمكنك أن تمارس كل ما ترغبه. كما يمثل الحج ثيمة دينية رئيسة في الرواية، إذ تشاهده (نجوى) برؤية أعمق في منزل مخدوميهما على إحدى قنوات (التلفزة) فتمنى أن تكون معهم.

أما خاتمة الرواية فتعطي تلك البواكير بالرحيل لأداء فريضة الحج ما يرمز الى استكمال كافة الشعائر الدينية لديها، إذ يقرر (تامر) أنه على الرغم من تنقله بين أكثر من موقع في العالم، مثل عمان والقاهرة ولندن، وعلى الرغم من كون تعليمه غربياً وانجليزته أقوى من لغته العربية، فإن هويته الأساسية هي كونه مسلماً،⁽¹⁾ ويبدو هذا الرأي متسقاً مع بعض الآراء التي ترد على الروائية، حين ترى الهوية الدينية لديها مقدمة على الهوية الوطنية، لأنها تتعايش مع الدين في كل مكان، إذ يمكن العيش في أي مكان، أما الدين فيعني شيئاً شديد الخصوصية للإنسان. ويمكن أن نصل إلى كون الرواية العربية قد أضحت ذلك الجنس الأدبي الأكثر ملاءمة لحمل أسئلة الهوية وإشكالاتها والقادر على تمثيلها بالصورة الأنسب، كانت الرواية جنساً يعاني من قلة الإقبال عليه إذ كانت جنساً أدبياً غير مقبول، وقد تمثل ذلك حين اتخذت بعض الأفلام موقف الرفض منها مع بدء انتشارها عربياً.⁽²⁾ لكن هذه المعادلة قد اختلفت، حين جسدت الرواية مفهوم الجنس الأدبي القادر على استيعاب مرحلة جديدة وتسمح بتمثيلات الهوية بالصورة التي لا تستوعبها الأجناس الأدبية الأخرى.

(1) Ibid., p. 110.

(2) انظر على سبيل المثال ما كتبه عباس محمود العقاد، الشعر والقصة، الرسالة، عدد 635 في 3 سبتمبر 1945، عدد 33/1945م، ومثله ما كتبه محمد عبدالله عنان في السياسية الأسبوعية، أول مارس 1930م. (نقلًا عن محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، دمشق: وزارة الثقافة، 1990، ص ص 154-160، ص ص 91-97.

الفصل الثاني

شهرزاد في ثوبها الجديد

يُعدُّ كتاب «ألف ليلة وليلة» من الكتب العالمية الأكثر صيتًا وتأثيرًا، إذ اخترقت امتداداته حضارات العالم أجمع، فلا تخلو حضارة ما من تأثيره والتعلق مع حكاياته ذات الطابع الفلكلوري والعجائبي المرويّة للملك شهريار من الرواية الأكثر شهرة في العالم زوجته شهرزاد. لقد كان تأثير الكتاب قويًا في الأعمال الإبداعية ليس في الثقافة العربية فحسب، بل في أغلب الثقافات العالمية الرئيسة. وليس غريبًا أن يُعدَّ هذا الكتاب من أهم الكتب التي أنتجت الثقافة العربية، على الرغم من تهميشه في الثقافة العربية الرسمية، أما الثقافة الشعبية فقد ظل حاضرًا فيها، وهي ثقافة غير معتمدة على سلطة سوى سلطة التداول الشفاهي والكتابي بين العامة. ولما لهذا الكتاب من تأثير عام في معظم الآداب العالمية، وتأثير خاص في الأدب العربي الحديث تمثل في الاستحضار المتميز له في الأشكال والمضامين الروائية فإن هذه الدراسة ستحاول الإجابة عن السؤالين الآتيين: كيف تم توظيف كتاب «ألف ليلة وليلة» في الرواية العربية الحديثة؟ ولماذا؟

وستتم قراءة بعض الأعمال الروائية العربية الحديثة المناسبة للإجابة عن سؤالي الدراسة. ومن الأعمال الروائية المقترحة رواية «ليالي ألف ليلة» في (1979م) للروائي المصري نجيب محفوظ، و«بدر زمانه» في (1983م) للمغربي مبارك ربيع، و«طريق الحرير» في (1995م) و«سيدي وحدانه» (1998م) وكلا العملين للسعودية رجاء عالم، و«ألف امرأة...»

لليلة واحدة» في (2010م) للسعودية زكية القرشي، إلى جانب بعض الأعمال التي ستناقش بصورة جانبية، وتتميز هذه الأعمال الروائية المقترحة في كونها متنوعة وشاملة في المكان والزمان والاتجاه الأدبي؛ إذ تنوعت البلدان العربية التي صدرت منها تلك الأعمال، وصدرت في فترات زمنية متباينة، إلى جانب كونها لا تندرج في إطار اتجاه أدبي واحد. تهدف هذه الدراسة إلى تقديم صورة من صور التجريب الذي تفاعلت معه الرواية العربية، ولاسيما ما يتصل بالحوار النصي في الرواية، وذلك بربط هذا المفهوم بما تم إنجازه في الرواية اعتماداً على مراجعة إشكالاته والعوامل المؤثرة فيه.

ويمكن النظر إلى التجريب بوصفه أداة نصية تسهم في تشكيل الجنس الروائي؛ وإلى آليات التجريب بوصفها علامات على التطور الروائي، وفاعلية هذا الجنس الأدبي الذي لم يكتمل. ولما كان التجريب بذرة الإبداع والرواية جنس أدبي مرن يستمد أصالته من ذلك التجريب، فإن الرواية والتجريب يبدوان وجهين لعملة واحدة لا انفصال بينهما؛ إذا غاب أحدهما فقدنا الآخر. ولا يشترط في التجريب أن يكون ذا مقاييس محددة تتنازع أهواء الدفع إلى الخلف أو نزعات التقدم إلى الأمام قدر جديته واهتمامه باكتشاف مجاهل هذا الحقل السردي واختراقه.

يعلن العمل الروائي الجاد صراحة وبحيادية تامة أن الكاتب لا يمكنه أن يتقاد لجنس معين، بل يقوم بنسج وخلق تلك النصوص التي تفرض على الجنس الأدبي أن يتماهى مع منتجه المستهدف، متجاوزاً تلك التقاليد والأعراف الكتابية التي تشكل عائقاً معرفياً أمام الثورة الإبداعية، حين لا يحرص المبدع على أن يقيم علاقة بين منجزه الكتابي والتقاليد الأدبية السائدة، أو لنقل حين لا يجعل قلمه منحرفاً في مدار الاقتداء والتمسح بسقف جنس أدبي محدد. لقد ظلت الرواية جنساً أدبياً تتبدى قدرته وصلابته مع مرور الزمن على خلق نماذج مختلفة من

التعددية تتجاوز التكنيك السردي إلى العوالم التي تتصل بها فضاءات النص. وإذ يقتضي الإبداع بوصفه مفردة لغوية دالة على الخلق والتجديد والتغيير والابتكار دون الرضوخ إلى مثال أفلاطوني أن تستتبعه منظومة الإبداع بوصفها فعالية ثقافية تلتزم وضع النص الأدبي في موقع التنشيط الذي يتجاوز الأبنية ويثور على قوالب نصية جاهزة تتواتر إلينا في عصور مختلفة، ولا يمنع ذلك أن يكون دون وعي من المبدع نفسه، فإن حوار الرواية مع الأجناس الأخرى يظل حوارًا مبنياً على وعي التكامل لا وعي الإلغاء، كما بني على الشمولية واستبعاد التجزئة وتهميشها .

تبدو جذور الجنس الروائي أقدم مما نتصور، فهي جذور يمكن رصدتها عن طريق الأسئلة التي سبقت تبلور الرواية نفسها، إذ أصبحت جنسًا تعبيرياً يحتل الصدارة في أوروبا منذ القرن التاسع عشر، لكن هذا الاحتلال للصدارة لم يكن وليد لحظة آنية أو أخرى سبقتها، ولكنه نتاج تراكمي لنوى سردية منذ القدم، ويتفق هذا التراكم أو تلك النوى في مجموعها على تكوين صورة التطور، ونفي صورة الثبات عن هذا الجنس، الذي يمكن وصفه بالحقل الفارغ أو ما يطلق عليه الناقد المغربي محمد برادة «الخانة الفارغة»، التي نظر لها أرسطو عندما رصد حدود الأجناس الأدبية، وأثر ترك الخانة الفارغة (الحقل الفارغ) الذي يتمثل في إمكانية قيام جنس تخييلي سردي، دعا إلى ذلك في استهلاله الذي اقترحه لمداخلته في معهد العالم العربي، وهو ما يكشف بعض هذه الظلال، فيرى أن وجود هذا الجنس كان قبل تحققه، واستمرارية قبوله للتلاشي والانبعاث.⁽¹⁾

لقد ركزت الرؤية الباختيانية على الرواية بوصفها جنسًا متحولاً لا بوصفها جنسًا ثابتاً، له حدوده التي لا تتغير ولا تطالها طائلة الإبداع، كما

(1) انظر: محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، الدار البيضاء: منشورات الرابطة، 1999م، ص5.

أنها تحوّل الرواية إلى جنس أدبي يقبل الحركة والتنامي ويرفض السكون، إن فن الرواية لم يظهر بصورة مفاجئة ولم تكن ولادته صدفة، بل كان ظهوره نتاجاً لعدد من الأجناس السابقة، وربما المعاصرة له التي شكّلت سياقاً ثقافياً معه، حيث تنصهر فيه بوصفه نتاجاً ذاتياً ومحوّلاً له قوانينه التي خضع لها وتبلور معها، لكن بعض تلك الأبعاد السائدة في هذه النصوص قد تأخذ صفة أكثر وضوحاً وإشراقاً فيه، فتتسرب إلى العمل قوانين النص السابق متخذة صفة التسلط والهيمنة على النص المتأخر، ربما إثر ترسباتها في لاوعي الكاتب، وهي الترسبات الناتجة عن تعالق اللاوعي بتلك القوانين أو البنيات المختلفة في النص المقروء، وتنتج من هذه الترسبات نصوص جديدة وقوية، ولا أدل على هذا من تعالق بعض النصوص الغربية بـ «الإلياذة» و«الأوديسة»، وتعالق بعض النصوص العربية بكتاب «ألف ليلة وليلة».

تحرص النصوص اللاحقة على أن تستمد مشروعيتها الأدبية عبر التأطير أجناسياً أولاً بالاتساق إلى الأجناس الأدبية مثل الشعر أو الرواية أو غيرهما، فالنسب الأدبي عامل خلاق في كينونة النص لدخول حيز المنافسة، لكن بعض الأعمال الأدبية لا تكتفي بذلك النسب الأجناسي الرفيع بل تحاول أن تؤسس لنفسها (جينالوجيا) خاصة بها، لتستلهم أحد الكتب الرئيسة والمؤسسة في الثقافة Canonical Texts، ولا يتحقق ذلك النسب إلا عن طريق التداخل الفني الذي يعتمد على عمليات تحويلية بالغة التعقيد، لتسهم في صناعتها عوامل منها: ثقافة المبدع، وقدرته على الاستيعاب التحويلي للنص المقروء، ومن ثم تمكنه من التوليد الخلاق للعمل الأدبي.

لعل من أبرز سمات الكتابة الروائية في الثقافة العربية قدرتها الفائقة على استيعاب الجنس الروائي، وذلك بتفعيل الاستهلال بالمزج بين خصائص الأجناس الأدبية القديمة مثل: المقامة والأجناس السردية

الحديثة مثل: فن القصة الحديث، وقد تجلّى ذلك بوضوح تام في عمل الكاتب المصري محمد المويلحي الذي بعنوان «حديث عيسى بن هشام»، وما لبث هذا الجنس أن شاع وشاعت معه محاولات التجريب ممثلة فيما مارسه عدد من الروائيين والروائيات العرب كصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ورجاء عالم والظاهر وطار وغيرهم من الروائيين الذين أسهموا في تحديد ملامح الرواية العربية المعاصرة، وهذه المظاهر لا تشكل سوى بعض الملامح لرواية عربية تتوخى النهوض بنفسها قبل أن تموت هذه الكتابة في مهدها الأولى.

من كتاب «ألف ليلة وليلة» إلى الرواية المعاصرة:

مداخل في التلقي والتأثير

يتضمن هذا القسم مداخل نظرية قد تسهم في توطئة الدرس عن تأثير كتاب «ألف ليلة وليلة» في الرواية العربية المعاصرة، واعتماداً على عناصر العنوان المقترح دراسة كتاب «ألف ليلة وليلة» سنلج إلى مسألة تتصل بكتاب «ألف ليلة وليلة» أولاً، ثم الرواية العربية تالياً، بوصفهما محوري عنوان هذه الدراسة؛ فالتلقي السلبي والإيجابي لكتاب «ألف ليلة وليلة» في الثقافة العربية مدخل مهم في التعرف على تأثير الكتاب بصورة عامة، وهو مدخل قد يسهم في التعريف بملامح مختصرة عن تاريخ الكتاب في عوالم مختلفة، مثل: الكتاب في أوساط النخبة العرب، وفي دور الطباعة والنشر، وفي مجالات الترجمة، وفي فضاءات النقد والتعليق، وأخيراً في عوالم التوظيف والتناسخ، وهو ما يشكل المحور الرئيس لهذه الدراسة. أما محور الرواية العربية فسيخضع إلى ما يتصل بتاريخية التعامل مع التراث، ومن ثم دراسة تفاعل الرواية بهذا الكتاب المؤثر، وذلك في الرواية العربية: الموقف من التراث، ومحاولات تبيئة الجنس الروائي في الثقافة العربية، ثم الانتقال إلى ما يجمع بين المحورين وهو مبدأ التوظيف وإعادة الصياغة.

ألف ليلة وليلة: مستويات التلقي

كان القص مقابل الشعر هامشاً في فضاء الثقافة، إذ اندرج في حقل الآداب الشعبية Popular Literature، وظل يندرج عند كثير من الدارسين في هذا الإطار، لم يكن الكتاب متداولاً في صورته المكتوبة في الثقافة العربية، ولكن القصص التي انتقلت إلى الثقافة باعتبارها جزءاً من التقاليد الشعبية الشفاهية، التي ظلت حتى وقت قريب جداً بسبب جذوره الشعبية، كما أن بنية الكتاب التي تحلت بميزات مختلفة، مثل: الاستمرارية والتكرار والتوالد السردية وتأطير السرد، تتميز عن كتب التراث السردية الأخرى في المنجز القصصي العربي مثل كتاب أبي الفرج الأصبهاني «الأغاني»، أو المقامات التي ورثها العرب من بديع الزمان الهمذاني والحريري وغيرهما، وهي النصوص التي كانت مقبولة إلى حد ما في الثقافة الرسمية، بل كان الكتاب يقوم على محاكاة (الفولكلورية) الشفاهية، التي لم تستند في كثير من الأحيان إلى الكتابة، حيث تم توثيقه بشكل مقطع ما يؤكد التطور التاريخي لكتابة من هذا النوع.

يعد كتاب «ألف ليلة وليلة» عند كثير من الأمم مصدرًا من مصادر ثراء تلك الآداب القومية محسوبًا من سقط المتاع عند بعض الدارسين القدماء والمحدثين، لقد أشار ابن النديم صاحب «الفهرست» إلى كتاب «ألف ليلة وليلة»، وحكم عليه بأنه «غث بارد»، بعد أن قام بقراءته عدة مرات،⁽¹⁾ وعدّه المؤرخ علي بن الحسين المسعودي «أكاذيب وأباطيل» عرض لها بالتفصيل في قوله: «وقد ذكر كثير من الناس ممن له معرفة بأخبارهم أن هذه أخبار، موضوعة من خُرافات مصنوعة، نظمها مَنْ تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية

(1) ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدي، طهران: مكتبة الأسد، 1971م،

والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب «هزار أفسانه»، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خُرَافَة، والخرافة بالفارسية يُقال لها أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنه وجاريتها وهما (شيرزاد) و(دينا زاد)، ومثل كتاب (فرزة وسيماس) وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى»⁽¹⁾.

ومن جانب النظرة الحديثة نورد من مجلة «المقتطف» ما نشرته وهي تنتقد طبع الكتاب ونشره عام 1880م، فيرى الكاتب أنه أعيد طبع الكتاب في مطبعة مصر والشام، طمعاً في الحصول على فوائد مادية، على الرغم مما في الكتاب من مشكلات أخلاقية، ولقد أشاروا إلى أن هدفهم هو تطوير الثقافة العربية، وكان عليهم أن يطبعوا كتباً ضرورية في موضوعات كالفيزياء والكيمياء والزراعة لا «ألف ليلة وليلة»⁽²⁾. أما الصحفي اللبناني يعقوب صروف (1852-1927) فقد سأله أحد القراء عن الفوائد التي يمكن استخلاصها من قراءة كتاب «ألف ليلة وليلة»، فأجاب صروف: «في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مضار كثيرة، لأنها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام»⁽³⁾. وللصحفي اللبناني أحمد فارس الشدياق تعليق على ذلك، يورده في عقد مقارنة بين الشرق والغرب في الكتابة التي بها فحش، إذ يرى كتابهم كذلك «وكذا استرن فإنه كان قسيساً وألف في المجون. فأما جون كليلاند فإنه ألف كتاباً في أخبار فاجرة اسمها فني. هل جاء فيه من الفحش والمجون بما فاق به ابن حجاج وابن

(1) أبو علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق تشارلز بلا، بيروت: الجامعة اللبنانية، 1966م، ج 2، ص 406.

(2) انظر: مجلة المقتطف، مجلد 12، عدد 648، 1888م، من كتاب الشهاد، الملامح السياسية في كتاب ألف ليلة وليلة، ص 17.

(3) المقتطف نوفمبر 1891م، ص 138. في علي شلش، ص 24.

أبي عتيق وابن صريع الدلاء ومؤلف كتاب ألف ليلة وليلة»⁽¹⁾.

كان موقف مجلة «المقتطف» موجهاً إلى كتاب «ألف ليلة وليلة» بصورة خاصة، ولكنه يمتد إلى جانب ذلك إلى الإيمان الكامل بضرر الروايات والأشعار الحبية التي يتداولها الأولاد، «لأن الشاب إذا قرأ رواية حبية جعل يستغنم كل فرصة لقراءة ما شاكلها من الروايات فيضيع وقته سدى ويفسد ذورقه ويهمل واجباته... ولأن الطبع ميال إلى قراءة هذه الكتب والتضرر بها...»⁽²⁾ ومن مظاهر التلقي السلبي ما أشار إليه الشيخ محمد عبده الذي قسّم الأدب إلى رسمي وشعبي، وأخرج كتاب «ألف ليلة وليلة» من الأدب الحق، إذ لم ير فيها سوى الضرر الأخلاقي واللغوي⁽³⁾. ولكن الآراء السلبية تلك لم تستمر في قوتها في استقبال كتاب «ألف ليلة وليلة» ولم تعد متوهجة كما كانت، فقد بدأت بعض التحولات في تلقي الكتاب تتضح معالمها وتتجلى في فترات مختلفة من 1881م إلى 1934م، إذ تبين أن هناك دوامة من الردود المزدوجة: التي تراوح بين الإيجابية والسلبية، ومن ذلك مقالة إيجابية تجاه الكتاب لكرم ملحم كرم تدعم تحولات استقباله لدى القارئ العربي، فهو يرى كتابي «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» سفرين مهمين تجاهلتهما الثقافة التي شُغلت بالمقامات، واعتبر إهمال الثقافة العربية سبباً في «غزو الروائيين الأجانب، فكل يوم يرحان تحت غارة جديدة، وليست رواية «حديقة على العاصي» للفرنسي موريس باريس غير قبس من ألف ليلة. وما رواية «الأتلانتيد» لبيير بنوا غير

(1) أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق فيما هو الفاريانق، بيروت: الدار النموذجية للطباعة والنشر، 2006م، ص 234.

(2) المقتطف، مجلد 7، جزء 3، آب 1882م، من كتاب محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، دمشق، وزارة الثقافة، 1990، ص 19.

(3) علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة: مكتبة غريب، 1989م، ص ص 22-23.

صفحة من صفحات ألف ليلة وليلة»⁽¹⁾.

وأخر تلك الردود السلبية ما حدث بعد صدور الطبعة الرابعة لكتاب الليالي نسخة (برسلاو) المصورة من دار الكتب المصرية في 2010م، إذ تمت المطالبة بمصادرة الكتاب وإيقاف نشره ومحاكمة القائمين على المشروع، وقبلها ردود مشابهة حدثت مع بداية الثمانينات الميلادية وأعقبها رد فعل إيجابي بتخصيص ثلاثة أعداد من مجلة «فصول» الدورية حول الكتاب، لأمس عبدالفتاح كليطو ما حدث ويحدث للكتاب حاليًا من مصادر، عندما عرض لخرافة تشير إلى أن من يقرأ «ألف ليلة وليلة» من أولها إلى آخرها سيموت حالًا، ويُعيد كليطو ذلك إلى أسباب ربما كان منها عدم توفر الوقت لقراءة الكتاب برمته، أو إلى اعتقاد بأنه لا يجب أن يُقرأ، أو لكونه عديم الجدوى، ثم يعود كليطو إلى قارئه ليطمئنه بأنه «لن يموت بسبب الليالي، لكونه لن يتمكن حتى وإن رغب في ذلك من إتمام هذا الكتاب المتشظي الذي يعتبر متناً يضم عددًا لا يُحصى من المخطوطات والطبعات والترجمات والإضافات والشروح والكتب المعادة، وسيظل هناك أبدًا نص آخر من الليالي قابلاً للكشف والقراءة، إن الإدانة المتطيرة تتلاشى داخل تعرجات كتاب عُدد بحق كتابًا لا نهائيًا»⁽²⁾. ولذلك علينا أن نركز على أمرين: إن انتظار نسخة جديدة من الكتاب سيحمل معه نسخة جديدة من تلقٍ سلبي، وإن مظاهر التلقي السلبي تلك مع تنوعها وتعددتها وظهورها في صور جديدة لن تلغي الكتاب ولن تقلص قراءه، بل ستضيف إليه صورًا آخر من مستويات التلقي الإيجابية، ولن يُضاف إلى أولئك سوى رصيد «محاولة قتل كتاب».

ويدعم هذه الرؤية ما أشار إليه (روجر ألن) من أن النقاد العرب

(1) كرم ملحم كرم، ماهو أدب اليوم، الرسالة، عدد 61، 3 سبتمبر، 1934م، من كتاب الخطيب، نظرية الرواية ص 123.

(2) عبدالفتاح كليطو، العين والإبرة، القاهرة: دار شرقيات، 1995م، ص 9.

المعاصرين قد تجاهلوا دائماً لكتاب «ألف ليلة وليلة» وغيرها من كتب السرد الشعبي القديم التي كانت مهملة، ولم تكن تعد من الأدب العربي.⁽³⁾ ولعل هذا يفسر إشكال الجنس الروائي الذي ورث هذه التركيبة الثقيلة من التراث، فاندرج في دائرة الآداب التي تضم «ألف ليلة وليلة» و«سيرة عنتره» و«سيرة الأميرة ذات الهمة» و«سيف بن ذي يزن» وغيرها من السير التي كانت تروى في مقاهي الحواضر العربية حتى أقول النص الشفاهي المتداول مع ظهور وسائل الاتصال الجماهيرية كالراديو والتلفزيون ورواجها، ونمو الفنون الحديثة كالرواية والمسرح وانتشارها. ولم يتغير الوضع كثيراً فهذا «جابر عصفور» يرى أنه على الرغم من أن العصر يطلق عليه زمن الرواية، فلا تزال روايتنا العربية هي الجنس الأقل حضوراً لا في المؤتمرات العربية العلمية فحسب، بل في الثقافة العربية بصفة عامة،⁽⁴⁾ ولعصفور كل الحق في إدراك ونقد تلك المسافة التي تفصل بين الشعر والرواية.

لقد تبع ذلك الإشكال في آفاق التلقي السلبية التي تستحق التأمل ومن ثم التأويل، وأهمية ذلك أنها تجسّر العلاقة بين الكتاب والقارئ العربي، وتحدد موقعه في المؤسسة الرسمية العربية، ولذلك كان تقسيم التلقي إلى جانبيين: سلبي كما أشرنا وإيجابي كما سنشير إليه، وعلى الرغم من العلاقة المنفصلة التي تظهر بين الجانبيين، إلا أن الجانبيين يتصلان بعلاقة قوية تنبغي الإشارة إليها، وتمثل هذه العلاقة في كون إشارات التلقي السلبية تبدو دافعاً واضحاً إلى ظهور مستويات التلقي الإيجابية، وتراوح مجالات التلقي الإيجابي المستهدفة هنا في مستويات أربعة: المستوى الأول مستوى الطباعة والنشر، ويتمثل المستوى الثاني

Roger Allen, *An Introduction to Arabic Literature*, Cambridge: Cambridge (3) University Press, 2000, p. 4

(4) جابر عصفور، زمن الرواية، دمشق: دار المدى، 1999م، ص 55.

في الترجمة والنقل، ويتصل الثالث بالقراءة والنقد، أما الرابع فيتصل بالتوظيف والتأثر.

مستوى الطباعة والنشر:

يمكن ملاحظة بدء تداول نص «ألف ليلة وليلة» كتابياً منذ أن انتقلت بعض النسخ الخطية للكتاب بين الشام ومصر قرابة أربعة قرون من الزمن، وقد طُبِعَ الكتاب لأول مرة في المطبعة الهندوستانية في (كلكتا) في الهند، وتم نشر مجلدين كبيرين أحدهما في عام 1814م، والثاني عام 1818م، ونشره الشيخ أحمد بن محمد شيرواني اليماني، ثم طبع في مدينة (برسلاو) 1824-1843م، فظهرت بعض أجزاءه قبل تاريخ طبعة بولاق الأولى، تلا ذلك طبعة بولاق الأولى في 1835م، ثم طبعة (كلكتا) الثانية 1839-1842م،⁽¹⁾ وفي عام 1984م حقق الأكاديمي العراقي محسن مهدي الكتاب في طبعة (ليدن) في مجلد واحد، و282 ليلة، واعتمد فيه على عدد من المخطوطات ولاسيما مخطوطة المستشرق الفرنسي (انطونيو غالان Antoine Galland)، ويذكر أن مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة قد أصدرت طبعة مصورة أخرى عن طبعة (برسلاو) بتصحيح (مكسيميليانوس بن هابخط) في اثني عشر مجلداً عام 2010م.

مستوى الترجمة والنقل:

ويمكن النظر إلى موقع الكتاب في الثقافة الغربية إذ سنلاحظ قربه منها مبكراً مع بداية نقله إلى تلك الثقافة وترجمته إلى لغاتها الحية ولاسيما في الثقافتين الفرنسية والبريطانية اللتين يحددهما إدوارد سعيد بوصفهما

(1) انظر: كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، تحقيق وتقديم محسن مهدي، ليدين: بريل للنشر، 1984م، ص ص 14-15.

ثقافتين شكلتا المشروع الاستشراقي الضخم في الحضارة الغربية،⁽¹⁾ ولكونهما الأكثر تأثيراً في الثقافات العالمية، ومن أشهر ترجمات الكتاب الشهيرة والمعتمدة تلك التي نقلها (غالان) إلى الفرنسية، وكانت في اثني عشر مجلداً، وقد نشرت بين عامي 1704 و1717م، مع عدد لا يحصى من الطبعات المنشورة باللغة الانكليزية من 1706م، من قبل (إدوارد وليام لين Edward William Lane)، التي نشرت في 1838 في سلسلة استناداً إلى طبعة بولاق الأولى 1835م، من قبل (جون باين John Payne)، ثم (ريتشارد بورتون Richard Burton) الذي نشر عام 1885م.⁽²⁾

ويرى بعض المستشرقين أن الثقافة الغربية هي التي أبرزت الكتاب ليكون واضحاً في الثقافة العربية، إذ لم يكن معروفاً لدى الأكاديميين العرب.⁽³⁾ ويمكن أن نشير من زاوية أخرى إلى أن الثقافة التي حفظت الكتاب زمناً طويلاً لم تقصه تماماً من دائرة اهتمامها، ولها فضل تقديمه إلى الثقافة الغربية، ويعود تأخر معرفة الكتاب لدى الأكاديميين العرب إلى أن الثورة التعليمية في العالم العربي لم تبلور في صورتها الحديثة إلا مع بدايات القرن الماضي، إلى جانب كون هذا الرأي يهمل دور التحولات الثقافية التي شهدها العالم والثورة الطباعية التي كان لها أثرها الكبير في التعرف على الكتاب، واستلهامه في الثقافة العربية وغيرها من الثقافات.

ومن مظاهر التلقي الإيجابي للكتاب ذلك المستوى الثالث المتصل بالقراءة والنقد، فقد أعادت الدراسات النقدية التي حظي بها في بواكير الكتابة العربية الحديثة الروح إلى الكتاب، وتمثل ذلك أولياً في جهود

(1) Edward Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1987, p. 4

(2) Eva Sallis, *Scheherazade Through the Looking Glass: The Metamorphosis of the Thousand and One Nights*, Surrey: Curzon, 1999, p. 145

(3) Sheila Shaw, «The Rape of Gulliver: A Case Study of a Source», *PMLA*,

.vol. 90, no. 1 (Jan. 1975), p. 62

الباحثة المصرية سهير القلماوي التي قدمت دراستها للدكتوراة عن الكتاب في عام 1943م، وكانت بذلك أولى الدراسات الأكاديمية المقدمة في الجامعات العربية عن الكتاب، وقامت بتحليل عدد من الحكايات في الكتاب موظفة المنهج التاريخي والتأويل الاجتماعي، وتلت تلك الدراسة دراسات متنوعة المناهج في درس الكتاب ونقده وفي كل الثقافات. ومن الدراسات النقدية التي تناولت أثر الكتاب في الثقافة العالمية يمكن أن نشير إلى كتابين لمؤلف واحد هو الناقد العراقي محسن جاسم الموسوي الذي أصدر كتابي «ثارات شهرزاد» و«ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي: الوقوع في دائرة السحر»، ويهتم الأول بتأثير الكتاب في الأدب العربي، أما الثاني فموضوعه التأثير الذي أوجده كتاب الليالي على الآداب الغربية وتحديداً الإنجليزية. وتظل هذه الدراسة وغيرها من الدراسات النقدية التي تفاعلت مع دور الكتاب وأثره امتداداً لذلك النوع من التلقي الإيجابي.

مستوى التوظيف والتأثر:

وهو المستوى الذي سنلاحظ فيه مدى تأثير هذا الكتاب في الفنون والآداب بصورة عامة، تمهيداً للدخول إلى دائرة أكثر عمقاً وهي دائرة الأعمال الروائية العربية المعاصرة، فقد تفاعل كتاب الليالي مع الفنون والآداب تفاعلاً لم يسبق لكتاب مثله، حيث تم استلهام النصوص له من مبدعيها الذين قرأوه وتأثروا به، ومن أوجه ذلك التفاعل ما حظيت به شخصيات السندباد وعلاء الدين - على سبيل المثال - من حضور راوح بين ثقافة الطفل والمسرح في عصرنا الحاضر.

امتد تأثير الكتاب على الكتابة المسرحية العربية، ولاسيما في بواكير كتابة النصوص، تأثر المسرح بكتاب الليالي كما كان للمسرح نفسه تأثيره في الكتابة الروائية، وإذا ما تأملنا في البدايات المبكرة للمسرح منذ

1870م، الي انطلقت من بيروت والقاهرة ودمشق وغيرها، سنجد أن تأثير الليالي على النصوص المسرحية كان كبيراً في جيل الرواد الذين كتبوا تلك النصوص، مثل: مارون النقاش (1817-1855م) وأحمد أبو خليل القباني (1835-1902م). لقد حاول هذان الكاتبان الرائدان في عالم المسرح العربي وغيرهما من الكتاب أن (يمسرحواDramatize) (حكايات الليالي وغيرها من المصادر السردية في التراث، ومن ذلك مسرحية النقاش «أبو الحسن المغفل» التي استلهمت من الليلة رقم 153، التي تضمن حكاية بعنوان «النائم واليقظان»، ومسرحية «هارون الرشيد مع أمير غانم وقوت القلوب» للقباني التي اعتمدت على توظيف الليلة 45، ووظف القباني كذلك الليلة 152 في مسرحيته «أمير محمود ونجل شاه العجم». وللمسرحي المصري عدد من الأعمال المسرحية التي وظفت الليالي مثل «حلاق بغداد» من حكاية «يوسف وياسمينة»، ومسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» من حكاية معروف الإسكافي.⁽¹⁾

أما عن تأثير كتاب «ألف ليلة وليلة» في الرواية وهو ما تقترح هذه الدراسة الإجابة عنه، وتأمل في تحليل جوانب تلك العلاقة، فقد كان التأثير متزايداً ومتصلاً بنمو وعي الإنسان العربي، ومعرفته بأهمية الكتاب، لقد تنبأ (ألن) باتجاه الرواية العربية وعودتها إلى الكتابة التراثية وكأن هذا الاستلهام ناتج من رغبة الروائيين في العودة إلى تاريخهم المجيد،⁽²⁾ وهذا التأكيد من (ألن) على تلك الرغبة من الكتاب العرب في العودة إلى التراث، جعله يعود في كتاب آخر ليراجع أهمية كتاب «ألف ليلة وليلة» وعظم اتصاله بالحضارة العربية، إذ يراه الأكثر اتصالاً بالقرآن الكريم،

(1) انظر: خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1997م؛ حورية حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في سوريا ومصر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999م.

(2) Allen, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, p. 164

ويؤكد العلاقة الوثيقة للسرد في الكتاب بـ (الثيمات) الدينية؛ ويضرب مثلاً تفصيلياً لذلك بحكاية «مدينة النحاس» التي يراها تمثل رسالة كونية. (1) ويمكن أن يضاف إلى ذلك تشكل هذه الأعمال الروائية المتأثرة بكتاب «ألف ليلة وليلة» والمستهدفة في هذه الدراسة نموذج التلقي الإيجابي الخلاق، الذي استمر في الكتابة الروائي، إن التنوع في التلقي الإيجابي للكتاب يؤكد أن الثقافة العربية لم ترفض الكتاب تماماً كما يدّعي بعض المستشرقين، ولم تقبله بصورة مطلقة.

الرواية العربية: الموقف من التراث

تظل الرواية العربية الجنس الأدبي الأكثر تمييزاً لعلاقة الذات والآخر، وذلك لكونها نشأت جنساً طارئاً على ثقافتنا، ومع صعوبة فصل الذات عن الآخر الغربي فلسفياً، فإن افتراضهما بوصفهما قطبين في الكتابات الروائية المبكرة سيقود حتماً إلى تصنيفات تؤيد هذين الاتجاهين وتدعمه، فمنذ استهلال الكتابة الإبداعية العربية في الجنس الروائي كان للروائيين العرب موضوعاتهم المتباينة من الموقف من الآخر؛ فعلى الرغم من تركيز بعض الروائيين العرب على الحوار مع الغرب، وبروز قضايا الاستقلال كأبرز الموضوعات التي انطلقوا منها، إلا أن عدداً كبيراً من الروائيين قد لجأ في بدايات الكتابة في هذا الفن إلى محاولات تذويت الكتابة الروائية انطلاقاً من التركيز على تبينة النص، ومن ثم الجنس الروائي، أو باستلهاهم وتوظيف بعض الأشكال التراثية ومضامينها سبيلاً للوصول إلى ذلك. ولذلك سنحاول أن نجيب عن سؤالين رئيسيين يتصلان بموضوع الدراسة وهما: كيف نظر أولئك الروائيون إلى الجنس الروائي؟ هل عدّوه فناً أوروبياً خالصاً أم رأوه امتداداً للثقافة العربية؟ ومن ثم كيف استلهموا تراثهم بما فيه كتاب «ألف ليلة وليلة» سعيًا إلى تذويته؟

(1) Allen, *An Introduction to Arabic Literature*, p. 64

أما السؤال الثاني فيتصل بتعليل الظاهرة، لماذا حرصوا على فعل ذلك وتسويغه؟ إن محاولتنا ترمي إلى تقصي ملامح ذلك الاتجاه والعوامل التي أفضت إليه انطلاقاً من العوامل التاريخية والثقافية ودور الدين وسؤال الهوية، عبر تناول محاولات الكتاب العرب تبئة الجنس الروائي، وتناول مبدأ التوظيف وإعادة الصياغة.

محاولات تبئة الجنس الروائي

كان على الروائيين العرب ولاسيما جيل الرواد منهم أن ينجزوا كتابة أعمال روائية تنزع إلى الاتجاه التوفيقي؛ إذ تصل الشكل السردى الأكثر نشاطاً في تلك الحقبة (المقامة) مع ذلك الشكل الغربى القادم في صورة مترجمة، ومن أبرز الأمثلة التي تجلت في مرحلة تشكل الفن الروائى في العالم العربى، كان نص «حديث عيسى بن هشام» من أوائل المحاولات المفترضة، ولنا أن نحاول تصنيف الأعمال الروائية إلى نوعين رئيسيين: تلك الروايات التي اعتمدت على توظيف التراث، وتلك التي لم توظفه، وكلا النوعين له خصائصه، فالنوع الأول يتميز باستثمار المكونات الدينية والأدبية والتاريخية، أما النوع الثاني فيضم تلك الروايات التي حاولت أن تتبأ في السياق الثقافى العربى، ويمكن وصف بعضها بالرومانسية أو الاجتماعية، ويرى بعض الباحثين أن هذا النوع قد استهل بعمل «زينب» لهيكل عام 1913م⁽¹⁾ ويؤكد الناقد العراقى عبدالله إبراهيم أن رواية «غابة الحق» للسورى فرانسيس مرآش كانت أول رواية عربية إذ صدرت عام 1865م، بينما يرى بعض النقاد أن زينب فواز فى عملها «حسن العواقب» المنشور عام 1899م كانت رائدة للكتابة الروائية. والأهم هنا ليس تحديد

John Mohammed Grinsted, «Translator's Introduction,» Mohammad (1) Hussein Haykal, *Zaynab: The First Egyptian Novel*, London: Darf Publishers, 1989, pp. 10.

العمل الرائد ومعرفته، ولكن الأهم أن نعرف العمل الذي ترك أثره في الأعمال التالية له من جانب، وفي سياقاتها الثقافية من جانب آخر، ولذلك كان تعبير جابر عصفور عن «زينب» بكونه العمل الذي كسر هيمنة الشعر ليقود إلى زمن الرواية إذ «كانت رواية «زينب» البداية الأولى الجذرية، من حيث التأثير لا السبق التاريخي، في تقويض المكانة التقليدية للشعر بأكثر من معنى وبأكثر من طرق استقبال الأدب وتلقيه»⁽¹⁾.

ظهرت في مصر وسوريا ولبنان أعداد كبيرة من الأعمال الروائية، ووصفت تلك الأعمال التطورات الحديثة التي حدثت في هذه البلدان في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، مع كونها أعادت تقليد هذا الشكل الغربي الحديث للرواية بوصفه الشكل الأنسب للتعامل مع موضوعات مثل: الحرية وحقوق الإنسان وقضايا المرأة؛ فقد ناقش الروائي المصري نجيب محفوظ عددًا من القضايا في المجتمع المصري المعاصر، مثل الفقر والمرأة والحرية في رواياته، وبسط العديد من العناصر الرمزية محاولاً تسليط الضوء على حياة المصريين، وكشف الستار عن الحالة الاجتماعية في مصر. وتميزت مسيرته الروائية بتقديم (بانوراما) من الاتجاهات، انطلاقاً من رواياته التاريخية، مثل «كفاح طيبة» و«رادوييس»، أما اتجاه الرواية الرومانسية الذي يعكس دور الذاتية فقد ازدهر لدى كتاب آخرين مثل غادة السمان في بعض أعمالها مثل: «ليل الغرباء: و«كواييس بيروت» و«عاشقة في محبرة».

مبدأ التوظيف وإعادة الصياغة

على الرغم من دخول الحداثة إلى العالم العربي في وقت مبكر فإن الاتجاهات التقليدية كما يشير ريتشارد بفاف Richard Pfaff في الدين والتربية والمجتمع ظلت متلازمة مع منظور الحداثة لتقديم معنى وهوية

(1) عصفور، ص 97.

للعربي،⁽¹⁾ ولذلك كان هاجس الروائيين العرب خلق تلك المتلازمة وتفعليلها، ووظف معظم التراث في الأعمال الروائية ولاسيما ما يتصل بالمرجعيات الأساسية في الثقافة العربية مثل القرآن الكريم وكتاب «ألف ليلة وليلة».

يدعو الناقد الجزائري عبدالمملك مرتاض إلى ضرورة التركيز على التراث بقوله: «لا يمكن أن نبني حضارة على أنقاض الهوان، لا يمكن أن نبنيها إلا على أساس، الأمة العربية ليست أمة صغيرة، ويجب ألا نتخذنا الزخارف عند الغرب، فهذه حضارة عبثية حضارة نشأت من عقد ومن مشكلات حضارية يشهدها القرن العشرون... إن الحداثة حين لا تقوم على تراث ولا تنطلق منه هي كالشيء الذي نقطعه من دون أصله».⁽²⁾

سادت رؤيات مختلفة فيما يتصل بمعنى إعادة صياغة التراث في الحياة العربية الحديثة، إذ يمكن أن يعني التراث العودة إلى الأشياء المنسية، أو العودة إلى خيام البداوة في الماضي والدراسة عن حياة أكثر تقليدية، لكن كمال أبو ديب يرى أن مفهوم التراث هو نوع من الالتجاء، والمثالية، وهو القوة الدافعة لمشروع يهدف إلى خلق مستقبل أفضل، إنها محاولة يتم القيام بها في سبيل مقاومة القوى الاستعمارية عندما تم استعمار المجتمعات العربية لتدعم هويتها الثقافية ردًا على الثقافة الاستعمارية.⁽³⁾

أما الناقد حسام الخطيب فيراه حوارًا بين الماضي والحاضر يكشف

Richard H. Pfaff, «The Function of Arab Nationalism,» *Comparative Poetics*, vol. 2, no. 2 (January 1970), p. 152

(2) عبدالمملك مرتاض، «مع الدكتور عبد الملك مرتاض،» أسئلة النقد، جهاد فاضل، طرابلس: الدار العربية للكتاب، ص 221.

(3) Kamal Abu-Deeb, «Cultural Creation in a Fragmental Society,» *The Next Arab Decade: Alternative Futures*, ed. Hisham Sharabi, London: Mansell Publishing Limited, 1988, p. 169

الإنسان به حاضره،⁽¹⁾ ولذا كانت إضافة عبدالكبير الخطيبي الذي يرى مفردة التراث لا تحيل إلى الموروث فحسب، بل إلى عملية توظيفه نفسها أيضًا، أما الروائي المصري محمد جبريل فيراه ليس قاصرًا على مجموعة من الأفكار والأوراق الكلاسيكية القديمة، بل إحالة إلى تجارب البشر التي كانت تضم قيمهم وعاداتهم وطقوسهم وسلوكهم، ويرى في حوار صحفي ضرورة التمييز بين استدعاء الماضي والتفاعل مع الحضارات الحديثة، ولكنه يدعو إلى التوفيق بين التعامل معهما،⁽²⁾ وتسهم هذه الرؤى المتنوعة في تقديم إضافة إلى المفهوم تداولًا وتوظيفًا.

لا يمكن وصف ظاهرة توظيف التراث بكونها ظاهرة ملموسة في الكتابة الإبداعية العربية الحديثة فحسب، بل يمكن وصفها بأنها واحدة من الخصائص الرئيسية في الكتابة الروائية السائدة حاليًا، إذ يتم توظيف التراث بأساليب مختلفة في الروايات العربية المعاصرة، وذلك عبر تكييف بعض النصوص الكلاسيكية، من قبل الروائيين لإنتاج أنواع جديدة من الكتابة الروائية التي هي أكثر ملاءمة للحياة الحديثة، وتبعًا لذلك التوظيف يمكن أن يُصنّف كتاب الرواية في الثقافة العربية إلى ثلاث مجموعات رئيسية:

يمثل الروائيون التقليديون المجموعة الأولى الذين ركزوا على التراث في أعمالهم وألقوا الضوء على تفاصيله باستحضاره وتفعيله، هادفين إلى الاستفادة من الميزات التقليدية لهذا التراث، وكشفه أمام القارئ المعاصر، وتعد أعمالهم خير دليل على أهمية العودة إلى الماضي. ويعد الروائي المصري محمد فريد أبو حديد خير مثال على حضور هؤلاء

(1) جهاد فاضل، «مقابلة مع حسام الخطيب»، 29/1/1989م، في أسئلة النقد، بيروت: الدار العربية، 1999م، ص 168.

(2) حسين علي محمد، «حوار مع محمد جبريل: استدعي الالهام ولا أجلس في انتظاره»، أصوات مصرية، 22.7.2005. <http://www.aswat.4t.com/p0114.htm>.

التقليديين من الجيل القديم، إذ كتب روايات تاريخية تعتمد اعتماداً كلياً على ثيمات من التاريخ والأدب الكلاسيكيين، ويجاريه في هذا الاتجاه الأديب علي أحمد باكثير الذي كتب «وا إسلاماه» و«الثائر الأحمر»، ولنجيب الكيلاني أعمال مشابهة يمكن أن تندرج في هذا الاتجاه الذي يرسخ التراث بتوظيف مباشر وحرفي.

ويمثل الروائيون الطامحون إلى الحلول المعاصرة المجموعة الثانية، وهؤلاء متأثرون باتجاه فكري محدد، وأغلب روائيي هذا الاتجاه من اليساريين الذين تأثروا بأفكار قادة الفكر اليساري في العالم العربي، وهم الذين كان يطمحون إلى عملية تغيير جذرية في البنية الاجتماعية للبلدان العربية،⁽¹⁾ ومن رواد هذا الاتجاه الفكري تتجلى أسماء مثل: السوري المصري فرح أنطون (1846-1922م)، وسلامة موسى (1887-1985م)، وغالي شكري (1935-1998م).

لقد تأثر عدد من الروائيين العرب بهذا الاتجاه الفكري، ووجدوه محققاً لآمال ومطامح طالما سعوا إليها، وقد ساعد على ذلك تنامي المد الماركسي بعد الحرب العالمية الثانية، وازدهار علاقات الاتحاد السوفيتي مع بعض البلدان العربية مثل سوريا واليمن الجنوبي، فتفاعل بعض الروائيين مع هذا الاتجاه كالروائي السوري حيدر حيدر ومواطنه حنا ميناء، والروائي السعودي عبدالرحمن منيف، وانطلقت مبادئ هؤلاء من الإيمان بضرورة إيجاد حلول معاصرة لمشكلاتنا المعاصرة، ويقوم الاتجاه الروائي لهؤلاء على عدم التركيز على المكونات التراثية في أعمالهم، ويصل ذلك إلى ندرة الاهتمام بتلك المكونات، إلا أنه من المنصف أن نشير إلى أن بعض هؤلاء قد كانت له مواقف من التراث تجدر الإشارة إليها، ومن ذلك ما يراه منيف الذي يعده شبيهاً بالكنوز الثمينة التي لا حد لها، وذلك في إجابته عن سؤال افتراضي: ما أفضل السبل لاستثمار التراث

(1) See: Faris, p. 99

الفلكلوري؟ ولكنه يرى المشكلة في سؤال إشكالي يتمثل فيما يأتي: كيف يمكننا توظيفه واستثماره؟⁽¹⁾ لم يجب منيف على هذين السؤالين النظريين، ولكن ممارسته في الكتابة الروائية ربما فتحت آفاقاً للإجابة عنه، إذ تبدو أعماله انعكاساً جيداً لكيفية التعامل مع التراث ضمن وجهات نظر متباينة، فالتراث مجرد خادم أمين للكتابة الجديدة، وله دوره المشابه في خدمة الجنس السردى الجديد.

ومن ثم تأتي المجموعة الثالثة وهم الروائيون العرب الذين يمكن وصفهم بالمجموعة المتمتية إلى جيل تيارات الحداثة وما بعدها، وذلك لاتصالهم الواضح باتجاهات معاصرة في الفلسفة والنقد، وقد تأثر كثير من الروائيين المعاصرين بهذا الاتجاه، فاتجه هؤلاء إلى خلق نموذجهم الروائي الذي يمزج النوع الغربي المتمثل في صورة قواعد وقوانين للشكل نفسه مع التقاليد التراثية الشرقية.

ويمثل جمال الغيطاني ورجاء عالم أبرز مثالين لهذا الاتجاه، إذ تعكس كتاباتهما الروائية القدرة الكافية على توظيف التراث ببراعة في إنتاج كل منهما، وتعبّر عن فهم مختلف للتراث يتوافق مع اتجاه العصر الجديد، ربما بدا هذا المنظور مناسباً على الأقل في وجهتي النظر اللتين يتبينانها، فهما يوظفان هذين المنظورين بصورة أكثر مرونة داخل النص الروائي، وأكثر قدرة على التجانس مع التجربة الروائية الجديدة، ويتوافق الروائيان في كونهما يمتحان من التراث السردى الذي يمثل كتاب «ألف ليلة وليلة» وكتب أخرى طليعته ومنهله الدائم.

وعلى الرغم من ولع معظم الروائيين والروائيات العرب بكتاب «ألف ليلة وليلة» ومحاولاتهم الدائبة والدائمة استلهام وتوظيف الكتاب في بنياته وقيماته، إلا أن هناك ملامح وقيمات هجرها أولئك الروائيون

(1) عبدالرحمن منيف، الكتاب والمنفى، بيروت: دار الفكر العربى، 1992م، ص 226.

وفارقوها، فلم تبرز في أعمالهم الروائية، وهذه الملامح التي تتوافق أولياً مع أعراف الثقافة الشفاهية مثل: المبالغة في تداخل الشعر والنثر، والتكرار، ومنها ما يندرج في إطار ثيمات الثقافة الشفاهية مثل: التحيز العنصري تجاه النساء والرقيق والسود، الذي برز بصورة قوية في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وورد هذا التحيز غالباً مقترناً، ويعود ذلك إلى ضعف الثقة في النساء والسود، و«على الرغم من اشتراك المرأة الخائنة مع العبد الأسود في كونهما جسدين مستلبين يمثلان الآخر في المجتمع الذكوري»⁽¹⁾، فإن النص الذي يمثل انتصاراً للأنثى (شهرزاد) على الرجل المتغطرس (شهريار) وتسرد حكاياته من جانب أنثى، يجسد في حالات كثيرة التحيز ضدها، والانصياع لرغبات ذكورية بطريكية تتكشف في حكايات داخلية فضلاً عن الحكاية الإطار.

تكشف الثقافة الشفاهية عن كونها بريئة تعكس ما فيه بوضوح، بينما تبدو الثقافة الكتابية أكثر قدرة على المراوغة والشيطنة، وكأنها تجسد ما قاله كسرى لكتابه لما رأى ما لديهم من فطنة، فقال لهم مبدئياً إعجابيه: «ديوانه، أي شياطين وجنون»⁽²⁾. ولهذا فلا مشكلة مع الشفاهية أن تعكس ما فيه من تحيز تجاه النساء والسود والرقيق، وربما تخفي الكتابية المتمثلة في الأعمال الروائية الحديثة أو تراوغ أو تتظاهر بعدم التحيز تجاه تلك الفئات.

ويظل التكرار وتداخل الشعر والنثر من السمات الفاعلة في الثقافة الشفاهية التي وردت بكثرة في ألف ليلة وليلة، ومن المؤكد أن راوي أو (رواة) حكايات «ألف ليلة وليلة» يمتلك طاقة حفظ قوية استطاع عبرها أن

(1) ضياء الكعبي، السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005م، ص 275.

(2) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ط 3، مكة المكرمة: المكتبة التجارية، ط 3، 1997م، ج 2، ص 102.

يورد شواهد عدة ومنها «ما يمكن نسبته إليه، وكان يضعها بنفسه على السنة شخصيات حكاياته ونوادره حيث نجده يوردها في أكثر الأحيان مشفوعة بالعبارة الآتية: وصار ينشد (أي بطل الحكاية أو القصة أو الخرافة) هذه الأبيات أو هذين البيتين»⁽¹⁾، إلا أن هاتين السمتين قد تلاشى حضورهما الفاعل في الثقافة الكتابية، وذلك يعني اختفاءهما التدريجي من النص الروائي العربي.

«ألف ليلة وليلة» في الرواية العربية: الأبعاد النصية

نجحت النصوص الروائية العربية الحديثة في استلهام كتاب «ألف ليلة وليلة» وتوظيفه في أبعاد كثيرة، إذ تتنامى العلاقات التناسبية في تلك الأعمال الروائية حيث يصعب حصرها من عمل إلى آخر، ومع ذلك يمكن أن نحصر تلك العلاقات في بعدين كبيرين هما: توظيف بعض تقنيات (تكنيكات) السرد المعروفة، وتوظيف ملامح من مضامين ألف ليلة وليلة، ويتمثل النوع الأول في توظيف البنيات الشكلية الجاهزة مثل: العنوان بوصفه بنية جزئية موظفًا في العمل الروائي، استعارة التقنيات السردية، توظيف الحكاية الإطارية بصفقتها مدخلًا سرديًا تراثيًا ضاربًا في العتاقة، أما التوظيف لملامح من المضمون فقد تمت استعارة بعض المضامين التي ترتحن على الحريات في التعبير عن السياسة أو الدين أو الجنس، وهو الثالث المحرم الذي توقفت عنده معظم النصوص الشعرية العربية، وذلك لكونها نصوصًا مونولوجية لا تتمكن من الحوار والكشف، أما الروائيون والروائيات فقد حاكوا كتاب «ألف ليلة وليلة» في هذا البعد وتأثروا به تأثرًا كبيرًا، إلى جانب تأثرهم بالبعد الثقافي الغربي بوصفه المصدر الأساس للرواية، ومع أن ذلك ناتج عن الإيمان بوظيفة الرواية

(1) عفيف نايف حاطوم، «مقدمة» ألف ليلة وليلة، بيروت: دار صادر، ط 2، 2008،

لدى الروائيين العرب، إلا أن كتب السرد العربي ظلت حاضرة في عالم الإبداع منذ إعادة طباعتها وحضورها بصورة قوية لدى المبدعين والقراء على حد سواء.

وستتناول هنا البعد النصوي للأعمال الروائية العربية المعاصرة التي استلهمت أو استعارت الأشكال البنيوية من الكتاب المصدر، وفعلت ذلك في النص، ويشمل هذا استعارة العنوان بوصفه بنية جزئية، والحكاية الإطارية.

«ألف ليلة وليلة» في العنوانات الروائية

يمكن وصف العنوان بكونه النظام المعقّد في تكوينه، والمتشابك بإحالاته داخل النص، كما يمكن التماس أثره نصياً عبر النظر إليه بوصفه عتبة تربط الداخلي بالخارجي، والواقعي بالمتخيل. وإذا كان العنوان/ الاسم متصديراً للنص الروائي فإن جميع مسارات السرد ستظل خاضعة لهيمنة ذلك الاسم الذي هيمن على أول عتبة نصية (العنوان).

ولما كان ارتهان العنوان الروائي إلى مصادر سردية تراثية أمراً معتاداً في الكتابة الروائية العربية، فقد كان كتاب «ألف ليلة وليلة» مصدراً مهماً خاضعاً لهذا المبدأ، ولكنه بالتأكيد ليس وحيداً في هذا الحقل، فالمقامات لها تأثيرها في الثقافة العربية بوصفها نصوصاً سردية؛ لقد شهدت عنوانات الرواية المعاصرة حضور مفردة «المقامات» أو «المقامة» ومن تلك الأعمال الروائية يمكن لنا أن نشير إلى الأعمال الآتية: «المقامات» للروائي السوري عبدالسلام العجيلي، و«المقامة الرملية» التي صدرت عام 1985م للكاتب الأردني هاشم غرايبة، و«مقامات عربية» التي صدرت عام 1999م للروائي المصري محمد ناجي، و«المقامة اللامية» صدرت عام 2004م للكاتب العراقي جمعة اللامي، وتشكل هذه الأعمال الروائية

الحديثة مع تفاوت فترات صدورها ملمحًا تراثيًا في العنونة، ووازي ذلك بصورة تبدو أكثر انتشارًا استلهاهم عنونة كتاب «ألف ليلة وليلة» في الكتابة الروائية، إذ تم ذلك بصورة اختارت أن تميل إلى الانزياح عن العنونة الرئيسة، وأن تفضل الخروج من جلباب العنوان الرئيس، ويعد هذا أمرًا معتادًا في توظيف العنونات التراثية، وقد تميز ذلك الانزياح بكونه تشكل في ملامح شتى، ولذلك يمكن أن نصنف تلك العنونات الروائية التي استلهمت كتاب «ألف ليلة وليلة» إلى ما يأتي:

أولاً: الخروج الطفيف من العنوان الرئيس «ألف ليلة وليلة»، ويمثل ذلك التيار الأكثر شيوعًا في الكتابة الروائية، لقد حرص الروائي العربي ولا يزال على استلهاهم ذلك التلقي الإيجابي الذي حظيت به الليالي واستثماره من جانبين: جانب فني يتصل بالقيمة الفنية التي يعكسها العنوان على العمل، وجانب تسويقي يهدف إلى أن يستثمر الروائي هذا العنوان بوصفه مولدًا لإغراء القارئ أولاً، ومن ثم للتفاعل مع الكتاب ثانيًا، ولعل ذلك ما دفع أولئك الروائيون والروائيات إلى توظيف بنية العنوان بصورة لا تمثل خروجًا كبيرًا على تلك البنية، ولذا كان الحرص على إنجاز لمسة إبداعية على العنونات، تمكن من التفريق بين النص التقليدي والعمل الروائي الحديث، وتسمح بتقديم استشعار أولي لدى القارئ، وحضور فاعل لنص الليالي في الذاكرة.

ولضرب أمثلة من الرواية العربية التي استأثرت بهذا الجانب يمكن القول: إن عددًا كبيرًا من الروائيين آثروا أن يوظفوا العنونة في أعمالهم بهذه الصورة التي يمكن وصفها بالأنيقة، ومن هؤلاء الروائي نجيب محفوظ في رواية «ليالي ألف ليلة»، وهاني الراهب في «ألف ليلة وليلتان»، ويمثل العنوانان السابقان للروائيتين أكثر العنونات الروائية المعاصرة التصاقًا بالبنية الرئيسة لعنوان كتاب «ألف ليلة وليلة». ويضاف إلى ذلك عنونات أخرى تحمل السمة نفسها ولكن بصورة أقل مثل: عادة

السمان في «ليلة المليار»، وواسيني الأعرج في «رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف»، «ألف امرأة ... ليلة واحدة» لزكية القرشي.

ولا يعني هذا التوظيف العنواني الظاهر أن يتطابق مع بقية مكونات العمل؛ أي أن تكون بقية مكونات النص مستلهمة من كتاب «ألف ليلة وليلة»، ويمكن القول بصورة أخرى: إنه على الرغم من ارتهان الأعمال الروائية السابقة إلى الاستثمار في العنونة إلا أنها تراوح في درجة توظيفها أو استلهامها لمكونات الليالي في النص نفسه، إن عمل محفوظ متصل بصورة قوية بكتاب «ألف ليلة وليلة» في كافة مكوناته، ويمكن أن يندرج عمل الأعرج «رمل الماية» في الجانب نفسه، إلا أن الأعمال الروائية لغادة السمان في «ليلة المليار» والراهب «ألف ليلة وليلتان» تستبعدان التفاعل النصي الكامل أو شبهه مع كتاب «ألف ليلة وليلة» بعد أن استهلكت بتوظيف عتبة العنوان الأولى، ولكنها عبرت منه إلى عوالم سردية واقعية، ومع ذلك فيمكن أن تؤول هذه الأعمال إلى ما يلائم كتاب «ألف ليلة وليلة» ويوافقه.

ثانياً: استبعاد العنوان الرئيس وإقامة دال مستمد من كتاب «ألف ليلة وليلة» لينوب عنه، وتكون هذه الشظية العنوانية مدخلاً للولوج إلى عوالم كتاب «ألف ليلة وليلة»، ومن تلك الشظايا الموظفة أولياً في العنونات يمكن الإشارة إلى استلهام الشخصية الأنثى الرئيسة (شهرزاد) الساردة لحكايات الكتاب، ويتجلى ذلك بوضوح في عنوانات أعمال روائية، تستلهم الحكاية الإطارية لكتاب «ألف ليلة وليلة»، مثل: «أحلام شهر زاد» لطف حسين، ورواية «شهرزاد على بحيرة جنيف» لجميل إبراهيم.

ومع وجود التكرارية الواضحة في العنوانات المشار إليها، وما تحمله من إيحاء الرتابة الذي قد يدعيه متلق ما إلا أن هذا النوع من التوظيف يبدو أكثر استثماراً للكتاب، وأوقع تأثيراً في المتلقي، ويتجلى بوصفه أكثر إيغالاً في الرمزية إلى حد بعيد، ونلاحظ التحولات التي شهدتها ذلك

الاستثمار لوظيفة شهرزاد السردية في ترتيب العنوانات السابقة، فالمباشرة والرومانسية في العنوانات التي تجسدت في الأعمال الأولى تتحول إلى رمزية في الأعمال التالية لها، وكلاهما يكشف عن العمل بصورة جلية منذ لحظات التلقي الأولى.

ثالثاً: استبعاد العنوان الرئيس وإقامة دالٍ عوضاً عنه، ويتم ذلك عن طريق توظيف أسماء شخصيات من حكايات الليالي، مثل سمير ندا في «رحلة السندباد الثامنة»، ورواية «بدر زمانه» لمبارك ربيع، و«السندباد العربي» لإيزيس رشاد، ورواية «دنيازاد» لمي التلمساني. إن حضور هذا النوع من العنوانات الذي يستبعد العنوان الرئيس يؤدي وظيفتين اثنتين: الأولى تتمثل في الاستثمار الاشتقاقي لحكاية داخلية في الكتاب، وهو ما يتصل بالتركيز على النص المستثمر بوصفه المدخل الرئيس لقراءة الرواية، أما الوظيفة الثانية فهي تؤدي وظيفة الاستبعاد للشخصيات الرئيسة لكتاب «ألف ليلة وليلة»، وإنابة شخصيات داخلية لها علاقاتها وتلميحاتها الموظفة في النص الروائي.

رابعاً: العنوانات التي استثمرت بنيات جزئية داخلية، أو فعلت تعبيرات دالة تلمح إلى الكتاب مثل: «خرافية سرايا بنت الغول» لإميل حبيبي، و«سر الحني» لناديا شفيق، و«التاجر والاسطورة» لفواز طوقان، و«غير المباح» لسعاد سليمان، و«الخروج من القمقم» لعمر حمش، و«حتش بتش» لمحمود موسى. ويلحظ أن الأعمال الروائية السابقة ارتكنت في العنونة إلى استثمار تعبيرات مقتبسة داخلية ولكنها تأتي في أبعاد مركزية أو تكرارية يمكن ملاحظتهما في صورة بنيات جزئية مشتقة من حكايات الليالي الداخلية، وتشير في معظمها إلى جانب عجائبي (فانتازي)، أو مقتبس لا يمكن أن يُسند أو يتصل مع غير كتاب «ألف ليلة وليلة».

التقطيع السردى والحكاية الإطارية

قبل الخوض في دور الحكاية الإطارية في الرواية العربية نشير إلى التقطيع السردى بوصفه من الملامح التقنية لكتاب ألف ليلة وليلة، فقد ورد عن مترجم كتاب ألف ليلة وليلة (بيرتون) قوله: «بدون الليالي لا وجود لكتاب ألف ليلة وليلة» وهو يقصد من هذا التعبير أن الكتاب لا وجود له إلا بالتقطيع السردى الذي يحظى به،⁽¹⁾ ووظيفة الليالي تكمن في كونها تجسد تقطيعاً يبعث على إغراء المتابعة والترقب، ويحث على التتبع والاستمرار، وبدون هذا الفصل السردى سيفقد الكتاب دوره، وستبدو الحكايات تراكمًا لا حضور له، فالكتاب يحمل في داخله بنيتين سرديتين مفصولتين تتكرران من بدايته إلى النهاية لترسخ الوظيفة المشار إليها، على متلقي الكتاب أن يمر كما مر شهريار بمحطتي توقف لا غنى له عنهما؛ نهاية الحكاية ونهاية الليلة، ليسيطر التشويق وتعم الرغبة في استكشاف ما أسهمت المحطتان في تغييره المؤقت، وبين هاتين المحطتين تتزايد متعة السرد وبهجته، لقد ولد هذا جماليات تتصل بالمقاطعة في الحديث التي أشار إليها (ريتشارد فان ليوون Richard Van Leeuwen) في بحثه المشار إليه هنا. ومع عدم إشارته إلى تأثير الخطابات الشفاهية في السرد فإن من المفيد أن نشير إلى أن هذه إحدى تقنيات الثقافة الشفاهية التي يعتمد عليها الحكى في «ألف ليلة وليلة».

قد يبدو السؤال الأولي الذي يتجلى بعد هذا التقديم عن علاقة الكتاب ومحطات توقفه بالرواية العربية المعاصرة، وهل استلهم الروائيون العرب هاتين البنيتين السرديتين في أعمالهم؟ ولعل محاولتنا الإجابة هنا سننبثق مما يقترحه (ليوون) من تأثير الروائيين الغربيين بتلك الجمالية،

Richard Van Leeuwen, «The art of interruption: the thousand and one (1) nights and Jan Potócki,» *Middle Eastern Literatures*,» vol. 7, no. 2, July

(198-2004, p. 183 (183

وهذا يشير إلى أن الروائيين العرب قد حظوا بالتأثر بذلك في إطارين اثنين: كتاب «ألف ليلة وليلة»، والأعمال الروائية الغربية، أما عن كيفية التوظيف، فستكون الإجابة هنا مقتصرة على أن التأثر بهذين المصدرين فتح آفاق الاختيار لا المحاكاة المطلقة أمام الروائي العربي، وهذا ما دفعه إلى تفعيل الاختيار وتوظيف هذه الجمالية جزئياً لا كلياً.

ولما كان عمل محفوظ الروائي «ليالي ألف ليلة» متقاطعاً مع العمل الكلاسيكي «ألف ليلة وليلة»، فسنجده الأكثر قرباً من توظيف هذه الجمالية، إذ فعل التقطيع السردى بصورة مكثفة في عمله، مستغلاً تقنيتين اثنتين: إحداهما العنونات الداخلية للفصول التي جاءت موظفة لأسماء شخصيات رئيسية في حكايات ألف ليلة وليلة مثل: شهريار، شهرزاد، الشيخ، السندباد، معروف الإسكافي، الحمال، نور الدين ودينزاد، أنيس الجليس، أو موظفة ثيمة ذات تأثير سردي كبير مثل: طاقة الإخفاء. أما ثانية هاتين التقنيتين فتتمثل في التقطيع الرقمي، ويعني التقطيع الذي يعتمد على أرقام متسلسلة، تتفاوت من فصل إلى آخر، وتصل في بعض الفصول إلى أكثر من عشرين قسمًا.

يجد المتلقي لكتاب محفوظ نفسه أمام وقفات متتالية تسمح له بالقدرة على التقاط تفاصيل النص وجزئياته، وتدفعه إلى الخوض في دائرة التأويل بصورة تناسب مع حبكة الحكاية الفرعية أولاً ووضعها في سياقات النص الروائي عامة ثانيًا. ونلاحظ أن التنوع المقترح في محطات الوقف السردية يقدم وظائف سردية تقنية منها: كونه يمهّد في بعض الأجزاء القصيرة لحدث قادم وهو ما يمكن أن نسميه استباقاً للحدث.

يمكن تعريف الحكاية الإطارية Frame Story بأنها السرد الذي يشبه الإطار للصورة، فهو يحيط بحكاية أو حكايات، ويُروى من جانب

شخصية أو شخصيات في حكاية أخرى أقل أبعاداً.⁽¹⁾ ولعل كتاب «ألف ليلة وليلة» من أوائل الكتب السردية التراثية التي تتضمن حكاية إطارية، تروى فيها حكايات الكتاب من جانب شهرزاد كراو خارجي رئيس، ومن ثم إلى رواة داخليين، ومع كون الحكاية تمثل مدخل الكتاب ومنتهاه، إلا أنها تتفرع منها حكايات في أسلوب توالدي رأسي وأفقي، ولقد وازى ذلك في الكتاب في عصره ذلك الأسلوب السردى الرأسي الذي ظهر جلياً في كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع.

ويخالف هذا التقسيم البدئي ما اقترحه بعض الدارسين العرب من إطلاق حكاية المفتوح على الحكاية الإطارية، وإطلاق الحكاية الإطارية على حكاية داخل كتاب «ألف ليلة وليلة»،⁽²⁾ فالحكاية الإطارية المستهدفة هنا ما انطلق به نصُّ الكتاب الرئيس ومن ثم تفاعل مع بقية حكاياته.

وتتضمن الحكاية الإطارية في كتاب «ألف ليلة وليلة» تلك الأحداث التي تروى في مطلع الكتاب وقبل كل حكاية داخلية وبعد انتهائها وفي آخر الكتاب، إنها الحكاية الشهرزادية الأولى المروية شهرزادياً وموضوع السرد الأولي، ومن معالم أهمية تلك الحكاية أن كل الحكايات مرتبطة بصورة ما مع شهريار محور السرد وشهرزاد منطلق السرد.

إلى جانب هذه الرؤية يؤكد الباحثان المصري حسن حماد والسوري محمد وتار أن الحكاية الإطارية في الرواية العربية مرت بحالة تكسير أو «تحطيم»⁽³⁾ للبنية السردية إذ تبدأ الحكاية الإطارية من اللحظة التي انتهت

Mia I. Gerhardt, *The Art of Story-Telling: A Literary Study of The Thousand and One Nights*, Leiden: E.J. Brill, 1963, p. 395

(2) داود سلمان الشويلبي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص 12.

(3) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2002م، ص 43. انظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1997م، ص 121.

في كتاب «ألف ليلة وليلة»، ولعل الأعمال التي تناولت الإطار السردى أو الحكاية الإطارية بهذه الصورة كثيرة ومنها: «ليالي ألف ليلة» لمحموظ، و«رمل الماية» للأعرج، ومن قبلهما كان طه حسين في «أحلام شهرزاد»، والحكيم في مسرحيته «شهرزاد».

ولهذا كانت تجربة الحكى الإطاري في «رمل الماية» أو الحكاية الإطارية وفقاً لوتار: «دنيا زاد تروي لشهريار بن المقتدر ما جرى في الليلة السابعة بعد الألف، ثم تولد عن الحكاية الإطارية حكايات كثيرة: حكاية البشير المورسكي، حكاية الحلاج، حكاية ابن رشد، حكاية أبي ذر الغفاري، حكاية بوزان القلعي، حكاية الخضر، حكاية أهل الكهف»⁽¹⁾. أما محفوظ فقد مال إلى اختيار تحديد الفصلين الاثنين في مطلع الرواية: شهريار، وشهرزاد، وكلا الفصلين يتممان مادة الحكى الواردة في كتاب «ألف ليلة وليلة» عبر اجتراحهما طريفاً جديداً في رسم الشخصوخ والأحداث. يصف شهريار متفاعلاً حكايات شهرزاد بكونها «السحر الحلال»⁽²⁾، ويخاطب وزيره دندان الذي يتجلى دوره بصورة أكبر، ومن ثم يؤكد البعد التوريثي إذ يستكمل الحكاية الإطارية بحكى جديد يحمل غاية التأطير في قالب صوفي يجتاز كتاب «ألف ليلة وليلة»، فيقول: «وأنجبت لي وليداً فسكنت عواصف النفس الهائجة ... الوجود أغمض مافي الوجود»⁽³⁾.

تكمل شهرزاد حديثها مع الأب دندان، متحسرة على مصير الفتيات الضحايا اللائي سبقنها بالزواج من شهريار، وهي بهذا تعلن عن استمرار أساها الذي صنعت غطرسة شهريار، وتتمتم بمرارة «ليرحم الله العذارى

(1) وتار، ص 43.

(2) نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، القاهرة: مكتبة مصر، 1979م، ص 4.

(3) السابق، ص 4.

البريئات»⁽¹⁾، ولكن الأب بيدي إعجابه بما فعلته ويشجعها على الاستمرار «ما أحكمك وما أشجعك»⁽²⁾، غير أن الحكمة التي وصفها بها الأب تبدو سلبياً حين تعلن عن عدم حبها له، «الكبر والحب لا يجتمعان في قلب، إنه يحب ذاته أولاً وأخيراً»⁽³⁾.

اختر محفوظ أن يؤطر لعمله الروائي «ليالي ألف ليلة» بفصلين قصيرين في بداية العمل وجعل عنوانين هما «شهريار» و«شهرزاد»، ويفصل أخير مكون من عشرة أقسام في نهاية عمله وعنوانه «الباؤون». وأرى أن هذه الفصول الثلاثة في عمله تحمل صيغة الحكاية الإطارية التي تمهد للعمل وتختتم به، وتتداخل في معظم فصوله وتلايف السرد فيه، لكن هذه الحكاية الإطارية المقترحة ليست على النمط البدئي الذي ورد في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وسمات هذه الحكاية تتمثل فيما يأتي:

أولاً: أن الحكاية الإطارية المحفوظية تمثل ما يمكن أن نطلق عليه «قطع الاستمرارية»؛ فمع كونها تنتم لحكاية ألف ليلة وليلة الإطارية، تبدو إطارية محفوظ نتيجة لها، ومنذرة بقطع السرد الشهرزادي من جانب، والفعل الشهرزادي السليبي من الجانب الآخر، وصلت شهرزاد إلى حال الملل والضيق، وبدأت تستعيد الأيام السابقة متناسية الليالي القادمة.

ثانياً: أن شهرزاد لم تعد منطلق السرد، ولم يعد شهريار مستمعاً إلى الصوت السارد من جانب شهرزاد، لقد بقيت الشخصوص وتغيرت الوظائف، فأصبحت شهرزاد متلقية أكثر منها مُلقية، وأصبح شهريار مُستمعاً إلى صوت الجماعة وأحداث المجتمع عوضاً عن الفرد ممثلاً في حكايات شهرزاد، أدركت شهرزاد محفوظ انتهاء وظيفتها، فالحاكم الذي استمع إلى حكايات نظرية في ألف ليلة وليلة لا مفر من دخوله عالم

(1) السابق، ص 5.

(2) السابق، ص 5.

(3) السابق، ص 6.

الممارسة والتطبيق في عوالم محفوظ، ولذلك كان تغير الرتبة السردية في كون المتلقي السّليبي (شهريار) في كتاب «ألف ليلة وليلة» انبرى إلى إيجابية مفرطة، وتفاعل مع قضايا المجتمع في جرائم وأحداث متوالية، لكن الجانب الإيجابي لم يستمر طويلاً، فانقلب الحال إلى سلبية مطلقة وخروج من أوضاع السياسة القائمة. من الجانب الآخر كان على شهرزاد الفاعلة حكياً في كتاب «ألف ليلة وليلة» أن تتحول إلى متلق سلبى يتتبع نتائج ما أحدثه السرد في ثلاث سنين ونيف.

ثالثاً: غياب تأثير الفرد (البطل) الذي كان سائداً في حكايات كتاب «ألف ليلة وليلة»، واستلهاهم تأثير الجماعة وإسناد دور البطولة إليها، فالفرد الواحد لم يعد حاضراً ببطولاته ومعجزاته وخوارقه، رغم حضور الخطاب العجائبي، ودخول العناصر المخلة بتوازن السرد الطبيعية في رواية محفوظ. ويعني هذا أن العناصر العجائبية التي أدخلت في السرد بهدف خلق الخطاب العجائبي لا تغير من الجوانب التأثيرية للخطاب الجمعي المستهدف، ولعل محفوظ الذي كان يؤمن بدور الجماهير في تشكيل البنى السياسية والثقافية للمجتمع، قد رغب في استبعاد دور الفرد البطولي الذي يتمثل في صورة أبوية (بطيركية) كما تتمثله حكايات «ألف ليلة وليلة»، ويرغب في تقليص ذلك الدور من جانب، وبناء أدوار تتجاوز المهتمش إلى الفاعل لشخصيات سردية ومجموعات تحضر بصورة قوية في أماكن لا تنتسب إلى البناء الفردي في تشكيلها.

تجسد هذه السمات الثلاث أساساً فاعلاً في حكاية رواية محفوظ الإطارية، وتمثل الملامح التي انبنى عليها عمله الروائي، ومع كونها كذلك فالرواية تشكل استكمالاً ينفذه محفوظ، لإنهاء التجربة الشهريرية الغربية في مطلعها كما في «ألف ليلة وليلة»، والغريبة في خاتمتها كما في «ليالي ألف ليلة»؛ وتتجلى غرابة مطلعها في الكتاب الأصيل بإقدام شهريار على قتل أعداد من النساء انتقاماً من تصرف زوجته، وهو بهذا

الفعل الوحشي يحول العقاب الفردي إلى عقاب جماعي، أما في عمل محفوظ الروائي فالمعادلة تختلف إذ يبدأ التحول الصوفي «وجد شهريار نفسه في مدينة ليست من صنع بشر، كأنها الفردوس جمالاً وبهاء وأناقة ونظافة ورائحة ومناخاً، تترامى بها في جميع الجهات العماثر والحدائق، والشوارع والبيادين المكلمة بشتى الأزهار...»⁽¹⁾، لكن هذه الخلوة الصوفية تحول شهريار إلى حالة من التماهي مع صورة الجماعة «انبهر للقصير كأنه أحد صعاليك شعبه، آمن بأن قصره القديم لم يكن سوى كوخ قذر... قاداته الصبية إلى قاعة العرش»⁽²⁾، شهريار هنا يتحول إلى خادم يسجد أمام ملكة جديدة في دائرة جديدة، فهاهو يحاكي الصبية التي قاداته أمام الملكة، إذ «سجد بدوره وهو يقول: ما أنا إلا عبد يا مولاتي»⁽³⁾ تصبح تلك الحكاية مفتاح حكاية دائرية في عالم تتبدى على ملامحه البعد الميتافيزيقي، والعودة إلى الجذور الميثولوجية التي تكشف السر والشر في آن؛ إنها كشف لسر الحكاية الأصلية كما يقرأها محفوظ، إنها الخطيئة التي أعادت آدم في بدء الخليقة إلى الأرض، بعد أن عرف طعم الفاكهة المحرمة، وشهريار يتعرض للسقوط إلى الأرض مرة أخرى، بعد اجتيازه الرحلة حين عرف ما خلف الباب المحظور، كلما مر شهريار الجديد في عمل محفوظ «بالباب المحرم نظر نحوه باهتمام، وكلما غاب عن الجناح القائم به رجع إليه، ألح على فكره ووجدانه وجعل يقول لنفسه:

كل شيء واضح إلا هذا الباب!

وضعت مقاومة ذات يوم فاستسلم لنداء خفي... انتهز غفلة من الخادما ت فأدار المفتاح... انفتح الباب يبسر عن نغم ساحر وشذا طيب، ودخل مضطرب القلب كبير الأمل، انغلق الباب فتجلى له ما رد لم ير أقبج

(1) محفوظ، ليالي ألف ليلة، ص 266.

(2) م ن، الصفحة نفسها.

(3) السابق، الصفحة نفسها.

منه... انقض عليه فرعه بين يديه كعصفور... هتف شهريار نادماً:

دعني بربك!

وكأنما قد استجاب له فأرجعه إلى الأرض»⁽¹⁾

يحكي الباب المحظور سر فضول المعرفة كما الشجرة المحرمة التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، وقد حذر من القرب منها آدم عليه السلام {ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين}،⁽²⁾ تلك المعرفة التي غاب سرها عن شهريار ألف ليلة وليلة، وكشفت له شهرزاد ذلك السر الدفين، فلغة الغطوسة والجبروت الأبوية لا تكفي لاكتشاف المعرفة، ولكن يمكن اكتشافها بقوة السرد الأمومية والتسامح، وغاب عن شهريار محفوظ في «ليالي ألف ليلة» هذا السر ولم يكتشفه إلا مع تجربة السقوط.

ورد ذكر الابواب المحظورة خمس مرات في كتاب «ألف ليلة وليلة»؛ حددها (كيريبي) فيما يأتي: حكاية بيت العاشق، وحكاية الرجل الذي لم يضحك بقية عمره، وحكاية التقويم الثالث، وقصة جانشاه، وقصة حسن البصري. وتتفق الحكايات الخمس في أمرين هما: وجود منطقة محظورة يسعى البطل إلى اقتحامها، ووقوعه في حب امرأة جميلة جداً.⁽³⁾ تؤدي هذه الأبواب إلى ما يمكن أن يوازي مشهد السقوط الذكوري في عمل محفوظ الروائي مشهد خروج الملكين الأخوين: شهريار(شهربان: في بعض النسخ) وشاه زمان في حكاية «ألف ليلة وليلة» الإطارية، إذ وجدا نفسيهما بجوار البحر «ثم أنهما خرجا من باب القصر السري مسافرين أياماً وليالي إلى أن وصلا إلى صحرا [كذا] في وسط نزهة وعين ماء تجري بجوار البحر المالح فشربا من تلك العين وجلسا

(1) محفوظ، ليالي ألف ليلة، 269.

(2) سورة البقرة، آية 35.

(3) W. F. Kirby, «The Forbidden Doors of *The Thousand and One Nights*,»

The Folk-Lore Journal, vol. 5, no. 2 (1887), p. 113

يستريحان فلما كان بعد ساعة مضت من النهار وإذا هما بالبحر قد هاج وصعد منه عامودًا [كذا] أسود...»⁽¹⁾ ويتصل المشهدان وبخاصة في رواية «ليالي ألف ليلة» بقصة بدء الخلق وهبوط آدم وحواء إلى الأرض نتيجة فعل بشري (خاطيء) يتصل بطلب المعرفة.

في رواية «بدر زمانه» للمغربي مبارك ربيع يتجلى مشهدان رئيسان يمثلان المسارين الرئيسيين في السرد: مشهد المغربي المعاصر الحاج (مهدي) وعائلته، ومشهد السرد التراثي المتأثر بكتاب «ألف ليلة وليلة» وهو مسار (شهراموش) الذي يبدو قريب الشبه بشهريار، لا في الاسم الذي استعيرت بعض أجزائه فحسب، بل في السلوك والعلاقة بالأنثى. ويبدو ذلك واضحًا من الإشارة إلى حفل الزواج الكبير الذي نظمه عظيم كغاشي «قال الراوي: ثم حدث النبأ العظيم وأعلن في الناس: أن عظيم كغاشي سيتزوج الأميرة (بيروز) بنت السماء، وكان عرسًا عظيمًا لا يرى نظيره حتى في الحلم»،⁽²⁾ ومن ذلك حدوث التغييرات على شخصية شهراموش بعد زواجه وهو حال مشابه لحال شهريار الملك «قال الراوي: كان الأمر كما خمن الحكيم، فإن جماعة اصحاب المناصب والمصالح وعلى رأسهم همشير وشيهوك، تنهوا إلى الخطر، وشعروا بالتغيير الذي بدأ يطرأ على شهراموش، ولكنهم في الواقع فوجئوا بعمق ما وصل إليه ذلك»⁽³⁾ ويتجلى المسار الأول بوصفه إطارًا مكانيًا للنص (الألف ليلي) التراثي، فعلى الرغم من تداخل المسارين وتناوبهما فهو المدخل الحكائي للرواية، ولكنه لا ينهيها، إذ تنتهي الرواية على أحداث المسار التراثي الثاني.

ويبدو الحرص الكبير من الروائيين العرب على خلق أعمال

(1) ألف ليلة وليلة، القاهرة: دار الكتب، 1828م، ص 12.

(2) بدر زمانه، ص 136.

(3) ص 137.

روائية تحمل ملامح واضحة من التداخل بين مساري الواقع والعجائبي، وموضوعي المعاصر والتراثي. يحقق العمل الروائي «سيدي وحدانه» لرجاء عالم ذلك التداخل عبر استلهاً مسارات سردية إطارية مستمدة الجذور من كتاب «الف ليلة» ومع ذلك فهي لا تحمل شخصياتها الرئيسة ولا تحقق سماتها المستهدفة، ولعل ذلك عائد إلى سمة المسارات المتشابكة في هذا العمل الروائي الذي يضم ثلاثة مسارات سردية:

المسار السردى الأول: وهو الذي يسرد حكاية (جمو) بوصفها الشخصية المحورية في العمل،⁽¹⁾ ويتضمن هذا المسار عرضاً لجوانب من حياة (جمو) منذ سن مبكرة حتى الموت، ويتصل هذا المسار بدورين مهمين لشخصيتين تبدوان فاعلتين في السرد: شخصية مياجان ذلك الفتى المحب لـ (جمو) والمحجوب منها، ويظهر لـ (مياجان) النسق السردى المستقل في العمل، فهو الذي كان «يجيء ملهوفاً ليحمل البقح التي أنجزتها البنات الثلاث»،⁽²⁾ وتنتهي حكاية الفتى (مياجان) بذلك الموت الغريب الذي يحمل ملمح التطهير حيث شاع أنه «غرق في زمزم ليلة النصف من شعبان»،⁽³⁾ وكان غرقه كان ردّاً وحسرة على عقد قران (جمو) و(مأمون النيابي)، أما الشخصية الأخرى التي تعكس ظلالها على النص وتفعم أجواءه فهي شخصية العجوز الأعمى (سيدي وحدانه). وهذا المسار يضم حكاية ما يتصل بعلاقة (جمو) بـ (سيدي وحدانه)، تلك العلاقة التي ألفت بظلالها على النص الروائي بكافة جوانبه انطلاقاً من عنوانه، وقد بدأت هذه العلاقة منذ زمن مبكر في حياتها ليصبح الظل الملازم لها حتى الموت.

(1) هذه المرأة هي ابنة الشيخ محمد البيكوالي الوسطى في الرواية، وتبدو هذه التسمية اختصاراً للكلمة (دمبوشي) كما يشير النص، وهي (شقيقة أمها هنا البيكوالية) مع كونها مرافقة دائمة لها مع خريزة اليسر.

(2) رجاء عالم، سيدي وحدانه، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998م، ص 54.

(3) السابق، ص 97.

المسار السردي الثاني: ويتصل بحكاية من «ألف ليلة وليلة» وهي حكاية (حسن البصري)، ويشير هذا المسار إلى رسالة ضمنية إلى (حسن الصائغ البصري)، تلك الشخصية الرئيسة التي وردت في حكاية من حكايات «ألف ليلة وليلة»، وحظيت حكاياته بحضور كبير في رواية «سيدي وحدانة»، إذ تخاطبه الكاتبة استهلالاً: «مهلاً ها أنت تخرج لحكايتي يا حسن البصري من ضلع السحارة الشرقي، جئت من الليلة الواحدة والستين بعد السبعمئة من الألف ليلة وليلة. حضرت في أوراق مشقوقة من مجلد الليالي، شقتها وطوتها أصابع جمّو على حكايتك يا حسن الصائغ البصري»⁽¹⁾ وعلى الرغم من تفاعل المسارين بصورة متشابهة، إلا أن أهمية هذا المسار تتمثل في كونه الحكاية النبع التي تأثر بها العمل الروائي «سيدي وحدانه» في جوانب عدة منه، ويختلف أحياناً في وروده بصيغة شكلية مكتوبة مخالفة لما سارت عليه كتابة النص، ومن هنا يأخذ هذا المسار طابع التجلي والبروز المخالف للمعتاد في الكتابة، ويمثل حسن البصري دور بطل الحكاية والمتلقي الأول لها في آن واحد، حيث يضع المتلقي في موازاة تلك الشخصية، ويفرض حضور الحكاية التراثية عليه، قبل حضور النص السردي موضوع القراءة.

المسار السردي الثالث: ويتمثل في سرد حكايات فرعية مختلفة منها ما يتم سرده عن طريق (جمو) نفسها الشخصية المحورية في العمل الروائي وهو السرد المباشر عن شخصيات أخرى ليتداخل فيها صوت السارد مع صوت جمو أحياناً. ومن ذلك على سبيل المثال: حكاية المرأة من مستورة، وبنات الرجل الجنوبي، حين يتخذ السرد تنقلاته التي تتراوح بين السرعة والبطء من السارد إلى جمو أو العكس. ومنها ما يتم سرده عن (جمو) بواسطة إحدى الشخصيات القريبة منها. لقد أوجدت الكاتبة رجاء عالم نصاً بُني مستنداً على دعامين مهمتين، أو لنقل: إنهما ذاكرتان لهما

(1) م. ن، ص 7.

فعلهما السردي، وأثرهما الواضح والجلبي في النص: الذاكرة الأولى هي ذاكرة الواقع نفسه، أما الذاكرة الثانية فهي ذاكرة الثقافة الشعبية ممثلة في كتاب «ألف ليلة وليلة».

تختار زكية القرشي حكاية إطارية قصيرة لعملها الروائي الموسوم «ألف امرأة... لليلة واحدة» ويتمثل بناء هذه الحكاية في دور خارجي شهرياري تقوم به الروائية/ الساردة، بينما تقوم (شموخ) الشخصية الرئيسة في الرواية بدور الساردة الداخلي الشهرزادي، فالعمل يبدأ بصوت خارجي يمثل دور الصديقة المنصتة إلى (شموخ) ويتمثل في صمت شهرياري واضح يتجلى معه بدء السرد ويختفي مع نهايته. في بضع صفحات أولية تتحقق حكاية الإطار الشهرزادية المبنية على فتح دائرة السرد، إذ تتصل الصحفية (شموخ) بالصديقة التي بدت كسارد خارجي، وتدور بعض الأحداث الممهدة للسرد في مطلع الرواية، تعد الصديقة قهوة (شموخ) وتوفر لها البيئة اللازمة للحكي الداخلي الذي يصل إلى سبعة وثلاثين فصلاً، للشموع دورها في دفع (شموخ) إلى الشعور بالراحة والتمتع بالهدوء والسكينة اللازمين لبدء الحكي «أشعلت الشموع بعد أن أطفأت المصابيح عليها تجد الراحة بين رعشة شموع الأمل على الجدار القاتمة، ونور أضواء الشارع من خلف النافذة...»⁽¹⁾ ويقتضي السرد أن يكون فضحاً لسر يحظى به المسرود له/ المروري له، وإلا أضحى أمراً معروفاً مشاعاً للجميع، ومن الأصح أن نقول: إن السرد سرٌّ يُروى لأول مرة للمسرود له/ المروري له.

تفضح (شموخ) أسرارها لصديقتها كما كشفت شهرزاد لشهريار عن حكاياتها التي يعرفها لأول مرة، وهو ما تثبته حكاية الإطار في رواية القرشي، إذ تعلن (شموخ) لصديقتها إصرارها الدائم على حفظ أسرارها

(1) زكية القرشي، ألف امرأة... لليلة واحدة، بيروت: دار الانتشار العربي، 2010م،

الذاتية، فهي لا تهديها لأحد «أنت تعلمين أنني حريصة على حفظ أسراري، لم أتحدث يوماً عما اختزنه من ألم وعذاب، وما أعيشه من حياة بائسة»⁽¹⁾ وتصر (شموخ) على أن تذكر سبب فضح السر الدفين في صدرها، ورغبتها في أن يشاركها أحد همها الدفين، فالسر لا بد أن يعتمد على سبب يدفع إلى سرده وتلقيه، وإلا أصبح بلا معنى «لكنني أكاد أنفجر كبركان خلق منذ مئات السنين، ولا أعلم مع من أتحدث ومع من أبدأ... ابدي من حيث شئت»⁽²⁾ هنا تحضر بداية حكي شهرزادي/ شموخي، تتطابق مع حكاية إطار الليالي وتفرق عنها، تتطابق في كون كلتا الحكايتين موقعتان باسم أنثى، ومؤطرتان بسبب مرجعي يدفع إلى السر، وتنطلق الحكايتان من بيئتين مهيبتين تشجعان الساردين، أما المسرود له في كليهما فلا بد أن يتحلى بالسلبية، وأخيراً فإن الانتقام الذي تسعى إليه (شموخ) لا يتوفر في ما روته شهريار ولم تفصله الرواية لكنها تشير إلى ذلك مرات أشهرها ما ورد في خاتمة العمل «سأكون ألف امرأة بألف لسان... وألف قلب وألف عقل، ولو لليلة واحدة! أصل بها إلى مبتغاي»⁽³⁾ أما انتقام شهرزاد فقد كان تهدياً لسلوك وحشي مارسه شهريار، ونلاحظ هنا أن السر الألفي في كتاب «ألف ليلة وليلة» يتحول إلى مفردات ألفية تتصل بالذات؛ باللسان والقلب والعقل، وهنا يتجلى الخطاب الجمعي في ليالي شهرزاد مفترقاً عن ذاتية مفردة، وهذا أحد أبرز ملامح الاختلاف السطحي بين الإطارين، ولكنه في عمقه تشابه، ركزت رواية القرشي على الذات وعلاقتها بالآخرين، ولو أن ذلك جاء ليعبر عن رمزية في حمل قضايا الخاص على العام، وجهدت شهرزاد لحل مشكلات بنات جنسها، يتجسد في محاولتها حل إشكال ذاتي يتصل بالحواف من القتل، ولكن

(1) السابق، ص 9.

(2) السابق، ص 9.

(3) السابق، ص 333.

اختفت الذاتية ولم تظهر شهرزاد في الحكى الداخلي إلا بصورة رمزية في آخر الحكاية الإطارية كما في نسخة (برسلاو)، إذ تعيد شهرزاد حكي حكايتها مع شهريار وسردها الحكايات له.

من "ألف ليلة وليلة" إلى الرواية العربية: الأبعاد العجائبية والأسطورية

كان من بين الممارسات التجريبية في الرواية العربية اعتمادها على مزج الخطابين العجائبي والأسطوري مع الواقعي، ولعل هذا يستعيد لنا ما أشار إليه البلغاري الفرنسي (تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov) الذي ألف كتابه المهم حول الأدب العجائبي، وعرف العجائبي ووضع قوانين عوالمه ويصفه بكونه أحياناً تبدو فوق طبيعية، ويؤكد (تودوروف) مسألة التردد الذي يعنيه من لا يعرف سوى التفسير الطبيعي أمام صيغة فوق طبيعية،⁽¹⁾ ومن الجلي التأكيد على عجائبية حكايات ألف ليلة وليلة، وتناول تودوروف لذلك في كتابه الشهير، إذ تبدو من جانب اعتمادها على «بنية عجائبية من خلال تعرضها لعالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف، ومن خلال شخوص يتعرضون للتحويل والتبدل وفي أحيان أخرى للمسح، فنص «ألف ليلة وليلة» نص قائم على خرق الواقعي لعالم تختلط فيه مخلوقات مختلفة: الجن والإنس، المألوف والخارق، الشيء الذي يولد حيرة وترددًا عند المتلقي».⁽²⁾ ويؤكد الموسوي كون «العجائبي والخوارقي [لم يكونا] متفرجين على الفعل، بل إن حضورهما يأتي بديلاً للرغبة للامتصاص من الفساد والظلام. وقد يكون هذا التفسير النفسي للعقلية

Tzvetan Todorov, *The fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975, p. 44

(2) المصطفى مويفن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، اللاذقية، دار الحوار: 2005م، ص 232.

الشعبية وعقلية الرواة شائعاً بين بعض الدارسين، لكن الحضور العجائبي والخارق أكثر انتشاراً من حضور الإنس، بل إنه يطغى على الأجواء في السياق الاجتماعي - العقائدي الذي ولدت فيه الحكايات⁽¹⁾. ويستمر الموسوي في تأويل ذلك عبر تناوله لكتاب محفوظ «ليالي ألف ليلة».

ومع كون دراسته حول المدن الواقعية إلا أن الناقد السوري محمد يونس يرى أن بعض المدن المتخيلة وغير الواقعية التي دونت أسماؤها في الكتاب مدن مجهولة، وضرب لذلك بأمثلة كثيرة مثل: مدينة النحاس، ومدينة اختيان الختن، والطيران، وجوهرتكني، وواق الواق، وهناك أسماء بعض الجزر التي تبدو مجهولة أيضاً مثل: مدينة الملك المهرجان، ومدينة القروء، وإقليم الملوك، وجزيرة السلاهطة، ويعتقد أن هذه المدن المتخيلة قد شكلت عبر مخيال تراكمي لرواة ينتمون إلى ثقافات مختلفة، وحضارات متتالية⁽²⁾.

شكل المخيال التراكمي ملامح البيئات التي تحققت فيها حكايات ألف ليلة وليلة، إذ نجح السرد في مزج الواقعي بالأسطوري والعجائبي، فتعددت عوالمه وتمازجت، ويبدو هذا الملمح أحد أبرز ملامح التأثير لكتاب «ألف ليلة وليلة» على الرواية العربية. وهذا البعد الألف ليلي مفتوح على مرجعيات متنوعة مثل كتب الرحلات والكونيات في جغرافيا المتخيل، والمرويات السيرية والقصصية والكرامات والمنامات⁽³⁾.

لقد حفلت الرواية العربية بتجريب تداخل الخطابين الأسطوري والعجائبي مع الواقعي، ومع اختلاف مصادر استلهام هذين الخطابين،

(1) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد فن السرد العربي الحديث، بيروت: دار الآداب، 1993م، ص 119.

(2) انظر: محمد عبدالرحمن يونس، المدينة في ألف ليلة وليلة: ملامحها الثقافية والاجتماعية والسياسية، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2008م، ص 10.

(3) الكعبي، ص 89.

وذلك بوجود كتب سردية تحتفل بهذين الخطابين مثل كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع و«حياة الحيوان الكبرى» للدميري و«عجائب المخلوقات» للقزويني و«مروج الذهب» للمسعودي، إلى جانب السير الشعبية مثل: «سيرة سيف بن ذي يزن» و«سيرة عنترة بن شداد» وغيرهما، إلا أن كتاب «ألف ليلة وليلة» يعد الكتاب الأكثر تأثيراً في الرواية العربية. وترخر الرواية العربية بالأعمال التي مزجت تلك الخطابات في صناعتها التجريبية، وسنحاول هنا أن نحلل ذلك التأثير في البعد المتصل بالخطاب السردية، واستلهاً الخطابات ذات الأبعاد العجائبية والأسطورية ومزجها بالخطاب الواقعي.

وتطبيقاً على هذا المدخل يؤكد الباحث التونسي محمد نجيب العمامي تنوع حالات التشابه والاختلاف بين كتاب «ألف ليلة وليلة» وعمل روائي عربي هو «ليالي ألف ليلة»، ومن حالات التشابه تلك الجمع بين الخطاب الواقعي والأسطوري والعجائبي.⁽¹⁾ وتطبيقاً لذلك تستحضر أربعة أعمال روائية لرجاء عالم، وهي: «طريق الحرير» و«سيدي وحدانه» و«مسرى يارقيب» و«موقد الطير»، ورواية «الحوات والقصر» للظاهر وطار، و«عين الفرس» للميلودي شيغموم، إلى جانب أعمال كثيرة تواتر صدورها في المشهد الروائي العربي.

وسنلاحظ أن رواية «طريق الحرير» لعالم كما أشرنا عمل روائي يتمثل بامتياز ذلك المزج بين الخطابين الواقعي والعجائبي، بل يرتهن إلى توظيف تلك الخطابات في إنتاج دلالات النص، إذ «يعتمد العمل الروائي على أربعة مكونات: العجائبي، الأسطوري، الديني، الكتابة الحديثة»⁽²⁾

(1) انظر: محمد نجيب العمامي، «بحوث في السرد العربي»، مكتبة علاء الدين، صفاقس: 2005م.

(2) معجب العدواني، الكتابة والمحو: التناسية في أعمال رجاء عالم الروائية، بيروت: دار الانتشار العربي، 2009م، ص 40.

ويتميز هذا العمل الروائي في كونه يفعل المكونات السردية لتبدو في صورتها الجزئية مكونات متمازجة ومتماوجة لتنشئ نصًا واحدًا، ولا يميل إلى تشكيل الإطار الخطابي لتلك النصوص المتماوجة في العمل الروائي، ولذلك فإن دراسة تداخل الخطابات نشير إلى مكون الكتابة الحديثة بوصفه البعد الرئيس للخطاب الواقعي في العمل، فالروائية (رجاء) والنقاد المعاصرون لإنتاج العمل الذين تفاعلوا معه، مثل: (عبدالله الغدامي) و(عالي القرشي) و(عابد خازندار) يشكلون منطقة إطلاق الرواية الواقعية، أما الخطابان المتصلان بالعجائبي والأسطوري فيبدوان بوصفهما مكونين يمتحان من التراث العجائبي ويتفاعلان بقوة مع قضايا الأخرى.

أما عوالم السرد في رواية عالم (سيدي وحدانه) فتستمد جذورها من فضاءات تتصل بحكاية حسن البصري وعوالمه العجائبية في «ألف ليلة وليلة»، بوصفها النواة الأولى أولاً، وبقية حكايات الليالي كإطار عام ثانياً، ولكنها مع ذلك تتفاعل مع أجواء حكاية جموع الحديثة نوعاً ما بوصفها فضاءات جديدة: «فهل ادركت يا بصري لم اختارتك حكايتي؟ ولم اختارتك مراسلاتي؟ انا لم يصدني رأيك القاطع... ولا قولك كلما جاءتك مني كتابة: لم يبلغ مكتوبك غير قبور أربعة بقلب مجلس محفورة باسم حسن وولديه وقرينته من الجن، قبور لم تُسكن قط».⁽¹⁾

سعت الكاتبة إلى أن توجد متلقياً جديداً في السرد هو (حسن الصائغ البصري) وتبدأ تقاطعات السرد معه ليبدو هذا المسار وكأنه تمثيلاً للحكاية الإطار في السرد، ومن ثم يمكن أن نبني على ذلك مقولة آخرين تتمثل في قيام تقاطع آخر بين الكاتبة/ السارد مع شهرزاد حسن البصري الذي يبدو ك (شهريار) آخر، ويقود ذلك إلى الإشارة إلى تقاطعات كثيرة يمكننا ملاحظتها بين شخصيتين رئيسيتين في الرواية، وهما: حسن البصري وسيدي وحدانه من جانب، وبين شخصيتي: حسن البصري وجموع من

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، ص 9.

الجانب الآخر، ولذلك تبدو شخصية البصري بوجهي تقاطع في العمل، ويكاد يصل ذلك التقاطع إلى تضاد يتحول إلى صراع. وقد ظهر ذلك الصراع بصورة حادة في مقطعين روائيين: أحدهما مضموني في هيئة حوار، أما الآخر فشكلي يظهر عبر تفعيل ظلال الكتابة السوداء، وذلك نحو «ما جرى مني فهو مني وأنت منه، وما وردك يا حية فمن حي وهو داخل لنهري، طالع منه، (يؤول للحاء في وحدتي) (منسرب للحاء في وحدتك). جاء مياجان فدور نقطته في عميق حائها، فلا يملكها سواه... طلع حسن الصائغ البصري فقال: لا تأخذها إلا برفد ورفد، فإذا التقى الرافدان أسلمت لكما أعتتها وسلمت...»⁽¹⁾. أما المقطع الثاني فهو تلك المفارقة الشكلية التي تسفر عن مفارقة على جانب كبير من الأهمية على مستوى المدلول «احذر يا بصري: فأیما ظهر سيدي وحدانه جاءت خرزة اليسر تملني علي حيوانه، النص لم يعد بيني وبينك، وإنما بينك وبينها، لم تعد في سماحة الياء، وإنما في عقرب الهاء»⁽²⁾.

تلبس الكاتبة في هذا العمل لبوس شهرزاد وموقعها السرد، لكن شهرزاد التي كانت تحكي رغبة في تأجيل موتها ليلة وراء ليلة خوفاً من سطوة الملك شهريار، وتمعن في الحكوي استجابة لهذا الهدف، حيث ينتج عن ذلك تعدد الحكايات، يقابلها هنا كاتبة تقيم عوالمها المكتوبة وراء حكاية واحدة هي حكاية الأنثى (جمو) حيث لا يهدف السرد هنا إلى تأجيل الموت، لكنه سعي إلى ممارسته، إذ يتمثل الموت فعلاً وغاية على كل ما عدا (جمو) ومن معها من إناث كخرزة اليسر.⁽³⁾ اختلفت مفاهيم القوة والضعف في الحكايتين، فإذا كان البصري في «ألف ليلة وليلة» قد استمد قوته وخلص زوجته من الأسر باستعمال طاقة الإخفاء والقضيب

(1) السابق، ص 6.

(2) السابق، ص 89.

(3) العدواني، ص 181.

كما في الحكاية، فإن الطاقة هنا في «سيدي وحدانه» تلعب دوراً آخر وهو كونها قيماً وأسراً للذكر (مياجان) الذي يأسره منظرها وهي على رؤوس الطائفين، لأنها من صنع (جمو)، حينها يكون (مياجان) أسيراً لتلك (الكوافي)، ويعود السبب إلى كون «جمو تتفنن في إخفاء اسم مياجان في تطبيقات الكوافي التي تحببها للحجاج والسادة. يلمج مياجان اسمه طائفاً على الرؤوس في صحن الكعبة يتماهى في الابتهالات والتسايح ويوقع في قلبه الرجف، حتى إذا طلعت الكوافي للحواري تبعثر مياجان وانخلع قلبه في كل روشن وتعريقة ساج. صار صبي الخزر يتحرك في مكة مسكوناً من كوافيها بثعبان رعاش يستشري بجسده»⁽¹⁾. إنها مفارقة الأداة التي تمثل شخصية فاعلة في النصين القديم والحديث، وتحولها من أداة منقذة للإنسان، أي بوصفه ذكراً أو أنثى (من عوالم بلاد الواق واق) كما تشير حكاية حسن البصري في حكايات ألف ليلة وليلة، لتتحول الأداة نفسها إلى أداة أسرة ومقيدة للإنسان، ويغدو النقش رمز ذلك الأسر وعلامة دالة عليه. اختلفت غايات السرد وأهدافه: فالسرد هنا تعبير مباشر عن تغييب، أو لنقل: (موت) كل شيء عدا الأنثى، وفي كل العوالم المتصلة بالأنثى في كافة المسارات السردية في العمل الروائي، ويتدرج هذا الموت غير المفاجئ بترسيخ محاولات سردية أبرزها:

أولاً: تغييب الذكر في الحكاية وإعلان موته في أكثر من مسار، وينطلق ذلك من مستوى إلى آخر في النص؛ من الإخبار عن حادثة معينة إلى تناول شخوص الرواية وتفعيل تلك المقولة الإخبارية «... غالباً ما نجحت المكّيات في التعمير وإرسال الرجال مبكراً للمعلاة مقبرة المكيين، فالموت ياحسن البصري كان متواطئاً بعض الشيء مع الإناث فغالباً ما تفيق الأرملة من لوعة الفراق لتدرك تلك الحقيقة، حيث الموت

(1) عالم، سيدي وحدانه، ص 54.

لا يقتضي اللوعة أكثر مما يقتضيه خلع سلطان وتنصيب آخر...»⁽¹⁾.
ومن الإخبار إلى استثمار تلك المقولة روائياً عبر تغييب الذكر بوصفه
فاعلاً سردياً مع بقاء شخصيتين فقط بعد موت (البكوالي) و(مياجان)
و(الجنوبي)، بينما تظل الأنثى حاملة الحياة، وكأن الموت هو الملازم
للذكر والبعيد عن الأنثى، وما المقولة التي يرددها الدرويش المكي (حي
... حي ... دنيا قديمة ... دنيا جديدة ...) سوى تعبير غير مباشر عن
واقع حال جمو التي لم تتغير أحوالها مع متغيرات الحياة.

تغييب المتلقي بوصفه واستحضاره لا لإبرازه ولكن لإغفال دوره
في تلقي النص، واعتباره محتاجاً دائماً إلى عون كعون أبي الريش حسن
البصري «إلا أنني وقبل الولوج بك في كتابة جمو، سأدفع إليك ما دفعه
أبو الريش من ذرية بلقيس بن معن والحافظ لاسم الله الأعظم لتسليحك
إذ هبطت جزر واق الواق السبع، لك خريطة من الآدم فيها بخور وآلات
نار من زناد وغيره، فاحفظ الخريطة متى وقعت في شدة فبحر بقليل منها
فاذكرني فإنني أحضر عندك وأخلصك...»⁽²⁾.

ثم تبدأ المقارنة بانسحاق الكاتبة خلف (حكاية حسن البصري)
لتتجلى المقارنة في أجل صورها وكأنها نص ذكوري قديم في مقابلة
نص أنثوي حديث.

الكتابة السوداء نسق سردي تنبثق تسميته أولاً من الجانب الشكلي
البحث حيث تزداد طباعة هذا النسق تكثيفاً أكثر، ومن جانب آخر فهي
كتابة تتلمس موت النص الأب وقيام النص الجديد مقامه وذلك أقرب إلى
نظرية (هارولد بلوم) الذي رأى في التناص رأياً مخالفاً لسابقه إذ اعتبر
علاقة الناص بسابقه من الناصين علاقة تدميرية تؤسس على مقولات

(1) السابق، ص 47.

(2) عالم، سيدي وحدانه، ص 12.

التحليل النفسي الأوديبية.⁽¹⁾

تكتب الكاتبة هنا هذا المسار الذي عبرنا عنه بالكتابة السوداء، الذي ألقى ظلاله على بقية النص لا لتعتمد على نص ألف ليلة وليلة ولكن لتميته بوصفه النص الذي يسعى إلى أن يكون أبًا، أو بالأحرى تسعى الكاتبة إلى استحضاره لا لتعميده، بل لقتله، إن نص ألف ليلة وليلة لم يمت هنا دفعة واحدة، ولكنه نهل الموت على جرعات كانت كفيلة بقتله في نهاية النص.

لقد أصبح حسن البصري شهريار النص الحديث فاقداً لسطوته بوصفه موروثاً غابت عنه السلطة والسطوة إذ افتقد أداتين مهمتين كان يمارسهما، ألا وهما البعد العجائبي الذي كان العنصر الفاعل في حكايته، وانصرافه وراء السعي الدائم من أجل الهدف الذي يسعى إليه، وحل محله حسن البصري الخاضع لمحاكمة لا تبدو عادلة فهو أشبه بمن يسأل ولا تنتظر إجابته، فالإجابة والحكم أمران معروفان مسبقاً.

حل (الدرويش الأعمى) سردياً محل حسن البصري وكونه (الدرويش الأعمى) فإن ذلك ينبئ عن مقدار التهميش الموازي لتهميش كلمة واحدة داخل نص مكتوب بالفصحى، إلى جانب دلالات الكلمة المعروفة بين أهالي الحجاز مكة المكرمة، ومع كونه أعمى فإن ذلك يشير إلى غياب من نوع آخر لتحول السطوة إلى (جمو). من هنا يحق لنا أن نتساءل عن مدى التهميش اللاحق بشهريار الحكيم هنا، وهو الأمر الذي يعني خروجاً نصياً مباشراً وغير مباشر عن دائرة حكي ألف ليلة وليلة.

وإذا كانت الكاتبة قد انطلقت في ذلك النص من تلك المرتكزات السابقة فإنها قد اختارت طريقة متميزة لذلك التغييب أو الموت عبر

See: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. (1)

.Oxford: Oxford University Press, 1973

تركيزها الأولي على دورها؛ ومن ثم دور جمو في آليات نصية استخدمتها
كما يلي:

تفعيل البعد العجائبي في حكاية (جمو).

غلبة الطابع الإنشائي على تلك الكتابة السوداء التي تقاطعت مع
حكاية حسن البصري ما يزيد على سبعين مرة تزايدت مع قرب انتهاء
العمل، فالحوار مع حسن البصري يتخذ أبعاداً مختلفة تتراوح بين
التساؤل والتهمك وما إلى ذلك من أساليب لنا أن نستشهد ببعضها مع
مراعاة التدرج في استخدامها، حيث يبدأ الخطاب السردي في استجلاب
سؤال الحكاية المنبثق عن علاقة بين الحكايتين:

«فهل أدركت يا بصري: لم اختارتك حكايتي؟ ولم اختارتك
مراسلاتي؟»،⁽¹⁾ «تختبرنا بالقول يا صائغ!»،⁽²⁾ وقد يكون الخطاب مقروناً
بنزعة آنية حاضرة، نحو... «تطالبني يا بصري بحبكة ثم تترك للفضول
أن يجرفك بعيداً عنها!».⁽³⁾ «أينك يا حسن البصري ... أما زلت تتلقاني
ومكاتباتي؟». ⁽⁴⁾ مثل هذه التحولات من مسار إلى آخر أوجدت شبكة
من الآليات النصية المتداخلة، التي كان من وظائفها الأساسية أن تكون
إحدى مرتكزات النص الفاعلة في تبرير الغايات التي منها وبها قامت
بنيات السرد، وبما أن الكاتبة تمارس هذا بوعي تام فمن الممكن اعتبار
هذا النص الممثل الشرعي الوحيد. ساق العمل أكثر الشواهد على ذلك
الافتراض، غير أن ممارسة الأدوات النقدية فيه قد تشي بنوع من الرد
المباغت على ما أفقده العمل، ومن هنا قد تبدو إشكالية القراءة والتلقي
لنصوص رجاء عالم، التي ربما كان أبرزها هذا العمل «سيدي وحدانه».

(1) عالم، سيدي وحدانه، ص 9.

(2) السابق، ص 9.

(3) السابق، ص 24.

(4) السابق، ص 209.

الرواية العربية و«ألف ليلة وليلة»: العلل والدوافع

يتجلى البعد الجمالي لكتاب «ألف ليلة وليلة» بوصفه البعد الرئيس الذي أدى بصورة واضحة إلى أن يستشعر الروائيون العرب جماليات القص (الألف ليلي) ومن ثم استلهم الكتاب وتوظيفه، إلا أن هناك جوانب خفية تؤيد ذلك الحرص وتكشف أسرار توظيف حكايات الكتاب، ومن ذلك يمكن أن نشير إلى أزمة الذات العربية التي حاولت أن تحقق حضورها المستقل والفاعل في الحضارة العالمية، ويتصل هذا بالموقف الذي بناه بعض المثقفين من تأكيد علاقة الرفض للثقافات الاستعمارية التي خلقت مآسي في البلاد العربية، فالكتابة بالعود إلى «ألف ليلة وليلة» جزء مهم من تجسيد الذات وتأكيد عربييتها وهويتها القومية، ولا ينفى ذلك تنوع المواقف واختلافها بين أولئك الروائيين الذين ينتمون إلى دول مختلفة، واتجاهات أكثر اختلافًا، لكن أغلب هؤلاء لا يخرجون عن رؤية تنفق على مبدأ مناهضة الاستعمار، والإيمان بالقومية العربية، وهم مع ذلك يتوقفون إلى المشاركة في البناء الثقافي العالمي. ومن ثم كانت محاولات بعضهم إنتاج جنس روائي عربي توافقي مع الثقافة العربية، له سماته وخصائصه، ومن سمات هذا النوع من الكتابة أنه لا يمكن عده محاكاة للنموذج الغربي في الرواية، وقد تم بناء ذلك انطلاقًا من عالمية كتاب «ألف ليلة وليلة»، وملاءمته للثقافات العالمية، فعدوه نصًا كونيًا يصل بين الثقافات، فاجتهدوا يبحثون في تاريخهم وتراثهم السردى ليلهمهم (الشكل والمضمون المناسبين).⁽¹⁾

وبالدخول إلى دائرة ضمن هذه الدوائر الكبرى تتضمن مواقف الروائيين العرب من كتاب «ألف ليلة وليلة» فحسب، سنجد أن لمعظم الروائيين العرب مواقف إيجابية تجاه الكتاب وأدركوا أهمية الكتاب

(1) Allen, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, p. 164

بوصفهم أكثر الفئات اتصالاً به، وذلك عائد إلى أسباب عدة منها: كونهم ينتمون كتابياً إلى الحقل نفسه، وهو السرد الذي اتفقوا على ضرورة تفعيله في الثقافة العربية المرتهنة إلى الشعر، إلى جانب معرفة هؤلاء تأثير الكتاب في الثقافات وتوظيفه غير المحدود في الفنون العالمية، فالروائي الجزائري الطاهر وطار يرى أن أي رواية يجب أن تكون معتمدة على معرفة التكنيك السرد في الكتاب؛ فالاطلاع على الملاحم اليونانية، وتحليل أعمال شكسبير ومعرفة تقنيات السرد في «ألف ليلة وليلة» ثلاثة شروط يجب توافرها في الكاتب الطامح إلى كتابة الرواية.⁽¹⁾ ويتبنى الروائي جبرا إبراهيم جبرا رؤية مشابهة في أهمية الكتاب وتأثيره، إذ يشير إلى أن الرواية العربية مشتقة من مصدرين رئيسين: أولهما المقامات والسرد الشعري، وثانيهما حكايات ألف ليلة وليلة.⁽²⁾ ومن الروائيين العرب من اعتمد على كتاب «ألف ليلة وليلة» بوصفه نصاً كونياً يصل بين الثقافتين العربية والغربية، وهذا ما يؤكد (ألن) الذي وصف الروائيين بأنهم «كانوا يبحثون في تاريخهم وتراثهم السرد ليدهم الشكل والمضمون المناسبين»،⁽³⁾ وليس بعيد عن هذا ينظر الروائي الجزائري واسيني الأعرج إلى كتاب «ألف ليلة وليلة» بوصفه محطة مفصلية غيرت مسار حياته، «قرأت آلاف الكتب في حياتي من كتب وروايات ونصوص، لكن النص المؤسس بالنسبة لي «ألف ليلة وليلة» التي كانت سبباً رئيساً في أن أعشق اللغة العربية وحاولت التعبير عن هذا العشق من خلال العمق الشعري في نصي، فأنا لا أؤمن باللغة المباشرة واعتبرها لغة ميتة... عندما أعدت قراءة «ألف ليلة وليلة» بدقة اكتشفت أن شهرزاد ليست إلا الوجه المؤنث لشهريار، فقرار

(1) الخير شوار، «مقابلة مع وطار»، الملحق الأدبي في جريدة اليوم، الجزائر، 2004/10/18 م.

Alaa Elgibali and Barbara Harlow, «Jabra Jabra's Interpoetics: An Interview with Jabra Ibrahim Jabra», *Alif*, no. 1 (Spring 1981), p. 52

.Allen, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, p. 164 (3)

شهريار أن يتزوج امرأة كل يوم وباليوم التالي يقتلها بعدما اكتشف خيانة زوجته قمة الديكتاتورية وقمة الغباء حتى من الناحية الرمزية وأنا لا أقبل ذلك، كما أنها تنتهي عندما تنجب له شهرزاد ثلاثة ذكور ليستأنف العقلية الديكتاتورية الذكورية التوريثية، وكانت هناك شخصية أخرى هي دنيازاد شقيقة شهرزاد لها خطاب آخر حيث طرحت خمسة أسئلة على أختها تقول: وماذا بعد؟ كأنها ليست مقتنعة بخطاب أختها وهذه هي الفكرة التي التقطتها لأقول إن الكتابة الروائية هي دائماً هذه اللحظة الاستثنائية التي إذا لم نَسِرْ عليها تصبح الكتابة بلا قيمة، وأخذت هذه الشخصية وجعلتها تحكي عن نفس التاريخ العربي الإسلامي في العهد العباسي، لكن تحكي عن الشيء الذي لا يحب أن يسمعه شهريار»⁽¹⁾.

وأخيراً من اللازم أن نؤكد على أمر وظيفي يتصل باتخاذ حكايات الكتاب وثيماته وشخصياته قناعاً يمرر فيه الروائيون العرب ما يريدون قوله، محققين بذلك اجتياز الرقيب والسلطة، كان ذلك أحد الدوافع التي شجعتهم على استثمار نصوص الكتاب، ومكن لهم أن يبرزوا ما يودون قوله إلى المتلقي، إنها موارد سرديّة تتوافق مع موارد شهرزاد ما تود قوله بالحكي الذي استمر لألف ليلة وليلة، لقد استطاعوا بذلك أن يضيفوا بعداً مهماً في تجربة التأثر بكتاب «ألف ليلة وليلة» ليكونوا بذلك حقاً أحفاداً فاعلين ومؤثرين لشهرزاد، ومنتجين لنصوص روائية تتصل بنسب قوي إلى كتاب «ألف ليلة وليلة».

(1) واسيني الأعرج «الروائي الجزائري واسيني الأعرج: كتبت «أنثى السراب» من رحم المعاناة والمنفى»، مجلة المجلس الأدبية، العدد السابع، 2010/2/15م.

الفصل الثالث

روايات بنكهة المقامات

جذور المقامة في الأدب العربي الحديث

توقفت المقامة عن التجلي المتواتر كشكل أدبي فيالثقافة العربية مع نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، في الوقت الذي حملت الرواية مظهر المتفاعل مع الحياة الحديثة، فهل نشأت الرواية الجديدة مستقلة عن المقامة العجوز؟ ستكون الإجابة المباشرة: لا، إذ إن المقامة في أواخر عهدها كانت أنماطاً مبكرة من الرواية، أو لنقل: إن الرواية كانت الخطوة الأخيرة أو القالب الأخير في طريق تطور فن المقامة، أو هي الجسر المؤدي إلى الشكل الروائي الحديث، ويعود ذلك إلى سببين: أولهما: أن العلاقة الخفية بين الشرق والغرب كانت المظهر الأكثر أهمية في النصوص المكتوبة بوصفها مقامات أو روايات، فقد كانت تلك الحقبة استعمارية، غلبت عليها هيمنة الجيوش الأوروبية على العالم العربي، إذ أنتجت خلالها تلك النصوص المقامية بأقلام عربية، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر: عمل أحمد فارس الشدياق «الساق على الساق فيما هو الفارياق» في عام 1885م، وقد تشكل هذا العمل من أربع مقامات، تنتمي إلى الكلاسيكي منها، أما السبب الثاني فأراه عائداً إلى بعد بنوي يعتمد على كون معظم المقامات الحديثة أطول بكثير من المقامة التقليدية، ومن ثمّ فإن أحداثها أكثر، إذ يبدو ذلك بوصفه تهيئة للتحويل الروائي، أو بوصفه عتبة للولوج إلى عوالم الرواية. لكن تلك الأعمال الروائية الحديثة

استمرت في تقديم سمات المقامات مثل: مزج الشعر بالثر، والإكثار من الاقتباسات، والسارد والبطل المتخيل، ونقد المشكلات الاجتماعية المعروضة للمعالجة. ولهذا فلا عجب أن يرى بعض الدارسين أن كل الأعمال السردية العربية الحديثة لا بد أن يكون لها جذور تستند إلى فن المقامة الذي أثر في السرد العربي قديمه وحديثه.⁽¹⁾

ومن الأعمال الحديثة برزت أعمال روائية كثيرة استلهمت المقامة بوصفها نصاً أول، ويمكن أن نشير إلى «المقامة اللامية» التي صدرت عام 2004م للروائي العراقي جمعة اللامي، و«المقامة الرملية» للأردني هاشم غرايبة، التي صدرت عام 1985م، وللمصري محمد ناجي «مقامات عربية» صادرة عام 1999م، وللتونسي صلاح الدين بوجاه «مدونة الاعترافات» وصدرت في عام 1985م.

يوظف اللامي في عمله سمات عدة من المقامة، وأبرز ذلك توظيف المفردة (مقامة) في العنوان ونسبتها إلى المؤلف، إلى جانب ذلك يمكن ملاحظة التهجين الأجناسي السائد في عمل اللامي انطلاقاً من توظيف الحديث والشعر وغيرهما، ويبدو أن اللامي لم يكتف بما أورده من نسبة العمل إلى مؤلفه في سياق المقامة، بل أورد عدداً من ملامح سيرته الذاتية بوصفه شاعراً وسجيناً، في سيرة تحكي تجربة مقاوم عراقي أدخل إلى السجن، ورأى كيف يقتل الناس وتطول مدة سجنهم من قبل السلطات.

يستدعي المؤلف الأحداث التاريخية المهمة التي خلقت أنماطاً من الاختلاف بين الفرق الإسلامية مثل معركة صفين، وتتصل القصة بتجربتين: تجربة السارد (إبراهيم أحمد) وتجربة البطل (أحمد العبدالله)، ويشارك مع البطل ابنه (وليد) وابنته (سالمة) التي تعيش قصة حب فاشلة

Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*. Washington: Three (1) Continents Press, 1983, p. 5

مع إبراهيم، بينما يعيش أحمد العبدالله في مقاومة دائمة مع الحكومة، وله علاقة بمليكة التي يرى سكان الحي إليها بوصفها عاهرة تقضي وقتها مع الأغراب وصيادي الأسماك،⁽¹⁾ وفي خاتمة العمل يتم قتل أحمد العبدالله ويُنشر إبراهيم نتاجه الشعري. وفي هذا العمل يمكن تأكيد توظيف الروائي فن المقامة في عمله ليتمكن بها من نقد السلطة السياسية في العراق، التي تشكلت من حزب البعث وهيمنت على الحكم، واستثنت أبناء الطائفة الشيعية من الحكومة، وليكشف جانبًا من تاريخ الطائفة الشيعية وعلاقتها بالسلطة في العراق.

أما غرايبة فينتج عملاً مشابهًا بعنوان «المقامة الرملية»، وهو عمل يوظف بعض سمات المقامة، إلا أن بطله يمثل رمزًا للرجل العربي، الذي يقضي حياته في الترحال، وتعتمد هذه الرواية على سارد وشخصية رئيسة (خميس بن الأحوص) في آن واحد، بينما يظهر المؤلف بوصفه مستمعًا منصتًا لشخصه، ويواصل ابن الأحوص الدخول في تفاصيل سرد حياته، وعلى عكس ما تعود قراء الرواية يظهر المؤلف مراجعه التي زادت عن ثلاثين مرجعًا بما فيها كتابي «مروج الذهب» و«يتميمة الدهر».

تعتمد الرواية على التراث السردي الذي يتجلى في كتب الأدب والتاريخ، فشخصية (الثرثيا) التي قتلت مع عشيقها زوجها وتركها الابن، يحاول الابن بعد أن أصبح رجلًا أن ينتقم من العشيق القتال، الذي أفضه أخيرًا بأن يأخذ بعض المال والإبل، قبل الابن العرض ليصبح رجلًا غنيًا وزعيمًا في القبيلة، لكنه يفتقد الحب، فقرر أن يخوض تجربة جديدة فاستل سيفًا قديمًا وركب حمارًا وبدأ رحلته، ليصبح أضحوكة أمام الناس الذين عدوه مجنونًا. تستعيد لنا هذه الشخصية مشهد البطل الأسطوري في الرواية الإسبانية الشهيرة «دون كيشوت Don Quixote» لمؤلفها الإسباني (سيرفانتيس).

(1) جمعة اللامي، المقامة اللامية، الأعمال الكاملة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص 160.

يوظف غرابية في هذا القسم من روايته شخصية مماثلة في حكاية مختلفة مع اسم مختلف وزمن مختلف، مستخدماً أسماء شخصيات تراثية مثل (بشر الحافي) و(خميس الحافي)، هذه الاستخدام للأسماء أضاف أهمية كبرى إلى تلك الحكايات، إذ تحاول الرواية من خلال هذا الكشف عن الأحداث السياسية المعاصرة وفهمها من منظور ماضي، ولهذا تتكرر عبارة سردية بصورة متواترة « أرى التاريخ يعيد نفسه».⁽¹⁾

أما الرواية الثالثة فهي «مقامات عربية» لمحمد ناجي، وهي عمل ساخر بامتياز، مبني بناء المقامة، يقدم المؤلف عبره رؤية عامة حول تأثير حكام العرب وسلاطينهم على شعوبهم، وفضاؤه مدينة يقوم الناس فيها باختيار حكامهم، ولكنهم لا يلبثون أن ينخرطوا في المشكلات التي تعترض حكوماتهم، وتكشف الرواية سير هؤلاء الحكام الآتية أسماؤهم: رعد الحكيم، الذيل: ذيل الثور، ذيل الجمل، ذيل الثعلب، ثم ابن العجلة... الخ. وتتبع أهمية هذه الأسماء من جانبيين: الأول منهما انها تتضمن إشارات إلى أن هؤلاء مشابهون لما سموا به من حيث العلاقة بين خصائص كل ذيل وسلوكهم تجاه شعوبهم، أما الثاني فهو خلق انطباع قبيح عنهم إذ يمثلون الأسوأ من أجزاء الحيوانات المشار إليها، إلى جانب كونه يعبر عن حالة هؤلاء الحكام، كما ورد على لسان إحدى الشخصيات الهامشية في الرواية التي وصفت العجوز حالهم بحال الأوراق الجديدة التي تظهر على الشجرة لتغير وجهها ولكن دون تغيير في أصلها.⁽²⁾

تكشف الروايات المشار إليها هنا عن علاقات تناصية واسعة مع المقامة ولاسيما «المقامات» لبديع الزمان الهمذاني، وذلك في ثلاثة أبعاد رئيسة سنعرض لها بالتفصيل، البعد الأول منها يتصل بالعناوين وما

(1) هاشم غرابية، المقامة الرملية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م، ص 59.

(2) محمد ناجي، مقامات عربية، القاهرة: دار الهلال، 1999م، ص 91.

ناظرها في المقامة، أما الثاني فيتناول دور السارد والأبطال وعلاقاتهم بالمقامة، ويجب البعد الثالث عن سؤال يبدو مهماً: كيف تمكنت الرواية من محاكاة المقامة في امتصاص الأشكال الأدبية الأخرى؟

عناوين المقامات وما يناظرها

بعد العنوان الجزء الأكثر أهمية في النصوص الموازية، ومن أهم وظائفه الإشارة إلى مناطق القوة التي يشكلها النص، إذ يكشف عن سؤال: كيف تتم الهيمنة على النصوص من خلال سياقاتها؟⁽¹⁾ وتتجلى وظيف العنوان في الروايات المحددة في كونه يصنع العلاقة المباشرة بين الجنس الأدبي المعاصر والمقامة، من خلال علاقة المشابهة التي تتجلى في العناوين السابقة، إذ تستهل عناوين تلك الأعمال بمفردة (المقامة) معرفة أو نكرة، لتشكل مع غيرها من العناوين الداخلية مفاتيح مباشرة لتأويل النصوص في ضوء احتياجات القراء وتأويلهم.

في «المقامة اللامية» يأتي توظيف الكلمة في صورتها الفردية لا الجمعية، لتفارق بهذا ما ورث من فن المقامة في العصر الوسيط حيث الارتهان إلى صيغ جمعية، ليعيدنا هذا إلى مظهر آخر يفارق السرد إلى الشعر، وهما «لامية العرب» للشنفرى، و«لامية العجم» للطغرائي، وتحيلنا هاتان اللاميتان إلى اسم المؤلف، فكثيراً يقال: لامية الشنفرى ولامية الطغرائي، ومع كون اللاميتان تركزان على الروي في تسميتهما، إلا أنهما ترددان في شهرة واسعة في الحقل الأدبي دون التركيز على سبب التسمية، أما اللامي فيعكس في تفسيره العلاقة بين حياة المؤلف والعنوان، حينما يشير الجد إلى أن هذا قانون العائلة، قانون يتبنى ضرورة

Samuel Kinser, *Rabelais's Carnival Text, Context, Metatext*, Berkeley, (1)
.Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990, p. 17

الأخذ بالانتقام ممن قتل سلالة الأجداد،⁽¹⁾

الجانب الآخر في العلاقة بين العنونة الداخلية في النصوص متصل بالمؤلف نفسه، إذ يشير إلى كون (ألم) مدينة صغيرة وهي التي تستوعب معظم الأحداث في فضائها، وهي يمكن أن تضيف دلالة الألم والمعاناة التي لحقت بأهلها، وطبقاً للساد فهذه المعاني هي الأفضل في وصف ما آل إليه حال أولئك الناس الذين عاشوا في هذا المكان، ومنهم الجد الأكبر الذي عاش في المكان بعد حرب صفين.⁽²⁾

أما التفسير الثاني فيمكن أن يعتمد على تفسير تفصيلي يأخذ كل حرف مستقلاً، مع كون الأحرف الثلاثة تبدو تمثيلاً لحرف اللام، وهذا التفصيل يتيح لنا العودة إلى بدايات سور القرآن الكريم التي كانت منطلقة من هذه الأحرف، إذ يمكن تحديد ست صور قرآنية استهلكت بـ (الم).
وحين يتوقف كبار المفسرين عن تفسير هذه المداخر الحرفية، يأتي اللامي مقدماً تفسيره لحروفه المتقطعة، فيقول: «والسبب الجوهرى في هذا كله يعود إلى ابتعادها عن قيم جدها الكبير (لام) ولا شك أيضاً في أن كل واحد منا هو مدينة (لام) صغيرة».⁽³⁾

أما عنوان «المقامة الرملية» فيستند على فن المقامة مباشرة، فإلى جانب ذكر المقامة في العنوان تراه يتكئ على اسم مكان، لكنه مكان شائع وغير محدد (الرمل)، رابطاً ذلك بسكان المكان فهم (بنو رمل)، وبنو الرمل أو بنو الصحراء تسميتان لا يمكن أن تضافا إلى غير العرب، بوصفهم قبائل انطلقت من العيش في الصحراء، وربما كان الهمداني في السياق نفسه أكثر من ربط عناوين مقامته بالمكان فتظهر المقامة البغدادية والكوفية والبصرية... الخ، ولهذا كان الوصل بين المكان والمقامة في تجربة غرابية.

(1) اللامي، ص 121.

(2) السابق، ص 117.

(3) السابق، ص 184.

يأتي العمل الروائي الثالث «مقامات عربية» والمستهدف هنا متصلًا بقوة مع مقامات الهمداني، لا من خلال مفردة مقامات الواردة في عنوانه فحسب، بل عبر تقديم العنوان إشارات تأويلية لمواضع السلطة من الشعب منذ القدم حتى الآن، إذ تسخر الرواية من الانتخابات التي يمارسها الحكام العرب وتنتقد المجتمعات التي تمارس تلك الانتخابات، ولذلك جاء العنوان بصيغ الجمع إذ يحتاج إلى ذلك كونه يقدم سيرًا لعدد من الحكام والسلاطين المنتخبين.

ثنائية السارد والبطل من المقامة إلى الرواية

ركز المستشرق الألماني (كارل بروكلمان) على أهمية وجود شخصيتين متخيلتين في فن المقامات، وهما السارد والبطل، وعدهما السمة الرئيسة للمقامة،⁽¹⁾ وقد تواترت هذه السمة في كتابة المقامة، وكما هو معروف فالسارد عند الهمداني عيسى بن هشام والبطل هو أبو الفتح السكندري، وفي «مقامات الحريري» الحارث بن همام وأبو زيد السروجي، أما «مقامات السيوطي» فساردها هاشم بن القاسم وبطلها أبو بشر العلابي. وفي مقامات القرن التاسع عشر نشير إلى عمل الكاتب السوري ناصيف البازجي «مجمع البحرين» وسارده سهيل بن عباد وبطله مأمون بن خزام. وتتفق جميع هذه الأعمال في كون السارد فيها شخصًا ذكيًا وخبيرًا.

تحاكي الأعمال الروائية المشار إليها المقامة، وترتكز إلى السمة ذاتها، والعلاقة بين السارد وبطله علاقة مستمع بمتكلم كما يرى كليطو «شخصيات المقامات يمكن إرجاعها إلى صنفين: المتكلم وهو أبو الفتح السكندري، والمستمع عيسى بن هشام، بين المتكلم والمستمع

See: Brockelmann, C. [Ch. Pellat], «Maqama» *The Encyclopaedia of* (1) *Islam*. Leiden: E.J. Brill, 1991, vol. 6, p. 109

توجد علاقة شبيهة بعلاقة الأستاذ بالتلميذ، أبو الفتح يتمتع بعدة صفات لكن صفته الأساسية هي فصاحته وإحاطته بفنون الكلام، كل مقامة تروي مغامرات لسانه⁽¹⁾. ويشير إلى أن في المقامة «ثلاثة متكلمين وثلاثة مستمعين»⁽²⁾.

ولعل عمل محمد المويلحي «حديث عيسى بن هشام» أقرب ما أنتج حديثاً إلى مقامات الهمذاني إذ وظف سارده مع تغيير في بطله (الباشا). أما في الأعمال الروائية الثلاثة فتتجلى ثنائية السارد والبطل مع عمل «المقامة اللامية» فالسارد إبراهيم الأحمد والبطل أحمد العبدالله، وبنيت «المقامة الرملية» على السمة مقارنة فالسارد والبطل الروائي يمثلهما ابن الأحوص، أما في رواية «مقامات عربية» فالعمل لا يعتمد ظاهرياً على هذه السمة، إذ لا يبدو سارد مباشر، ولا بطل واضح، لكن الأكثر دلالة هو أن الناس هم من يقوم بوظيفة السارد حينما يروون حكايات قادتهم.

يظهر اسم العائلة في رواية اللامي، وعلى الرغم من كون الرواية بضمير المتكلم فإن المؤلف أعطى اسمه العائلي للسارد، وهو مشابه لما ورد في المقامات المعنونة بأسماء أصحابها وتحديداً اسم العائلة فيها، كمقامات الهمذاني والحريري والسيوطي وغيرهم. وفي مطلع الأعمال الكاملة كما يقدمها محسن الموسوي يشير إلى اعتقاله في أحد المعتقلات وكأن العمل سليل التجربة⁽³⁾، ويؤكد اللامي ذلك بإظهاره ملامح من سيرة في الجزء الأخير من العمل: «وجه الرجل كلامه إلي: أنت جمعة اللامي أم إبراهيم الأحمد؟ - جمعة اللامي، قال الرجل إذا سأقتلك... أخذت أعيد قراءة بعض صحف إبراهيم، وبعد ساعة أعدت قراءة مسودات هذه الرواية، اكتشفت أن شهباً كبيراً، يوجد بيني وبين إبراهيم الأحمد

(1) كيليطو، الأدب والغرابية، ط2، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2006م، ص 31.

(2) السابق، ص 33.

(3) محسن الموسوي، مقدمة، الأعمال الروائية لجمعة اللامي، ص 9.

في بعض منعطفات حياتي، وخصوصاً منها تلك التي تتعلق بمغادرتي العراق منذ مطلع عقد الثمانينات من القرن العشرين⁽¹⁾. ربما يفسر هذا السبب في اختيار العنوان الذي يستدعي فناً كلاسيكياً كالمقامة، فالمؤلف لم يوظف إبراهيم بوصفه شخصية فحسب، بل وظف معظم الشخصيات لتقدم رؤيتها حول معتقده، وكلهم يتقاسمون سمات وملامح متشابهة، ومن ذلك اسم البطل أحمد العبدالله الذي يظهر عنواناً فرعياً مرافقاً للعنوان الرئيس، وكأن المؤلف أزال كل الحدود التي تفرق بينه وبين شخصياته، ومنها الملمح الاعتقادي الذي يؤمن به كلاهما، فالعلمانية هي المصدر الرئيس لثقافتهما والإجابة عن الأسئلة الوجودية تأكيداً على هذا الملمح⁽²⁾، لكن الارتهان إلى الصوفية أكثر تفاعلاً في النص فكثيراً ما يتبنى تكرار ما ردهه النفري في كتابه «المواقف والمخاطبات» من الجمل المعروفة مثل (أوقفني)⁽³⁾ يقول: «أوقفني بينه وبين نفسه فقال...»⁽⁴⁾.

وفي «المقامة الرمزية» يتفاعل خيال السارد والبطل معاً كما في المقامة، مع أن المؤلف قد أوجد سارداً وبطلاً داخليين في شخصية واحدة وهو ابن الأحوص، ويظهر ذلك بوضوح في مطلع العمل وخاتمته⁽⁵⁾، ويشبه هذا العمل بعض المقامات مثل المقامة البغدادية التي يكون فيها البطل والسارد شخصية واحدة كما في حال عيسى بن هشام، واختفى بطل المقامات عن الظهور في هذا العمل، ومثلها المقامة البشرية والمقامة الصيمرية. وقد لاحظت وتار ذلك واعتبر أنه يجب نسبة العمل إلى المقامة

(1) اللامي، ص 218-219.

(2) السابق ص 177.

(3) انظر: كتاب النفري، المواقف والمخاطبات، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1985م.

(4) اللامي، ص 250.

(5) غرايبة، ص 9.

البغدادية من حيث علاقة السارد بالعمل.⁽¹⁾ يتضمن الكتاب اثني عشر فصلاً، كل واحد منها يتصل بجانب من حياة الأحوص، لكن البعد الرئيس منها يظهر في ثلاث مراحل: الضعف والقوة ثم الضعف، في طفولته عجز الأحوص عن أن يجاري أعداءه وكان عرضة للسلب والنهب، ثم أصبح زعيماً للقبيلة، وولي ذلك عودته إلى المرحلة الأولية للضعف، وكان هذه المراحل تمثل رمزياً أوضاع العالم العربي وتشتته.

في «مقامات عربية» لا يحدد ناجي سارداً كما يظهر في المقامات الرئيسة، ولكن من الممكن أن نحدد ساردين اثنين: يظهر الأول في بداية الرواية كسارد داخلي، عارضاً حاله كمتكلم، عاكساً ثقافة المؤلف، معطياً اعتباره للجمهور الذي وصفه بالطيبة والبراءة والسذاجة. إن دورهم هنا هو دور تقييمي لحاكمي المدينة، فهم مهمشون منتظرون لقرار الحاكم، لكن صوت ذلك السارد لا يلبث أن يتلاشى مع تلاشي حضور الجمهور، ليصبح سرداً بضمير الغائب، انطلاقاً مع حكاية ابن عجلة، مع سلطات ابن عجلة أصبح حضور السلطة قوياً وحضور الجمهور غائباً، فتفاعل الشكل مع مضامين القص، وتناسب وجود هذا السارد العليم وهيمته مع هيمنة السارد في القص،⁽²⁾ ويوافق ذلك غياب واضح للبطل في الرواية، فالبطل يتشظى إلى شخصيات عدة في حكايات شتى، ومعظم هؤلاء هم الزعماء الذين يحكمون من القصر لمدد قصيرة، نهاياتهم متشابهة، إذ ينتهون بالقتل أو الجنون، لكن الجمهور يظل السارد والشخصية الرئيسة في العمل. ويتوافق ذلك عملياً مع وضعية البطل الحاضر في بعض المقامات الهمدانية التي أشار إليها سمير الدروبي مثل الكوفية والأسدية والفزارية والأذربيجانية، والغائب في الغيلانية والصيمرية والبغدادية والبشرية.⁽³⁾

(1) وتار، ص 186.

(2) السابق، ص 21.

(3) سمير الدروبي، شرح مقامات جلال الدين السيوطي، بيروت: مؤسسة الرسالة،

1989م، مجلد 1، ص 97.

ويظهر هذا النموذج لدى ورثة الهمذاني من كتاب المقامات، ولعل أبرز مثال لذلك «مقامات السيوطي» حيث يكون البطل شخصية متوارية، فالبطل هو المؤلف نفسه، الذي يظهر كأستاذ يقدم النصح لجمهوره. وتبدو أدوار السارد والبطل متشابهة إلى حد كبير كما في هذه المقامات، فعلى الرغم من سوء أحوال المدينة يحاول السارد وبطله البحث عن مكان جيد، لذلك ينتقدان المجتمع الذي يقع تحت هيمنة خطابات متسلطة تسبب في خلق المشكلات عوضاً عن حلها، فكل أولئك السلاطين قلقون على أوضاعهم غير آبهين بشعوبهم، لذلك تتجلى في العمل المفاهيم السياسية مثل الجمهور والديمقراطية بوصفهما لاعبين أساسيين في الكتابة الروائية ذات المنحى السياسي، وتبدو هذه الخطوة الكتابية النقدية امتداداً لجهود نجيب محفوظ الروائية التي عرض فيها لهذا الجانب كما أشرنا في الفصل الثاني.

بنى الهمذاني مقاماته على ثيمة الحمق والسذاجة، وجاءت معظم شخصوه مطبوعة بهذا الطابع، فالسوادي على سبيل المثال ساذج ريفي يتعرض لخداع ماكر، فهل غلبت هذه الصفة أيضاً على شخص الروايات المحددة؟ الإجابة المباشرة ستكون نعم، فرواية «مقامات رملية» تتوضع الشخصية الرئيسة في دوري السارد والبطل، ومع أدواره الجادة إلا أن القارئ يفاجأ أحياناً بتصرفات مضحكة للبطل، وهي تصرفات مفارقة لما تعود عليه القارئ من إصرار على الانتصار أو الموت من قبل الأبطال المعتادين، إلا أنه في أول معركة مع شبيب قاتل أبيه وعاشق أمه يقبل بالتعويض بالمال، مقابل تنازله عن القتال، وكأن الروائي صنع بطله ليكسر أفق توقع قارئه، إلى جانب ذلك يمكن عد ملامح أخرى لمستويات الحمق في العمل؛ حينما يروي عن وضعيته، وهو فارس ملقى على الأرض وشبيب يهدده بأنه لا يستحق الرحمة، وهذا أمر مخالف للمألوف لدى المتلقين، فالرحمة لدى هؤلاء لا يتوسلها البطل بل يمنحها.⁽¹⁾

(1) غرايبة، ص 98.

أما في «مقامات عربية» فإن العمل مطبوع بهذا الطابع، فالشخصيات يغلب عليها الحمق مصبوغة بطابع السخرية، رغبة من الروائي في أن يضيفي على أولئك السلاطين لباس السذاجة والحمق، وهو بذلك يوجد نوعاً من أنواع المقاومة الكتابية التي تنعكس على أوضاع الشخصوس الرئيسة والهامشية، وعلى سبيل المثال تأتي مقولة «السلطان حضرنا» و«السلطان أبو ريحة» لتقدم إشارات إلى أن ذلك ترداد لحدث كوميدي مؤثر. (1)

ويستخدم شعار المقاومة للاستبداد في الروايات المحددة لإظهار الحالة السيئة للدولة في العالم العربي. ووصف عدد من مستويات المقاومة، مثل القتال، والكتابة واستخدام الحيل، وهي الأنواع الأكثر شيوعاً من المقاومة في الثقافة العربية. ويعتقد الروائيون أن هناك العديد من الوسائل التي ينبغي استخدامها لتغيير الأنظمة السياسية في بلدانهم. ومع ذلك، فإنها تركز على الأفكار العامة حول هذا الموضوع في رواياتهم، ومن ذلك استخدام الروائيين الكتابة لمقاومة الحكومات الديكتاتورية، لأنها تجعل من الخطأ بناء رواياتهم من منظور فردي غير ديمقراطي، وبعبارة أخرى، لأنها تخلق الأنظمة المشابهة داخل الرواية التي يتجلى فيها التحكم في شخصياتهم من خلال الراوي العليم بكل شيء.

التهجين الأجناسي

يمكن أن ينظر إلى التهجين الأجناسي بوصفه سمة مهمة من سمات المقامة، كما أنه يعد من السمات الرئيسة للرواية، ويمكن تعريف هذا المفهوم على أساس كونه تمازجاً بين اثنين أو أكثر من الخطابات اللغوية

(1) ناجي، ص ص 87-88.

المختلفة،⁽¹⁾ وهذا النوع من الكتابة يكشف عن شكل مختلف عن الكتابة المعتادة في الثقافة العربية، وعلى الرغم من عدم اهتمام الروائيين بالحوار حول هذا الموضوع، فإنهم يبدوون أكثر اعتمادًا على النقاد في تحديد ملامح أعمالهم الروائية، وتظل هذه السمة مشتركة بوضوح بين الأعمال المستهدفة، بل تظهر بصورة جلية في الرواية المعاصرة.

وبالعودة إلى المقامة سنجدها استثمرت عددًا من الأجناس الكلاسيكية كالقرآن الكريم والحديث النبوي والشعر، إذ تمثل أسسًا للكتابة في مقامات الهمذاني؛ وخير مثال على ذلك المقامة الأصفهانية التي يخبر فيها السارد قصته، حينما قضى وقتًا طويلًا داعيًا ومستمعًا إلى خطبة دينية مطولة، حتى وجد العذر ليخرج، ويوظف بعض الدارسين مصطلح التضمين، عندما يحيل الكاتب إلى مقتبس بصورة غير مباشرة من الحديث والقرآن، ومن أولئك (R. Drory) الذي يرى أن هذه ظاهرة نصية معروفة في التراث العربي، وتحديدًا في تجربة كتابة المقامة المستمدة من الحديث والأدب والشعر،⁽²⁾ أما الدروبي فيراها ظاهرة شائعة لدى السيوطي، لكنها ظهرت عند الهمذاني وابن الجوزي بصورة أكبر، ويعيدها أكثر إلى القرآن والحديث والشعر.⁽³⁾ وأضاف (بروكلمان) جنسًا آخر هو الرسالة،⁽⁴⁾ وعلى ذلك يمكن عد ظاهرة التهجين ظاهرة شائعة في المقامة وجدت طريقها إلى الرواية العربية، وهذا يعني أن التهجين في الرواية العربية لم يكن مصدره محاكاة للرواية العالمية بوصفها جنسًا يلتهم

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Trans. C.E Merson and M. Holquist, ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 429

R. Drory, «Maqama,» *Encyclopedia of Arabic Literature*, London and New York: Routledge, 1998, vol. 1, p. 507

(3) الدروبي، ص 103.

(4) Brockelmann, p. 109

غيره من الأجناس، بل بوصفه ظاهرة كلاسيكية متوارثة من فن المقامة الهمداني.

يوظف الروائيون في الروايات المختارة عددًا من الاقتباسات المباشرة وغير المباشرة من عدد من المصادر التراثية كالقرآن والحديث والشعر، ف«المقامة اللامية» مرجع أساس ينبثق منه عدد من المرجعيات الكلاسيكية في التراث، ومنها (فن السيرة) الذي وجد حضورًا قويًا في ثقافتنا بالسيرة النبوية، وتحديدًا مع أشهر كتابها كابن اسحاق وابن هشام وغيرهما، وهنا يظهر رابط قوي بين الرواية وتلك الكتابات السيرية، إذ يوظف الروائي عددًا من القصص بصورة غير مباشرة، وهي التي وردت عن حياة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ويتصل هذا التوظيف مباشرة بملامح أساسية في الشخصيات كـ (أحمد العبدالله) الذي يعطي علاقة مشابهة كلية مع اسم النبي، والاسم (سالمة) مشتق من جذر (سلم) الذي يعكس السلام والأمن، وكما تحكي السير فإن اسم والدة النبي (آمنة)، يعكس دلالات الأمن، وكلا العلمين يقدمان الدلالة الموحدة الآتية؛ العنف هو الطريق الخاطئ لحل مشكلات الكون.

وكما تكشف الأسماء عن مستوى من التهجين نرى الأحداث في الرواية بوصفها استهلالات لتأويلات موازية- على سبيل المثال - هناك ثلاث قصص تدعم هذا البعد، وتؤيد العلاقات التناسية مع كتب السيرة وهي: قصة قلب النبي؛ حينما قام ملكان بغسل قلبه أثناء طفولته، هذه القصة التي ظهرت في عدد من نصوص الحديث وكتب السيرة، إذ يراها بعض المؤلفين الخطوة الأولى للنبوة قبل الإسراء والمعراج، فاللامية يستدعي بعض ملامح القصة، ليؤكد أن المبدعين هم أنبياء الأمم، ولهذا فالكتابة مصدر مشكلاتهم، فيوظف الحلم ليستدعي أحداثًا مشابهة لهذا الحدث،⁽¹⁾ أما القصة الثانية فهي قصة طفولة أخرى في بلاد الشام، حينما

(1) اللامي، 138.

أخبر الراهب عمه أبا طالب بأن هذا الطفل سيكون نبياً، يحاكي الروائي هذا الحدث، عندما يستدعي شخصية المتنبي والكاهن «وازداد زهواً عندما تذكر ما قاله الرجل النصراني في الدير الأخير المقذوف في عمق الجزيرة أمس الأول: سترزق ولدا طيباً»⁽¹⁾. أما النموذج الثالث فيتصل بقصة موازية معتمدة بصورة مباشرة على قصة قبيلة قريش، وكيف حاولوا إقناع النبي كي يترك دعوته من خلال عمه أبي طالب، فقال النبي: « والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما تركته»⁽²⁾ ، وفي بنية مشابهة ومضمون مختلف يوظف اللامي القصة ولاسيما ما يتصل بالشمس والقمر، في نصه الشعري الذي يظهر في آخر العمل ، إذ يؤكد كونه سيبقى دائماً محبباً لا محارباً:

«لن أطلب القمر

لا ،

لن أطلب الشمس

لا،

ولن أطلب الشمس

التيجان للملوك

عصا الحرب للجنرالات

والمجد للرؤساء والقياصرة

والبترول

أشتهي فقط ...

(1) اللامي 134.

(2) محمد ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق: جمال ثابت وآخرون، القاهرة: دار الحديث، 1996م، مجلد 1، ص 219.

خصلة من شعرك»⁽¹⁾

إلى جانب ذلك ترد ملامح متنوعة لهذا الاستدعاء الكلاسيكي في هذا العمل الروائي مثل قصة خوف النبي حين البعثة وقوله لزوجته خديجة «دثريني زميني»،⁽²⁾ وحكاية البراق الذي يرد بصور متقطعة في العمل مستنداً على ما ورد في السيرة النبوية،⁽³⁾ ويقول «إنني أمتلك براق إسرائي ومعراجي». ⁽⁴⁾

من الممكن الإشارة إلى بعد رئيس ضمن هذا التوظيف: إذ يوظف اللامي من سيرة النبي أصعبها وأكثرها قسوة وتحديداً حياته في مكة المكرمة، عبر حكايات متشظية، لتبدو سيرة النبي مفتاحاً للمعنى في الرواية، وكأن هذا مشابه لسيرته أو على الأقل لسيرة بطله الذي يتوارى خلفه، ويطمح الروائي بهذا إلى تقديم صورة النزاع بين الأقوى والأضعف وكيف يمكن أن تتغير النتائج.

يبنى غرايبة شخصية ابن الأحوص في روايته (المقامة الرملية) على نموذج سيرتي باقتدار، وتمثل كل مرحلة من تلك السيرة نمطاً مختلفاً، فالبعد الكلاسيكي يتفاعل في بناء الشخصية عند استدعاء ملامح من سيرة بشر الحافي من العصر الوسيط، ومع كون الحافي شخصية حقيقية عاشت حياة الفقر والزهد إذ كان يمشي حافياً، كانت شخصية الأحوص بخيلة جداً، مهتمة بجمع المال، ولا ينفق على عائلته، وهذه الشخصية تبدو مختلفة عن الشخصية المشار إليها، وشخصية نادرة في الموروث العربي، لكنها مع الاختلاف والندرة تبني وجودها عملياً على تلك الشخصية التراثية، وتصل السخرية من تلك الشخصية حينما يقترح عليهم لبس

(1) اللامي 230.

(2) اللامي، 171.

(3) ابن هشام، مجلد 2، ص 7.

(4) اللامي، ص 166.

حذائه ليقى قدميه حرارة الشمس فيرفض التزاماً بمبدأ قديم. (1) ولم يلبس الحذاء حتى أكمل مهمته كما يعتقد، ويستدعي غرايبة حكاية أخرى عن الحافي إذ روي أنه حين طرق الباب على امرأة فسألته من يكون فقال: أنا بشر الحافي، فقالت له المرأة: لو ارتديت نعلًا بدرهمين لذهب عنك هذا اللقب. (2) ومثل ذلك فعل غرايبة باستدعائه لحكايات عدة عن الحذاء، فعلى سبيل المثال: حين زاره بشر الحافي قال له الشيخ: هل أنت بشر الحافي، أنت بشر الخير، فطلب له حذائين جديدين، لكن الحافي رفض ذلك مصرًا على استكمال مسيرته الحافية. (3)

وفي «مقامات عربية» يتشابه هذا التهجين مع السيرة مع الرواية السابقة «المقامة الرملية»، فاستحضار شظايا سيرية يظل طابع العملين، وهو مشابه عمليًا لما ورد في «مقامات الهمداني» وتحديداً في المقامتين: الغيلانية والبشرية، إذ تتضمن هاتان المقامتان أجزاء سيرية: فالأولى تناول شاعرًا هو ذو الرمة، والثانية تناول بشر بن عوانة، (4) وكلتا الروائيتين تؤيدان جوانب من سيرة لمشاهير سياسيين، حيث يوظف الكتاب المعاصرون المشاهير والشخصيات بوصفها نماذج ينبغي فحصها وكشف أبعادها، إلى جانب ذلك فإن العمل يبدو تاريخًا لسيرة شاعر مجهول يحاول أن ينتج تاريخًا مخصصًا للقادة، ويمكن أن يقرأ هذا التاريخ في سيرة ذلك الشاعر الذي يحاول أن يلقي الضوء على مشكلات أمته، وكأن دوره يتقاطع عمليًا مع دور مؤلف الرواية.

ويعد توظيف الشعر في الرواية ظاهرة شائعة مستمدة من المقامة، إذ

(1) غرايبة، ص 28.

(2) صلاح الدين الصفدي، كتاب الوافي بالوفيات، بيروت: دار صادر، 1980، مجلد 10، ص 147.

(3) غرايبة، ص 37.

(4) بديع الزمان الهمداني، مقامات بديع الزمان الهمداني، بيروت: دار المشرق، 1889م، ص ص 38، 250.

لا نجد سوى مقامة قصيرة واحدة من «مقامات الهمذاني» وهي المقامة الشيرازية التي لا يوجد بها بيت شعري واحد.

وتؤيد هذه الجمل أهمية الشعر بوصفه جنسًا شريكًا في إخراج المقامة، ويرى كليطو أن جنس المقامة هو الجنس الأنسب لتوظيف الشعر مع النثر في الوقت نفسه، وأنها أخرجت الشعر من حالة الانفصال التي كانت قبل القرن العاشر الميلادي.⁽¹⁾ وتضم الأعمال الثلاثة عددًا كبيرًا جدًا من النصوص الشعرية لكنها تتفاوت في درجات توظيفها من عمل إلى آخر.

لقد تفاعلت الرواية العربية مع المقامة بوصفها من الأشكال السردية التراثية، وذلك عبر التشبه بالموضوعات أو الشخصيات، إلى جانب عدد من الجوانب النبوية، ويعود ذلك إلى عوامل منها: كون المقامات ولاسيما «مقامات الهمذاني» أمًا منتجة للأشكال النثرية القديمة، وكون الرواية أمًا حبلية بالأشكال النثرية الحديثة، ولهما قواعدهما الخاصة وموضوعاتهما المميزة، ومع إمكانية توافرها لدى القراء، وكون كلا الشكلين من الأشكال السردية الأكثر جذبًا للكاتب والقراء.

أما العامل الثاني فيتمثل في كون توظيف المقامة يوفر طريقة مناسبة لقناع، ويفضي هذا القناع إلى نقد المجتمع العربي، ذلك المجتمع الذي يضم عددًا من المشكلات مع أنظمتها السياسية. ثالثًا: حاول الروائيون أن يضعوا أنفسهم في دور السياسيين، طلبًا للكشف عن حضورهم، واستلهم الخطوط العريضة لمشكلات الأمة من أجل إعادة دراستها وتقديم الحلول. ولهذا كانت الرواية كالمقامة نقدًا لمشكلات المجتمعات التي تعيش في ظل الأنظمة غير الديمقراطية التي تسعى للسيطرة على شعوبها، ويحاول الروائيون أن يهيؤوا أفئدة حديثة يمكن عبرها إخفاء حدة نقدهم تجاه مجتمعاتهم.

(1) كليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، الدار البيضاء: توبقال للنشر، 1993،

الفصل الرابع

الموروث وصناعة الدهشة

الجواري في قلوب / قصور الخلفاء

يحاول هذا الفصل الإجابة عن أسئلة ربما بدت مهمة في إطار تحليل ثقافي مقارنة يتوسل الكشف عن مضمرات خطاب تمّ بناؤها ومن ثمّ ترسيخها منذ قرون، ولذلك سنفترض السؤالين الآتيين: ما الصورة التي تظهرها الكتابة الحديثة ممثلة في الرواية بوصفها الجنس الأدبي الأحدث القابل للحوارية والتعددية؟ وما العلاقة التي تصل بين هذا الخطاب والمدونة التراثية التي وردت إلينا عن الجوّاري والمحظيات وبخاصة في قصور خلفاء العصر الوسيط؟ ولذلك سنتناول بالتحليل صورة الجوّاري كما توردها بعض الكتب المتخصصة في التراث العربي أولاً، ومن ثمّ دراسة نصوص روائية حديثة من الرواية العربية، حيث تمّ اختيار بعض الأعمال الروائية الحديثة بوصفها امتداداً لموضوع النقد وهدفاً له.

وبين ذلك سنحلل بعض النصوص التراثية المنتخبة بوصفها مدخلاً مناسباً إلى الأعمال الروائية المستهدفة وأسأستشهد بثلاثة أعمال روائية: «قلب من بنقلان» للروائي السعودي سيف الإسلام بن سعود،⁽¹⁾ و«رحيل اليمامة» للروائي السعودي إبراهيم الخضير،⁽²⁾ و«ريحانة» للروائية

(1) سيف الإسلام بن سعود، قلب من بنقلان، بيروت: دار الفارابي، 2004م.

(2) إبراهيم الخضير، رحيل اليمامة، بيروت: دار الانتشار، 2008م.

الإماراتية ميسون صقر.⁽¹⁾ إذ تحقق الروايات المُستهدفة مستوى محددًا في تمثيل علاقات القوة مع (الأخر) يتشكل من خلال الشخصيات المحورية في تلك الأعمال، تقدم الشخصيات مستوى متميزًا في تمثيل علاقات القوة بوصفها موضوعًا لها، وينبثق في تلك الأعمال بصيص من ضوء ذلك الضعف الذي يتحول إلى قوة؛ فالآخر الضعيف المقهور الذي تمارس عليه أنواع التسلط والجبروت، ينخرط في نظام القوة، وتصبح لديه القدرة على تحويل ذلك الضعف إلى قوة، ما يجعل كل الشخصيات تغيب في أتون ذلك التفاعل للأحداث، ليؤكد ذلك ما دعا إليه إدوارد سعيد حول ضرورة الربط «بين النصوص وبين الوقائع الوجودية للحياة البشرية والسياسة والأحداث، فالوقائع المتعلقة بالقوة والسلطة - والمتعلقة أيضًا بضرور المقاومة التي يبديها الرجال والنساء والحركات الاجتماعية والسلطات والمعتقدات التقليدية- هي الوقائع التي تجعل من النصوص أمرًا ممكنًا، وهي التي تطرحها لقراء تلك النصوص، وهي التي تستقطب اهتمام النقاد. ولذلك يقترح سعيد أن تكون هذه الوقائع مثار اهتمام النقد والوعي النقدي».⁽²⁾

وتجدر الإشارة إلى أن الروائيين تجمعهم ملامح تشابه كأعمالهم، إذ تصدوا للكتابة الروائية منذ ما يزيد على عقد من الزمن، ولهم حضورهم الفاعل في الكتابة الإبداعية، وينهل كل منهم من حقل مهم في العلوم الإنسانية يتميز بكونه متصلًا اتصالًا قويًا بعالم الإبداع الأدبي؛ إذ نهل سيف الإسلام من الدراسات الاجتماعية بوصفه أستاذًا جامعيًا، ويعمل الخضير طبيعيًا في حقل التحليل النفسي، أما ميسون فشاعرة خليجية معروفة. ويعطي هذا إشارة مهمة إلى كون الروائيون مسلحين بأدوات

(1) ميسون صقر، ريحانة، القاهرة: دار الهلال، 2003م.

(2) إدوارد سعيد، النص والنقد والعالم، ترجمة عبد الكريم محفوظ، دمشق، اتحاد

الكتاب العرب، 2000م، ص 7.

إضافية ربما فاقت ما لدى غيرهم ممن يرومون الكتابة الروائية، وقد كان لهذا البعد إسهامه في إثراء تجربة كل منهم، وأثره في عمق الطرح في أعمال الروائيين، لكن هذا التقديم الموجز لهؤلاء الروائيين لا يعني أن أعمالهم ستكون منزّهة عن حوار النقد وأسئلته.

ومن المناسب الولوج إلى هذا العمق من العلاقات من خلال التركيز على الخطاب الثقافي الذي يتبين حول صورة الجوّاري في المخيال العربي في العصر الوسيط، وانتقال هذه التمثيلات باقتران إلى الثقافة الحديثة. تتفق معظم أدبيات الثقافة الإسلامية الكلاسيكية على حسن تعامل الثقافة الإسلامية مع الجوّاري والمحظيات، وتكشف تلك الأدبيات عن دور حضارة تلك الفترة في إعطائهن حقوقهن ومشاركتهن، إلى جانب ذلك تشير تلك الأدبيات إلى وصول الجوّاري إلى قصور الخلفاء ومن ثم بلوغهن السريع إلى قلوبهم، وإنجاب بعضهن خلفاء مشهورين في التاريخ، ولذلك فإن تلك المصادر في أغلبها لا تشير إلى أولئك السيدات إلا بوصفهن أمّهات الخلفاء، وتبتسر عند تقديم تعريف عنهن، إذ لا يزيد هذا التعريف عن جملة أو جملتين، وكثيراً ما يُستهلُّ هذا التعريف عند الإشارة إلى إحداهن بكونها جارية (أم ولد)، ويدخل في هذا الحكم الكتاب الشهير المخصّص لـ «نساء الخلفاء» لابن الساعي، الذي لا يورد سوى معلومات مقتضبة عن الجوّاري من هذا النوع.

تؤكد المصادر التاريخية المدونة لسير الخلفاء في العصر الوسيط أن نسبة كبيرة منهم كانوا ينتمون إلى أمّهات من الجوّاري، ولهذا فقد ورد ما يؤكد ذلك إذ نسب إلى ابن حزم قوله: «لم يلِ الخلافة في الصدر الأول من كانت أمّه من الجوّاري سوى يزيد وإبراهيم بن الوليد، ولم يلِ الخلافة في الدولة العباسية من كانت أمّه من الحرائر سوى السفاح والمهدي والأمين، ولم يلِ الخلافة في الدولة الأموية بالأندلس من كانت

أمه حرة أصلاً»⁽¹⁾ ومن الثابت أن هذا النوع من الجواري وصل إلى حظوة خاصة لدى المالك؛ إذ تجتاز مرتبة الجارية في الوضع المعتاد إلى مرتبة جارية لا يحق لمالكها أن يبيعها أو يهدبها، بل تكون مكافأتها العتق بعد وفاتها إن كانت (أم ولد) وفقاً للتقنين الإسلامي. وتذكر تلك المصادر عددًا من الجواري اللاتي حظين بالوصول إلى النخب العليا الحاكمة، وكان لهن الموقع الرفيع في قلوب الخلفاء أولاً، ومن ثم في القصور واقتسام السلطة، وغلب اسم المحظيات على الجواري، ومن أولئك - على سبيل المثال - (سلامة البربرية) أم الخليفة المنصور التي لا يرد ذكرها إلا عند الإشارة إلى ابنها في الكتب التاريخية القديمة، و(الخيزران) جارية المنصور التي أهداها إلى ابنه الخليفة المهدي فولدت له هارون الرشيد، وشاركت زوجها وابنيها في الحكم، ومنهن إلى جانب أمهات خلفاء آخرين يذكرون عرضاً مثل: المأمون والمنتصر والمستعين والمهتدي اللاتي كن روميات، وأم المتوكل التي كانت تركية، وأخريات يذكرون مع معلومات غير مفصلة مثل: الجارية (شغف) أم الخليفة المقتدر التي قامت بتصفية القاضي أحمد بن يعقوب وغيره من الذين عارضوا تنصيب المقتدر خليفة لصغر سنه،⁽²⁾ ومنهن (غضيض) جارية الرشيد وأم ابنته حمدونة التي كانت حظية عنده ومقربة منه، و(إسحاق) الأندلسية التي كانت جارية مولدة للمتوكل وولدت له المؤيد إبراهيم والموفق، و(خلافة) أم ولد المعتمد ومولاته، و(ضرار) والدة المعتضد، وكانت جارية الموفق بن المتوكل، و(خمرة) مولاة المقتدر بالله وأم ولده عيسى، و(شرف خاتون) التركية عتيقة الإمام المستضيء بأمر الله وأم ولده الأمير أبي منصور

(1) سعيد أبو العينين، حكايات الجواري في قصور الخلافة، القاهرة: دار أخبار اليوم، 1998م، ص 9.

(2) انظر: أبو جعفر الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ط 2، بيروت: دار الرسالة، 1980م، ج 12، ص 16.

هاشم، و(حياة خاتون) جارية الإمام الظاهر بأمر الله وأم ولده، وغيرهن من كان لهن دور في تشكيل الخلافة.⁽¹⁾ ويمكن أن تمثل دور الجواري في الأندلس باقتدار الجارية (صبح البشكنشية) التي كانت زوجة الحكم المستنصر في قرطبة، ثم أصبحت وصية على العرش بعد وفاة زوجها، ونظرًا لعلاقتها مع المنصور بن أبي عامر الذي قيل «إن سبب ظهوره كان خدمته للسيدة (صبح البشكنشية)، أم عبد الرحمن وهشام؛ فكانت أقوى أسبابه في (تثقيل) الملك عما قليل إليه؛ فإنه استمال هذه المرأة بحسن الخدمة، وموافقة المسرة، وسعة البذل في باب الإتحاف والمهاداة، حتى استهوأها، وغلب على قلبها؛ وكانت الغالبة على مولاها، وابن أبي عامر يجتهد في برها والمثابرة على ملاطفتها؛ فيبدع في ذلك، ويأتيها بأشياء لم يعهد مثلها، حتى لقد صاغ لها قصرًا من فضة وقت ولايته السكة، عمل فيه مدة، وأنفق فيه مالاً جسيمًا؛ فجاء بديعًا، لم تر العيون أعجب منه؛ وحمل ظاهرًا لأعين الناس من دار ابن أبي عامر، وشاهد الناس منه منظرًا بديعًا، لم تر العيون أعجب منه؛ فتحدث الناس بشأنه دهرًا، ووقع من قلب المرأة موقعًا لا شئ فوقه؛ فتزيدت في بره، وتكفلت بشأنه، حتى تحدث الناس بشغفها به».⁽²⁾ ولهذا تركز الباحثة المغربية فاطمة المرنيسي على ما وصفها به بعض كتاب التاريخ المحدثين، إذ نظروا إلى فعل صبح بوصفه ضربًا من البلاهة والتفاهة ونوعًا من الغش والخداع.⁽³⁾ ويمكن الاستشهاد بنماذج مماثلة مثل (إيزابيلا) الفتاة الإسبانية التي كانت أسيرة الحرب الإسبانية ومن ثم اعتنقت الإسلام، وتزوج بها أبو الحسن الملك ما قبل الأخير من ملوك غرناطة، وقد سميت (ثريا)، وأغرم بها الملك

(1) لمزيد من التفاصيل، انظر: ابن الساعي، نساء الخلفاء، تحقيق مصطفى جواد، القاهرة: دار المعارف، د. ت.

(2) ابن عذاري المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ط 3، تحقيق ج. س. كولان، ليفي برونسال، بيروت: دار الثقافة، 1983م، ص ص 368-369.

(3) المرنيسي، السلطانات المنسيات، ص 86.

وأنجبت له.⁽¹⁾

لقد لاحظ بعض الباحثين تلك الصورة الذهنية للجواري والمتمثلة في دور وحيد يتصل بالجنس فحسب، ودعوا إلى أهمية النظر إلى الأدوار السياسية والاجتماعية والثقافية للجواري في قصور الخلفاء في الدولة الإسلامية،⁽²⁾ وهذا يكشف لنا الأدوار الحقيقية لأولئك الجواري وفعاليتهم في قصور السلطنة، ولم ينقص ذلك من أدوار أولئك الخلفاء، ولا يقلل من حضورهم المركزي الفاعل في الثقافة العربية كالمصور والرشيدي وعبدالرحمن الداخل (صقر قريش) وغيرهم.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصورة قد امتدت لتتجاوز المنظور العربي إلى مثيله الكوني؛ إذ شكّل السرد الحكائي عن الجواري جزءاً كبيراً من النظرية المركزية للخطاب الغربي حول الإسلام منذ القرن الثامن عشر، وهي أن الإسلام ظالم للمرأة، وكانت طقوسه أسباباً مركزية لشيوع النظرة الغربية، وربما كان من أسباب خفوت هذه النظرية التي امتدت زمنياً أثناء غلبة الخطاب الاستعماري (الكولونيالي) تمكن المرأة المسلمة من مخاطبة الثقافة الغربية بلغة المستعمر الأصلي.⁽³⁾

إن تحليل هذا الأمر المعقّد يمكن أن يُعالج من خلال الانطلاق من بعدين: أحدهما ينتمي إلى الثقافة، أما الآخر فينتسب إلى الطبيعة. وتتمثل الثقافة في تلك النصوص السردية الكلاسيكية التي نقلت إلينا صورة الجواري والمحظيات، أما الطبيعة فتتصل بالجواري حيث تقتضي الطبيعة النفسية الانتصار للذات مقابل الآخر المضطهد، وهما ما سنحاوله في هذه الدراسة.

(1) السابق، ص 35.

(2) انظر: أبو العينين، ص 7.

(3) Mohja Kahf, *Western Representation of the Muslim Woman from Termagant to Odalisque*, Austin: University of Texas Press, 1999, p. 179.

ومع كون وجود الجوّاري في حياة المسلمين في العصر الوسيط يعدُّ أمراً معتاداً وأسلوب ثقافة، ولم يكن وجودهن في حياة الخلفاء على سبيل الجسد فحسب، بل كان له دوره الكبير في إدخال أنماط ثقافية أسهمت في إشاعة التعدد والحوارية في حياة النخب السياسية، ولذلك يشير المستشرق (برنار لويس Bernard Lewis) إلى أن ثقافات بعض الجوّاري اللائي كن يفدن إلى بغداد من شتى أصقاع المعمورة كانت تفوق ثقافات أسيادهن،⁽¹⁾ وقد يكون هذا الرأي صحيحاً في النّدر، ولكنه يفارق الصواب في العموم، وتقتضي الدقة أن نشير إلى أن أولئك الجوّاري كن يفدن من أصقاع بعيدة لا تفوق بغداد حضارة وعلمًا، ولذلك كنّ سريعات التعلّم والتدريب في البيئة الحضارية الجديدة، التي كانت تمثل مركزية حضارية في العالم القديم وما سواها كان مجرد روافد، وذلك أمر مهم ليتحقق التفاوت بين تلك البلدان، ومن ثم بين الجوّاري القادمات منها، يتجلى الدور الثقافي هنا بوصفه دوراً مزدوجاً، كونه يحمل سمتي الأصالة والهجنة ويؤكدهما؛ إنه دور ثقافي فطري يتصل بالحضارات الأصلية لهؤلاء الجوّاري، ودور ثقافي مكتسب ينشأ بعد وصولهن، وبعد تلقيهن الدروس الحضارية إلى جانب ما يختزلنه من ثقافاتهن المحلية، ولا يغيب عن المتأمل الحرص على إبقاء تلك الثقافات والإفادة منها، ومن الإنصاف الإيمان أن هذا الدور الثقافي الهجين لا ينفى تلك الأدوار الثقافية التي تشكلت للجوّاري في ذلك العصر، ولا يتعارض مع منجزها.

يظل هذا الدور المجهول المبني على النظر إلى الجوّاري، بوصفهن سلعاً تُشترى، ويُرحب بتناقلها بين أيدي الملاك، في ظل ظروف تتناولها الأدبيات التراثية، مواردًا بحجاب رؤية ترتهن إلى الجسد جمالاً، وترتكز إلى الصوت طرباً،⁽²⁾ هذا جانب كبير مما تورده السرديات الكلاسيكية،

Bernard Lewis, *Race and Slavery in the Middle East: an Historical* (1)

Inquiry, Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 11

(2) لمزيد من التفاصيل: انظر على سبيل المثال كتابي «الأغاني» لأبي الفرج الأصبهاني،

و«العقد الفريد» لابن عبد ربه.

أما من جانب الجوارى فإن الأمر لم يخلُ من دواخل نفسية، إذ إن الجارية نفسها لم ولن تكون راضية عن صورتها تلك التي تبقّيها رقيقة، ولو أعتقت في مرحلة مبكرة من مراحل عمرها، ما أدى ببعض الباحثات إلى عدّ حالات سلطة الجوارى والمحظيات (ثورة الجوارى) على أساس كونها تتوافق مع (ثورة الزنج)، وتختلف في كون الأولى تعمل داخل قصور الخلفاء، أما الثانية فتعمل خارجها كما تقول المرينسي، وهي التي ترى أن من هؤلاء الجوارى من «الديهن الشخصية القوية وحظين بإعجاب الخلفاء الذين تولّوها بهن، ومع ذلك فإن القلق يساورهم دائماً بشأن احتمال تمردهن».⁽¹⁾ لكن هذه الرؤية تكشف عن جانب التشاؤم، وهي ذات بعد أحادي يحمل صبغة التعميم، ولو كان الأمر كذلك لسهل سقوط الدولتين: العباسية والأموية في الأندلس، وهما الدولتان اللتان غلبت صبغة الأمهات الجوارى فيها على الحرائر في أنساب الخلفاء؛ ولما استمرت الدولتان فترات طويلة من الزمن، ولأطال النسب المتصل بالأمهات الحرائر عمر الدولة الأموية التي غلب فيها النسب الأمومي العربي على الخلفاء.

ومع تداخل الأعمال الروائية المحددة مع النص الثقافي السائد الذي يتصل بواقع الجوارى في قصور الخلفاء، واستمرار النسق نفسه الممتد منذ العصر الوسيط في إطار متماسك يتسم بالثبات والاستقرار والديمومة، كما يؤكد ذلك المنظر الهندي/ الأمريكي (هومي بابا Homi Bhabha) مفهوم الثبات والاستقرار بوصفه ميزة دائمة لهذا النوع من الخطابات،⁽²⁾ إلا أن هذا الأمر يبدو شائعاً غير نادر لأولئك الجوارى اللاتي يصلن إلى

(1) المرينسي، شهزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2002م، ص 16.

(2) Homi K. Bhabha, «The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism,» *The Location of Culture*, New York: Routledge, 2004, p. 94

قمم الهرم ورؤوس السلطة والنفوذ.

ومع كوننا نلمح الفارق الثقافي والزمني والأجناسي فإن هذه الحلقة الواصلة بين خطابي الماضي البعيد في العصر الوسيط المتمثل في ذلك الموقف والماضي القريب في العصر الحديث، سنلمح استمراراً لهذا البعد المكرّس للنظر إلى استمرارية موقف ذلك النوع من الجوّاري كما كان في العصر الوسيط، ومن ثمّ تكون صورة الجارية مثيرة للدهشة؛ ومنتجة لها من خلال التحفيز على الكتابة والتلقي في آن، منذ العصر الوسيط حتى الآن.

يبدو السرد أكثر قدرة على كشف تلك الأنماط الثقافية السائدة، على سبيل المثال: يورد ابن الساعي في كتابه «نساء الخلفاء» حكاية عن الجارية (خاتون السّفرية) التي كانت حظية السلطان ملكشاه، وولدت له محمداً وسنجر اللذين وليا السلطنة، وفيها أن السّفرية «بحثت عن أمها وأهلها حتى عرفت مكانهم، ثم بذلت الأموال لمن أتاها بهم، فلما وصلوا إليها ودخلت أمها عليها، وكانت فارقتها منذ أربعين سنة، جلست بين جوار يشبهنها حتى تنظر هل تعرفها أم لا؟ فلما سمعت الأم كلامها نهضت إليها فقبلتها واعتنقتها، وأسلمت الأم»⁽¹⁾. وتدل هذه الحكاية على تعاضم التركيز على التحولات والأحداث في حياة الجارية التي أصبحت ذات نفوذ ومال في الدولة؛ فهي تبذل المال لمن يأتي بأهلها ولديها من السلطة ما يجعلها تحقق ما تريد (رؤية الأهل).

لا تتجاوز هذه الحكاية أن تكون حدثت فعلاً أم أنها مُختلفة، وفي كلتا الحالتين تكون الحكاية إدانة للثقافة التي نقلتها، إذ تكشف الحكاية عن (إعادة الجارية) إلى وضعها القديم، من خلال إدراج السّفرية بين جوار (شبيهات)، ولا يهدف هذا العرض إلى تلبية متطلب الفحص، بل

(1) ابن الساعي، ص 130.

يهدف إلى خلق الدلالة على الانتماء والأصل والتأكيد عليهما مهما تغيرت حالة الجارية، إنه نموذج إعادة الشبيه إلى صورته الأولى، وفي ذلك رسم للصورة النمطية لمحظيات الخلفاء والملوك ومن وازاهم، ولا يبرر ذلك انتقالها إلى مرحلة متقدمة لكونها (أم ولد) حظيت بالعتق، ويلاحظ أيضًا أن الصورة نفسها مُستمرأة ومقبولة من الجارية نفسها، بوصف ذلك دلالة على انتماء مغيب تسعى الجارية إلى إبرازه إن كانت الحكاية وقعت فعلاً، لقد وازى غياب الأهل والأم ظهور (خاتون السفيرية)، وهي تقوم أو تقوم الثقافة بحيلة تسمية لظهورها، حين ظهور الأهل والأم في مشهد الخلافة. ويجري ذلك سعيًا إلى إعادة الجارية إلى صورتها الأولى، ومن جانب آخر، يسعى هذا النوع من السرد في العصر الوسيط إلى تكرار التمثيل جلبًا لتكرار مقيت لصناعة الدهشة المستهدف بها المتلقي.

الشخصيات الرئيسية: ملامح الاتفاق والاختلاف

لا تتفق الشخصيات في الأعمال الروائية المستهدفة هنا في تمثيلها لصورة (الآخر) الذي يصبح موضوعًا للقوة فحسب، بل تتفق في أوجه متنوعة؛ (مريم) في رواية «قلب من بنقلان»، و(نبيهة) في رواية «رحيل اليمامة»، و(ريحانة) في رواية «ريحانة»، فالشخصيات محورية، تأخذ الأولى دور الشخصية الرئيسية، وللثانية حضورها السردى الفاعل في العمل الروائي، أما الثالثة فتستحوذ على السرد موازاة ب (شمسة)، وتتميز الأولى باستحواذها على كافة الدوائر السردية في العمل. ومن ملامح الاتفاق نشير إلى أن مريم ونبيهة تتفقان في كونهما فتاتين في عمر واحد لم يتعدَّ مرحلة الطفولة، كلتاها في الثانية عشرة من عمريهما، وكلتاها حاضرتان في الجزيرة العربية عَرَضِيًّا؛ فهما من بلدان شرق الخليج العربي: إذ تنتمي (مريم) إلى إيران، وتعود أصول (نبيهة) إلى منطقة كشمير. أما الثالثة فتحمل بعض سمات التشابه للشخصيتين السابقتين.

ويعود الأصل بالاثنتين السابقتين إلى أسرتين لهما حضورهما في بلد الأصل في المكانة والثراء، وتتفق جذورهما في كونها ضاربة في الحسب والإباء. وتتحول هاتان الشخصيتان بفعل سلسلة من أحداث الخطف والسرقة إلى مملوكتين خاضعتين؛ الأولى بفعل حقيقي: (الزواج من خلال العبودية) والثانية بفعل رمزي (العبودية من خلال الزواج): فالأولى تتزوج بعد إهدائها بوصفها مملوكة، والثانية تصبح مملوكة بعد خضوعها إلى زواج قسري.

وتصل كلتا الفتاتين بعد نضجهما إلى قمة الهرم في محيطيهما، إذ تصبح (مريم) أم ولد، ويصبح وجودها في قصر مالكها ملازمًا للشرعية والحظوة، ذلك المالك الذي يبدأ في تغيير تلك العلاقة إلى الزواج، وتنجح الثانية (نبهة) في التوصل إلى مركز القبيلة وقيادتها من خلال حضور أبنائها الخمسة الذين يتسمنون سلطة القبيلة، وهنا تتجلى سمة الشابه الأخيرة إذ إن هاتين الزوجتين المملوكتين تتركان نسلاً كريماً، وأسرّة ذات أرومة وحسب.

ومع كون العمل الروائي «ريحانة» يستلهم أحداثاً عدة يتنوع فيها السياسي والاجتماعي والثقافي، إلا أن الاسم يظل له حضوره منذ بدء العمل، وتبدو معظم الشخصيات دائرة في فلك تلك الشخصية: الجارية أولاً، ثم الحرة تالياً، إنها المفارقة التي يتوسل إليها العمل عبر ارتهانه إلى قضايا تحرير العبيد في الخليج العربي، لكن الطريف في الرواية أن تلك الجارية ترفض أن تبقى كذلك، وترفض انصياعها لعبودية الزوج، ل يبدو عتقها مرحلة جديدة من العبودية، ومع ذلك فهي تخضع لعبودية السكر والمخدرات ومن ثم الجنون منذ اللحظة التي تعلق فيها صك العتق الذي أعلن نهاية عبوديتها على جدار منزلها، ويلاحظ أن غياب (ريحانة) بجنونها قد شكل هاجساً للشخصيات، وانتهت الرواية في إطار مناقشته.

أما المكان الذي تدور عليه أحداث السرد في الأعمال السابقة

فهو أماكن سفر متعددة، لكن المكان الفعلي والفاعل في السرد هو ذلك المكان الذي يكشف عن تفاعلات السرد مع الشخص، ومن ثم ما يكشف عن أزمة الرواية، فالصحراء ذلك المكان الذي تستقر فيه جميع الشخصيات: مريم ونيهة بعد الزواج في منطقة وسط الجزيرة العربية، و(ريحانة) بين شرقها وغربها، ويبدو المكان معبراً عن قوانين مختلفة، مع اختلاف كل عمل، فالقانون الصحراوي في «رحيل اليمامة» أجبر (نيهة) وأسرته على قبول الزواج المبكر لها من شيخ طاعن في السن، إذ لا مناص من قبوله، وإلا أصبح القانون أكثر شراسة في التعامل مع هؤلاء القادمين إلى الحج الذين أوقعتهم ظروفهم تحت وطأة غارة ظالمة من قطاع طرق تسلبهم مالهم، ومن ثم شيخ يحميهم يسلبهم ابنتهم بالعرف الصحراوي. أما (مريم) فتخضع لقانون المكان الذي يبدو أكثر قسوة في بداية الرحلة إلى الجزيرة، لكنه قد يتدرج في التخفيف على (مريم)، إذ تبدو كل مرحلة تمر بها أقل صعوبة من سابقتها، فرحلة السفينة وقانونها تعد الأقسى لدى (مريم)، وربما أصبح الأمر أقل صعوبة في عُمان، ومن ثم في الأحساء، وأخيراً في الرياض، ومع ذلك فقد قست تلك الأماكن عليها، ولعل أبرز قسوة تمثل في تغييب تلك الأماكن التي تشير إلى مكان طفولتها الرئيسة في بلوشستان، وكذلك يتصل الأمر بـ (نيهة) في كشمير، و(ريحانة) التي تنتهي في مكان يتجاهله السرد.

ويبدو الزمن الروائي المتصل بمساري الشخصيتين (مريم ونيهة) ملائماً لعقد ملمح التشابه، فهو زمن يتضمن عقود تزيد عن أربعة، تستهل في مسار كل الشخصية بحال من القلق والاضطراب، وتنتهي باستقرار وهدوء، يتلاءم مع ما يقترحه الروائيان في نهايتي عمليهما، لكن هذا الهدوء الزمني لا يعود بسبب تغير الوضع وسياقات الحال، بل يعود إلى وصول الشخصيتين إلى زمن اليأس وأثر ذلك الذي تشي به مراحل النهايات الروائية.

أما عن نقاط الاختلاف بين الشخصيات الروائية، فتختلف أولاً في كون الأولى (مريم) في «قلب من بنقلان» لا تحظى بمرافقة أسرتها فهي مخطوفة وحيدة منذ البدء، تعايش الرق منذ اللحظة الأولى للاختطاف، وتعيش في قصور الحكام، وتُباع في سوق الرقيق إلى حاكم عمان، ومن ثم تُهدى إلى حاكم في المنطقة الشرقية، بنفس الطريقة يتم إهداؤها أخيراً إلى حاكم آخر، أما الثانية (نبيهة) فتحظى بمرافقة أسرتها التي لا تتمكن من حمايتها من زواج قسري، لا يتعد كثيراً عن زواج مملوكة، ويرتبط أيضاً بمصير الثالثة (شمسة) ولاسيما حين عتقها الذي يجعلها في مواجهة الفقد. ومن ملامح الاختلاف أن الشخصية الأولى (مريم) تقوم بدور الساردة في عمل سيف الإسلام، ولها المساحة الأكبر في الرواية، أما (نبيهة) فهي صامتة لا تحكي، وتنوب عنها إحدى الشخصيات في المسار السردى الرئيس في عمل الخضير.

تبدو (مريم) كـ (شهرزاد) لا ينجز السرد لها سوى إيصال عبرتها ومعاناتها إلى ابنها فحسب، وتغدو نبيهة كائناً صامتاً، لا رسالة لديها سوى الإنجاب المستمر، فهو الأمر الذي بنيت عليه ولا حضور لصوتها، فلا يتحقق وجودها بغير أبنائها، وتبرز أهمية أبنائها من خلال كونهم زعماء القبيلة، أبناء شيخ القبيلة الذي اغتصب الزواج منها. أما ريحانة فيُحكى عنها من خلال سارد يدعي الفرب منها وهو بعيد عن معاناتها.

ومع كون (مريم) و(نبيهة) و(ريحانة) هن (الآخر) المُضطهد في الأعمال الروائية المحددة، إلا أن الأعمال الروائية تشي بذلك التحول الكبير الذي طرأ على حياتهن، وتهمس بقدر التحولات التي حدثت لحياة كل واحدة منهن، حيث أصبحت (مريم) و(نبيهة) في المركز، وتباعدتا عن الهامش، وحظيتا بكافة الرغبات الجميلة التي يمكن أن تسعى إليها الأنثى، لقد أوحى كلا العاملين بأن النجاح قد تحقق لكليهما، وأن هذا النجاح جاء بلا صعوبة، إنه النجاح الذي قد يأتي في الحياة ولو لم تتوافر فرصه.

يكرّس العمل الروائي الثاني صراحة لهذا حين تختتم قصة الكشميري في «رحيل اليمامة» بما يأتي «هكذا انتهى الأمر أن تكون سلالة الأخ الأول شيوخ قبيلة [والمقصود هنا أبناء نبيهة من شيخ القبيلة]، بينما ارتضت سلالة الأخ الآخر بأن يصبحوا صنّاعًا من طبقة دنيا تعامل كأقل ما يكون معاملة لإنسان في جزيرة العرب»⁽¹⁾. ويؤكد العمل الروائي الأول هذا الأمر تلميحًا، فالنجاح الذي تحقق لمريم لا حدود له، ولو لم يكن من نجاح سوى إنباجها لابنها الأمير، الذي كتب عنها وخلد سيرتها لكفاها ذلك، إلى جانب ذلك يصبح القصر والخدم والمال وما إلى ذلك علامات على نجاح يسيل له لعاب الآخرين.

يرتدي الروائيون الثلاثة: سيف الإسلام والخضير وصقر جبة أدبيات خطاب العصر الوسيط نفسه، الذي ينطلق من صناعة الدهشة، ويقترفون ممارسات التدوين عينها، إذ يؤمنون بأن حكاية ذلك حدث يحمل عنصر الإدهاش، فهو أمر غير مألوف، وخارج عن العادة، ويستحق أن يُعرض للقراء المتواطئين، الذين لا يمكن تبرئتهم، فهم يعيشون الحالة نفسها، ويرتدون قيم الخطاب نفسه، ويحملون ملامح التلقي المؤمنة بغرابة موقف كهذا، وأهمية عرضه عليهم لإثارة دهشتهم؛ فالكتابة الروائية هنا تبدو تفعيلًا للشعور بالدهشة، وتأكيدًا على قيمة التحولات التي مرت بها الشخصيات، والقراءة استكمال للعبة الإقرار بصحة الموقف الروائي ومن ثم الاجتماعي؛ إذ تصبح المخاوف مؤكدة حيث يكون الإدهاش في نظر الخطاب متمثلًا في وصول الآخر إلى الطبقات الاجتماعية العليا، إذ يظل ذلك استمرارًا لصورة الخطاب نفسه.

إن التعمق خلف أنساق تلك الأعمال يوصل إلى حال من الكشف أن وراء الأكمة ما يخالف ظاهر الأمر، فالآخر في هذه الأعمال المستهدفة آخر مضاعف، إن الشخصيات لا تخضع هنا لمعيار واحد،

(1) الخضير، ص 217.

بل تكون موضوعاً واحداً لمعايير كثيرة تنقل أزمة الشخصيات كهامش، إنهن تحديداً تمثيل هامش لهامش هامش؛ شخصيات تحمل ثلاثة وجوه مضاعفة؛ آخر لآخر الآخر؛ ويمكن تبسيط سمات (الآخريّة) المضاعفة الواردة هنا إلى ما يأتي: إنهن فتيات من خارج الجزيرة، وتحقق فيهن ثلاث سمات تشكل أبعاد كل شخصية منهن: (الأنوثة والعبودية والبعد عن المكان المركز)؛ إن كونهن نساء يعطي إشارة أولية إلى أنهن آخر الرجل من جانب، وآخر المرأة الحرة التي تكون بدورها آخر الرجل، أما كون هؤلاء الفتيات ينتمين إلى بلدان مختلفة فهن آخر للمركز الإسلامي الذي يعني بكل تأكيد الجزيرة العربية.

ومع كون تلك السمات راوحت بين الطبيعي والمكتسب، فإننا سنلاحظ السمتين الآخريتين تتبعان السمة الفطرية: الأنوثة، كان الرق والعبودية استتباعاً لإشكال الأنوثة، وكان البعد عن المكان وتحولاته استتباعاً للسمة الفطرية الأولى. تتفق تلك السمات الثلاث في تجسيد الجنس والصفة والمكان، وهي سمات تقابلها سمات آخر تتمتع بها بعض الشخصيات الروائية، إذ تتجلى الذكورة والحرية والمكان المركزي، لتمارس ضغطاً معلناً على الشخصيات في الروايات السابقة، ويتجسد هذا الضغط في العنف بصورته: الجسدي واللغوي.

وهنا لا بد من الالتفات إلى جانب آخر يبدو مهماً في علاقات القوة انطلاقاً مما يشير إليه مفكرو الاتجاهات ما بعد الاستعمارية مثل (هومي بابا) الذين يؤكدون الجانب الطباقى للقوة، بوصفه بعداً يكشف أن المستعمر لا يكون قوياً دائماً، وأن المستعمر لا يكون دائماً ضعيفاً،⁽¹⁾ إلا أن الأعمال الروائية تتضمن آخر الآخر الذي يمكن وصفه بكونه

Bhabha, «DesemiNation: Time, narrative, and the Margins of the modern (1) nation,» in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha, London:

.322-Routledge, 1990. pp. 291

ضعيفاً دائماً وبصورة تستعيد إشارة المنظرة الهندية/ الإمبريكية (غيتاري سبيفاك Gaytari Spivak) حين اختتمت إحدى دراساتها بالإشارة إلى وضع المرأة التابع في البلدان المستعمرة إذ يبدو أكثر صمماً وعمقاً في الهامش،⁽¹⁾ كما أنه تجدر الإشارة إلى أن أسوأ أنواع العنف الموجهة ضد (الأخر) ما تقوم عليه اتجاهات الآخر المضطهد نفسه، فالآخر المضطهد يقسو على آخره ويمارس معه شتى أنواع العنف، ومن الجانب المقابل يمكننا أن نستلهم ما افتتح به كليطو كتابه «من شرفة ابن رشد»: «تعمل الحيلة حين تُعوز القوة: هذا ما يعلمنا إياه كتاب «كيلة ودمنة»، فضلاً عن مجموع الخرافات التي تعلمناها في المدرسة، لا حاجة بالأسد للجوء إلى الطرق الملتوية للحيلة، قوته ترفعه عنها. لكن لو هدده واحد من جنسه يراه أشد قوة، أو أضعفه الهرم، وعجز عن تأمين عيشه، فلا سبيل له إلا التسلح بالحيلة، الوسيلة الوحيدة للبقاء، لكن في هذه الحال، ألا يزال أسداً»⁽²⁾. لكن السؤال يتمثل نتيجة لذلك في: أين الحيلة التي يمكن أن تمارسها غريبات مضطهدات؟ لا حيلة في الأعمال الروائية المستهدفة بغير مزيد من الإخضاع والعبودية، وأي خيار آخر سوف يخرج عن دائرة الحيلة، ويؤدي إلى ما لا تُحمد عقباه.

ومن ذلك ما لاقاه الشيخ الكشميري أبو نبيهة من قسوة وتعذيب، بعد رفضه المبكر زواج ابنته الصغيرة من شيخ القبيلة العجوز،⁽³⁾ وكما افتقدت الشخصيات القوة، فإنها تفتقد الحيلة؛ الحيلة بوصفها وجهاً من وجوه القوة، والأمر هنا مختلف، الحيلة هنا أمر يبدو صعب التحقق لهامش ثلاثي (الآخري)، إن السبيل الوحيد أو الحيلة الوحيدة تتمثل في

(1) Gaytari Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak» *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg,

London: Macmillan, 1988, p. 29

(2) كليطو، من شرفة ابن رشد، الدار البيضاء، دار توبقال، 2009م، ص5.

(3) الخضير، ص 182.

خلق المزيد من الإخضاع والعبودية، وهو ما يتوافق مع رغبة الشيخ، فهل تكون موافقة (نبيهة) وأسرتها على الزواج واستجابتهم لرغبة الشيخ نوعاً من أنواع الحيلة، إن الحيلة المفترضة هنا هي حيلة على تشريع مبدأ القوة نفسه، الذي يحتال في استنبات قوانين احتيالية تعويضية، تجسد الاستسلام والخنوع وتكرس لهما لدى تلك الشخصيات.

يعود السؤال مرة أخرى: هل يمكن أن تتحقق هذه الحيل الغربية نصياً؟ وكيف؟ الإجابة ستكون: نعم، إنها حيل تستند على مبادئ قوة بلبوس ضعف، ويبدو ذلك واضحاً من خلال بذل المزيد من النصح أو الإرشاد، أو التهديد الذي تمثله مراكز القوة، في رواية «قلب من بنقلان» يجادل المالك جاريته (مريم) في كونها تحاول أن تشيع شيئاً من قيم الحرية بين الجواري، ويقول لها في رسالة تحمل دلالات النصح من جانب، وعلامات التهديد من جانب آخر: «تبقى مسألة أنك تحتجين على أسس الاستعباد ذاته. هنا أحذرك من مغبة الاستمرار في نشر مثل هذه الآراء بين أخواتك السراري! فأنتن (الآن) عبدات تُملكن، ويحق لأسيادكن بيعكن أو الاحتفاظ بكن، لذا فعليكن الاهتمام إن رغبتن في الخروج من ضيق العبودية (المزعوم) الذي تشعرن به - والإكثار من عروض الخدمة المتقنة بأشكالها المختلفة»⁽¹⁾ وتمارس (نبيهة) الفعل نفسه في «رحيل اليمامة»، بعد إصرار الشيخ البدوي على الزواج منها، تقرر أن تستسلم وأسرتها إلى مزيد من الخضوع والاستسلام «وأخيراً قر قرارها؛ على أن تترك الأمور كيفما كتبها الله لها. ولكنها تساءلت لماذا يكتب الله علي هذا الأمر الفظيع؟ ولماذا يعذب والدي وأهلي ويخرب كل ما خطط له والدها؟ لقد كانت فرحة عندما قال لها بأنها سوف تذهب معهم إلى الحج...»⁽²⁾.

(1) بن سعود، ص 302.

(2) الخضير، ص 192.

إن المسار السردي الموازي لحكاية نبيهة الكشميرية مسار مماثل في الشخصيات في العمل الروائي نفسه التي تمثل مراكز القوى (الشيخ) الذي يعيش أسير علاقاته المتعددة، والفتاة العربية (كفاح)، وهي مماثلة ومعادلة تتبدى في أحداث السرد التي تبدأ من الانتهاك إلى الجنس، ومماثل في المكان المستهدف، أما الزمن فيعبر عن فترة معاصرة لكنه يحمل الطابع نفسه.

حين تلتقي الشخصيات الأكثر ضعفاً بالشخصيات الأكثر قوة وهيمنة، يمكن وصف نقطة الالتقاء بكونها غير منصفة، وهنا تتبدى علاقات القوة جلية دون رد، فيتوضع استعمال القوة وممارستها من قبل مالكتها تجاه (آخر الآخر) في الأعمال الروائية، في صورتين رئيسيتين: الأولى صورة العنف الجسدي المباشر، أما الثانية فتتبدى في العنف اللغوي الرمزي، لقد كان لـ (مريم) و(نبيهة) النصيب الأكبر في هذين الاتجاهين، إذ أكدت (مريم) في «قلب من بنقلان» أن عملية اختطافها كانت عملاً من أعمال المقاومة والرد التي تقوم بها مجموعات (الشاكيرس)، وهم «أفراد الطبقات السفلى من المجتمع البلوشي، الذين لم يجدوا طريقاً لإثبات ذواتهم في مجتمع طبقي محافظ معزول، غير طريق سرقة الصغار والصغيرات»⁽¹⁾. وفي «رحيل اليمامة» يبدو موازياً لذلك سقوط أسرة الكشميري بعد هجوم قطاع الطرق عليهم وهم في طريقهم إلى الحج وسلبهم ما لديهم من مدخرات كانت ستوصلهم ليتمكنوا من أداء الفريضة التي قصدوها، إن ممارسة القوة من تلك الطبقات الفقيرة هي الطريق لإخضاع أبناء الطبقات الغنية، وتدمير بناها، ومن ثم إعادة بناء المضطهدين ليعودوا من جديد إلى طبقات تساوي ما ولدوا عليه، وكأن التجربة تقتضي أن يبقى الجميع في طبقاتهم المعتادة، وتبقى كل الأحداث أمراً طارئاً لا يغير من الأمر؛ ولهذا فإن (جلال شار) خاطف (مريم) يشير إلى أنه أمام طريقين لإذلال بنات

(1) بن سعود، ص 39.

السادة، وكلا الطريقتين يتضمنان بيعها إلى أشرف جزيرة العرب.⁽¹⁾

يتجلى اضطراب الهوية وتداخلها بوصفه علامة على (الآخر) في الرواية، وتتعدد تمثيلات ذلك الاضطراب فمن التغيير في العائلة والعادة والمكان والأصدقاء والحرية، إلى تغيير الاسم، وهل في ذلك تغييب أكثر لهوية مرتبكة؟ كانت ساردة «قلب من بنقلان» قلقة، وما أثار قلقها ذلك التغيير القاسي الذي لحق بأدق تفاصيل حياتها، ولذلك تُستعاد مسألة الاسم كلما حان السبيل إلى ذلك: «ثم عقت أُمي - مؤقتًا - سنوات طويلة قبل أن تحمل بـ (نائلة) الخليجية ... التي تحدثك الآن. والمفترض أن اسمها في أرض البلوش كان (مريم)!»،⁽²⁾ كان من الجدير أن تشير الشخصية المقهورة إلى ذلك التغيير في بداية الرواية، مع كونه ينتمي ضمن أحداث تأتي متأخرة، لكن استباق هذا الحدث دليل على مدى ما تعانيه (مريم/ نائلة) من هذا التغيير في الاسم، فلا علة للتغيير سوى كثرة من ينادون بالاسم في القصر، إنها تعني ولادة جديدة تبدأ بذلك الحدث الذي يقضي بتغيير الاسم، يأتي الحدث فعليًا حينما قال لها مالكها: «اسمك سأمّر بتغييره اعتبارًا من اليوم... من مريم إلى (نائلة) فاسم مريم مكرر هنا. وتنادى به الكثيرات في قصري».⁽³⁾ وربما كان من ضرورة اكتمال العبودية وإبراز إطاره عدم الإفصاح عن الأصول، سيظل نسب الجارية مهما كان أقل من نسب سيدها، وسيظل حضور ذلك النسب لا معنى له: «أما أن أصولك كريمة! فلأسف لن يفيدك هذا الأصل بشيء هنا. حياتك هنا تختلف، ولا بد أن تختلف عن ماضيك، مهما يكن هذا الماضي».⁽⁴⁾

أما شخصية (نبهية) في «رحيل اليمامة» فلا يتحقق حضورها إلا بعد

(1) السابق، ص 52.

(2) السابق، ص 32.

(3) السابق، ص 302.

(4) السابق، ص 302.

أن تنجب خمسة ذكور،⁽¹⁾ يكونون فيما بعد قادة القبيلة وسادتها، لذلك يتركز السرد هنا حول دور الأبناء الخمسة بوصفهم أبناء الشيخ البدوي، لا بوصفهم أبناء (نبيهة) الكشميرية.

في حين يبدو الاسم العتبة لجارية سوداء (ريحانة) معبراً عن اللون في الاختيار، فالعرب تصف السواد بالخضرة، وهو ما يتطابق مع الريحان، أما الشخصية فهي جارية لا يتحقق حضورها إلا بوجودها مع سيدتها (شمسة) في بيتها، وأنى لريحانة أن تعيش بلا شمس! تستلهم لغتها وثقافتها وتحاكيها، لتشكل صورة مرآوية لسيدتها، وإن حضرت حريتها حضرت مشكلات تعيقها عن استكمال حياتها بالصورة المبتغاة. بالتأكيد يركز هذا العمل ويؤكد تجربة الشخصية (شمسة) بوصفها شخصية رئيسة لتهيمن على كافة الأنساق التي تجترحها الرواية.

ومع صياغة تلك المواقف يكون الرد المقترح ناعمًا، والحيلة علامة على قوة تتخلق من رحم الضعف، ربما تبدو مريم أكثر وعياً أن كافة التغييرات التي حدثت لها، ولو افترضها الكاتب أو المتلقي بكونها الأفضل، إلا أنها لم تكن مقتنعة رغم وجودها في ظروف قد تمتع غيرها، فيما تختار (نبيهة) أن ترد بالصمت لتتنقل لنا حكايتها من خلال وسيط. ترد (مريم) بالحكي؛ إذ تبدو كشهزاد مكبوتة، تغلف حكيها بالنقد وبالسخرية أحياناً، وتستثمر فرصة الحكي لتكوين اتجاه متعاطف: «كل قصة استمعت إليها من أخواتي (الإماء) تقول أشياء مختلفة في التفاصيل، كلها موحدة في تفاصيل الوجد والآهة الإنسانيين، كلها تخرج من مشكاة معاناة واحدة».⁽²⁾ ولا تتردد في نقد الابن (المؤلف) على تعليقاته التاريخية بل تصفه بالانحياز «هل كل ما أخرجته يا بني من مستودع التاريخ هو الحقيقة؟ يبدو أنك... قد انحزت كثيراً للجانب السعودي. للجانب الذي

(1) الخضير، ص 205.

(2) بن سعود، ص 90.

أنت منه وهو منك»⁽¹⁾.

كان حرص (مريم) على الاغتسال فترة طويلة بعد لقاءها بالمالك دليل على الرغبة في إزالة ما تركه على جسدها من روائح وعطور،⁽²⁾ كما الرغبة الدفينة في إزالة الوحوم وأعراض الحمل والولادة. وهي إذ تعلن ذلك دون وجل في حديثها لابنها، فإنها تصدمه بموقفها الذي يراه غريبًا، وهو الذي يشير إلى كونها لو خيرت بين أن تعيش حياتها في القصر أو العودة إلى بلاد البلوش فستختار العودة إلى أرض أهلها دون تردد،⁽³⁾ ومن جانب آخر تحرص (مريم) على كشف التناقضات في قضايا العبودية، فالإسلام هو دينها كما كان دين أهلها وأسيادها، فلم العبودية؟ وتكشف عن تناقض تلك الأسرة الأحسائية التي ترفض الاستعباد من جانب، ولكنهم لم يمانعوا في تأكيد عبوديتها.⁽⁴⁾

قسوة البدايات وألم النهايات

وأخيرًا، تتفق النهايات في الأعمال الروائية المحددة في استحضارها مشاهد تبدو متشابهة في كونها تتفق في التفاصيل، وتحمل دلالات الحزن وآثار الأسر، فالمشهد في عملي سيف الإسلام والخضير يستدعي الطير بوصفه رمزًا للحرية، في نهاية الرواية الأولى «قلب من بنقلان» تنادي (مريم) العصفور نداءً شجيًا مؤلمًا، وينادي الدكتور (منصور) يمامته بين الغفلة واليقظة في الرواية الثانية «رحيل اليمامة»، وتتفقان في كون الحلم يكبر ونداء الطير يزداد في تعبير عن البحث عن مزيد من الحرية والانطلاق، في شعور يجمع قيم السجن والعبودية وعدم القدرة على

(1) السابق، ص 152.

(2) السابق، ص 164.

(3) السابق، ص 163.

(4) السابق، ص 232.

إيجاد حل، لكن ذلك الاستدعاء يتواصل مع نداء الفارس الشاعر العربي (أبو فراس الحمداني) في قصيدته التي ودع بها نفسه وخلد بها شعره وأبلغ بها متلقيه:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتني هل تشعرين بحالي
أيا جارتنا ما أنصف الدهر بيننا تعالي أقاسمك الهموم تعالي
أيضحك مأسور وتبكي طليقة ويسكت محزون ويندب سالي
ومع تفاوت الحال التي وقع فيها شاعرنا إلا أن الشخصيتين في
الروايتين قد أعلتنا عن حزن عميق ودفين، يحمل صيغة (الحمداني)
ويفتقد معاني الحرية ويستشعر أهمية غيابها، تختتم (مريم) نصها الحكائي
بقصيدة بلوشستانية عنوانها (صوت الأسي):

تعال أيها العصفور الأحمر الجميل
تعال وسوف أرسلك إلى أرض من أحب
لتأتي إلي بأخباره

.....

أخبره عن قصة امرأة سيئة ولا أمل في علاجها
امرأة التفت أغصان الشجرة حول صدرها ووصلت إلى ركبته
هنا سيدة كساها الحزن والظلام ... لفراقك.⁽¹⁾

أما (ريحانة) فتمثل دور الطائر نفسه من خلال غيابها، ولذلك لا
بأس أن تقيم (شمسة) في غرفة ريحانة التي كانت على السطح في المبنى
القاهري، بعد إعلان انتهاء ريحانة نهاية جنون وفقد غير متوقع ممن
كان حولها كما تنقل لنا خاتمة العمل الروائي، وفي هذا نوع من صناعة
الدهشة للمتلقى المتواطئ مع شخصيته الأرسقراطية، تقول (شمسة):

(1) السابق، 410.

«أخذت غرفة السطح لأجعلها غرفة خاصة بي»،⁽¹⁾ وكان ذلك إشارة إلى كون (شمسة) قد تمثلت دور (ريحانة) التي خضعت لسلطة الرق لعقود، ولاعجب أن تعاني (شمسة) أيضاً من عبودية رمزية تتمثل في عبودية الارتهان إلى سلطة العرف والعادات والتقاليد، لتكون الإقامة في غرفة (ريحانة) علامة رضوخ واضح لتمثيلات السلطة الأبوية. يكشف العمل بصورة واضحة عن آخرية القهر المزدوجة التي تعاني منها الشخصيتان بصورة مباشرة، فالحررة والعتيقة ترضخان لمستوى واحد من الترتاب (البطريكي) الذي يتمثل في حوادث شتى، حيث لا تستمتعان بالحرية، وتبقيان أسيرتين لآلة القهر المزدوج الذي تجسد بصورة واضحة في العمل الروائي.

وأخيراً يمكن القول: لقد حرصت الثقافة على صون التمثيلات المتصلة بالجوارى، ولاسيما اللائي كن حظين بالقرب من مراكز القوى والنفوذ وأنجنبن أولاداً أصبحوا جزءاً من المنظومة نفسها، وبقيت هذه التمثيلات كامنة فيها منذ قرون، ولم تتمكن من أن تتخلص من الأنساق الثقافية المهيمنة التي لم تتأثر بدخول عناصر قديمة فيها مثل موقف ثقافي عتيق كموقف الإسلام من الرق، أو عتق الرقيق، ولم يؤثر فيها كثيراً ولوج موقف إنساني حديث مثل: الموقف الإنساني العام من الرق، واستمرت القوالب الثقافية تنتج بصورة تبدو شبه آلية، وتكرس للبنى التقليدية ولا تتفاعل مع منجزات الخطابات الثقافية إلا قليلاً. ويقود هذا إلى الإشارة إلى تلك الندرة المقترحة من التغييرات التي كانت متمركزة حول القشور العامة أما مكامن الأنساق فلا تغيير فيها. وكان للسرد فضل حفظ تلك القوالب التي قد تبدو مختلفة حال التركيز على القالب الفني الذي يحملها، ولكنها في حقيقتها مستنسخة غير متأثرة بذلك التنوع الأجناسي أو الزمني. لذلك كله كانت صناعة الدهشة المتصلة بتلك التمثيلات التي طغت على

(1) صقر، ص 226.

الأعمال الروائية «قلب من بنقلان» و«رحيل اليمامة» و«ريحانة» امتداداً

لصناعة مثلتها ثقافة ابن الساعي في كتابه «نساء الخلفاء» انطلاقاً من عنوان

كتابه وصنع الحكايات حول الجوّاري من أولئك النساء، وانتهاءً بالرواية

يوصفها أبرز الفنون السردية الحديثة التي نتداولها اليوم.

الخاتمة

يمكن الإشارة إلى أن العلاقة الاستعمارية التي أقامها الغرب في العالم العربي وسلسلة الحروب المتواصلة قد بنت علاقة رفض في الحضارة العربية ضد الحضارات الأخرى، ويزيد هذا الرفض للحضارة الغربية يوماً بعد آخر، ويعود تزايد الرفض العربي إلى كونه نشأ من الهيمنة التي أقامها الاستعمار في بعض البلدان العربية.⁽¹⁾ ويتجسد هذا الرفض في بعده الإبداعي في كون الروائيين يردون بكتابتهم المباشرة على الهيمنة الاستعمارية، أو ربما يردون على الحكومات العربية التي تتآلف مع القوى الاستعمارية، ويمائل هذا ما فعله أدباء المستعمرات في كتابتهم عن الحضارة الغربية في أوج استعمارها لبلدان أضحت تتحدث الإنجليزية لغة المستعمر الأصلية،⁽²⁾ ويأتي الرد بالكتابة في طريقتين اثنتين:

أولاً: الخطاب المضاد المباشر، عبر الرد المباشر على القوى الاستعمارية، في حوارات أو مقالات، ومن أمثلة ذلك ما أعلنه الروائي الفلسطيني إميل حبيبي في ندوة للرواية في باريس عن مدى القمع الذي يعاني منه العالم العربي من الاستعمار وذلك بقوله: «أود أن أنبه زملاءنا الفرنسيين والأوروبيين إلى نقطة ضعف لدينا، ولكنها أمر عضوي في حياتنا وفي تراثنا، وهي أننا نعاني من قمع تاريخي أوروبي... ومن غير الممكن أن يُقبل أن يكون القمع مبرراً للصمت، بالعكس، هو يجب أن يكون

Yvonne Yazeck Haddad, *Contemporary Islam and the Challenge of* (1)
.History, Albany: State University of New York Press, 1982, p. xi
Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes* (2)
Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures, London:
.Routledge, 2002

حافظاً للكلام.⁽¹⁾

وينعكس موقف الروائيين العرب تجاه الاستعمار ليتصل بالحكومات العربية، فهذا الروائي وطار يصف نفسه بأنه عدو الحكومات العربية جميعها، وهو ليس خائفاً من هذا النوع من الحكومات، ولهذا فهو لم يزر العراق طيلة عهد سلطة صدام حسين، وعلى ذلك فقد أعلن رفضه للحكومات العربية ذات النظام الملكي الجمهوري، ومن ذلك عدم قبوله دعوة إلى ندوة للرواية في مصر، ولهذا فإن تلك الأنظمة قد وضعته - بحسب قوله - في الهامش.⁽²⁾

ونرى غالب هلسا يدعو في روايته «البكاء على الأطلال» من جانب بطل الرواية إلى ترك الالتصاق بالنموذج الأوروبي في الكتابة الإبداعية: «لا تكثروا الحديث عن أوروبا ولا تعتبروها مثلاً يجب أن نحتذيه، الرواية مثلاً، مجرد مثال، قد ماتت في أوروبا وتبعث في العالم الثالث... والسينما؟... علينا ألا ننسى أيضاً السينما البرازيلية والأرجنتينية بشكل خاص».⁽³⁾

ثانياً: محاولة إنتاج جنس روائي عربي، ومرد ذلك إلى الإيمان بكون الأدب هو التعبير الأنسب عن الأمة، فقد حرص بعض الروائيين العرب على محاولة إنتاج نوع خاص من الكتابة الروائية التي يمكنها أن تقدم هوية الأمة، التي لا يمكن عدها محاكاة فقط للنموذج الغربي في الرواية، وذلك كما تراه Wen-chin Ouyang في تحليلها لعمل نجيب محفوظ

(1) إميل حبيسي، «ندوة الرواية بوصفها طريقة في التعبير»، الإبداع الروائي اليوم، اللاذقية: دار الحوار، 1994م، ص ص 160-161.

(2) الخير شوار، «مقابلة مع وطار»، الملحق الأدبي في جريدة اليوم، الجزائر: http://wattar.cv.dz/lire/tesrihat/kheyer_cheouar.htm، 10/10/2004م، 23.8.2005

(3) غالب هلسا، البكاء على الأطلال، بيروت: دار ابن خلدون، 1980، ص 124.

الروائي «ليالي ألف ليلة» في كون جنس الرواية المنقول من الغرب قد أُدرج بفعالية داخل التراث السردي العربي، إذ تضمنت أجناس كالرواية والمسرحية والقصة القصيرة خصائص تقليدية مألوفة في الأدب العربي الحديث، فقد استدعى الكتاب العرب خصائص ما قبل الحداثة السردية في القص والشخصيات منذ مطلع القرن العشرين.⁽¹⁾

ومن الممكن الاستئناس بما أنجزته الروائية المصرية المعاصرة ميرال الطحاوي التي كتبت عددًا من الأعمال الروائية أولها «الخباء» فقد ترجم عملها إلى عدد من اللغات الأوربية، ومن بين تلك اللغات الإسبانية، لكن الطحاوي لم تستطع الإجابة عن سؤال ألقاه أحد الطلاب الإسبان أثناء الاحتفال بترجمة كتابها في جامعة إشبيلية عام 2004م: «لماذا تكتبون الرواية؟ أليست الرواية هي اختراع الإنسان الأوربي للبحث عن هويته وأداة هذا البحث، وهي فن غريب على ثقافتكم، فلماذا تستعينون بهذا الفن للتعبير عن هويتكم؟» ربما كان السؤال ملتبسًا لدرجة أنه لم يرد عليه أحد، فأعاد الطالب السؤال (لماذا لا تنتجون نوعًا أدبيًا يعبر عن هويتكم؟) ولم يرد عليه أحد، هكذا سمعت الروائية العربية، وهكذا روت للقارئ العربي معاناتها وحيرتها تجاه ما قيل، وما يبدو أنها تتلقاه لأول مرة وما يمكن وصفه بصدمة الأسئلة التي افقدتها أو كادت تفقدتها القدرة على الرد، فأوهمت القارئ بأنها كادت تظن أن فن الرواية مثل موضحة الموسيقى الصاخبة والرقص الجنوني صناعة أوربية خالصة، فقد ختمت حديثها الحائر بقولها: (وفي الطريق من إشبيلية إلى مدريد في طريق العودة كانت الأسئلة أكثر غموضًا، وكنت أشعر أنهم يقولون بوضوح

Wen-Chin Ouyang, «Genres, Ideologies, Genre Ideologies and Narrative (1) Transformation.» *Middle Eastern Literatures*, vol. 7, no. 2 (July 2004),

أكثر هذه بضاعتنا ردت إلينا).⁽¹⁾

مثل هذه المواقف تخلق شعورًا بواجب الكتابة الإبداعية في أن تجسد ملامح جنس أدبي ذي صبغة عربية، ويذكر أن الكاتبة قد نشرت بعد روايتها «الخباء» أعمالاً أخرى مثل: «الباذنجانة الزرقاء» و«نقرات الأطباء»، وقد ظهرت في العملين السابقين ملامح من توظيف التراث بصورة واضحة، لقد كانت إجابتها في إحدى مقابلاتها الصحفية عن سؤال حول استخدام بعض المصطلحات الإنجليزية كما يلي: «أنا ابنة ثقافتي، ربما تكون هذه ميزة أو عيبًا، لا أعرف! ومفتونة بالتراث العربي القديم ونصي يحتفي بهذا إلى جانب ما هو شفاهي وشعبي أيضا وكل «نص» يستدعي عالمه بكل ألفاظه ودلالاتها، ربما لو حاولت الكتابة عن تجربة أخرى الاغتراب مثلاً أو التعددية الثقافية لتمثلت حالة أخرى، ما زلت أرى أن اللغة غاية جمالية يقصدها الأدب في عمومها. وأرى أن الجملة هامة، والتراث، والعالم الحكائي أيضًا من ضرورات التجربة الإبداعية، حتى في روايتي السابقة «الباذنجانة الزرقاء» التي قصدت حالة إنسانية أخرى كان التناسل مع التراث متمثلاً في «طوق الحمامة» لابن حزم والاحتفال بالحكي الشعبي حاضرًا في النص، هذه طريقة في الكتابة تخص ثقافتي ولغتي ولا أعمل على التنصل منها ولا أستطيع أن أعتبرها «ميزة» فهي أكثر حضورًا في تكويني الشخصي من فكرة الاستلهام أو النبذ، ونص يقرأ على أنه كتابة عربية ولا يغازل أهواء الآخرين، فليس الغرب ولا المتلقي الأجنبي حاضرًا بأي صورة. فإن صادف احتفاء الترجمة به فأعتقد أن كل الأمم تبحث في هوياتها من خلال الكتابة».⁽²⁾

(1) زينب الصعبي، «هل الرواية فن غريب على ثقافتنا العربية؟»، النور، دمشق: عدد 170، 29/9/2004م.

(2) محمد معتصم، «حوار مع الكاتبة المصرية ميرال الطحاوي»، منتدى الكتاب العربي، <http://www.arabworldbooks.com/Readers2003/articles/nakrat4>، 28/4/2008م.

تحققت في ثقافتنا العربية محاولة إنتاج جنس روائي عربي في مستويين اثنين: التنظير والتطبيق، إذ نرى الإطار النظري لدى الباحث المصري فاروق خورشيد، أما الإطار التطبيقي فقد تحقق نموذجه مع الروائي المصري المعروف جمال الغيطاني، فالأول خورشيد يؤكد نظرياً وجود الرواية بوصفها تراثاً عربياً في الثقافة العربية، وقد تتبع الأنواع السردية التراثية التي يمكن أن يظهر فيها هذا الجنس أو ملامح منه، ورأى أن منابع الرواية العربية يمكن أن توجد في قصص الجنوب وحكاياته القديمة، ومن ذلك التفسير الروائي لقصة عاد في قوله تعالى (ألم تر كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد)، وقصص يأجوج ومأجوج وغيرهما، كما يمكن أن توجد الرواية في قصص الفتوة المنقولة من أخبار الجاهلية، مثل (وقعة طسم وجديس)، وتمثل قصص الأنبياء نموذجاً ثالثاً يمكن أن يكون من أصول الجنس نفسه، كما يمكن أن تكون الطرائف والنوادر مصدرًا يُضاف إلى تلك المصادر.⁽¹⁾

أما الغيطاني فيعد أبرز الروائيين الذين قضوا حقبة طويلة من الكتابة الروائية في رحلة البحث عن نموذج يوشك أن يكون ردًا على الهيمنة الأوربية، وذلك بمحاولة التخلص من الخضوع للجنس الروائي نفسه، ومحاولة تبيئة الجنس الروائي ليكون في إطار السرد العربي فحسب. يرفض الغيطاني في إحدى محاضراته في باريس أن تكون الرواية جنسًا جديدًا في الأدب العربي، ويشير إلى خطأ التربية والتعليم الجامعي في التأسيس للرواية، إذ يؤسس للخطأ في تاريخ الجنس الروائي وينسبه إلى الأوربيين، فعندما نعتبرها شكلاً جديدًا فلا بد لنا أن نؤرخ لها برواية «زينب» لهيكل، وإن أردنا لها الأصالة فلا بد أن نعود إلى علي مبارك

(1) فاروق خورشيد، «بحث في الأصول الأولى للرواية العربية»، الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1987م، ص 83-

في «وقائع علم الدين»، ثم يؤكد ضرورة خلق هوية خاصة بالشكل الروائي: «في القرون الأخيرة من العالم العربي بطروف خاصة حيث كان للغرب دور مهم في إحداث درجة كبيرة من عدم الثقة بالتراث العربي وبالتاريخ العربي أيضاً فتوجهنا بشكل كامل إلى الغرب (أنا لست ضد الثقافة الغربية، أنا نشأت عليها، أول روايات قرأتها في حياتي كانت روايات أوروبية). ولكن أين خصوصيتي أنا؟»⁽¹⁾

ويذكر أن لإدوارد سعيد موقفاً يؤكد فيه تحقق أنواع سردية غنية في التراث العربي كالخرافة والنادرة وغيرهما، فهو يرى وجود تلك الأشكال السردية كالقصة والسيرة والحديث والخرافة والأسطورة والخبر والنادرة والمقامة، لكنه يستثني أن تكون تلك الأشكال قد حلت محل الرواية ذلك الجنس الأوربي الحديث.⁽²⁾ ومن المهم أن نعرف أن توارثي معظم تلك الأشكال القديمة قد ألغى إمكانية أن تحل محل الرواية أو القصة القصيرة بوصفهما جنسين قد هيمنوا على ساحة الآداب العالمية، لكن خصائص من تلك الأشكال قد بقيت تتفاعل داخل الجنس الروائي، فالمقامة وحكايات ألف ليلة وليلة بقيت تمد الرواية بميزات وشخصيات كلاسيكية وتقليدية إلى يومنا هذا. وقد ذكر الناقد (Allen) أن احتفاظ تلك الأعمال الروائية الصادرة حديثاً بجذور تراثية يعد محاولة أولية لتقليص المسافة بين الرواية اليوم والأجناس السردية القديمة التي كانت متجاهلة في الكتابة الروائية.⁽³⁾

يبدو سؤال الهوية سؤالاً غير خاضع لبلد أو موطن داخل العالم العربي فمع تعدد تلك البلدان وتنوع اللهجات المحلية الشائعة إلا أن كتابة الإبداع غالباً باللغة الفصحى والشعور المتنامي بالقومية، إلى جانب

(1) جمال الغيطاني، «وظيفة الأدب والرواية اليوم»، الإبداع الروائي اليوم، ص 95.

(2) Edward Said, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London: Granta, 2000, pp. 44.

(3) Allen, *The Arabic Novel: an Historical and Critical Introduction*, p. 18

العوامل السابقة قد أفرز شبه اتفاق بين الروائيين العرب في التركيز على سؤال الهوية باستكناه ملامحه والإصرار على الكتابة الإبداعية لذلك، وإذا كان ذلك كذلك فالهوية العربية أشبه برداء يأخذ منه كل عربي بطرف، مع الإيمان ببعض الجزئيات الصغيرة التي قد تفصل بين كتاب بلد عربي وآخر.

تجدر الإشارة إلى أن التفاعل في الكتابة الروائية مع سؤال الهوية ومحاولة تمثيلها يتصل بتجربة النضج والخبرة لدى الروائي إذ يبدأ في استلهاً ما يناسب أساليبه الروائية بعد مراحل من النضج الروائي، فعلى سبيل المثال كانت تجارب الروائيين المصريين الطحاوي والغيطاني ومحمد جبريل والسعودية رجاء عالم تتدرج في التفاعل مع الهوية من مرحلة إلى أخرى، فالأعمال المبكرة لهؤلاء تبدو أقل تأثراً وتفاعلاً مع سؤال الهوية من الأعمال الحديثة، لقد تفاعل هؤلاء مع الموروث في نتاجهم متدرجين من الندرة إلى الكثرة، ومثلهم أيضاً كان عبدالرحمن منيف في تجربته الروائية الأخيرة (أرض السواد)، التي بدت أكثر استلهاً لعقب التاريخ وتوظيف خصائصه من أعماله السابقة. أخيراً ينبغي أن نشير إلى استلهاً الروائيين العرب للموروث في حقول متعددة كالسير الشعبية، وقصص القرآن الكريم وأنماط من الشعر الجاهلي ولاسيما معلقة امرئ القيس. لكن كل ذلك لا يبرر الانسياق وراء النماذج التي ترسخ للقيم غير الإنسانية، التي ترد في قوالب ثقافية تراثية، فيستلهمها المبدعون بوعي أو بلا وعي متواطئين مع المتلقين ليعيدوا إنتاجها دون النظر إلى سلبية النموذج كما أوردنا في الفصل الأخير.

المصادر والمراجع

المراجع العربية :

- ابن خلدون، عبدالرحمن. مقدمة ابن خلدون، ط 3، مكة المكرمة: المكتبة التجارية، ط 3، 1997م.
- ابن الساعي، نساء الخلفاء، تحقيق مصطفى جواد، القاهرة: دار المعارف، د. ت.
- ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدي، طهران: مكتبة الأسدى، 1971م.
- ابن هشام، محمد. السيرة النبوية، تحقيق: جمال ثابت وآخرون، القاهرة: دار الحديث، 1996م.
- أبو العينين، سعيد. حكايات الجواري في قصور الخلافة، القاهرة: دار أخبار اليوم، 1998م.
- الأعرج، واسيني. «الروائي الجزائري واسيني الأعرج : كتبت «أنثى السراب» من رحم المعاناة والمنفى»، مجلة المجلس الأدبية، العدد السابع، 2010/2/15م.
- ألف ليلة وليلة، القاهرة: دار الكتب، 1828م.
- كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، تحقيق وتقديم محسن مهدي، ليدن: بريلا للنشر، 1984م.
- بدوي، أحمد. «الفن الروائي من خلال تجاربهم»، فصول، مجلد 2، عدد 2، (1982)، ص ص 214-38.

- برادة، محمد. أسئلة الرواية أسئلة النقد، الدار البيضاء: منشورات الرابطة، 1999م.
- جابر، سعاد. صمت يكتبه الغياب، القاهرة: الدار المصرية السعودية، 2006.
- حاطوم، عفيف نايف. «مقدمة»، ألف ليلة وليلة، بيروت: دار صادر، ط 2، 2008م.
- حبيبي، إميل. «ندوة الرواية بوصفها طريقة في التعبير»، الإبداع الروائي اليوم، اللاذقية: دار الحوار، 1994، ص ص 160-4.
- حجاب الحازمي، حسن. البطل في الرواية السعودية، جيزان: نادي جيزان الأدبي، 2000م.
- حماد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1997م.
- حمو، حورية. تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في سوريا ومصر، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1999م.
- حيدر، أحمد. إعادة إنتاج الهوية، دمشق: دار الحصاد، 1997م.
- الخضير، إبراهيم. رحيل اليمامة، بيروت: دار الانتشار، 2008م.
- الخطيب، محمد كامل. نظرية الرواية، دمشق: وزارة الثقافة، 1990.
- خورشيد، فاروق. «بحث في الأصول الأولى للرواية العربية»، الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1987م، ص ص 83-125.
- الدروبي، سمير. شرح مقامات جلال الدين السيوطي، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1989م.
- ربيع، مبارك. بدر زمانه، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983م.

- سعود، سيف الإسلام. قلب من بنقلان، بيروت: دار الفارابي، 2004م.
- _____. الكنز التركي، بيروت: دار الفارابي، 2007م.
- سعيد، إدوارد. النص والنقد والعالم، ترجمة عبدالكريم محفوظ، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000م.
- الشحاد، أحمد محمد. الملامح السياسية في كتاب ألف ليلة وليلة، بغداد: وزارة الإعلام، 1990م.
- الشدياق، أحمد فارس. الساق على الساق فيما هو الفارياق، تحقيق درويش جويدي، بيروت: الدار النموذجية للطباعة والنشر، 2006م.
- شلش، علي. نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة: مكتبة غريب، 1989م.
- شوار، الخير. «مقابلة مع وطار»، الملحق الأدبي في جريدة اليوم، الجزائر، 18/10/2004م، http://wattar.cv.dz/lire/tesrihat/kheyer_cheouar.htm 23.8.2005
- الشويلي، داود سلمان. ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.
- الصعبي، زينب. «هل الرواية فن غريب على ثقافتنا العربية؟»، النور، دمشق: عدد 170، 29/9/2004م.
- الصفدي، صلاح الدين. كتاب الوافي بالوفيات، بيروت: دار صادر، 1980م.
- صقر، ميسون. ريحانة، القاهرة: دار الهلال، 2003م.
- الطبري، أبو جعفر. تاريخ الرسل والملوك، ط 2، بيروت: دار الرسالة، 1980م.
- عالم، رجاء. سيدي وحدانه: بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998م.

- العدواني، معجب. الكتابة والمحو التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية، بيروت: دار الانتشار العربي، 2009م.
- عصفور، جابر. زمن الرواية، دمشق: دار المدى، 1999م.
- علي محمد، حسين. «حوار مع محمد جبريل: استدعي الالهام ولا أجلس في انتظاره»، أصوات مصرية، <http://www.aswat.4t.com/p0114.htm>. 22.7.2005.
- العمامي، محمد نجيب. بحوث في السرد العربي، مكتبة علاء الدين، صفاقس: 2005م.
- غرايبة، هاشم. المقامة الرملية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م.
- غندورة، نسرین. النهر الثالث، القاهرة: مطابع الأهرام، 2006.
- الغيطاني، جمال. «وظيفة الأدب والرواية اليوم» الإبداع الروائي اليوم، اللاذقية، دار الحوار، 1994م.
- فاضل، جهاد. «مقابلة مع حسام الخطيب»، 29م/1989م، في أسئلة النقد، بيروت: الدار العربية، 1999م.
- القرشي، زكية. ألف امرأة ... لليلة واحدة، بيروت: دار الانتشار العربي، 2010م.
- كرم، ملحم كرم. ماهو أدب اليوم، الرسالة، عدد 61، 3 سبتمبر، 1934م.
- الكعبي، ضياء. السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005م.
- كيليطو، عبدالفتاح. الأدب والغرابية، ط2، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2006م.

- _____ . المقامات: السرد والأنساق الثقافية، الدار البيضاء: توبقال للنشر، 1993م.
- _____ . العين والإبرة، القاهرة: دار شرقيات، 1995م.
- _____ . من شرفة ابن رشد، الدار البيضاء: دار توبقال، 2009م.
- اللامي، جمعة. المقامة اللامية، الأعمال الكاملة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.
- محفوظ، نجيب. ليالي ألف ليلة، القاهرة: مكتبة مصر، 1979م.
- _____ . «نريدها صحوة صافية»، حول التدين والتطرف، تحرير: فتحي العشري، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1996م.
- المراكشي، ابن عذارى. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ط 3، تحقيق ج. س. كولان، ليفي بروفنسال، بيروت: دار الثقافة، 1983م.
- مرتاض، عبد الملك. «مع الدكتور عبد الملك مرتاض»، أسئلة النقد، جهاد فاضل، طرابلس: الدار العربية للكتاب، ص ص 220-231.
- المرينسي، فاطمة. شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2002م.
- المسعودي، أبو علي. مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق تشارلز بلا، بيروت: الجامعة اللبنانية، 1966م.
- معتصم، محمد. «حوار مع الكاتبة المصرية ميرال الطحاوي»، منتدى الكتاب العربي، <http://www.arabworldbooks.com/Readers2003/articles/nakrat4.htm>، 28 / 4 / 2008م.
- المقتطف، مجلد 12، عدد 648، 1888م، مجلد 7، جزء 3، آب 1882م، عدد نوفمبر 1891م.

- منيف، عبدالرحمن. الكتاب والمنفى، بيروت: دار الفكر العربي، 1992م.
- الموسى، خليل. المسرحية في الأدب العربي الحديث، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1997م.
- الموسوي، محسن جاسم. ثارات شهرزاد فن السرد العربي الحديث، بيروت: دار الآداب، 1993م.
- مويفن، المصطفى. بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، اللاذقية: دار الحوار، 2005م.
- مهدي، محسن. «المقدمة»، كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، ليدن: بريل للنشر، 1984م.
- ناجي، محمد. مقامات عربية، القاهرة: دار الهلال، 1999م.
- هلسا، غالب. البكاء على الأطلال، بيروت: دار ابن خلدون، 1980.
- الهمذاني، بديع الزمان. مقامات بديع الزمان الهمذاني، بيروت: دار المشرق، 1889م.
- وتار، محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2002م.
- يونس، محمد عبدالرحمن. المدينة في ألف ليلة وليلة: ملامحها الثقافية والاجتماعية والسياسية، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2008م.

المراجع الأجنبية :

- Abu-Deeb, Kamal. "Cultural Creation in a Fragmental Society," *The Next Arab Decade: Alternative Futures*, ed. Hisham Sharabi, London: Mansell Publishing Limited, 1988, p. 169.
- Aboulela, Laila. *Minaret*, Black Cat, Grove Atlantic, 2005.
- Allen, Roger. *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, Syracuse: Syracuse University Press, 1982.
- _____. *An Introduction to Arabic Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Ashcroft, Bill. and Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London: Routledge, 2002.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Trans. C.E Merson and M. Holquist, ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bhabha, Homi K. "DesemiNation: Time, narrative, and the Margins of the modern nation," in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha, London: Routledge, 1990. pp. 291-322.
- _____. "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism," *The Location of Culture*, New York: Routledge, 2004.
- Bernard Lewis, *Race and Slavery in the Middle East: an Historical Inquiry*, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Bloom, Bloom. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Brockelmann, C. [Ch. Pellat], "Maḳ«ma," *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden: E.J. Brill, 1999.

- Cote, James E. and Charles Levine, *Identity Formation, Agency, and Culture*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.
- Drory, R. "Maq«ma," *Encyclopedia of Arabic Literature*, London and New York: Routledge, 1998, vol. 1, pp. 507-8.
- Faris, Hani A. "Heritage and Ideologies in Contemporary Arab Thought," *The Arab World: Dynamics of Development*, ed. B. Abu-Laban and S. McIrvin Abu-Laban, Leiden: E.J. Brill, 1986, pp. 89-102.
- Gerhardt, Mia I. *The Art of Story-Telling: A Literary Study of The Thousand and One Nights*, Leiden: E.J. Brill, 1963.
- Granara, William "Nostalgia, Arab Nationalism, and the Andalusian Chronotope in the Evolution of the Modern Arabic Novel," *Journal of Arabic Literature*, vol. 36, no. 1 (2005).
- Grass, William. *The Writer and Religion*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000). Washington University in St Louis, Missouri, October 23-26, 1994.
- Grinsted, John Mohammed. "Translator's Introduction," Mohammad Hussein Haykal, *Zaynab: The First Egyptian Novel*, London: Darf Publishers, 1989.
- Haddad, Yvonne Yazeck. *Contemporary Islam and the Challenge of History*, Albany: State University of New York Press, 1982.
- Kahf, Mohja. *Western Representation of the Muslim Woman from Termagant to Odalisque*, Austin: University of Texas Press, 1999.
- Elgibali. Alaa. and Barbara Harlow, "Jabra Jabra's Interpoetics: An Interview with Jabra Ibrahim Jabra," *Alif*, no. 1 (Spring 1981).

- Kirby, W. F. "The Forbidden Doors of *The Thousand and One Nights*," *The Folk-Lore Journal*, vol. 5, no. 2 (1887), pp. 112-24.
- Kinser, Samuel. *Rabelais's Carnival Text, Context, Metatext*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990.
- Leeuwen, Richard Van. "The art of interruption: the thousand and one nights and Jan Potócki," *Middle Eastern Literatures*, Vol. 7, No. 2, July 2004, pp. 183-98.
- Moosa, Matti. *The Origins of Modern Arabic Fiction*. Washington: Three Continents Press, 1983.
- Ouyang, Wen-Chin. "Genres, Ideologies, Genre Ideologies and Narrative Transformation," *Middle Eastern Literatures*, vol. 7, no. 2 (July 2004), pp. 125-31.
- Peled, Matityahu. *Religion, My Own: A Study of the Literary Works of Naj»b Ma`fu*, New Brunswick: Transaction Books, 1983.
- Pfaff, Richard H. "The Function of Arab Nationalism," *Comparative Poetics*, vol. 2, no. 2 (January 1970), pp. 147-67.
- Roper, G. "Printing and Publishing," *Encyclopedia of Arabic Literature*, London: Routledge, 1998, vol. 2. pp. 614-33.
- Sadgrove, P. "al-Waq«'i' al-Mi·r»ya," *Encyclopedia of Arabic Literature*, London: Routledge, 1998, vol. 2. pp. 804-10.
- Said, Edward. *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1987.
- _____. *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London: Granta, 2000.
- Sallis, Eva. *Scheherazade Through the Looking Glass: The Metamorphosis of the Thousand and One Nights*, Surrey: Curzon, 1999.

- Sethi, Anita. "Keep the faith: Award-winning novelist Leila Aboulela tells Anita Sethi why her religious identity is more important to her than her nationality," *The Observer*, Sunday 5 June 2005.
- Shaw, Sheila. "The Rape of Gulliver: A Case Study of a Source," *PMLA*, vol. 90, no. 1 (Jan. 1975), pp. 62-8.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975.