[**صورة البخيل بطلا**](http://saberalfaituri.maktoobblog.com/383131/%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AE%D9%8A%D9%84-%D8%A8%D8%B7%D9%84%D8%A7-%D8%A8%D9%82%D9%84%D9%85-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%AA%D8%A7%D8%AD-%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%B7/)

**عبد الفتاح كيليطو**

**البخلاء لا يؤمنون بالبعث؛ إن الحاضر كل شيء بالنسبة لهم "
بلزاك، أوجيني غرنداي**

**في مقدمة كتاب البخلاء(1)، يحيل الجاحظ إلى كتاب آخر له، لم يصلنا، في تصنيف حيل لصوص النهار وفي تفصيل حيل سراق الليل. هذه الإحالة ليست اعتباطية: إنها تدعونا إلى قراءة كتاب البخلاء كجرد لمناورات أنصار البخل، وهم قوم دوما يقظون محترسون، إلى درجة أنهم يعتبرون الآخرين لصوصا فعليين أو محتملين. ففي رسالة كتبها أحدهم (ابن التوأم)، نقرأ تحذيرا من "حيل لصوص النهار، وحيل سراق الليل، وحيل طراق البلدان، وحيل أصحاب الكيمياء، وحيل التجار في الأسواق والصناع في جميع الصناعات، وحيل أصحاب الحروب"؛ ثم يضيف صاحب الرسالة أن هذه الحيل لا تبلغ مبلغ" حيل المستأكلين والمتكسبين" (ص 177).
إن ما يتبادر إلى الذهن أن الجاحظ ألف كتابه "ضد البخلاء"؛ يبدو هذا طبيعيا، وهو بالضبط ما يعتقده جل من كتبوا عنه. فمن هو يا ترى القارئ الذي لا يصنف نفسه ضمن فئة الكرماء؟ من هو القارئ الذي لا يحتفظ في ذاكرته بنوادر ومسرحيات وأشعار تذم البخل وتصوره رذيلة مذمومة وعاهة منفرة وشائنة؟ أن يكتب الجاحظ عن البخلاء معناه أن يكتب ضدهم. ألا يروي عدة حكايات تسخر منهم وتحط من شأنهم؟ ألا يشعر بلذة قصوى أثناء عرضه لحساباتهم القذرة ووصفه لخستهم ودناءتهم؟
لو اقتصر مؤلف الجاحظ على هذا الجانب، لكانت فائدته ثانوية. صحيح أنه في المقدمة يهاجمهم ويهجو سلوكهم، فيقول مثلا إن البخيل "لا يفطن لظاهر قبحه وشناعة اسمه وخمول ذكره وسوء أثره على أهله". إلا أنه لا يلبث أن يضيف أن البخيل يحتج " لذلك بالمعاني الشداد وبالألفاظ الحسان وجودة الاختصار وبتقريب المعنى وبسهولة المخرج وإصابة الموضع" (ص 2). إن بداية الكتاب، والحالة هذه، يكتنفها الإبهام والازدواجية: الاشمئزاز من البخلاء يصاحبه إعجاب بهم، وهجاء شحهم يرافقه مدح لفصاحتهم وبيانهم، حتى ليخيل إلينا أن الجاحظ يعتبر البخل والبلاغة مترابطين لا انفصام لهما.
لكن من يتكلم في المقدمة؟ المؤلف طبعا. بيد أن قراءة متأنية لها تبين أنه ليس وحده صاحب الكلام؛ فالعديد من المقاطع منسوبة للقارئ، وأحيانا يكون من العسير الفصل بين الصوتين، أي التحقق من مصدر القول، الجاحظ أو قارئه، كما في المقطع التالي الذي نجد فيه حكما متناقضا على البخلاء: "وقلت: فبين لي ما الشيء الذي خبل عقولهم وأفسد أذهانهم وأغشى تلك الأبصار ونقض ذلك الاعتدال؛ وما الشيء الذي له عاندوا الحق وخالفوا الأمم، وما هذا التركيب المتضاد والمزاج المتنافي، و ما هذا الغباء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة؛ وما هذا السبب الذي خفي به الجليل الواضح وأدرك به الجليل الغامض" (ص 2).
هناك عند القارئ رغبة في العلم، شهية أو قابلية للمعرفة يغذيها إلمام سابق من جانبه بـ "التركيب المتضاد" الذي يميز البخلاء. ربما يعرف هذا القارئ أكثر مما يصرح به ويعلن عنه، وربما يستر معرفته بغطاء محتشم حيي. ما هو مؤكد أن البخل ليس شيئا غريبا عنه، وليس قضية طريفة لا غير. إن شكا يخامره فيما يخص موقفه من البخل: "وذكرت أنك إلى معرفة هذا الباب أحوج، وأن ذا المروءة إلى هذا العلم أفقر. وإني إن حصنت من الذم عرضك بعد أن حصنت من اللصوص مالك، فقد بلغت لك ما لم يبلغه أب بار ولا أم رؤوم" (ص 4). إن سمعة القارئ معرضة للخطر، والإطلاع على كتاب الجاحظ وحده كفيل بصيانتها والحفاظ عليها، كما أن الإطلاع على كتاب حيل اللصوص مكن القارئ من تحصين ماله والذوذ عنه. بعبارة أخرى، ليس القارئ في منجى من البخل، وإن ما حذا بالجاحظ إلى تجشم مشقة تأليف الكتاب، هو مساعدته على محاربة هذا العيب والتغلب عليه. فلعل القارئ بخيل دون أن يعي ذلك تماما، ولن يرتقي إلى الوعي الكامل بما يجول في نفسه إلا بعد أن يعمق معارفه ويقوم بدراسة مفصلة للبخل: "فإن نبهك التصفح (…) على عيب قد أغفلته، عرفت مكانه فاجتنبته، فإن كان عتيدا ظاهرا معروفا عندك نظرت، فإن كان احتمالك فاضلا على بخلك دمت على إطعامهم وعلى اكتساب المحبة بمؤاكلتهم. وإن كان اكتراثك غامر الاجتهاد، سترت نفسك وانفردت بطيب زادك، ودخلت مع الغمار وعشت عيش المستورين "(ص 3-4). ها هو القارئ مشدود بقوة إلى مادة الكتاب ومدعو إلى استبطان و استكناه ما يجول في ذهنه من أجل كشف "العيب" المستور واستئصاله، أو - إن كان عاجزا عن ذلك - من أجل الاضطلاع به والإقرار به صراحة وبصفة نهائية. سيستخرج إذن من قراءة الكتاب منهاجا وبرنامجا للحياة وسيكون شاكرا للجاحظ الذي أزاح الستار عن نزعاته العميقة وأتاح له التعرف على نفسه وسبر أغوارها، وبالتالي اكتشاف حقيقته الدفينة.
قد يقال: أين هو المشكل؟ وما الذي يزعج القارئ ويوجب كل هذه المناقشة؟
نكتشف تدريجيا أن ما يقض مضجع القارئ هو إغراء الكرم وفي الوقت نفسه الارتباك أمام ما يقتضيه ذلك من نفقات وتبعات. القارئ، ضمنيا، شخص ميسور؛ بإمكانه أن يدعو الناس للغذاء، أن يهيئ ولائم (الطعام يحتل الصدارة في الكتاب، وسنرى ارتباطه الوثيق بمسألة البخل)؛ إلا أنه حائر مشتت الذهن، تتجاذبه نزعتان : الانكماش أو البروز، الانزواء أو الظهور، العيش في الظل أو في النور. لا أحد يلزمه أن يكون سخيا ندي الكف، لا أحد يلزمه أن يطعم الآخرين بغية "اكتساب المحبة بمؤاكلتهم". إن دعاهم فإن أي تقصير وأية علامة للبخل تصدر من جانبه سيعرضانه لانتقاداتهم وسخريتهم اللاذعة. وإن لم يدعهم فإنه سيحكم على نفسه بالعيش محجوبا مجهولا خاملا. وطالما لم يحسم الأمر، سيبقى متحيرا شقيا، أو كما يقول الجاحظ: "وإن كانت الحروب بينك و بين طباعك سجالا وكانت أسبابكما أمثالا وأشكالا، أجبت الحزم إلى ترك التعرض وأجبت الاحتياط إلى رفض التكلف، ورأيت أن من حصل السلامة من الذم فقد غنم وأن من آثر الثقة على التغرير فقد حزم"(ص4).**

**لكي ندرك جيدا المعضلة المشار إليها، لنتفحص حكاية، أو على الأصح منظرا أدهش الجاحظ كثيرا (ضمن الفصل المخصص للخرسانيين، المشهورين بالبخل): "ورأيت أنا حمارة منهم، زهاء خمسين رجلا، يتغذون (…) فلم أر من جميع الخمسين رجلين يأكلان معا، وهم في ذلك متقاربون، يحدث بعضهم بعضا. وهذا الذي رأيته منهم من غريب ما يتفق للناس" (ص 18). ما هو وجه الغرابة في هذا المشهد؟ ومن يشعر بالغرابة؟ الجاحظ أكيدا، وكذلك القارئ الذي يتوجه إليه بالقول، وإلا لما اكتفى بإعلان اندهاشه ولحرص على توضيحه وتعليله. لماذا لا يأكل الخرسانيون معا؟ كيف يمكن للمرء أن يأكل وحده؟ هذا ما يزعج الجاحظ. الحمارة الخمسون كلهم من أصل خرساني، ويشتركون في المهنة واللغة والمرجعية الثقافية، بل هم أثناء غدائهم" متقاربون"، ومع ذلك فهم منفصلون ومنعزلون بصفة نهائية لأنهم لا يتطاعمون، لا يشتركون في الأكل. ذهول الجاحظ يعطينا الانطباع بأنه يعتبر أنهم يفتقدون إلى الحس الجماعي الحق، وأنهم لم يتحرروا تماما من البهيمية؛ إنهم نصف رجال ونصف حيوانات. صحيح أنهم يتكلمون، " يحدث بعضهم بعضا"، لكن إنسانيتهم لن تكتمل إلا إذا جعلوا طعامهم مشتركا فيما بينهم.
أما بالنسبة للحمارة (الذين يراقبهم الجاحظ من الخارج، ومن بعيد)، فإن عدم المشاركة في الطعام يبدو شيئا طبيعيا ولا يحتاج بالتالي إلى أي تبرير. فهم لا يعيرون أدنى اهتمام لنظر الجاحظ، ولعلهم لم ينتبهوا إلى وجوده. وهو بدوره لم يعن له أن يسألهم عن علة سلوكهم؛ على كل حال هم سائقو حمير ولا يخفى ما كان يكنه أدباء الماضي من احتقار للعامة.
لماذا يعتبر عدم التطاعم شيئا مذموما يستوجب اللوم؟ وما علاقة هذا التصرف بالبخل (إذ من الواضح أن الجاحظ يشير إلى هذا عند وصفه لهذا المشهد)؟ هل يخشى كل واحد من الحمارة أن تتم المؤاكلة على حسابه؟ مباشرة قبل هذه الحكاية، يروي الجاحظ أن جماعة من الخرسانيين "ترافقوا في منزل، وصبروا على الإرتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم إنهم تناهدوا وتخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم، وأن يدخل في الغرم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفؤوه أطلقوا عينيه" (ص 18). وفي الفصل نفسه، نجد حكاية أخرى، بطلها هذه المرة أديب من الأدباء يقوم بالدفاع عن الأكل على انفراد. راوي الحكاية هو الشاعر أبو نواس: "كان معنا في السفينة-ونحن نريد بغداد-رجل من أهل خراسان، وكان من عقلائهم وفقهائهم. فكان يأكل وحده. فقلت له: لم تأكل وحدك؟ قال: ليس علي في هذا الموضع مسألة: إنما المسألة على من أكل مع الجماعة، لأن ذلك هو التكلف. وأكلي وحدي هو الأصل وأكلي مع غيري زيادة في الأصل" (ص 24). أبو نواس لا يفهم لماذا يأكل الفقيه الخرساني وحده، وهذا الأخير لا يفهم لماذا يصر أبو نواس على الأكل مع الجماعة. تعجبان يتقابلان، وقياسان يتقاطعان. الخرساني، بعد أن يلاحظ أن السؤال المطروح عليه ليس في محله، يضيف أن سلوكه ملائم لطبيعة الأشياء، بينما السلوك الذي يدعو له أبو نواس مناف للفطرة ويشكل بدعة وضلالة. لماذا يطلب منه التخلي عن الجبلة والسليقة، واعتماد تعاقد و مواضعة لا يرى أي سند لهما؟ اللافت للنظر أن أبا نواس لم يرد على نصير الطبيعة بخطاب عن الثقافة (أو الأدب): هل فاجأه الخرساني بكلامه وأفحمه بحجته، أم هل يتكل على المستمع لحكايته لاستخراج القاعدة التي خرقها الخرساني؟ كيفما كان الحال، فإن الأكل مع الجماعة، بالنسبة لأبي نواس والجاحظ، يعني الاشتراك و التضامن والإيثار ويعين درجة عالية في سلم الإنسانية(2).
قد يتيح لنا الفصل المتعلق بالحارثي أن نفهم جيدا ما يقلق القارئ الذي يخاطبه الجاحظ: "قيل للحارثي بالأمس: والله إنك لتصنع الطعام فتجيده، وتعظم عليك النفقة وتكثر منه. وإنك لتغالي بالخباز والطباخ والشواء والخباص ثم أنت-مع هذا كله-لا تشهده عدوا لتغمه، ولا وليا فتسره، ولا جاهلا لتعرفه، ولا زائرا لتعظمه، ولا شاكرا لتثبته" (ص 67). بتناوله الطعام وحيدا، يحرم الحارثي نفسه من حظوة وتأثير لا يستهان بهما، سواء لدى أصدقائه أو أعدائه؛ فاستضافة الناس تكسب اعتبارا ونفوذا لا جدال فيهما، إذ يفيض الضيوف في الشكر والمدح. إن إطعام الناس ينتج عنه خطاب تقريظي يستفيد منه المضيف لا محالة؛ هذا على الأقل ما يحاول مخاطب الحارثي تبليغه له، لكن الحارثي يتصامم، ولتبرير سلوكه يتذرع بعادات الضيوف السيئة. فخلال عرض طويل (عوض الطعام يقدم خطابا!)، يقوم بإحصاء هذه العادات التي تجعل من الأكل مع الجماعة، الذي يقصد منه مبدئيا إظهار المجاملة والأدب، تجعل منه مشهدا حيوانيا مثيرا للتقزز. وهذا نموذج لضيف كريه: "كان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر وانبهر، وتربد وجهه، وعصب ولم يسمع، ولم يبصر (…) ثم ما رأيته قط إلا وكأنه طالب ثأر، وشحشحان صاحب طائلة، وكأنه عاشق مغتلم، أو جائع مقرور" (ص 79-80). لقد قيل إن الحارثي يهدف من خلال هذا الخطاب إلى إخفاء بخله؛ ربما، ولكن لا ينبغي أن ننس أن هذا الشخص يسرف في الإنفاق ولا يحرم نفسه من الطيبات. ثم إن الجاحظ ينقل خطابه دون تعليق ولا يسمه بالبخل في الفصل المخصص له (وإن كان في مكان آخر يصنفه ضمن البخلاء). الخلاصة أن الحارثي قام باختيار وحرر نفسه من الحيرة التي تعذب "القارئ".
يمكن اعتبار كتاب البخلاء وليمة أو مأدبة كبرى تلتقي خلالها شخصيات من عدة طبقات ومشارب: مبذرون، بخلاء، أطباء، عمال، لغويون، طفيليون، متكلمون… وخلالها تقدم أنواع عديدة من الطعام. أغلب مشاهد الكتاب تمت بصلة، كما أشرت إلى ذلك من قبل، إلى الطبخ والتغذية، إلى الأكل الذي قد يتم في إطار حميمي خاص أو في سياق من الأبهة والبذخ(3). هذا التنوع في الأطعمة المقدمة لضيوف يقابله تنوع في المواضيع التي يطرقها الجاحظ. كل شيء مهيئ لإرضاء شهية القارئ: "ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مللت الجد" (ص 5). القارئ مدعو إذن إلى وليمة ممتعة والجاحظ يعده بأنه لن يشعر بالملل، فهو على ميعاد مع البشاشة والبهجة لأن الكتاب يمزج الجد بالهزل.
مباشرة بعد أن يعلن في المقدمة التنوع الذي يميز الكتاب، يأخذ الجاحظ في عرض مطول يقوم خلاله بمدح الدموع وذمها، ثم بمدح الضحك وذمه. وذريعته أن الكتاب يجمع بين اللهو والجد، وفي هذا الصدد يمكن سرد العديد من المقاطع في مؤلفاته تظهر فيها خشيته العنيفة من أن يمل القارئ. إن تنوع المواد واختلاف وجهات النظر والاستطراد ومخاطبة القارئ والسعي إلى إشراكه بل إلى استفزازه وتوريطه، كلها وسائل لدفع وإبعاد عدو القراءة، الملل(4). إلا أن الخاصية الكبرى للجاحظ هي ما لاحظه معاصره ابن قتيبة (لائما إياه عليها)، أقصد نزعته إلى قول الشيء وضده. إن مدح الدموع وهجوها، وكذلك الضحك، كمثال على ذلك(5). ينبغي أن لا ننسى هذه الخاصية عندما نتناول بالدرس كتاب البخلاء الذي يجمع بين مدح البخل وذمه في آن.
دائما في المقدمة، يحيل الجاحظ إلى مؤلف آخر له، كتاب المسائل، الذي تفحص فيه حجج من يدعو إلى "نفي الغيرة"، وعلة آخر "في إلحاق الكذب بمرتبة الصدق، وفي حط الصدق إلى موضع الكذب"، ومذهب ثالث "في تفضيل النسيان على كثير من الذكر" (ص 4)، وكلها آراء تتعارض مع الآراء الشائعة المسلم بها. ليس من الهين معرفة السبب الذي من أجله ذكر الجاحظ هذه الآراء، ومن العبث أن نفسرها بنزعته إلى الاستطراد. إلا أن إمعان النظر في المقدمة يظهر لنا أن هذه المفارقات ترد في سياق يعلن فيه أن البخلاء يحتجون "لما أجمعت الأمة على تقبيحه(…) وتهجينه" (ص 2)، إضافة إلى كونهم "زهدوا في الحمد وقل احتفالهم بالذم" (ص 1). نلمح بالتالي الصلة بين المفارقات المعروضة في كتاب المسائل والمفارقة التي بني عليها كتاب البخلاء: نظرة غير عادية إلى الأشياء، إلى العلاقات الإنسانية، إلى العالم.
إذا كانت المقدمة ملتبسة، بصوتين (الخطاب موزع بالتساوي بين المؤلف والقارئ)، فما هو الحال بالنسبة لباقي الكتاب؟ نجد فيه حكايات، قصيرة عموما، كما نجد فيه خطابات، وجيزة أو مسهبة، منسوبة إلى عدد من البخلاء. أما كلام الجاحظ المباشر، فحصته محدودة، إذ في أغلب الأحيان يعطي الكلام للبخلاء، يضعه على لسانهم، كما يضعه على لسان القارئ. إنه لا يحتكر الكلام ولا يستأثر به، فهو ليس جشعا شرها كما هو حال بعض الأكلة الذين يصفهم. مرة أخرى يتأكد لنا أن الكتاب مأدبة القصد منها توزيع الطعام والكلام بالتساوي بين المدعوين(6).
كرم الجاحظ يظهر إذن بصفة خفية؛ فهو صاحب الكلام الذي ينسبه للبخلاء، يمنحه لهم ويضعه على ألسنتهم بسخاء. هذا يعني أنه يتماثل معهم، يتكلم لغتهم ويتبنى، على الأقل بصفة مؤقتة، أسلوبهم و طريقتهم ووجهة نظرهم. وهذا ما حدا ببعض القراء إلى اتهامه بالبخل فقالوا إن براعته في وصف الشح والتقتير لدليل على أنه كان شحيحا مقترا. هكذا نصل إلى هذه النتيجة العجيبة: الجاحظ يتهم قارئه بالبخل، وهو بدوره يعتبر بخيلا من طرف قرائه.
لكن المسألة ليست بهذه البساطة، ذلك أن الجاحظ يعطي الكلام أيضا لأنصار الكرم. إننا نجد في الكتاب، من بدايته إلى نهايته، نقاشا واسعا تصطدم خلاله وجهتا نظر متناقضتان. على العموم لا يبادر البخلاء إلى الجدال، فهم في موقف دفاعي، و لا يتكلمون إلا عندما يلامون أو يستفزون. إلا أننا عندما نتأمل فصول الكتاب ونحصي كلامهم، نلاحظ أن خطابهم أغزر وأرحب من خطاب مناوئيهم، سواء خطابهم الشفوي (ما يقومون به من تفنيد ودحض لآراء الخصوم وتأنيب لهم، وما يقدمونه من مواعظ ووصايا ونصائح لأشياعهم(7))، أو خطابهم المكتوب (ثلاث رسائل لبخلاء مشهورين، سهل بن هارون الكندي، ابن الثوأم، مقابل رسالة واحدة لنصير للكرم، أبي العاص). وبداهة يخلق هذا اختلالا لصالح البخل.
ليس البخيل الجاحظي شحيحا بكلامه، فهو ينفقه بسخاء ويلقي بالمجان دروسا في الاقتصاد ويعلم مبادئ تنمية المال وتثميره. ثم إن صحبته مرغوب فيها لأنه "يتغلغل عند الاحتجاج (…) إلى الغايات البعيدة والمعاني اللطيفة". وفي الواقع فإن كل بخيل جاحظي يتميز بمزاج خاص، بطبع قد يكون غاية في التعقيد. فهذا أحمد بن الخراكي كان "بخيلا، وكان نفاجا. وهذا أغيظ ما يكون" (ص 125). وهذا أبو سعيد المدائني كان "مع بخله، أشد الناس نفسا و أحماهم أنفا" (ص 141)، وقد غضب يوما فمزق صكا بقيمة ألف دينار… إن تقلبات وتغيرات مفاجئة من هذا النوع ليست بالنادرة. ذلك أن إغراء البخل قد يطمسه أحيانا إغراء الكرم، بل التبذير. فهذا بخيل يشق قميصه عندما يشرب النبيذ أو عندما يسمع المغني، وهذا آخر "ينفق على مائدته وفاكهته ألف درهم في كل يوم، وعنده في كل يوم عرس"، وثالث بخيل على الطعام سخي بالدراهم، ورابع "غلب عليه حب القيان، واستهتر بالخصيان"(ص159). كل هذا يؤدي إلى المفارقة التالية: بخلاء يقيمون الولائم الفاخرة، بينما خصومهم الذين يسخرون من بخلهم يحبون "أن يدعوهم الناس، ولا يدعوا الناس" (ص 70). إننا أمام صورة لعالم مقلوب: بخلاء أسخياء مسرفون، وأنصار للكرم أشحاء جشعون. البخل يكتشف عند من يغض من شأن البخل، والسخاء يشاهد في سلوك من ينتقص السخاء.**

**إذا كان الخطاب الجدالي، إجمالا، من نصيب البخلاء، فإن الحكايات يرويها في الغالب رواة من طبقة الكرام (أو هكذا يعتقدون)، لمستمعين يقاسمونهم وجهة نظرهم. هناك لذة أكيدة يشعر بها من يروي حكايات البخل أو يستمع إليها، حكايات الهدف منها كما هو معلوم إثارة الضحك وتلقين السخاء بصفة ضمنية.
بيد أن كتاب الجاحظ يشتمل أيضا على حكايات عن البخلاء يرويها رواة بخلاء لمستمعين بخلاء. أبو سعيد المدائني "كانت له حلقة يقعد فيها أصحاب العينة والبخلاء الذين يتذاكرون الإصلاح" (ص 137). وكذلك المسجديون، وهم أناس " ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة، والتثمير للمال، من أصحاب الجمع والمنع. وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب، وكالحلف الذي يجمع على التناصر. وكانوا إذا التقوا في حلقهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه، التماسا للفائدة، واستمتاعا بذكره" (ص 29). السرد مصدر للمتعة والمعرفة، فهو يعلمهم مآثر بخلاء فاقوا غيرهم بفضل تقشفهم وقهرهم لشهوات النفس وإذلالهم للجسد، بخلاء صاروا أبطالا، بل صاروا من الصالحين حسب المعجبين بهم، أو كما قال بعضهم: "لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين" (34). وإلى جانب النماذج المعاصرة، يستشهد بخلاء الجاحظ كثيرا بعمر بن الخطاب والحسن البصري. بهذا المعنى يعتبر البخل عند أصحابه نوعا من الزهد و النسك، وصراعا عنيفا ضد النفس الأمارة بالسوء، التي لها "عند كل طارف نزوة (…) فإنك متى رددتها ارتدت، ومتى ردعتها ارتدعت. والنفس عزوف، ونفور ألوف، وما حملتها احتملت وإن أهملتها فسدت" (ص 92).
بقدر ما يحب البخيل الحكايات التي تحث على البخل، بقدر ما يرتاب من الحكايات التي تحرض على الجود وتشيد بفضائل شخصيات مشهورة بالكرم: "دعني من حكايات المستأكلين ورقى الخادعين (…) ودعني مما لا نراه إلا في الأشعار المتكلفة والأخبار المولدة والكتب الموضوعة" (ص 176). وازدراء البخلاء لهذا الصنف من الحكايات لا يعادله إلا احتقارهم للشعر، بدءا بالشعر الجاهلي الذي يمجد ويفخم الإنفاق المفرط قصد المباهاة، أو "البوتلاتش" كما يسميه البعض(8). فالنموذج الذي يقترحه الشعر الجاهلي هو السيد، رئيس القبيلة الذي، علاوة على شجاعته في المعارك، يطعم عشيرته ويقوم بأعمال تؤدي إلى إتلاف المال كالعطاءات الخارقة والميسر ومجالس الشرب(9). هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه.
من عدة جوانب، يمكن أن نعتبر كتاب الجاحظ موجها ضد البوتلاتش، ضد ثقافة العطاء المفني للمال، ضد القيم التي ينقلها الشعر الجاهلي. البوتلاتش يبدو حينئذ سلوكا أخرق، عملا في غير موضعه، عملا قد يكون له ما يبرره، عند الاقتضاء، في مجموعة قديمة، في تنظيم عشيري، ولكنه غير لائق إطلاقا في مراكز حضارية كبرى كالبصرة حيث يتجاور أفراد من مختلف الأصول والثقافات، وحيث ينعدم الإجماع حول القيم. لقد تغير الزمن، والفضاء بدوره تبدل: فالبيداء التي يصفها الشعر، معوضة، في كتاب البخلاء، بالحيز المدني، الحضري، مع مشاهد داخلية (دور، قصور، مساجد) ومشاهد خارجية (أزقة، دكاكين، أسواق، أنهار، سفن). والعرق والأصل، رغم أهميتهما، لم يعد لهما دور أساسي. في السياق الحضري الجديد، المتعدد الأجناس، والذي يتميز بشيوع الكتابة وبالأهمية القصوى التي يكتسيها المكتوب، صار الفرد يعي أن العشيرة والنسب لا يسعفانه كثيرا وأن عليه أن يعتمد قبل كل شيء على جدارته الشخصية(10). فإذا كان بخلاء الجاحظ متشائمون، وهم الذين "وفروا نصيب الخوف وبخسوا نصيب الرجاء" (ص 2)، كما يلاحظ خصومهم، فلأنهم مقتنعون أن لا شيء يرجى من الغير(11) وأن الغنى هو الميزة الوحيدة التي يمكنهم الاعتزاز بها.
إلا أنه رغم التحول الذي طرأ على الحياة الاجتماعية، فإن ثقافة البوتلاتش تستمر في التأثير، عن طريق الأمثال والأقوال المأثورة وعلى الخصوص عن طريق الشعر. فالشعراء، وهم قوم بودهم "أن الناس كلهم قد جاوزوا حد المسرفين إلى حدود المجانين" (ص 90)، هم أشد أعداء البخلاء، وهؤلاء يتصدون لهجوماتهم وينعتونهم بالشحاذين والطفيليين: " فاحذر رقاهم وما نصبوا لك من الشرك، واحرس نعمتك وما دسوا لها من الدواهي. واعمل على أن سحرهم يسترق الذهن ويختطف البصر" (ص 175). الجدير بالملاحظة أن بخلاء الجاحظ لا يقرضون الشعر، فهم يتعاطون النثر والنثر فقط. إن تبخيس الكرم يتماشى مع تبخيس الشعر، وإعلاء شأن البخل يرافقه إعلاء لشأن النثر. وبما أن الشعر مرادف للكذب (لأنه يغر ويخدع ويفتن)، فإن النثر مرادف للصدق. أي نثر؟ النثر المؤسس على العقل والاستدلال والمبني على الحجة والبرهان: إن البخلاء أهل جدال، والشكل الذي يفضلونه هو الرسالة، الرسالة التي لم تعد في السياق الجديد مقصورة على الدوائر الرسمية، والتي أخذت شيئا فشيئا تزيح الشعر لتحل محله.**

**الهوامش
1 - تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، 1981 (الأرقام بين عارضتين تحيل إلى صفحات هذه الطبعة). بالإضافة إلى مقدمة طه الحاجري، انظر فدوى مالطي-دوغلاس، بنيات البخل، البخلاء في الأدب العربي القروسطوي (بالفرنسية)، ليدن، 1985، وعبد الفتاح كيليطو، "الكتاب والكتاب المضاد"، ضمن لسان آدم، توبقال، 1995.
2 - يعود الجاحظ إلى هذه المسألة في رسالة أبي العاص: "وكانوا يعيبون من يأكل وحده، وقالوا: "ما أكل ابن عمر وحده قط"، وقالوا: "ما أكل الحسن وحده قط" (ص 167).
3 - إذا تنبهنا لهذه النقطة، فإن الفصل الأخير من الكتاب، المكرس لـ "علم العرب في الطعام"، يبدو من صميم الموضوع، وليس استطرادا كما اعتقد البعض.
4 - هذا ما يسمى بالإحماض. "يقال حمضت الإبل، فهي حامضة إذا كانت ترعى الخلة، وهو من النبت ما كان حلوا، ثم صارت إلى الحمض ترعاه، وهو ما كان من النبت مالحا أو حامضا(…) وفي حديث ابن عباس: كان يقول إذا أفاض من عنده في الحديث بعد القرآن والتفسير: أحمضوا، وذلك لما خاف عليهم الملال أحب أن يريحهم فأمرهم بالإحماض بالأخذ في ملح الكلام والحكايات" (لسان العرب). وإلى هذا يشير الجاحظ في مقطع من البخلاء: "كان أبو نواس يرتعي على خوان إسماعيل بن نيبخت، كما ترتعي الإبل في الحمض بعد طول الخلة" (ص 72).
5 - راجع أيضا الفصل المتعلق بتمام بن جعفر (ص 116-118).
6 - عن العلاقة بين الأدب والمأدبة، من المفيد الإطلاع على دراسة ميشيل جانري، أطعمة وكلمات، الولائم وأحاديث المائدة في عصر النهضة (بالفرنسية)، باريز، 1987.
7 - راجع على الخصوص خطابات الثوري وابن المؤمل وخالد بن يزيد (هذه الشخصية الأخيرة فريدة من نوعها ولا يمكن مقارنتها إلا بشخصية فاوست).
8 - عن هذه الظاهرة، انظر مارسيل موص، "دراسة حول العطاء"، في كتابه سوسيولوجيا وأنتروبولوجيا (بالفرنسية)، باريز، الطبعة الرابعة، 1991.
9 - انظر أندراس هاموري، عن فن الأدب العربي القروسطوي (بالأنجليزية)، برينستون، 1974، ص 11.
10 - عن هذه النقطة، وبصفة عامة من مسألة العطاء في الثقافة العربية، انظر أطروحة نعيمة بنعبد العالي، الهبة و تقويض الاقتصاد (بالفرنسية)، كلية الحقوق، الرباط،1991.
11 - يقول أحد خصومهم: "وإنما صارت الآفات إلى أموال البخلاء أسرع، والجوائح عليهم أكلب، لأنهم أقل توكلا وأسو بالله ظنا (…) واعتلال البخيل بالحدثان، سوء الظن بتقلب الزمان، إنما هو كناية عن سوء بخالق الحدثان، وبالذي يحدث الأزمان وأهل الزمان" (ص 159-160).**

**منامات المعري**

**عبد الفتاح كيليطو**

**لعل أشهر كتاب للمعري، بالنسبة إلينا اليوم، هو رسالة الغفران؛ أقول بالنسبة إلينا، لأن معاصري أبي العلاء ومن جاء بعدهم إلى بداية هذا القرن لم يعيروه كبير اهتمام، فهم يذكرونه بصفة عابرة ضمن قائمة مؤلفاته، دون أن يتعرضوا لموضوعه أو يتطرقوا إلى جانب من جوانبه. وإجمالا لم تكن رسالة الغفران في نظرهم تتميز عن باقي رسائل المعري، كرسالة الملائكة، أو رسالة الجن ؛ على الأقل لم يحكموا عليها إيجابا ولا سلبا. وحده الذهبي قال إنها “احتوت على مزدكة واستخفاف، وفيها أدب كثير”، دون أن يحدد ما يعني بالمزدكة أو يشرح ما يقصد بالاستخفاف.
إذا كان هذا موقف القدماء من رسالة الغفران، كيف نفسر كونها صارت، منذ مطلع القرن العشرين، كتاب المعري الأكثر رواجا وانتشارا؟ لماذا هذا الاهتمام المفاجئ بكتاب أهمله القدماء أو لم يولوه عناية خاصة؟ الجواب يكمن في كلمة واحدة، في اسم واحد: دانتي. لولا دانتي لما اهتم أحد برسالة الغفران. لقد صارت محط عناية ورعاية منذ أن نظر إليها كرافد من الروافد التي غذت الكوميديا الإلهية. ونذكر هنا على الأخص أسين بلاسيوس الذي عقد مقارنة بين العملين في فصل من كتاب له مشهور، تحدث فيه عن بعض أوجه الشبه بين تمثلي كل من المعري ودانتي للآخرة.
هذه المقارنة، في رأي معظم الباحثين، لا جدوى منها لأن دانتي لم يكن بوسعه الإطلاع على رسالة الغفران التي لم تترجم إلى أية لغة، بل لم تحدث حتى في الأوساط الأدبية العربية نقاشا من شأنه إثارة فضول الإيطاليين أو غيرهم من الأوروبيين. إلا أن عملية التقريب بين العملين كان لها مفعول سحري مباشر، إذ أخرجت الغفران من عزلتها الطويلة ورفعت من ثمنها لدى فئة واسعة من المتأدبين العرب وغير العرب، إلى حد أنه يمكن القول بدون مبالغة إن دانتي أثر في المعري. أجل، كتب دانتي الكوميديا الإلهية ثلاثة قرون بعد الغفران، ومع ذلك فإن تأثيره واضح في نظرتنا لمؤلف المعري وطريقة تناولنا له. إننا نقرأه باحثين في صفحاته ومنقبين في أرجائه عن دانتي! لم يعد بإمكاننا تناوله كما تناوله القدماء، وبالأحرى كما نظر إليه المعري. في رسالة الغفران لا يلتقي ابن القارح بالشعراء العرب فقط، وإنما أيضا بالشاعر الإيطالي. إن دانتي حاضر في كل مشهد منها، والحوار بينه وبين المعري لا يتوقف لحظة. لم نعد قادرين على قراءة الغفران بمعزل عن الكوميديا.
أول ما ينبغي التذكير به أن المعري لم ينشئ كتابه من تلقاء نفسه، وإنما كرد على رسالة توصل بها من ابن القارح تتضمن، إلى جانب مواضيع مختلفة، حديثا عن عدد من الزنادقة والمبتدعين. وحسب عادة القدماء، فإن المعري افتتح رسالته بالإشادة بفضل ابن القارح: “وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع، وتعيب من ترك أصلا إلى فرع [...]. وألفيتها مفتتحة بتمجيد، صدر عن بليغ مجيد [...]، وفي تلك السطور كلم كثير، كله عند الباري -تقدس- أثير. فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل -إن شاء الله- بذلك الثناء، شجر في الجنة لذيذ اجتناء [...]، وتجري في أصول ذلك الشجر، أنهار تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدها في كل أوان؛ من شرب منها النغبة فلا موت […]. ويمد إليها المغترف بكؤوس من العسجد، وأباريق خلقت من الزبرجد”.
هكذا انطلق وصف الجنة. الكلمة الطيبة التي صدرت عن ابن القارح تمجيدا لله، تولدت منها شجرة طيبة، وهذه الشجرة بدورها أفسحت المجال لظهور الجنة... ولإنشاء رسالة الغفران؛ على الأقل قسمها الأول والأهم (ما يقرب من مائتين وخمسين صفحة)، الذي يصف فيه المعري، إضافة إلى مشهد القيامة، تجوال ابن القارح في الفردوس وزيارته لأصحاب السعير. أما القسم الثاني، أي الرد على ما جاء في رسالة ابن القارح (زهاء مائتي صفحة)، فإنه لا يبدأ إلا عندما يفرغ المعري من وصف الجنة والنار.
بعد هذا التذكير، يتبين لنا أن استحضار الآخرة ووصفها عبارة عن استطراد، ولعله لم يكن في حساب المعري، فلم يأت على الأرجح نتيجة تخطيط مسبق. فكأن المعري أخذ على غرة وفوجئ بفيض الكلام، فانساق مع حركته بنشوة عارمة. بدأ بالحديث عن الشجرة الطيبة فنسي موضوعه، أي الرد على تساؤلات ابن القارح، وانخرط في عرض طويل لمشاهد من العالم الآخر. إن المقدمة التي كان من المنتظر أن تتركز في بضعة أسطر أو بضع صفحات قد تمددت وتضخمت وصارت في غاية الأهمية، بحيث إن القارئ يندهش ويحتار عندما يصل المؤلف إلى القسم الثاني، إلى الموضوع (الأساس!) للرسالة، ألا وهو الرد على ابن القارح. هكذا فإن مركز الرسالة، يعني القسم الثاني، صار بالنسبة لنا ثانويا وهامشيا، بينما القسم الأول، الذي هو مجرد استطراد، صار ذا أهمية بالغة.
في القسم الثاني، يتخلى المعري عن الخطاب التخييلي ليتبنى الخطاب الذي نجده في كتب الملل والنحل، فيعمد إلى الحديث عن المبتدعين الذين خالفوا المألوف بدرجات متفاوتة كابن الراوندي، والمتنبي، وصالح بن عبد القدوس، والحلاج. الارتسام الذي نخرج به من قراءة هذا القسم أنه يختلف كثيرا عن الأول في مضمونه وروحه ومرماه. في القسم الأول نمرح مع ابن القارح في جنة النعيم، ونتسلى معه أيضا بإطلالة على أهل الجحيم؛ أما في القسم الثاني فنهيم في متاهة الاعتقادات التي دعا إليها عدد غفير ممن وسموا بالزندقة، فنشعر بشيء من خيبة الأمل، ونضبط أنفسنا أحيانا متلبسين بالسؤال التالي: لم تجشم المعري مشقة كتابة هذا القسم الذي يبدو مجدبا عقيما؟ لم لم يكتف بالقسم الأول المشوق والممتع؟ أبادر إلى القول إن هذا السؤال مجانب للصواب، إذ لولا القسم الثاني الذي يشكل الموضوع الرئيس للرسالة، لما عن للمعري أن يكتب القسم الأول... وإضافة إلى ذلك فإن هنالك، على عكس ما نعتقد لأول وهلة، علاقة وطيدة ومتينة بين القسمين، علاقة ستتضح عندما سنحدد النوع الذي تنتمي إليه رسالة الغفران.**

**قد يتجه تفكيرنا في هذا المضمار إلى قصة المعراج، وأيضا إلى كتاب التوهم للمحاسبي. وقد نضيف إلى القائمة نصا ألف بعد المعري، وهو المنام الكبير لأبي سعيد الوهراني، ولا شك أن أبا سعيد هذا اعتمد على رسالة الغفران وبنى عليها حديثه. ولكن هناك طبقة أخرى من النصوص ربما ستقربنا أكثر من رسالة الغفران، وستسمح لنا قبل كل شيء أن نعرف لماذا وسم المعري كتابه بهذا العنوان. وكسابقاتها فإن هذه النصوص مرتبطة بالأسئلة التالية: أي مصير ينتظر الشخص بعد الموت؟ ما هو مآله في الآخرة؟ هل ستكتب له النجاة أم سيصادف الشقاء؟**

**نجد هذه الأسئلة، بصفة صريحة أو ضمنية، في تراجم الأشخاص كما ترد مثلا في كتب التاريخ القديمة، ومن بينها المنتظم لابن الجوزي، والبداية والنهاية لابن كثير. فالمؤرخ يسرد أحداث كل سنة، ويختم سرده بالحديث عمن توفي فيها من الأكابر. وعندما يتعلق الأمر بصاحب مذهب من المذاهب، يبرز أحيانا سؤال عن مصيره بعد أن فارق الحياة: هل غفر له أم لا؟ هذا السؤال يتم عبر مشهد يكتسي صبغة حلم أو رؤيا: أحد معارف الميت أو من الذين سمعوا به، يراه في المنام ويسأله عما آل إليه أمره. وسنذكر بعض الأمثلة ونعلق عليها بسرعة.
”كان لنا شيخ نقرأ عليه، فمات بعض أصحابه، فرآه في المنام فقال له: ما فعل الله بك؟ قال: غفر لي. قال: فما حالك مع منكر ونكير؟ قال: لما أجلساني وسألاني ألهمني الله أن قلت: بحق أبي بكر وعمر دعاني. فقال أحدهما للآخر: قد أقسم بعظيمين فدعه. فتركاني وذهبا.“ لا يخفى على القارئ أن هذا المنام يندرج في إطار الخلاف بين أهل السنة والشيعة.
أما المنام التالي، فإنه يحيل على ما يبدو إلى خلاف حول كتابة التاريخ، ونلمح فيه تحفظ الراوي من ابن حيان، صاحب المقتبس: ”ورأيته في النوم بعد وفاته مقبلا إلي، فقمت إليه، وسلم علي وتبسم في سلامه، فقلت: ما فعل الله بك؟ فقال: غفر لي، فقلت له: فالتاريخ الذي صنفت ندمت عليه؟ قال: أما والله لقد ندمت عليه، إلا أن الله عز وجل بلطفه عفا عني وغفر لي “.
منام ثالث، صيغ، على ما يبدو، للحض على الاهتمام بالحديث، والحث على روايته: ”[…] ورآه بعضهم في المنام فقال: ما فعل الله بك؟ قال: غفر لي. قال: بم؟ قال: بشيء قليل من السنة أحييته.“
وهذا رجل آخر سأله بعضهم: ”ما فعل الله بك ؟ فقال: رحمني وغفر لي وأكرمني ورفع منزلتي؛ وجعل يعد ذلك بأصبعه. فقال: بالعلم؟ فقال: بل بالصدق“. ولعل المقصود هنا الصدق في رواية الحديث.
وأخيرا نورد حالة التهامي الشاعر، وكان المعري يعرفه ويعجبه إنشاد قصيدته التي يرثي بها ولده: ”وبعد موته رآه بعض أصحابه في النوم، فقال له: ما فعل الله بك؟ فقال: غفر لي، فقال: بأي الأعمال؟ فقال: بقولي في مرثية ولدي الصغير:**

**جاورت أعدائي وجاور ربـه شتـان بين جواره وجواري“**

**وهكذا فإن السيرة لا تنتهي بموت الشخص، وإنما تمتد إلى ما بعد الموت. لا تشكل الوفاة نقطة النهاية في هذا النوع من التراجم، فلا يكتمل السرد إلا عندما يتحدد المصير في العالم الآخر.**

**السؤال الذي يشكل بؤرة المنام: ”بم غفر لك؟“، هو نفسه الذي يتردد في رسالة الغفران، يلقيه ابن القارح بصيغة أو بأخرى على الشعراء الذين يلتقي بهم في الجنة. فعندما يرى قصر زهير بن أبي سلمى وقصر عبيد بن الأبرص، “يعجب من ذلك ويقول: هذان ماتا في الجاهلية، ولكن رحمة ربنا وسعت كل شيء؛ وسوف ألتمس لقاء هذين الرجلين فأسألهما بم غفر لهما”. وعندما يصادف لبيد بن ربيعة يسأله: “ما بالك في مغفرة ربك؟”؛ وعندما يعثر على الحطيئة (“ببيت في أقصى الجنة”)، يقول له: “بم وصلت إلى الشفاعة؟”
إذا كان أشخاص ألف ليلة وليلة ينقذون حياتهم برواية حكاية من الحكايات، فإن أشخاص الغفران، ومعظمهم شعراء، ينالون المغفرة بفضل بيت من الشعر، أو أبيات قلائل أنشؤوها تعظيما للدين أو حثا على عمل الخير. إن الجودة الفنية للأبيات لا تكفي لفسح مجال الفردوس، لا بد أن يكون مضمونها منسجما مع تعاليم الدين. وينبغي أن لا ننسى أننا بصدد نص أدبي يندرج في نوع قوامه المصير الأخروي، وإلا فإن النقاد القدماء لم يكونوا في معظمهم يعيرون كبير انتباه لعقيدة الشاعر، فكان اهتمامهم ينصب بالدرجة الأولى على مهارته في النظم وبراعته في الصناعة الشعرية. والحال أن فردوس المعري لا يلجه إلا الشعراء المشهود لهم بالجودة والتفوق؛ ليس في رحابه مكان لشاعر رديء أو ضعيف، بل إن جحيم المعري لا يقطنه إلا فحول الشعر كامرئ القيس، والشنفرى، وبشار بن برد. الشخص الوحيد الذي يراه ابن القارح في الجحيم والذي لا ينتمي إلى فئة الشعراء هو إبليس؛ ولكنه ليس بغريب عن الشعر في رسالة الغفران حيث يبدو أبا الشعراء وملهمهم. ألم يقل أحد الملائكة لابن القارح إن الشعر ”قرآن إبليس“؟**

**لا يندهش ابن القارح عندما يرى في النار شعراء عاشوا قبل نزول الوحي، أو شاعرا (بشار) اشتهر في الإسلام بآراء خاصة. لكنه يتحير عندما يلتقي في الجنة بشعراء كان يتوقع أن تكون النار مأواهم. الحطيئة مثلا، الذي آذى الناس بخبث هجائه، وصل إلى الشفاعة بسبب صدقه في قوله:**

**أبت شفتاي اليوم إلا تكلما بهجر، فما أدري لمن أنا قائله
أرى لي وجها شوه الله خلقه فقبح من وجه، وقبح حامله
أما عبيد بن الأبرص، فيقول لابن القارح: “لعلك تريد أن تسألني بم غفر لي؟ فيقول: أجل، وإن في ذلك لعجبا! أألفيت حكما للمغفرة موجبا، ولم يكن عن الرحمة محجبا؟ فيقول عبيد: أخبرك أني دخلت الهاوية، وكنت قلت في أيام الحياة:**

**من يسـأل الناس يحرموه وسـائـل الله لا يخيـب**

**وسار هذا البيت في آفاق البلاد، فلم يزل ينشد ويخف عني العذاب حتى أطلقت من القيود والأصفاد؛ ثم كرر إلى أن شملتني الرحمة ببركة ذلك البيت، وإن ربنا لغفور رحيم”.
إن الخلاص يتم ببيت واحد، كما حدث للتهامي الشاعر الذي أشرنا إليه آنفا. كل الشعراء الوارد ذكرهم في الغفران مدينون بشهرتهم لقصيدة أو أبيات معدودة؛ من خلال مقاطع ترددها كل الألسن، تتقرر جودتهم وتتحدد صورتهم، فيتم بمقتضاها وحسب الحالات توزيعهم في الفردوس أو الجحيم. بهذا المعنى فإن الشاعر ليس سجين ديوانه أو مجموع شعره بقدر ما هو سجين قطعة أو شظية منه تسمه إلى الأبد. إن الآخرة كما صورها المعري مأهولة فقط بأشخاص جازفوا بالقول وتحملوا تبعاته؛ ولهذا ليس للبكم مقام في الغفران، فكأن من ينطوي على نفسه ويلوذ بالصمت لا يستحق أن يبعث، وليس جديرا حتى بنيران جهنم...**

**الشعراء الذين تحدث عنهم المعري في القسم الأول كلهم من القدماء، أي أنهم عاشوا في الجاهلية أو في صدر الإسلام. ولقد أقصى المحدثين من عالمه الأخروي لأنهم لا يستشهد بشعرهم؛ فكما هو معروف، لا يعتمد اللغويون والنحاة إلا على القدماء ويشيحون بوجههم عن المحدثين الذين ابتعدوا عن المنبع ودخلت الهجنة على ألسنتهم. وبما أن المعري يثير في رسالته قضايا لغوية مختلفة، فإنه اقتصر على الأوائل؛ لم يذكر من بين المولدين إلا بشار بن برد، الذي كان يعتبر آخر القدماء وأول المحدثين.**

**إذا كان القسم الأول خاصا بالقدماء، فإن القسم الثاني في معظمه من نصيب المحدثين. وقد تعرض المعري فيه للحديث عن شعراء ومتصوفة ومتكلمين تميزوا بآراء غريبة أو حسبوا من الزناديق. لماذا تخلى في هذا القسم عن السرد، عن المشاهد التخييلية؟ لماذا لم يصور ابن القارح في العالم الآخر وهو يلتقي بأصحاب البدع ويسألهم عن مصيرهم؟ لو فعل ذلك لكان هناك، من منظورنا الحالي، تماسك قوي وارتباط متين بين قسمي الرسالة، ولما حصلت تلك الفجوة العميقة بينهما.
لكن المعري لم يقم بذلك، ولعل السبب أنه لم يكن يرغب في الحكم على مآل معاصريه وعلى المحدثين بصفة عامة. لقد سمح لنفسه بالخوض في مصير القدماء، ولكنه توقف عندما وصل إلى المحدثين. وإلا ففي أي فضاء سيحشرهم؟ وهو نفسه يبرر موقفه، حين يحدد ضمنيا المبدأ الذي يعتمد عليه، فيقول:” وسرائر الناس مغيبة، وإنما يعلم بها علام الغيوب“.
بل إنه راجع ما صدر عنه من أحكام في القسم الأول من الغفران، فأعلن بدون مواربة عن تحفظه منها. ولقد جاء تحفظه بمناسبة حديثه عن بشار الذي زج به في الجحيم، كما رأينا، ولكنه في القسم الثاني احتاط وتراجع، فقال عنه:” ولا أحكم عليه بأنه من أهل النار“.**

**من هذا المنطلق، لا ينتظر منه أن يرى أحدا من المتقدمين في المنام ليسأله عما فعل الله به. وفضلا عن ذلك، لم يفته في اللزوم أن يسخر من المنامات:**

 **تحاسدت العيون على منـام عرفن كذابه وأردن حسنه**

**فصبرا إن سمعت لسان سوء من ابن مودة وتوق لسنه
ولئن امتنع هو عن الحكم على الأشخاص الذين تحدث عنهم، فلم يحدد مصيرهم بعد الموت، فإنه لم يسلم من قوم حددوا مآله وهو حي يرزق. وفي هذا الصدد يروى عن أبي نصر المنازي الشاعر ما يلي:” اجتمعت بأبي العلاء المعري بمعرة النعمان، وقلت له: ما هذا الذي يروى عنك ويحكى؟ فقال: حسدني قوم، فكذبوا علي، وأساءوا إلي. فقلت: على ما ذا حسدوك وقد تركت لهم الدنيا والآخرة؟ فقال: والآخرة أيها الشيخ! قلت: إي والله.“
ولم يفلت طبعا من أصحاب المنامات بعد أن فارق الحياة؛ وهكذا نقرأ عند ابن الجوزي، نقلا عن أحد الرواة:” ولما مات المعري رأى بعض الناس في منامه كأن أفعيين على عاتقي رجل ضرير قد تدليا إلى صدره، ثم رفعا رأسيهما، فهما ينهشان من لحمه وهو يستغيث. فقال: من هذا؟ فقيل: المعري الملحد!“
كما نقرأ عند القفطي مناما لعله أكثر تعقيدا من السابق. وإذا كان ابن الجوزي يروي عن غيره، فإن القفطي يروي ما رأى بنفسه :” كنت في سن الصبا […] أقدح في اعتقاد أبي العلاء، لما أراه من ظواهر شعره، وما ينشد له في محافل الطلب. فرأيت ليلة في النوم، كأنني قد حصلت في مسجد كبير، في شرقيه صفة كبيرة، وفي الصفة سل الحصر مفروش من غير نسج، وعليه رجل مكفوف سمين متوسط البياض، ورأسه مائل إلى جهة كتفه الأيسر، وهو مستقبل القبلة في جلسته، وإلى جانبه طفل، وكأنني فهمت أنه قائده، وكأنني واقف أسفل الصفة، ومعي ناس قليل، ونحن ننظر إليه، وهو يتكلم بكلام لم أفهم منه شيئا. ثم قال في أثناء كلامه مخاطبا لي: ما الذي يحملك على الوقيعة في ديني؟ وما يدريك، لعل الله غفر لي؟ فخجلت من قوله، وسألت عنه من إلى جانبي، فقال لي أحدهم: هذا أبو العلاء المعري. فابتسمت متعجبا للرؤيا، واستغفرت الله لي وله، ولم أعد إلى الكلام في حقه إلا بخير.“
يعكس هذا المنام ولا شك ” محافل الطلب“ التي كان ينشد فيها شعر المعري. والملاحظ أن أبا العلاء جالس على صفة حصيرها غير منسوج، وفي هذا تلميح إلى تقشفه وزهده؛ كما أن وجود طفل إلى جانبه يومئ إلى عماه وأنه بحاجة إلى قائد. أما القفطي ومن معه، فهم واقفون ينظرون إلى المعري الذي يستقبل القبلة في جلسته –وهي وضعية لها دلالتها– ويتكلم بكلام غير مفهوم. ولعل في هذا إشارة إلى كون القفطي كان ينخدع ب” ظواهر شعره“ ولا ينفذ إلى أغواره، فكان يسيء تفسيره ويقدح فيه. ثم فجأة يصير الكلام مفهوما، وإذا بالقفطي محل سؤال وهدف توبيخ يترتب عنه شعور بالخجل، ولا سيما أنه الوحيد الذي يجهل هوية المعري، فيستنجد حينئذ بالجماعة للتعرف عليه.
كل هذا واضح بين، ولكن الذي يستعصي على الفهم هو ابتسامة القفطي. لماذا ابتسم؟ وهل ابتسامته جزء من المنام، أم تالية له؟ .

مراجع
- الذهبي، تاريخ الإسلام، ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء، بإشراف طه حسين، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1986، ص،189.
- ينبغي وضع هذا في سياق الشعور بالدين، والرغبة في الإعلاء من شأن الذات. إن الإطلاع على الأدب الأوروبي جعل العرب، ابتداء من القرن التاسع عشر، مقارنين بالفعل أو بالقوة.
- رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطئ، القاهرة، دار المعارف، الطبعة السادسة، 1977، ص، 139-142.
- ابن كثير، البداية والنهاية، بيروت-الرياض، 1966، ج 12، ص11.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1977، ج.2، ص219.
- ابن كثير، البداية والنهاية، ج.12، ص 24.
- نفسه، ج.12، ص.95.
- ابن العديم، الإنصاف والتحري، ضمن تعريف القدماء، ص. 564.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج.3، ص.381.
- رسالة الغفران، ص182.
- نفسه، ص215.
- نفسه، ص307.
- في إحدى رسائله يقول المعري لبعض الشعراء : “وأحسبك إن استطعت، فما تحضر القيامة إلا بأبيات حسان، تتقرب بها إلى خزنة الجنان” (إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء، تحقيق محمد عبد الحكيم القاضي، القاهرة، دار الحديث، 1989، ص446).
- رسالة الغفران، ص252.
- نفسه، ص307.
- نفسه، ص185-186.
- نفسه، ص432.
- نفسه، ص432.
- لزوم ما لا يلزم، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983، ج2، ص368.
- القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة-بيروت، 1986، ج1، ص115-116.
- ابن الجوزي، المنتظم، بيروت، 1357-1359، ج8، ص188.
- القفطي، إنباه الرواة، ج1، ص104-105.**

**في كل سنة كذبة**

**عبد الفتاح كيليطو**

 **ما الذي يدفع بأشخاص ألف ليلة وليلة إلى رواية حكايتهم؟ يتعلق الأمر في أغلب الأحيان بتعليل ما أصابهم من تعاسة أو خسارة؛ فهذا شخص يحكي كيف فقد إحدى عينيه، وآخر كيف تحجر نصفه التحتاني إلى قدميه، وثالث كيف صار وجهه أصفر كالزعفران… في هذا الإطار سأتعرض إلى جانب من "حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة"(1)؛ وتنطلق هذه الحكاية بمشهد ثلاثة من العبيد يلتقون ذات ليلة ويروي كل واحد منهم "سبب تطويشه"، أي إخصائه (يتبين من خلال محادثتهم رغبتهم في أكل لحم البشر، مما يدفع إلى التساؤل عن علاقة هذه الشراهة بالإخصاء). العبد الأول أخصي لأنه أزال بكارة بنت سيده، والثالث لأنه نكح سيدته؛ أما الثاني، واسمه كافور، فأخصي لأنه كذب على أسياده، وسيشكل سرده لما حل به موضوع هذا البحث السريع.
منذ نعومة أظفاره، اكتسب كافور عادة سيئة حدا: "اعلموا يا إخوتي أني كنت في ابتداء أمري ابن ثماني سنين، ولكن كنت أكذب على الجلابة في كل سنة كذبة حتى يقعوا في بعضهم، فقلق مني الجلاب وأنزلني في يد الدلال وأمره أن ينادي: من يشتري هذا العبد على عيبه؟ فقيل له: وما عيبه؟ قال: يكذب في سنة كذبة واحدة، فتقدم رجل تاجر […] ومكثت عنده باقي سني إلى أن هلت السنة الجديدة بالخير، وكانت سنة مباركة مخصبة بالنبات، فصار التجار يعملون العزومات وكل يوم على واحد منهم إلى أن جاءت العزومة على سيدي في بستان خارج البلد، فراح هو والتجار وأخذ لهم ما يحتاجون إليه من أكل وغيره […] فاحتاج سيدي إلى مصلحة من البيت فقال: يا عبد اركب البغلة ورح إلى المنزل وهات من سيدتك الحاجة الفلانية […] فلما قربت من المنزل صرخت وأرخيت الدموع فاجتمع أهل الحارة كبارا وصغارا وسمعت صوتي زوجة سيدي […] فقلت لهم: إن سيدي كان جالسا تحت حائط قديمة هو وأصحابه فوقعت عليهم […] فلما سمع أولاده وزوجته ذلك الكلام صرخوا وشقوا ثيابهم ولطموا على وجوههم فأتت إليهم الجيران، وأما زوجة سيدي فإنها قلبت متاع البيت بعضه على بعض وخلعت رفوفه وكسرت طبقاته وشبابيكه[…] ثم خرجت سيدتي مكشوفة الوجه بغطاء رأسها لا غير وخرج معها البنات والأولاد وقالوا: يا كافور امش قدامنا وأرنا مكان سيدك الذي هو ميت تحت الحائط حتى نخرجه من تحت الردم ونحمله في تابوت[…] فلم يبق أحد من الرجال ولا من النساء ولا من الصبيان ولا صبية ولا عجوز إلا جاء معنا[…] وأنا قدامهم أبكي وأصيح […] فلما رآني سيدي بهت واصفر لونه وقال: ما لك يا كافور وما هذا الحال وما الخبر. فقلت له: إنك لما أرسلتني إلى البيت لأجيء لك بالذي طلبته، رحت إلى البيت ودخلته فرأيت الحائط التي في القاعة وقعت فانهدمت القاعة كلها على سيدتي وأولادها".
والعجيب في الأمر أن كافور، عندما بانت الحقيقة، لم يتملكه الذعر من عقاب محتمل ولم يأبه بتهديدات سيده، بل جابهه بوقاحة وصلف، وبقدرة فائقة على المماحكة والمنازعة: "والله ما تقدر أن تعمل معي شيئا لأنك قد اشتريتني على عيبي بهذا الشرط والشهود يشهدون عليك […] وهو أني أكذب في كل سنة كذبة واحدة، وهذه نصف كذبة، فإذا كملت السنة كذبت نصفها الآخر فتبقى كذبة كاملة".
مرة كل سنة، يصاب كافور بأزمة لا يستطيع التغلب عليها، بنوبة قاهرة، أو بحال من الأحوال يجبره على اختلاق أكذوبة. لكن اللافت للانتباه أنه يتصرف وكأن ما يرويه صحيح ومطابق للواقع، فلا يبدو أنه يلعب دورا أو يتصنع، ولا يمكن الجزم بأنه يعي كل الوعي أنه يكذب؛ فحتى عندما يتعرف أسياده على كنه الأمر، أي على سلامتهم، يظل برهة يصيح ويبكي ويحثو التراب على رأسه وكأنهم ماتوا فعلا وكأن ما اختلق هو الحق بعينه. إنه، ويا للمفارقة، سليم الطوية صادق مع نفسه حين يكذب!
تتعين الإشارة هنا إلى أن حكاية كافور مدرجة في حكاية أخرى يدور موضوعها أيضا حول الكذب. وخلاصتها أن زبيدة، زوجة هارون الرشيد، غارت من قوت القلوب، محظية الخليفة، فسعت أثناء غيابه إلى تخديرها، وأمرت العبيد الثلاثة، ومن جملتهم كافور، بدفنها حية خارج القصر (وهذه نقطة التقاء مع حكاية كافور الذي ادعى أن أسياده ماتوا تحت الأنقاض). ثم أمرت نجارا أن يعمل صورة من خشب "على هيئة ابن آدم"، وبعد ذلك كفنتها ودفنتها في قصرها. ولما عاد الخليفة من سفره، قيل له إن قوت القلوب ماتت، فـ"صار حائرا في أمره، ولم يزل بين مصدق ومكذب، فلما غلب عليه الوسواس أمر بحفر القبر وإخراجها منه، فلما رأى الكفن وأراد أن يزيله عنها ليراها خاف من الله تعالى، وهكذا انطلت الحيلة عليه(2)… أما المحظية، فإن شابا اسمه غانم أخرجها من القبر الذي دفنت فيه خارج المدينة وخلصها من موت محقق (وهذه نقطة التقاء ثانية مع حكاية كافور، حيث يتبين أن الأسياد أحياء، فكأنهم والحالة هذه خرجوا من تحت الأنقاض). وكما ينتظر القارئ المبتلى بقراءة الحكايات، فإن غانم وقوت القلوب "أحب بعضهما بعضا"؛ ولكن ما تكاد تقص قصتها، حتى يشعر بالرعب والهلع، فبعد أن كان يراودها عن نفسها بإلحاح، صار "يتمنع عنها خوفا من الخليفة"؛ أي أنه تحول، بمعنى من المعاني، إلى مخصي. فإذا كان كافور قد أخصي لأنه تكلم، فإن غانم أخصي لأنه استمع. إن رواية حكاية والاستماع إليها أمر لا يكون دائما محمود العواقب(3).
غني عن القول إن كذبة كافور أثارت البلبلة والفوضى، فإذا بالمدينة كلها في حالة انفعال وهياج؛ إنه الشخص الذي تأتي الفضيحة على يده. قد نفسر نزعته إلى الكذب برغبة في الانتقام، بإرادة خفية في قتل أسياده وإتلاف ممتلكاتهم، إلا أنه، ومهما كانت حوافزه الدفينة، حريص على إقناع سيده، الحانق عليه، بأنه لم يخف عنه أبدا عيبه (أي حقيقته!)؛ فمن وجهة نظره تصرف باستقامة وأمانة، ولهذا ليس عنده أي شعور بالذنب، أما التوبة فليست داخلة في حسابه. لا يوقظ الكذب عنده مشكلا أخلاقيا، وإنما مشكلا من نوع إستطيقي، إذا اعتبرنا أن الكذب بالنسبة إليه شيء شبيه بتحفة فنية تتطلب سنة من التحضير والإعداد لكي تصير "كاملة"؛ وهذا يذكرنا بحوليات زهير بن أبي سلمى (المصنف ضمن "عبيد الشعر")، الذي كان يقضي حولا كاملا في إنشاء قصيدة وتنقيحها وتثقيفها. ومن أجل تأمين الوقت اللازم لإنهاء تحفته، يرفض كافور الإنعتاق من العبودية الذي يقترحه عليه سيده ليتخلص منه ويستريح من أكاذيبه: "والله إن أعتقتني أنت ما أعتقك أنا حتى تكمل السنة وأكذب نصف الكذبة الباقي، وبعد أن أتمها فانزل بي إلى السوق وبعني بما اشتريتني به على عيبي".
حدث هذا عندما "هلت السنة الجديدة"، وهو ما يتوافق في النص مع فصل الربيع ("وكانت سنة مباركة مخصبة بالنبات"). فكما أن الطبيعة تنتج البراعم والفواكه، فإن كافور ينتج الأكاذيب، بحيث إن إمراع خياله يقابل خصوبة الأرض ووفرة نباتها.
وهنا نتساءل: ألا تتضمن هذه الحكاية أثرا أو بقية من عادة غابرة، عادة الكذب مرة في السنة، عند بداية أبريل؟ وللتذكير فإن التقويم الروماني القديم كان يبدأ بالضبط مع هذا الشهر! وهذه العادة (الهند-أوروبية) كان المقصود منها الاحتفال بالسنة الجديدة، وكانت مرتبطة عند الرومان بعيد المجانين وملاهي الكرنفال(4). ولعل في حكايتنا صدى لهذا الطقس، إذا ما اعتبرنا الموكب الذي اتجه خارج المدينة، نحو البستان، حيث لقي السيد وأصحابه مصرعهم كما زعم كافور، وهو موكب عجيب اشترك فيه أشخاص من شتى الفئات والأعمار، وهم "مكشوفو الوجوه والرؤوس". ولعل في هذا الطقس أيضا ما يفسر الحق في الكذب الذي يطالب به كافور، وعدم مبالاته بما قد يترتب عن فعلته من عقاب.
لكن سيده لا ينظر إلى الأمور بهذا المنظار: "ثم ذهب من شدة غيظه إلى الوالي فضربني علقة شديدة حتى غبت عن الدنيا وغشي علي، فأتاني بالمزين في حال غشيتي فخصاني وكواني،فلما أفقت وجدت نفسي خصيا، وقال لي سيدي: مثل ما أحرقت قلبي على أعز الشيء عندي أحرقت قلبك على أعز الشيء عندك". بخلاف العبدين الآخرين، لم يقترف كافور خطيئة الفسق، لم يستسلم لنزوة جنسية، وإنما ارتكب ذنبا لسانيا، فلسانه هو الذي حمله على الزلل. ولا شك أنه حريص كل الحرص على سلامة هذا العضو، إذ لولاه لزال "عيبه"، وهو عيب يتشبث به ويعتني به أيما عناية، وكيف لا وهو حقيقته وقوام شخصيته ووجوده؟ وهذا ما غاب عن سيده الذي لم يقطع لسانه، أعز الشيء عنده، فلم يقتص منه والحالة هذه كما يجب؛ وعليه فإن انتقامه ناقص، تماما كما أن كذبة كافور غير كاملة.
في دراسة سابقة(5)، تطرقت بصفة عابرة لهذه الحكاية وتساءلت عما إذا أقلع كافور، بعد إخصائه، عن اختلاق كذبته السنوية. لسبب أو لآخر اعتقدت أنه تاب بعد العملية التي أجريت له، لا سيما وأنه يعترف بانهياره ("وقد انكسرت نفسي وضعفت قوتي وعدمت خصاي"). لكنني أخطأت في التقدير ولم أنتبه جيدا إلى النص، وبالفعل فإن كافور لم يغير ما بنفسه على الإطلاق: "وما زلت ألقي الفتن في الأماكن التي أباع فيها". لقد ظل متمسكا بعيبه، وإن كنا لا نعلم شيئا عن أكاذيبه التالية خلال تطوافه من سيد إلى سيد؛ ذلك أنه لم يرو للعبدين إلا الحكاية التي كانت سبب "تطويشه". وطبعا يمكن أن نتساءل عما إذا كان صادقا فيما رواه. بعبارة أخرى، ألا يكذب عندما يعلن أنه يكذب؟ أليست الحكاية التي يرويها للعبدين المخصيين نابعة أيضا من نزعته السنوية إلى الكذب؟

----------------------
الهوامش
1 - ألف ليلة وليلة، القاهرة، المطبعة العامرة العثمانية، الطبعة الثالثة، 1311، ص 123-136.
2 - في الترجمة الفرنسية لماردروس (باريس، منشورات روبير لافون، مجموعة "بوكان"، 1980، ا، ص 282)، نقرأ أن الخليفة "رأى الصورة الخشبية مغطاة بالكفن فظن أنها محظيته".
3 - انظر تسفيطان طوضوروف، "الرجال-الحكايات"، شعرية النثر (بالفرنسية)، باريس، منشورات لوسوي، 1971، ص 87.
4 - استقيت هذه المعلومات من بعض الموسوعات.
5 - العين والإبرة، ترجمة مصطفى النحال، الدار البيضاء، نشر الفنك، 1996، ص 18.**

**[المنزلة بين المنزلتين](http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n05_09kilito.htm%22%20%5Ct%20%22_blank)**

**[عبد الفتاح كيليطو](http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n05_09kilito.htm%22%20%5Ct%20%22_blank)**

 **[في مقدمة كتاب الرحلة(1)، يقول أحمد فارس الشدياق: "ويعلم الله أني مع كثرة ما شاهدت في تلك البلاد من الغرائب، وأدركت فيها من الرغائب، كنت أبدا منغص العيش مكدره(…) لما أني كنت دائم التفكير في خلو بلادنا عما عندهم من التمدن، والبراعة والتفنن، ثم تعرض لي عوارض من السلوان، بأن أهل بلادنا قد اختصوا بأخلاق حسان، وكرم يغطي العيوب ويستر ما شان، ولا سيما الغيرة على الحرم، وصون العرض عما من هذا الصوب يذم، ثم أعود إلى التفكير في المصالح المدنية، والأسباب المعاشية، وانتشار المعارف العمومية، وإلى إتقان الصنائع، وتعميم الفوائد والمنافع، فيحفل ذلك السلوان، وأعود إلى الأشجان".
كيف حصل هذا الاختلال بين "بلادنا" و "تلك البلاد"؟ هذا هو السؤال الذي يؤرق الشدياق ويثير جزعه وسخطه " وحسراته على قصور خمم أهل بلاده"(2)، لا سيما عندما يتذكر أنه "عن المسلمين كان أخذ التمدن والفنون في الأعصر الغوابر، وكانوا قدوة في جميع المناقب والمفاخر". لقد انقلبت الأمور فصار التلاميذ (الإفرنج) أساتذة، بينما تحول الأساتذة (المسلمون) إلى تلاميذ، أو على الأقل هم مطالبون بالتتلمذ على "أولئك الناس"، وهذا ما دفع الشدياق إلى تأليف كشف المخبأ عن فنون أوروبا(3). سيكون واسطة بينهم وبين أوروبا، سيترجم لهم إنجازاتهم لينسجوا على منوالها؛ وإن ما يخول له هذه المهمة أن "شؤونه تتجاذبه يمينا وشمالا"، أي أن له رجلا هنا ورجلا هناك.
وبما أنه يقرض الشعر وهو في أوروبا، كان لا بد أن يطرح على نفسه أسئلة عن وضع الأدب العربي وعلاقته بالأدب الأوروبي، وهذا ما سنحاول إبرازه استنادا على ما ورد في كتابيه الساق على الساق(4) وكشف المخبأ.
في الساق على الساق، نقرأ أن الفارياق (وهو اسم مركب من فارس الشدياق) توجه من جزيرة مالطة حيث كان يقيم ويدرس العربية، إلى تونس خلال عطلة الصيف. "ثم لما أزف رحيل الفارياق من المدينة (تونس) قال له بعض معارفه من أهلها: لو مدحت واليها المعظم فإنه أكرم من أعطى وأنعم، وأكثر الناس ارتياحا إلى الجود والمعروف". ولما عاد إلى مالطة، "خطر بباله أن ينظم قصيدة في مدح جناب المولى المشار إليه، فأنشأ قصيدة طويلة (…) فلم يشعر بعد أيام إلا والمولى المشار إليه بعث له بهدية من ألماس"(5). الفارياق مدح والي تونس لأنه سمع بكرمه وأريحيته؛ نلمح هنا العقد الذي يربط تقليديا الشاعر بالأمير: قصيدة مدح مقابل مكافأة ما.
بعد مدة، ضاق صدر الفارياق بالتعليم في مالطة، "واتفق في غضون ذلك أن سافر إلى فرنسا المولى العظيم أحمد باشا والي إيالة تونس المفخم، وفرق على فقراء مرسيلية وباريس وغيرهما أموالا جزيلة شاع ذكرها ثم رجع إلى مقامه. فرأى الفارياق أن يهنئه بقصيدة، فنظم القصيدة وبعث بها على يد من بلغها لجانبه. فلم يشعر بعد أيام إلا وربان سفينة حربية يطرق بابه، فلما دخل واستقر به المجلس قال للفارياق: قد بلغت قصيدتك لجناب سيدنا الأكرم، وقد أمرني أن أحملك إليه في البارجة. فلما سمع ذلك استبشر بالفرج من حرفته"(6). وفي هذا النص إشادة بوالي تونس الذي شمل كرمه فقراء فرنسا، إلا أن ما يثير الانتباه أن الفارياق استصحب عائلته إلى تونس، فلم يستأ الوالي من ذلك، "وهنا ينبغي أن نلاحظ مزية الكرم التي خص الله تعالى بها جيل العرب دون سائر الأجيال (…). ولو أن أحد أعيان الإفرنج دعا شخصا وأتاه ذلك الشخص ومعه غير نفسه لجبهه عند اللقاء بل لم يكن ليلقاه قط"(7). الإشادة بالممدوح تحولت تدريجيا إلى الإشادة بالعرب، أكرم خلق الله، وإلى الغض من شأن الأوروبيين، أو الإفرنج كما يسميهم النص، الذين يقفلون الباب في وجهك إذا استصحبت أشخاصا لم يدعهم.
ترى ما الذي حدا بالفارياق إلى عقد موازنة بين العرب والإفرنج عند حديثه عن والي تونس؟ سيتضح لنا هذا الاستطراد بعد قليل؛ لنكتف الآن بالقول إن الفارياق انتقل بأهله إلى تونس، "وهناك تعرف بجماعة من أهل الفضل والأدب، منهم من أدبه ومنهم من أترفه. وهناك حظي بتقبيل يد المولى المعظم ونال منه الصلات الوافرة"(8). إنها فترة سعادة بالنسبة للفارياق، فالكل اعترف به واحتفى به؛ بعبارة أخرى ارتقى إلى مرتبة شاعر البلاط المدلل، شأنه في ذلك شأن شعراء الماضي الغابر، المتنبي مثلا. إلا أنه خلال مقامه بتونس، حدث شيء لم يكن في حسبانه، فلقد "سأله وزير الدولة: هل تعرف اللغة الفرنساوية؟ قال: لا ياسيدي ما عنيت بها، فإني ما كدت أتعلم لسان الانكليز حتى نسيت من لغتي قدر ما تعلمته منه. فقد قدر على رأسي أن يسع قدرا معلوما من العلم، فمتى زاد من جهة نقص من أخرى"(9). تتوقف المحاورة هنا دون أن نعلم بالضبط قصد الوزير من وضع سؤاله، وهو حقا سؤال غريب إذا أدخلنا في اعتبارنا أنه لم يطرح أبدا على شاعر قديم؛ لم يكن يخطر ببال أي وزير أن يسأل شاعرا عن معرفته المحتملة بلغة أخرى غير العربية. نفهم من طرف خفي أن الوزير كان ينوي إسناد وظيفة في إدارته للفارياق لو كان هذا الأخير متمكنا من اللغة المذكورة، ونفهم أن الفارياق الذي مل من تدريس العربية بمالطة أضاع فرصة ثمينة في تونس بسبب جهله بالفرانساوية. إن شيئا ما قد تغير في العالم، بحيث أصبح العرب بحاجة إلى لغة أخرى غير لغتهم. إن والي تونس يهش للمدح ويكافئ عليه، لن يمنح منصبا في ديوانه إلا لشخص يتقن الفرنسية. في عالم يسود فيه الإفرنج، لم تعد العربية كافية (بل إن الإنجليزية التي أشار الفارياق إلى معرفتها لم تحرك الوزير، لاعتبارات تاريخية معروفة).
على ما يبدو (ومع مراعاة روح الدعابة السائدة في النص)، لم يتعلم الفارياق الفرنسية لأنه خشي أن يفقد العربية، العربية التي نسي قسما منها عندما درس الإنجليزية (خلال أسفاره يحمل دائما معه القاموس المحيط للفيروزابادي). إن تعلم لسان أجنبي يتم على حساب اللسان الأصلي؛ لقد نسي الفارياق نصف عربيته عندما حفظ الإنجليزية، ولو درس الفرنسية لما بقي له من العربية إلا الثلث… من الراجح أن هنا إحالة إلى الجاحظ الذي قال في كتاب الحيوان متحدثا عن "الترجمان": "وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية. ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها. وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعتين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة؟"(10). إلا أن هناك فرقا بين وضعية الجاحظ ووضعية الشدياق: الأول لم يكن بحاجة إلى دراسة لغة غير العربية، بينما كان لا بد للشدياق من معرفة لغة بل لغات إفرنجية.
هل كان بإمكان الشدياق تكرار تجربته التونسية في أوروبا؟ يبدو هذا مستحيلا، فلا يتصور أن ينشئ شاعر عربي قصيدة عربية في مدح أمير إفرنجي، بل لا يتصور في القرن التاسع عشر الأوروبي أن يقوم شاعر، كيفما كان لسانه، بإنشاء قصيدة مدح. لو فعل لبدا عمله في غير أوانه ومن قبيل ترهات دون كيخوتي. ومع ذلك، فلقد مدح الشدياق الملكة فيكتوريا: "وقد كنت مدحت ملكة الإنكليز بقصيدة وقدمتها لضابط البلد وهو وكل بها زوجته لتهديها إلى بعض الخواتين القائمات بخدمتها، وترجمتها أيضا إلى لغتهم، وإلى الآن لم يأتني عنها جواب ولا أعلم هل وصلت أو لا"(11). هل أرسل الشدياق قصيدته باللغتين أوبالإنجليزية وحدها؟ كل ما نعلم أنه انتظر لعدة سنوات وعبثا ردا من الملكة أو من أحد أفراد حاشيتها. لقد تكبد عناء ترجمة القصيدة إلى الإنجليزية تسهيلا للتواصل، كما استنجد بضابط البلد لتوصليها، ولكن مجهوده ذهب سدى. والنتيجة التي استخرجها من هذا الامتحان "أن نظم القصائد سواء بالعربية أو غيرها أسهل من تقديمها للممدوح من ملوك الإفرنج". ذلك أنه "لم تجر العادة عند ملوك الإفرنج بأن يقرأوا قصائد مدح فيهم ولا غيرها أيضا مما يخاطبون به وإنما يقرأ ذلك كله كتاب أسرارهم وهم يجاوبون عنها المخاطب بحسبما يرونه صوابا"(12).
هل تاب الشدياق بعد هذا الفشل من مدح ملوك الإفرنج. أبدا، فقلد مدح لويس نابوليون عندما قام بانقلاب 2 دجنبر 1851: "ثم عدت إلى باريس واتفق حينئذ أن تولى السلطان الآني ضبط الأمور السياسية وهو يومئذ رئيس مجلس الشورة وقهر مناوئه وحاسده، فأشار علي بعض معارفي أن أمتدحه بقصيدة، فإنه ذو إلمام بالعربية وله إطلاع على لغات كثيرة"(13).
جاءت الإشارة من بعض المعارف، تماما كما حدث بالنسبة لوالي تونس. الشدياق يوحي بأنه لم ينظم القصيدة من تلقاء نفسه، وإنما بإيعاز من شخص ما لا يذكر اسمه، فكأنه خضع لضغط خارجي. هل ينبغي أن نصدقه عندما يعلن أنه لم يأخذ المبادرة؟ المسألة تتعدى صاحبنا وتحيل إلى طقس غارق في القدم؛ فجل المؤلفين القدماء يذكرون في افتتاحيات مصنفاتهم أن شخصا طلب منهم إنشاء كتاب في موضوع من المواضيع، شخصا لا يسمونه عادة، وقد يكون ذا نفوذ أو مجرد صديق. وهذا الطقس يترك لدينا الإنطباع أنهم كانوا يعتبرون الكتابة أمرا جسيما وخطيرا، وأنهم كانوا بحاجة إلى الإحتماء وراء سلطة للشروع في الكتابة. بهذا المعنى ليست الكتابة نتيجة قرار ذاتي بقدر ما هي استجابة لصوت خارجي ملح، لأمر مطلق لا يجوز تغافله أو التغاضي عنه.
إلمام نابوليون بالعربية يقابله إلمام الشدياق بالفرنسية (التي درسها أثناء مقامه بباريس): إنها مقابلة جديرة بالتسجيل. كل من الشاعر والأمير "له إطلاع على لغات كثيرة"، ومع ذلك هناك فجوة كبيرة بينهما، الفجوة الموجودة بين النسق الأدبي العربي والنسق الأدبي الإفرنجي. فقصيدة الشدياق تشتمل على ستين بيتا، وتبدأ بمقدمة غزلية من ثلاثة عشرة بيتا، وغير خاف لزوم هذه المقدمة رغم تأفف بعض الشعراء منها. ولقد حاول القدماء (ابن قتيبة مثلا) تبريرها بكون النسيب يخلق انطباعا حسنا لدى الممدوح يجعله يهش للقصيدة ويرتاح لسماعها. وعن المطلع الغزلي يقول الشدياق: "وهو في الحقيقة أسلوب غريب للعرب. قال العلامة الدسوقي: اعلم أنه قد جرت عادة الشعراء أنهم إذا أرادوا مدح إنسان أن يذكروا قبله الغزل لأجل تهييج القريحة وتحريك النفس للشعر والمبالغة في الوصف وترويح النفس ورياضتها"(14). وفي مناسبة سابقة لمس الشدياق عن قرب غرابة هذا العرف: "ولما ترجم موسيو دوكات قصيدتي التي مدحت بها المرحوم أحمد باشا باي والي تونس وطبعها مع الترجمة، كان بعضهم يسألني هل اسم الباشا سعاد، وذلك لقولي في مطلعها: -زارت سعاد وثوب الليل مسدول- فكنت أقول: لا بل هو اسم امرأة، فيقول السائل: وما مدخل المرأة بينك وبين الباشا؟"(15) المرأة بالنسبة للإفرنجي دخيلة في قصيدة المدح، إنها تتسلل بين رجلين، المادح والممدوح، تندس في شأن لا يهم إلا الرجال، إنها زائدة، غير مجدية، لا طائل تحتها ولا مبرر لوجودها.
رغم عدم اقتناع الشدياق بضرورة افتتاح القصيدة بمقدمة غزلية، فإنه لم يكن بوسعه أن يتملص منها، وإلا لوسم بالنقص من طرف أندداه ونظرائه. ذلك أن القصيدة وإن كان المقصود منها لويس نابوليون، فإنها موجهة أيضا للعارفين بالشعر ولجهابذة النقد الذين سيحكمون عليها في نهاية المطاف. بهذا المعنى فإن للقصيدة مقصدين ومتلقيين: نابوليون وحاشيته من جهة، والقراء العرب المحتملين من جهة أخرى، وهي بالتالي تتضمن همين متناقضين: إن أرضى الشدياق القارئ العربي بمراعاة المطلع الغزلي، فإنه لا محالة سينفر القارئ الأوروبي. فهو يعلم "أنه لا شيء أفظع عند الإفرنج من أن يروا في قصائد المدح تغزلا بامرأة ووصفها بكونها رقيقة الخصر ثقيلة الكفل نجلاء العينين سوداء الفرع وما أشبه ذلك فشعرهم كله خصي(16). وأفظع منه التشبب بغلام. وأقبح من هذا وذاك نسبة شيء من صفات المؤنث إلى المذكر كقول الشاعر -كان ثدياه حقان- "(17).
كيف سيحاول صاحبنا التوفيق بين الذوق العربي والذوق الإفرنجي؟ سيبدأ قصيدته بانتقاد العرف الذي يفرض النسيب على الشاعر:
من شأن أهل الهوى أن يفرطو الغزلا قبل المديح وإلا يندبـــوا الطلــــــــــــلا
أما النسيب فلا حسناء تشغلنــي إذ قلب ذي الحسن عن حسن الوفاء خلا
بلى أنا ناسب وجدا بطيف كرى ما كنت أعرفه من قبل أن وصـــــــــــلا(18)
الغريب في الأمر أن الشدياق يؤكد أنه ضد النسيب التقليدي، ثم لا يلبث أن يتغنى بحسناء؛ النفي والإنكار يقودان إلى التوكيد والإثبات. هذا التأرجح بين السلب والإيجاب ينعكس على صورة المرأة التي يتغنى بها، فهي "طيف كرى"، لا وجود لها في الواقع، إنها زائرة وهمية، مجرد أضغاث أحلام. لم يكن بوسع الشدياق أن يقصي المرأة عن القصيدة، فحولها إلى شبح يظهر في المنام، إلى خيال يتراءى "والليل معتكر".
يعلن الشدياق أنه "نظم هذه القصيدة في يوم واحد"، مشيرا إلى مهارته وحذقه وتمكنه من فن القريض، "إلا أنه بقيت الصعوبة في تقديمها لأعتاب الممدوح"(19). فمن الأكيد أنها ستبقى حبرا على ورق وبلا جدوى إذا لم تصل إلى نابوليون: "فاجتمعت بالفاضل اللبيب والصديق الأديب الخواجا روفائيل كحلا وطالعته في ذلك فقال: أنا أعرف وسيلة لتقديمها ولكن ينبغي أن نترجمها إلى اللغة الفرنساوية، فإن معانيها لا تضيع بالترجمة إذ هي منسوقة على نسقهم لولا التغزل بالطيف، لكنه شيء عدمي ولا سيما أنك أشرت في مطلع القصيدة إلى إنكار الغزل قبل المديح. فمن ثم ترجمناها وأطلعنا عليها أحد أدبائهم فقال: الأولى أن ترسلوها غير مترجمة، فإن السلطان عنده تراجمين يترجمونها له، فقدمت كما هي"(20). على ما يظهر، لم يرض الأديب الفرنسي عن الترجمة فنصح الصديقين بإرسال النص الأصلي؛ هكذا لن يكون الاتصال مباشرا وإنما عن طريق تراجمة السلطان. "وبعد أيام لم نشعر إلا والبريد يطرق الباب، وإذا بيده رسالة من كاتب السلطان باسم الخواجا المذكور وباسمي، مضمونها أن القصيدة بلغت جنابه العالي وحسن موقعها لديه وأنه يشكرنا على ذلك شكرا جزيلا"(21).
ثم انتهى كل شيء بهذه الرسالة الجوابية الموجهة إلى الشريكين. على عكس الملكة فيكتوريا، فإن لويس نابليون (أو كاتبه) كلف نفسه عناء الرد على المديح. هل كان الشدياق ينتظر منه شيئا آخر؟ إنه يجيب بالنفي: "لم يكن مقصودي بهذا المدح سوى نهمة الشعراء المعدية إلى تحمير دواوينهم بقولهم: وقال يمدح الملك، وقال يمدح الأمير"(22). إنه مصاب بعدوى الشعراء التي تدفعهم إلى المدح ملتمسين الاعتبار الذي يحظون به عندما ترد في دواوينهم أسماء وألقاب عظماء الوقت. لكنه يتناسى أن عادة الشعراء أيضا أن يدبجوا قصائد المدح من أجل ما يأملونه من نوال وعطاء. ألم يكن هذا شأنه مع والي تونس الذي أرسل سفينة حربية لاستقدامه وإكرامه؟ على كل حال لم ينل شيئا من لويس نابليون، لم يتوصل بدعوة من جنابه العالي، بل لم يتمكن حتى من رؤيته.
ولا شك أن هذا حز في نفسه فظل ينتظر فرصة لعقد الصلة به من جديد وتذكيره بالدين الذي في عنقه. ذلك أن "السلطان" لم يكافئ على المدح الذي قدم له، وهذا لا يجوز في سياق العلاقة التقليدية بين الشاعر والأمير. ولقد سنحت الفرصة للشدياق سنة بعد ذلك، عندما أعاد لويس نابليون رسم الإمبراطورية وتلقب بنابليون الثالث: "ثم إنه في خلال هذه الأوقات استقل السلطان المشار إليه بولاية الملك ولقب بالإمبراطور فنزغني نازغ آخر من -وقال يمدح الأمير- إلى أن أهنئه بقصيدة وأقدمها على يد رئيس تراجمين بابه الكنت دكرانج"(23). القصيدة الجديدة تتكون من ثلاثين بيتا (نصف عدد أبيات القصيدة الأولى)، وما يميزها أنها مدح خالص، أي أنها خالية من النسيب بحيث تبدأ هكذا:
للويس نابليون حق الســــؤدد والملك إذ هو في المعالي أوحــــد
بتخليه عن المقدمة الغزلية وبهجومه على المدح انطلاقا من البيت الأول، اعتقد الشدياق أنه أزاح أكبر عقبة بينه وبين الممدوح. لكي يقبل شعره أخل بنظام القصيدة المألوف وجحد المرأة بصفة جذرية وأنكر حق تصدرها للمديح. لقد قام بعملية بتر شعره وإخصائه من أجل التقرب من الذوق الأوروبي. لكن أيكفي هذا ليصير مقبولا مجازا؟ أبدا، وهذا ما تبين له عندما قرأ القصيدة على رئيس التراجمة: "قال: ليس من هذه الصفات التي نسبتها إلى السلطان ما هو مختص به وحده، فإنه يصلح لأن يخاطب به أي ملك كان"(24). كلام الشدياق كلام عام لا يناسب بالتحديد شخص نابليون، إنه مرآة تعكس صورة كل الملوك ولا تعكس صورة ملك بعينه. لن يجد نابليون نفسه فيها، وبهذا المعنى فإن قصيدة المدح العربية تسلب الممدوح خصوصيته وميزته فيضيع في نمط مثالي تختلط فيه كل الصور. وهذا ما يفسر ظاهرة أشار إليها النقاد العرب القدماء، وهي أن بعض الشعراء كانوا يمدحون عدة ملوك بقصيدة واحدة. فما دامت القصيدة تنطبق على كل واحد منهم، فلم سيتجشمون كل مرة مشقة إنشاء أبيات جديدة؟ يكفي الشاعر، والحالة هذه، أن ينظم قصيدة واحدة وينشدها لكل الملوك الذين يصادفهم في طريقه…
إضافة إلى هذا هناك الحاجز اللغوي والثقافي، أي انعدام التواصل، وهو ما أشارإليه رئيس التراجمة في وصفه لقصيدة الشدياق: "وهي مع ذلك عويصة لا يمكن ترجمتها ولو قدمتها كما هي لما استحسن منها غير الخط والشكل فقط"(25). إذا كان هذا هو الارتسام الذي خرج به هذا العالم بالعربية من قراءة القصيدة، فماذا سيكون شعور القراء العاديين؟ ستتحول بين أيديهم، بدءا بنابليون، إلى حروف بلا معنى، سينظرون إلى متنها كما ينظرون إلى علامات لغة ميتة منقوشة على جدران معابد عتيقة، رموز غامضة لم يعد يفهمها أحد، اللهم إلا بعض المختصين في علم الآثار، أي المستشرقين بالنظر إلى هذه الحالة.
الغريب في الأمر أن الشدياق لم يكن يجهل هذا التفاوت بين الأدب العربي والأدب الأوروبي الذي كان مطلعا عليه. فهو يروي أنه كان على علم بهذه الحال قبل أن ينظم قصيدته الأولى في مدح نابليون؛ لقد كان يدرك أن الإفرنج "ينكرون المبالغة في وصف الممدوح، فإنهم أول ما يبتدئون المدح يوجهونه إلى المخاطب ويجعلونه ضربا من التاريخ فيذكرون فيه مساعي الممدوح ومقاصده وفضله على من تقدمه من الملوك بتعديد أسمائهم، أما تشبيهه بالبحر والسحاب والأسد والطود والبدر والسيف فذلك عندهم من التشبيه المبتذل، ولا يعرضون له بالكرم وبأن عطاياه تصل إلى البعيد فضلا عن القريب، فهم إذا مدحوا ملوكهم فإنما يمدحونهم للناس لا لأن يصل مدحهم إليهم. ومع علمي بهذه الحال لم يمكنني مقاومة نزغة النهمة العربية إلى تقديم القصيدة المذكورة ولا سيما لما سمعت بأن الممدوح يعرف لغتنا". الفرق بين المدح في الأدبين يعود إلى نوعية التعاقد بين المادح والممدوح. فالمدح العربي يتأسس كما أسلفنا على عقد شخصي بين الشاعر والأمير يتم بموجبه تقديم قصيدة مقابل ثواب ما، أما المدح الأوروبي فينبني على عقد بين مؤلف المدح و "الناس"، أي عموم القراء، ولهذا لا يرد فيه ذكر الكرم لأن المادح لا ينتظر مكافأة على خطابه. إن الممدوح في الحالة الأولى يخاطب مباشرة، بينما هو في الحالة الثانية لا يتحدث عنه إلا بضمير الغائب.
إذا لم يقاوم الشدياق الرغبة في تقديم القصيدة الأولى إلى نابليون، فإنه فيما يخص القصيدة الثانية اقتنع بحجج رئيس التراجمة: "فلهذا أضربت عن تقديمها وشكرته على نصحه، ولكني لا أضرب عن قيدها هنا حتى ينتفخ بها بطن هذا الكتاب"(26). لن تضيع تماما إذ ستؤول إلى القارئ العربي، هذا القارئ الذي سيكون الملجأ الأخير بعد أن أعرض عنها القارئ الأوروبي. يلوذ الشدياق بذويه بعد أن أنكره الأجانب وردوا له شعره بلطف مشوب بشيء من الاحتقار.
يروي الشدياق هذه التجربة بعد سنوات من حدوثها، ولعل هذا ما يفسر نبرته الساخرة، ونظرته إلى الأشياء بشيء من التجرد والترفع. ولسنا بحاجة إلى كثير من الخيال لنتصور خيبة أمله عند فشله الذريع في انتزاع الاعتراف بشعره من الإفرنج. لكن الأمر يتجاوز حساسيته الشخصية ليشمل الشعر العربي برمته. ذلك أن قصيدتي الشدياق كناية عن الشعر العربي، ورفضهما يعني رفض الشعر العربي بكافة فنونه، وبالتالي رفض الأدب العربي الذي يشكل الشعر أهم مكوناته. خارج فضائه المعهود ليس للأدب العربي انتشار ورواج، بل ليس له وجود إطلاقا. وبالنسبة للشدياق يترتب عن هذه القطيعة العنيفة بين أوروبا والعالم العربي شعور بإهانة مزدوجة، إهانة نرجسية وإهانة ثقافية.
لا نلمس هذا الشعور في كتاب كشف المخبأ الذي ألف سنة 1857(27)، أي بعد مرور برهة من الدهر على الحادث. لكن الجرح، قبل هذا التاريخ، لم يلتئم وظل ينزف في الساق علىالساق الذي نشر سنة 1855، أي ثلاث سنوات بعد إنشاء قصيدة المدح الثانية. فالشدياق يرخي العنان في هذا الكتاب لغيظه وحنقه، فيقول عن الإفرنج في معرض وصفه للحفاوة التي لقيها في تونس: "وليت شعري أين من تكرم من ملوكهم بإرسال بارجة لاستحضار شاعر ولغمره إياه بالمال والهدايا النفيسة؟ فلعمري إن مادح ملوكهم لا جائزة له من عندهم غير تسفيهه وتنفيذه. مع أنهم أشد الخلق حرصا على أن يشكرهم الناس ويمدحوهم. ولكنهم يأنفون من أن يمدحهم شاعر يريد نوالهم (…). وما أحد من شعراء الإفرنج استحق أن يكون نديما لملكه. فغاية ما يصلون إليه من السعادة والحظوة عند ملوكهم إنما هو أن يرخص لهم في إنشاد شعرهم في بعض الملاهي(28)". ثم يضيف: "ولهذا أي لكون الكرم مزية خاصة بالعرب لم ينبغ في أمة من الأمم شعراء مجيدون مفلقون كشعرائهم على اختلاف الأمكنة والأزمنة. وذلك من زمن الجاهلية إلى انقراض الخلفاء والدولة العربية. فإن اليونانيين يفتخرون بشاعر واحد هو أوميروس والرومانيين بفرجيل والطليانيين بطاسو والنمساويين بشلر(29) والفرنسيس براسين وموليير والإنكليز بشكسبير وملطون وبيرون. فأما شعراء العرب المبرزون على جميع هؤلاء فأكثر من أن يعدوا، بل ربما كان ينبغ في عهد واحد في زمن الخلفاء مائتا شاعر كلهم بارع فائق"(30).
لمن يوجه الشدياق هذا الخطاب؟ للعرب الذين يعتبرهم أكرم الناس وبالتالي أشعر الناس. فإذا كان الإفرنج متفوقين في "التمدن"، فإن العرب أعلى مقاما في الشعر. إلا أن هناك شيئا غامضا في كلامه، ذلك أن الشعراء العرب الذين يعتز بهم نبغوا خلال فترة بعيدة وساحقة في القدم، "في زمن الخلفاء"؛ فالشعر يشكل ماضي العرب، بينما التمدن يؤسس حاضر الإفرنج… ثم هناك شيء آخر أكثر التباسا: من يقول إن العرب أرفع منزلة في الشعر؟ من يعترف لهم بهذه المفخرة؟ الشدياق لا يبني رأيه على أي سند إفرنجي، أي أنه لا يذكر مرجعا أوروبيا يؤيد هذا الحكم القاطع. إنه يعترف بما حققه الإفرنج "من التمدن، والبراعة والتفنن"، ولكن الإفرنج لا يعترفون بشعره ولا بالشعر العربي بصفة عامة، بل إن ما أورده من حكمهم على أسلوب القصيدة يدل على نفورهم منه وإنكارهم له باعتباره شيئا فظيعا، على الأقل في بعض جوانبه.
وليت الأمر اقتصر على الإفرنج، ففي سياق حديثه عن الصمت الذي قوبل به مدحه لملكة الإنجليز يضيف الشدياق: "وكل من تعلم لغات الإفرنج من علية الترك وأشرافهم سلك هذه الطريقة. فإني نظمت قصيدة في ولي باشا سفير الدولة العلية في باريس، وأخرى في نامق باشا، وأخرى في محمد علي باشا، ولم تنتج إحداها سلبا ولا إيجابا"(31). إن موقف هؤلاء السادة الأتراك من شعر الشدياق (والشعر العربي؟) لشبيه بموقف الإنجليز والفرنسيين. وهم في نظر الشدياق معذورون نوعا ما، ذلك أن سلوكهم نابع من تعلمهم لغات الإفرنج وما يرافق ذلك من تبن لعادات القوم وآدابهم، بحيث إن قصيدة المديح تبدو لهم بناء متهافتا مهجورا. وإذا استمرت الأمور على هذه الوتيرة، فإن العدوى ستنتقل لا محالة بعد فترة وجيزة إلى العرب…
مباشرة بعد ذكر الشدياق لإعراضه عن تقديم قصيدته الثانية إلى الإمبراطور نابليون، ينتقل إلى موضوع آخر قريب وبعيد: "وفي غضون ذلك شرعت في تأليف كتاب الفارياق"(32)، يقصد كتاب الساق على الساق. لماذا هذه الإشارة العابرة؟ أي تعويض كان يبحث عنه من خلال هذا التأليف؟ ما سر الانتقال من النظم إلى النثر، من إنشاء قصائد المديح إلى تأليف كتاب يتحدث فيه عن… عن ماذا؟ لنترك جانبا أمر تصنيف هذا الكتاب ضمن الرحلة أو الرواية أو السيرة الذاتية بضمير الغائب، ولنكتف بوضع السؤال التالي: أي قول يتسنى في منتصف القرن التاسع عشر لأديب عربي شاهد أوروبا ولاحظ البون الشاسع الذي يفصلها عن عالمه المألوف؟ ماذا بوسعه أن ينشئ عندما يرى على مضض أن الأدب الذي تغذى به ونشأ في أحضانه لا ينسجم مع الذوق الأوروبي؟ ماذا يبقى له عندما يدرك، بصفة جلية أو غامضة، أن ثقافته الأصلية تنتمي إلى الماضي، بينما ثقافة الإفرنج مرادفة للحاضر؟ أكيدا أنه لن يتنكر لماضيه ولن يترك فرصة تمر دون الإعلان عن وفائه له، ولكنه في آن واحد لن يسعه إلا أن يستشف مستقبل العرب في حاضر الإفرنج، إنه والحالة هذه سيصف وضعيته، سينكب على عقد موازنة لا نهائية بين العالمين، بين الزمانين، أو إن فضلنا بين الساقين. أجل، سيضع ساقا على ساق وسيستغرق في التفكير في موقعه وموضعه، أو كما قال شاعر ألماني من القرن الثالث عشر (ملمحا على ما يبدو لتفتت عالم الفروسية):
"جلست على حجر
ووضعت ساقا على ساق،
وأسندت عليهما مرفقي،
ثم دعمت بيدي
ذقني وخدي،
وهكذا أخذت أتأمل
كيف ينبغي العيش في هذا العالم" n

---------------
الهوامش
1 - العنوان الكامل لهذا الكتاب (الذي يشتمل في الواقع على كتابين) هو: كتاب الرحلة الموسومة بالواسطة إلى معرفة مالطة، وكشف المخبأ عن فنون أوربا، تونس، 1283(1867). وعلى هذه الطبعة اعتمدت لإيراد مقاطع كشف المخبأ التي أستشهد بها.
2 - فمثلا عندما يتحدث عن فصل السلط في إنجلترا، يقول: "فيا ليت شعري متى نصير نحن ولد آدم بشرا كهؤلاء البشر. ومتى نعرف الحقوق الواجبة لنا وعلينا؟ أتخال أن التمدن معناه أن يكون الناس في مدينة وفيها ذئاب وسباع؟ كلا ثم كلا" (كشف المخبأ، ص، 155).
3 - "رغبتي في حث إخواني على الإقتداء بتلك المفاخر".
4 - اعتمدت على طبعة القاهرة، المكتبة التجارية، د.ت. (1920)، جزآن.
5 - الساق، II، ص 131-132
6 - الساق، II، ص 196-197
7 - الساق، II، ص 197-198
8 - الساق، II، ص 200
9 - الساق، II، ص 200
10 - الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1938-1945، I، ص 76.
11 - كشف المخبأ، ص 302
12 - كشف المخبأ، ص 302
13 - كشف المخبأ، ص 300
14 - كشف المخبأ، ص 303
15 - كشف المخبأ، ص 303
16 - عن لسان العرب، "الخصي من الشعر: ما لم يتغزل فيه".
17 - كشف المخبأ، ص 303
18 - كشف المخبأ، ص300
19 - كشف المخبأ، ص 302
20 - كشف المخبأ، ص 303-304
21 - كشف المخبأ، ص 304
22 - كشف المخبأ، ص 302
23 - كشف المخبأ، ص 304
24 - كشف المخبأ، ص 304
25 - كشف المخبأ، ص 304
26 - كشف المخبأ، ص 304
27 - انظر محمد الهادي المطوي، أحمد فارس الشدياق، حياته وآثاره وأراؤه في النهضة العربية الحديثة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1989، I، ص 199.
28 - الساق، II، ص 198-199
29 - هذا الشاعر في الواقع ألماني.
30 - الساق، II، ص 198
31 - كشف المخبأ، ص 302
32 - كشف المخبأ، ص 306.](http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n05_09kilito.htm%22%20%5Ct%20%22_blank)العــــــائـد
عبد الفتاح كيليطو**

 **يروي ابن الزيات في كتاب التشوف قصة ولي من سلا اسمه أبو العباس أحمد، "كان ذا مال فتصدق بجميعه وعزفت نفسه عن الدنيا وأهلهـا وأقبـل على الله تعـالى". غني عن القول أن مثل هذا التصرف ليس بالنادر في التشوف، فما أكثر الأولياء الذين يختارون الآخرة ويتخلون عن التعلق بأسباب الدنيا، إلا أن ما يلفت الانتباه أن أبا العباس أحمد لم يكتف بقطع صلاته بالناس بل تخلى أيضا عن "ابنة صغيرة اسمهـا مريم"… طلب من صديق له أن يكفلها ثم غادر سلا وغاب نحوا من ثمانية عشر عاما.
ماذا فعل خلال هذه المدة الطويلة ؟ أغلب الظن أنه ساح في الأرض ورافق الفقراء وزار الأولياء. لكن يظهر أنه لم ينس ابنته تماما وأن ذكراها ألحت عليه يوما فلم يستطع الصبر وعاد إلى مسقط رأسه. ترى مـاذا كان ينتظر منها ؟ أن تفرح بمقدمه وترحب به ؟ إلا أن الذي حـدث أن مريم "أبت أن تجيء إليه". ثم إنه غاب ثانية وعند عودته وجدها قد تزوجت "فسلم عليها" ( ليس في النص إشارة إلى أنـها بادلته السـلام ). بعد ذلك غاب ثالثة ثم عاد إليها وقد رأى في المنام أن أجله قـد دنا وأنه لاحق بربه، فأعد قبرا، ثم "جاء إليها وقال لـها : أردت أن أبيـت عندك في بيت خـال وأن لا تأتيني إلا وقت طلوع الفجر. فدخل البيت. فلما طلع الفجر دخلت عليه ابنته فوجدته ميتا مستقبل القبلة. فحملته ودفنته في القبر الذي حفر لنفسه".
لن نعرف أبدا مشاعر البنت مريم بالنسبة لأبيها وبالنسبة لنفسها. وابن الزيات لا يساعدنا قطعا على استكناه صمتها المطلق، فهو يورد الأحداث بدون تعليق أو تقييم. ورغم كونه يعتبر أبا العباس أحمد من الأولياء بمجرد إدراجه في التشوف، إلا أنه ـ وهـذا شيء غريب ـ لا يشيد به ولا يثني عليه كما يفعل غالبا في بداية فصول كتابـه، فيقول مثلا عن هـذا الولي أو ذاك إنه كان "كبير الشأن"، أو "عبدا صالحا"، أو "جليل القدر"، وفي الحالات القصوى يقول عنه إنه "كان قطب عصره وأعجوبة دهره"، وهو النعت الذي خص به أبا يعزى.
وعلى ذكر أبي يعزى فإن هذا الولي الصالح قد عاش تجربة قريبة من تجربة أبي العباس أحمد . وقبل إيرادها لابد من التذكير بأنه كان يحظى بنفوذ كبير ويتمتع بسلطة معنوية تكاد تكون بلا مثيل. وهكذا كان النـاس يقصدونه للاستشفاء بلمسه والتبرك بدعائه، ولا يقتربون منه إلا وفرائصهم ترتعد خشية أن يفشـي أسرارهم لأنه كان يعلـم ما تكنه الصدور وما يجول في الضمائر. والحيوانات بما فيها الوحوش الضارية والأسود الكاشرة كانت تأتمر بأمره وتحوم حوله خاضعة طيعة. أما الجن فكانت تدين له بالسمع والطاعة وتبادر عند أمره بالخروج من جسم الشخص المصاب بالجنون فيبرأ لحينه. وليس هذا كل شيء فالسماء تجود بالمطر وقت الجفاف عندما يستسقي للناس. وبالجمـلة فلقد كـان "أعجوبـة في الزمان" و"آية وقته"، ومع ذلك كان يعاني من نقطة ضعف خفية لا يذكرها من كتبوا عنه أو لا يشيرون إليها إلا من طرف خفي وعـن طريق التورية. نقطة الضعف التي كانت تؤرق أبا يعزى وتقض مضجعه هي ابنه وفلذة كبده يعزى.
في كتابه دعامة اليقين في زعامة المتقين، يتحدث أبو العباس العزفي عن زوجتي أبي يعزى أم العز وميمونة، كما يذكر مرارا ابنه أبا محمـد عبدالله الذي يسند إليه العديـد من أخبار أبيه، ولكنه لا يذكر يعزى إطلاقـا. أما ابن الزيات فإنه في الفصل الذي عقـده لأبي يعزى في التشوف، لم يذكر لا الزوجتين ولا الابنين، إلا أنه خصص فصلا مستقلا ليعزى الـذي يقول عنه إنه لحق بالأولياء بعد موت أبيه.
على ما يبدو لم يكن يعزى مؤهلا لوراثة الولاية، فلقد كان نافرا من أبيه ويعيش بعيدا عنه في مكناسة، على الأقل خلال مرضـه الأخير. وفي هذا السياق يورد ابن الزيات، نقلا عن أبي عبدالله التاودي، أحد أصحاب أبي يعزى، ما يلي : "زرت أبا يعزى [بإيروجان] فوجدته مريضـا، فقلت له : ألازمك. فقال لي الترجمان عنه : اذهب إلى أهلك، فإذا رأيتهم فارجع إلي. فلما وصلت إلى فاس أتاني رسوله يستدعيني. فأتيـته فوجدته قد أفاق من مرضه وعنده ثور اسود يدنو من أبي يعزى وهو يلحس جسده بلسانه ويمسح عليه أبو يعزى بيده وهو يقول : أي ثـور هـذا ! وأي الطعام يصنع منه ! وهـو يعيد الكلام وأنا أفهم معناه. فأقمت عنـده أياما ثم مرض وكان ابنه يعزى غائبـا في مكناسة وأبو يعزى يقول : ادعوا لي يعزى. ويشد حرصه على رؤيته والناس يختلفون إلى يعزى ويأبى من الوصول إليه".
صحة أبي يعزى مختلة، وكذلك علاقته بولده. هناك سوء تفاهم خطير بينهما ويأبى الولد أن ينهيه رغم تردد الرسل إليه. سوء التفاهم حاصل أيضا بين أبي يعزى وأبي عبدالله التاودي الذي يروي هذه الواقعة ؛ فهو مـن جهة بحاجة إلى ترجمان لفهم كلام أبي يعزى البربري، ومن جهة ثانيـة لا يفهم ما يقصده بقوله وهو يمسح على الثور : "أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه !"… لا يفهم ما يقصده، وإن كان يلاحظ التفاهم الكامل الحاصل بين أبي يعزى والثور الذي يدنو منه ويلحس جسده بلسانه، فهذا ليس بغريب بالنسبة لمن يترددون على أبي يعزى ويشاهدون الألفـة التي تجمعه بالحيوانات الداجنة والمتوحشة.
في نـهاية الأمر سينجح عبدالله التاودي حيث فشل الآخرون، سيكون ترجمانا ابلغ من سابقيه وسيفلح في إقناع يعزى بالعودة إلى أبيه. "فقمت إليه، فقلت له : يا بني إن الشيخ شائق إلى رؤيتك فودعه قبل الموت. فقال : أخاف منه. فلم أزل به إلى أن تجرد من أثواب سنية كانت عليه ولبس دونـها وجاء إليه باكيا فقبل رأسه وقـال له : تب إلى الله تعـالى يا يعزى ! فقال له : تبت إلى الله يا أبت. فقال له : افتح فاك. ففتحه فبصق فيه أبو يعزى بصقة ثم مات رحمه الله".
سلوك يعزى يختلف عن سلوك أبيه ؛ فهو يرتدي أثوابا سنية بينما أبو يعزى " كان لباسه برنوسا أسود مرقعا إلى أسفل ركبتيه وجبة من تليس مطرق وشاشية من عـزف". لم يقبل يعزى تغيير لباسه إلا بعد إلحاح أبي عبدالله التاودي الذي لم يفتـه أيضا أن يذكر له أن أبا يعزى مشرف على الموت. إن تغيير اللباس له دلالة في هذا المضمار، فكأن يعزى يغير جلده ويتقمص شخصية جديدة تختلف جذريا عن السابقة ؛ فبمجرد ارتداء لبـاس حقير اقترب من أبيه وتشبه به. على أي حال لم يكـن من اللائـق أن يمثل أمامه بزي ينم عن الترف والإقبال على الدنيا.
في التشوف نجد عدة أمثلة لأشخاص صاروا أولياء بعد ارتكاب الذنوب. وهكذا نقرأ في فصل قريب من الفصل المتعلق بيعزى أن عبدالحـق ابن الخير الرجراجي "كان من أهل الدعارة ثم تاب إلى الله"… إن خوف يعزى من أبيه ينبئ، وإن كان النـص غامضا فيما يخص هذه النقطة، أنه ارتكب معصيـة من المعاصي أو أنه كان مسرفا على نفسه (هذا التعبير الأخير كثيرا ما يستعمله ابن الزيات للإشارة إلى سلوك سلبي). وإلا فلم طلب منـه أبو يعزى أن يتوب ؟ ولم يبادر هو بالإعلان عن توبتـه وهو يحكي ؟ التوبـة متزامنة مع الأوبة، إنـها رجوع إلى الأب وإلى ما تمثله الأبـوة من قيم.
بعد موت أبي يعزى (ودائما حسب رواية عبدالله التاودي كما ينقلها ابن الزيات)، "ذبح ذلك الثور الأسود وصنع منه طعام للناس وخلفـه ابنه في مكانه، وقد لاحت عليه شواهد الولاية ولقد حضرته إلى أن جاءه رجل مقعد فما زال يتفل عليه إلى أن برئ وقام سويا. ولحق يعزى بالأولياء من ساعته". الثور الأسود ذبح بعد موت أبي يعزى وأكل منه الناس كما تنبأ بذلك، وهكذا يتضح معنى الكلام الذي لم يفهمه راوي القصـة في حينه ("أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه !"). ذبح الثور بمناسبة وفـاة أبي يعزى. لقد صار يعزى خليفة لأبيه مباشرة بعد موته ؛ فكأن أبـا يعزى كان ينتظره ليلفظ نفسه الأخير ويسلمه سره المتمثل في ريقه، هذا الريق الذي سيمكن يعزى فيما بعد من إبراء مريض مقعد، منجزا بذلك كرامة جديرة بابيه الذي كان معروفا بعلاجه للمرضى.
لا ذكر لعبدالله، الإبن الآخر، في هذه اللحظة الحاسمة، اللحظة التي جاد فيها أبو يعزى بروحه. لم يلتفت إلا إلى الإبن الغائب الذي طال انتظاره (الابن الذي تكنى به). يعزى المسرف على نفسه أحب إلى أبي يعزى من عبدالله الذي كان يلازمه والذي تكفـل فيما بعد براوية أخباره. وهذا يذكرنا بقصة معروفة، قصة الإبن المبذر الذي فـرح أبوه بعودته غاية الفـرح وذبـح له عجلا سمينا ، مما أثار سخط وحفيظة الإبن الذي كان مثالا للسيرة المستقيمة.
في هذه القصة، كما في قصة أبي العباس أحمد، نلاحظ الغياب التام للأم (أو الزوجة). فأم مريم لا يرد ذكرها، والأرجح أنـها كانت ميتة عندما قطع أبو العباس صلته بالدنيا. وكذلك لا يرد ذكر أم يعزى في قضيـة الصلح بين ابنها وأبيه. أما في القصة الثالثة التي سأتطرق إليهـا الآن، فإن المرأة تظهر وتلعب دورا بصفتها زوجة وأما. ويتعلق الأمر بولي اسمه أبو علي الحباك يصفه ابن الزيات بأنه "صاحب مجاهدة وتجرد من الدنيـا". في بداية أمره كان يعيش كسائر الناس، ثم إنه حضر جنازة أبي مدين فتغيرت نظرته للأشياء، أو كما يروي هو : "ما رأيت أعز من الفقراء في ذلك اليـوم ولا أذل من الأغنياء فقلت في نفسي : إذا كان هذا في الدنيا فكيـف بـهم في الآخرة. فدفعت أثوابي لفقير وأخذت منه مرقعته وحلقت رأسي ودخلت علـى امرأتي، فصاحـت يا ويلها ! فقلت لـهـا: إن لم توافقيني على هذه الحالة، فعديني ميتا. فخرجت عنها وتركت جميع مـالي وغبت عن تلمسان أربعة أعوام وقد تركت ابنا لي صغيرا. فقلت لنفسي: إن كنت صادقة فادخـلي تلمسان على هذه الحالـة ! فأتيت تلمسـان ودخلت إلى سويقـة أجادير فلقيت بـها امرأتي مع خادمهـا وابني على عنق الخادم. فقالت لي نفسـي: تنح لـهما عن الطريق لئـلا تغير قلبهـا بمشاهدتك على هذه الحالة! فقلت لـها: والله لا رأتك إلا في أسوأ حالة من هذه الحالة فتقدمـت إلى خبـاز في السويقة، فأخذت منه خبـزة وقلت : من يشتري لي هذه الخبزة لله تعالى ؟ وأنا أسارقها النظـر؛ فرأيتها تنظرني والدموع تنحدر على خديهـا إلى أن جاوزتني. فرددت الخبزة للخباز ومررت".
لماذا عاد أبو علي الحباك إلى تلمسان؟ حسب ما يبدو من كلامه، عاد ليذل نفسه ببروزه في هيئة رثة شنيعة أمام الناس. وبفعله هذا ينتسب إلى مذهب الملامتية المبني على الظهور "في أسوأ حالة" كما عبر هو عن ذلك، أي بصورة قذرة مستفزة ومثيرة للإستنكار (لعل جذور الملامتية ترجع إلى المذهب الكلبي). أن يجلس أبو علي الحباك في السوق متسولا في الوقت الذي تمر فيه زوجته، أعز الناس إليه، لأكبر دليل على إهانة النفس والحط من شأنـها. إلا أن الأمر أكثر تعقيدا لأن نزعتين تتجاذبانه، نـزعة الاختفاء ونـزعة الظهور، وهذا بين في الحوار الذي عقده مع نفسه، أو بالأحرى في صراعه مع نفسه: "قالت لي نفسي … فقلت لـها". لا مراء في كونه انتصر على نفسه، إلا أن الانتصار في هذه الحالة هزيمة نكراء إذ لا يتم إلا بالقضاء على جانب من الذات، فهو إذا لذة قصوى مصحوبة بأسى عميـق. وعلاوة على ذلك فإن أبا علي الحباك بتصرفه هذا يؤكد قاعدة مفادها أن المحب لا يقنع مشاهدة المحبوب، بل يريد أيضا أن يشاهده المحبوب، أن يتم بينهما لقاء وتبادل على مستوى النظر: "… وأنا أسارقهـا النظر، فرأيتها تنظرني". لهذا عاد إلى تلمسان، للحظة العابرة التي رأى خلالـها امرأته تبصره "والدموع تنحدر على خديها"، أو إذا فضلنا عاد للحظة العابرة التي رأى خلالـها امرأته تبصره "والدموع تنحـدر على خديها"، أو إذا فضلنا عاد ليغرق في دموعها.
ثم ماذا حدث له بعد ذلك؟ يجيب ابن الزيات بنبرته اللامبالية ظاهريا: "توجه إلى مكة فغرق في بحر المشرق".**

**حول اللغة الواصفة المجازية للشعريين العرب**

**عبد الفتاح كيليطو
ترجمة:
محمد آيت لعميم إبراهيم أوليحان**

 **إن كلمة نقد التي تترجم إلى الفرنسية بـ Critique تعني أيضا فعالية الصيرفي الذي يميز بين جيد النقود ورديئها. إن مؤلفات النقد التي ألفت من أجل الشعراء المبتدئين ممتلئة بالنصائح والتوجيهات. ويخضع تقويم الشعر إجمالا لمعيارين: الأول له علاقة بالروابط التي تربط بين مكونات النص الشعري، والثاني بالنص وبوضعية الخطاب. وقد كان خرق المبادئ الموضوعة من طرف الشعريين صعب التقبل على العموم. قال خلف الأحمر ذات يوم لمحاور له معاند: "ماذا ينفعك الدرهم إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديء؟"(1).

إن الحالة المعيارية، على كل حال، غير مفترقة عن حالة وصفية ما. ومن الممكن أن تكون "أسرار البلاغة"، متصنعة ومحللة، ومردودة إلى قواعد عامة. حتى القرآن، النص الإلهي المعجز، يمكن أن يكون موضوع بحث بكشف أسرار جماليته, وكذا موضوع التأثير الخاص الذي يحدثه في السامع. والجرجاني هو المؤلف الذي أكد أكثر على هذه النقطة: "لا يكفي أن تقولوا: إن خصوصية في كيفية النظم، وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض، تصفوا تلك الخصوصية، وتبينوها وتذكروا لها أمثلة […] كما يذكر لك من تستوصفه عمل الديباج المنقش ما تعلم به وجه الصنعة، أو يعمله بين يديك حتى ترى عيانا كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء، ومن عجيب تصرف اليد، ما تعلم منه مكان الحذق وموضع الأستاذية"(2).

يبدو لنا هذا النص مهما لسببين: فهو من جهة رد فعل قوي ضد التوجه الكسول أو التوجه الذي يوقر خاطئا(3) النص. ويرفض البحث عن الشيء الذي يرتكز عليه التأثير الجمالي الناتج عن بيت شعري أو آلية قرآنية، ومن جهة أخرى فهو يضع تشابها بين الشعر والنسيج. إن المقارنات التي من هذا الصنف ومن أصناف أخرى تقوم بالتلميح إلى فن صناعة الجواهر التي ترد باستمرار في تحاليل الشعريين وعلماء الكلام(4) (المدافعين عن القرآن). إنها تؤسس على هذا النحو خطابا مجهولا، يحيل إلى مشهد مشترك، وإلى نفس التمثيل للشعر وللعالم.

إن دراسته تسمح لنا بالاقتراب، بطريقة غير مباشرة، من بعض مظاهر الشعرية العربية(5) وسنتوقف عند اللواتي يحمن حول مفهوم الصناعة: معتمدين في ذلك على مؤلفات كتبت بين القرن الثالث والقرن الخامس. إن بعض التوضيحات ذات البعد التاريخي ستعيننا على تحديد السياق الذي تبلورت فيه اللغة الواصفة للشعريين العرب.

الصناعة:

إن مؤلفات الشعرية العربية (كتب النقد) مسيجة بهَمّ معذِّب، لأنها تمثل ضمنا أو صراحة: تبريرا للخطاب الشعري. هذا الهم اتضح بشكل جلي، خلال القرن الثالث للهجرة، وصاحب الصراع بين القدماء والمحدثين، فالشاعر العباسي لا يجهل بأنه لم يعد يلعب نفس الدور الذي كان يؤديه الشاعر الجاهلي، ولا يجهل أيضا بأن إنتاجه الشعري مختلف.

فالشاعر الجاهلي لا يهتم أبدا بمصير أبياته، أو بالأحرى، فإن السؤال يمحي أمام بداهة الجواب. لقد كان الشاعر في القبيلة ضروريا، مثله مثل السيد أو الكاهن، حين أسندت إليه وظيفة محددة، فهو قَيِّمٌ على الكلام، ومبلور للذاكرة الجماعية، ومحامي القبيلة، ومنشد للأحداث الباهرة ومفاخر الأسلاف. هكذا بدا لمدنيي العهود اللاحقة في غموض حنيني. إن مجيء الإسلام لم يقلب بسرعة معطيات الشعر الجاهلي. فالرسول على الرغم من رأيه الصارم المعبر عنه في القرآن(6) ضد الشعراء لم يستطع الاستغناء عن هؤلاء في صراعه ضد المشركين. ولقد كان الكلام وسيلة للصراع، حيث كان يقارن بالسهام القاتلة. وقد قال الرسول يوما لشاعر حديث العهد بالإسلام "اهجهم -يعني قريشا- فوالله لهجاؤك أشد من وقع السهام في غلس الظلام"(7).

لقد تزامن تأسيس الإمبراطورية مع الصراعات السياسية-الدينية المهيجة من طرف الشعراء والخطباء على الساحة العمومية أو في حقل الصراع. لقد كان للكلام وظيفة أساسية تتشكل في التأثير على السامع أو إرباك الخصم.

إن الأشياء تتغير تدريجيا فيما بعد، ولأسباب قوية ومعقدة ستؤدي بالفن الشفوي إلى حصره في نوع الوعظ، أما بالنسبة للشعر فإنه بدأ ينزع إلى أن لا يستعمل أبدا لصالح أسرة معينة أو طامع في السلطة. لقد أصبح التستر بواسطة التقية قاعدة(8) وأصبح الصراع ضد السلطة المركزية يمارس بطريقة ماكرة وحذرة، وذلك بواسطة الكلام المهموس.

كيف سيكون وضع الشعر في ظل هذه الشروط؟ إن المشكل لا يطرح ضمن نفس المصطلحات شعر القدماء والمحدثين. فالأول عرف رد اعتبار مذهل، إذ معرفته قد سوغت فعلا تسهيل الصعوبات اللغوية للقرآن، ويمثل، بالإضافة إلى ذلك، سندا أساسيا في القضية التي تتعلق بإعجاز القرآن، وهذا انطلاقا من اللحظة التي فرضت فيها (بعد تحفظات متعددة) الفكرة القائلة بأن كلام الله أربك الناس ليس فقط بآياته التي تتحدث عن أمور غيبية، وإنما، وبالضبط، باعتباره خطابا ينظم الكلمات بطريقة خاصة(9). إن الشعر الجاهلي وشعر القرن الأول للهجرة سيعتبران المقياس الثاني في مقارنة سيكون فيها القرآن هو المقياس الأول. لن يكون شعر المحدثين سوى شيء عرضي في دعوته إلى حفل المقارنات. إن لغته ليست خالصة بفعل اختلاط الشعوب، زيادة على ذلك "فعلماء الكلام" ينطلقون من مسلمة وهي أن العرب الذين عاصروا الوحي كانوا أكثر فصاحة من غيرهم… لذلك لم يأت أي دليل لاهوتي ليدعم شعر المحدثين، وذلك لأنه لم يستطع أن يدعي أن له دورا مساعدا للعلوم الدينية، وبعد مدة من الزمن سيعامل باحتقار.

في هذا السياق يعتبر صدور كتاب البديع لابن المعتز الحدث الأول من نوعه، لقد أحصى ثمانية عشر محسنا لفظيا في كتابه هذا (إن هذا العدد سيتزايد في الأبحاث اللاحقة)، إنها دعامة غير منتظرة قدمت للمحدثين، وباعتبار المحسنات تزينات للخطاب سينتبه الشعر الجديد لنزعته التي هي بالأساس زخرفية.

إن مسيرة ابن المعتز لا تخلو من بعض الغموض، فهو معارض بلا ريب لرأي شائع، لأنه ينفي عن المحدثين تفردهم لاستعمال الأوجه البلاغية.

إن هذه الأخيرة توجد كما يقول في الشعر الجاهلي وفي القرآن الكريم وأحاديث الرسول. فليس هناك اختلاف جوهري يميز بين خطابات القدماء وخطابات المحدثين، لكن الاختلاف يوجد في درجة استعمال الأساليب البلاغية كالاستعارة والجناس والطباق. ويمكن أن نتساءل مرة أخرى! ألم يكن ابن المعتز في تدرعه بالنماذج الرائعة في الشعر القديم لا يبحث سوى عن إبعاد الاتهام الخطير الذي اتهم به المحدثون، ألا وهو الابتداع. يستطيع هؤلاء المحدثون التقدم دائما مكتفين فقط بإقامة نظرية لم يعمل الأقدمون سوى على التلميح لها. إن اللحظة التي ينفجر فيها الاختلاف هي عندما يضيفون بأنهم يستعملون المحسنات البديعية عمدا، مع معرفى الأسباب، في حين يستعملها القدامى بشكل تلقائي. ستظهر فجأة قطيعة بين نوعين من "الكتابة" قطيعة سيصفها ابن رشيق بقوله: " وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن"(10).

يدرك ابن رشيق بأن هناك عتبة قد تجوزت، وأن هناك شعرا جديدا قد ظهر، ألا يوصي الشعراء بالتنقيب في المحسنات؟ من الآن، فصاعدا، لا يمكن الحديث عن الشعر دون الرجوع إلى فنون تصنع أشياء راقية كالزركشة والصياغة، هناك مؤلفات تذكر لفظة الصناعة في عناوينها مثل كتاب الصناعتين الخ… وهناك عناوين ترجع إلى صناعة خاصة مثل العقد الفريد ويتيمة الدهر. وقلائد العقيان. وما دام شعر المحدثين لا يقدم شيئا للدراسات التفسيرية، وما دام في جملته غير مجد، فإنه سيجعل من لاجدواه هذه خاصيته المميزة. ولكي يصل عليه في البداية أن يصفي حسابه مع الدين. سيقال بأن الشعر والدين يكونان مجالين مفترقين ومتباينين، وسيعمل على إبعاد الإنتاج الشعري عن كل اهتمام ذي طبيعة أخلاقية. فليس المهم أن يكون المعنى المعبر عنه وضيعا أو ساميا، وإنما الأساسي هو المحافظة على جودة تقنية البيت الشعري.

إذ من الذي اهتم، في الواقع بالحكم على عمل الصناع انطلاقا من اعتبارات أخلاقية؟ لقد أعلى قدامة بقوة هذا المبدأ: "إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه[…] وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته"(11).

سيعتبر الشعر بمثابة صورة لأشياء نادرة ونفسية تزين صالونات الممدوحين والأغنياء والمتأنقين، ويل "للكلمة العارية"، بدون زخرفة! إن الخاصية التزينية والزخرفية تبدو واضحة عندما نتذكر بأن من يسمون "بالظرفاء" كانوا ينقشون أبياتا على الخواتم والأسورة والوشاحات والأكواب. إن الكلمة تقارب بالدرة، والشعر بالأشياء الرفيعة التي من جانبها تبرز لمعانها مستدعية بذلك عقودها التي تمثلها الأبيات الشعرية.

الكيمياء اللفظية:

يتطلب الشعر -ككل صناعة- مرانا طويلا وشاقا، حيث إن المظهر الأساسي هو حفظ مجوعة كبيرة من الأبيات الشعرية. وينبغي، بعد ذلك، للشاعر المتمرن أن "يتظاهر بنسيان" كل ما حفظه، من خلال هذا فقط يمكن لتركيبة شخصية أن تبزغ يوما ما، تركيبة تشبه "سبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكماء قد اغترف من واد قدمته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه" ابن طباطبا(12).

لقد نظر للإبداع كتحويل. فالشاعر يوجد أمام مادة أخذت شكلا محددا سلفا وعليه تحويل هذه المادة بشكل مساو في الجمال أو أحسن، إنه يشتغل انطلاقا من حطام، ومن شظايا نشأ منها. يشبه إذن وفق ابن طباطبا بالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين. فيعيد صياغتها بأحسن مما كانا عليه"(13) باحثا على إعطائها شكلا أكثر جاذبية غير ذلك الذي كانت عليه من قبل.

إن أحد العناصر الرئيسية للشعرية العربية نجده متضمنا في كلمة "المعارضة" التي تعني "التقليد الخلاق". فالشاعر لا يبتكر، بل يكتفي بالتنافس مع المتقدمين عليه باحثا عن التساوي معهم أو تجاوزهم. إنه حول هذا العنصر يتركز مبدأ الإعجاز القرآني، فالعرب الذين وجدوا أنفسهم أمام الدين الجديد لم يستطيعوا أبدا، رغم التحدي المتكرر عدة مرات، أن يعارضوا القرآن (إن بعض المحاولات التي تذكر في هذا الإطار حوكمت بسخرية من طرف المدافعين عن القرآن).

وفي المجال الشعري، عندما تنجح المعارضة يندهش الشعري، غير راض بالرجوع إلى الصياغة، ويستدعي الكيمياء. فالشاعر حسب قول الجرجاني " يصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو في القيمة ويعلو، ويفعل من قلب الجواهر. وتبديل الطبائع، ما ترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الإكسير وقد وضحت "(14).

وما دمنا لا نغادر مجال الأحجار الكريمة، نشير إلى أن الشاعر هو الآخر يقارن بالجواهري المهووس ببيع عقود جواهره، مواجها قانون العرض والطلب، وكذا تقلبات السوق. إن تيمة بيع البضاعة الشعرية بالخسارة كان قد تغنى بها أكثر من شاعر.

الجسد المتعدد:

جواهر، أثواب، ألوان: كثيرة هي الإحالات التي تدور بطريقة مباشرة أو غير مباشرة حول الجسد، ولنتقدم شيئا ما، وسنجد تشابها بين النص الشعري والجسد الإنساني. بالرغم من الانتماء إلى نفس الجنس فالناس يختلفون مع ذلك: "في صورهم، وأصواتهم، وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس"(15) (ابن طباطبا).
إن العلاقة بين الداخل والخارج تبرز هنا، وستصبح صريحة كذلك "فالكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه"(16). إن ابن طباطبا لا يهتم بالتماسك، إنه يعتبر في موضع آخر من كتابه بأن المعنى كالجسد، واللفظ كلباس فاخر يغطيه ويملؤه بحلي متلألئ(17).

الانقطاع، الشذوذ، وانعدام التناغم لا تستطيع فسح المجال سوى لجسم قبيح. من هنا جاء تركيز الشعريين على العناية الخاصة التي يجب إعطاؤها إلى تحولات وفصول القصيدة، وينبغي أن تترابط الأجزاء المختلفة للقصيدة بدقة الواحدة تلو الأخرى(18)، وعلى عمودية الشعر أن تكون صورة من صور الجسد.

وكما يقول الحاتمي فالقصيدة مكونة " مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد من الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله "(19).
صحيح أن الانتقال من موضوع لآخر في الشعر القديم يحدث دائما بطريقة مفاجئة. ولكن هذا لا ينبغي أن يكون ذريعة للشاعر المحدث الذي عكس ذلك، عليه أن يراعي ما تقدمه مقطوعات القصيدة التي تمثل حالة مرنة وسلسلة. والحاصل أنه "يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة"(20) (ابن طباطبا). من أجل الوصول إلى هذا الهدف، من الضروري أيضا أن يراعي ائتلاف المعجم المستعمل، فالعقد يكون جميلا عندما تكون الجواهر المكون منها من نفس الصنف. يجب تجنب خلط الكلمات البدوية بالحضرية، والكلمات النادرة بالمألوفة. وهذا لا يعني أن إحدى هذه الأقسام من الكلمات يكون في حد ذاته ساقطا من الشعر. أو مصطدما بمنع ما. بكل بساطة، فكل فكرة ترغب في أن تكون مكسوة بكلمة تناسبها. إن الفكرة لا يناسبها أي لباس كيفما كان، فالكلمة بالنسبة للفكرة "كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض"(21) (ابن طباطبا).

وفي هذا الأثناء، يمكن لطرفي التشبيه أن يتغيرا بما أننا لم نهتم سوى بالنص وعناصره المكونة له. فالشاعر يشبه بالنساج، وبمجرد استحضارنا حالة الخطاب، وخصوصا المرسل إليه، فالشاعر يتحول إلى خياط، فلكل مرسل إليه (ملك، وزير، قائد، قاض…) خطاب معين يليق به. إن الشعريين يسهلون مهمة الشاعر، مفهرسين باستيعاب، الموضوعات المناسبة لكل فئة اجتماعية. فأبو تمام يسدي النصيحة التالية لأحد اتباعه: "كن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام"(22). فوضعية الخطاب هي التي تحدد مقاس النص. إذا كان الإيجاز ممدوحا، فالإطناب يكون قاعدة في بعض الأحيان (مثلا عندما نبحث بواسطة خطاب ما، عن المصالحة بين المتخاصمين).

في هذا النطاق نلاحظ غائبا كبيرا: إنه جسد الشاعر. إذا كان هذا الأخير يخيط على مقدار الممدوح، فإنه لا يستطيع أن يخيط على مقداره. إن أحاسيسه ومعتقداته الخاصة لا تدخل في الحسبان. لقد قالها قدامة صراحة: "الشعر قول"(23). وأضاف أنه لا ينبغي أن نهتم باعتقادات الشاعر.

النظم:

في هذا المشهد المؤسس من طرف الشعريين العرب، يتاح لجسد الشاعر فرصة التجلي، فنحن نجد في بعض الأحيان ضمن كتب النقد أحكاما تبدو ملتبسة. فما معنى إذن قصيدة "ماؤها غذق"؟ إذا أخذنا هذه الصورة معزولة لا يمكن أن تكون إلا محيرة، ويكفي فقط وضعها في سلسلة من الصور المتقاربة لكي تصبح أقل إلغازا. إن الإبداع الشعري يشبه في بعض الأحيان، بالغوص في عمق البحر. فماذا يجني الشاعر من هذا الغوص؟ إنه يلتقط جواهر ليكون منها عقدا…

لا يحب الجرجاني أن يشبه الكلمة بالدرة، فالدرة كما يقول تنال إعجابنا حتى ولو كانت معزولة عن شبيهاتها. أما الكلمة فبخلاف ذلك، لا تملك أية قيمة في حد ذاتها وعلى أقصى تقدير يمكن القول بأنها قديمة أو وحشية، سهلة النطق أو مألوفة الاستعمال، إنه فقط حين تضم الكلمة بالكلمات الأخرى، إذ ذاك تكسب قيمتها.

إن المدافعين عن القرآن (علماء الكلام) واجهوا هذا المشكل في طريقهم. فانطلاقا من أي جزء تركيبي يمكن القول بأن النص المقدس معجز؟ بما أن الوحي نزل "بلسان عربي"، فلا يمكن أبدا أن تؤخذ الكلمة بعين الاعتبار ما دامت ملكا للعرب كلهم. إذن يتضح أننا لا يمكن أن نتحدث عن الخاصية الإعجازية للقرآن إلا انطلاقا من السورة طويلة كانت أو قصيرة.
إن الكلمة في حد ذاتها غير مهمة، وبارتباطها بكلمات أخرى تكشف عن إمكانياتها، وتستطيع أن تمتلك خاصية شعرية. "فالجمال" و"النبل" ناتجان عن نظم الكلمات وفق طريقة خاصة.

فالكلمات لا نصيب لها إذا كانت منعزلة، والحجة في ذلك هي أنه بإمكان الكلمة أن تعجبنا في سياق لغوي معين، ولا تعجبنا في سياق آخر. و"هل تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يفسر مكانها في النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها"(24).

طبعا، لا يتعلق الأمر هنا بتركيب الكلمات كما اتفق، أو تقليد "ذاك الذي يلقي الحصى أو يعد الجوز". يظهر النظم عندما نراعي أصول النحو. إن الجرجاني لا يجهل المعارضة التي يمكن أن توجه إليه. فكل خطاب يحترم "معاني النحو". وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يجعل خطابا ما يمتاز عن خطاب آخر، يجيب الجرجاني بأن هناك طرقا متعددة لتأليف الكلمات.
إن المتكلم، الذي رغم احترامه للنحو، والذي يركب الكلمات بدون مجهود فكري وبدون تأن، يشبه ذلك الشخص الذي "عمد إلى لآلئ فخرطها في سلك لا يبغي من أكثر أن يمنعها التفرق وكمن نضد أشياء بعضها على بعض، لا يريد في نضه ذلك أن يجيئ له من هيئة أو صورة بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأى العين(25) هذا ما يحدث عندما نجمع بركاكة أجزاء ملفوظ ما بحروف العطف.

نصل إلى الدرجة العليا للنظم عندما تتشابك العناصر المتعددة للملفوظ وتتعلق بدقة فيما بينها. إن الجرجاني إذن يفكر في "حال الباني يضع بيمينه (الحجر) ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم وفي حال ما يبصر مكانا ثالثا ورابعا يضعهما بعد الأولين"(26).

الصورة:

لقد رأينا بأن الشعريين العرب يعتبرون الأفكار كمادة خام وهي في متناول كل شاعر. لكن الصعوبة تكمن في استيفائها "في أبهى كسوة وأرق لفظ" عند ذلك، سيقال إن الفصاحة، وجمال الأبيات، يكمنان في اللفظ، أي في الثوب الذي يكسو المعنى.

إن الجرجاني يرفض هذا التصور ويحاربه في كل مؤلفاته. والحجة التي يحاربها تتلخص: عندما يتناول شاعران نفس الفكرة ويتميز أحدهما عن الآخر بميزة خاصة، هذه الأخيرة لا تنشأ إلا من الكلمة التي تختلف في البيتين معا، وليس من المعنى الذي يبقى هو نفسه. إذا كانت الفصاحة لا تتمثل في اللفظ، فلن يكون هناك أي فرق بين آية قرآنية وتفسيرها، إن المفسر يتابع معنى الآية مستعملا تعبيرا (أقل جمالا) من التعبير القرآني.
إن جزءا كبيرا من الخطأ ينشأ، حسب الجرجاني، من المقارنات التي يستعملها النقاد. ومن المفارقات أن المؤلف الذي يرجع بكثرة إلى الصناعة أكثر من غيره هو نفسه الذي يحاكم هذه المرجعية الخطيرة. يبدو أنه الوحيد الذي تساءل حول التشابه بين الشاعر والصانع. إن جانبا كبيرا من عمله يرتكز على تحليل المقارنات التي تروج في مجال النقد ويحاول إبراز عدم دقتها. فهي ليست علامة على كسل ما (نكتفي بالإشارة إليها عوض الدخول في تفاصيل الظواهر الشعرية)، ولكنها تقابل كذلك بمعرفة صحيحة بالشعر. ومن فرط ما استعملت هذه المقارنات يتناسى بأن لها فقط وظيفة تسهيل إدراك بعض الظواهر اللغوية. وتقريب "ما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"(27). هكذا حدث انزلاق من التشابه إلى التطابق : فالمشبه قد نظر إليه كنسخة مطابقة للمشبه به.
إن الجرجاني غير مخدوع بالمقارنات. فالاختبار النقدي الذي يخضع له هذه المقارنات هو دائما سابق للحلول التي يأتي بها للمشاكل الشعرية. من أجل تصحيح وجهة نظرنا، لا بد من تصحيح مقارنة ما.

يلاحظ، الجرجاني مثلا، بأن في صناعة الجواهر وكذا في كل صناعة، يمكن إعادة إنتاج نفس الشيء مع مجموع خصائصه. نفس السوار يمكن صياغته من طرف جواهري معين ثم من طرف جواهري آخر. فالاحتذاء يصبح رائعا بحيث أن عديم الخبرة يعتقد أن العمل لرجل واحد، وليس يتصور مثل ذلك في الكلام، لأنه لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر، أو فصل من النثر، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصناعته بعبارة أخرى(28). فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذي يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين عن عينيك كالسوارين والشنفين في غاية الإحالة وظن يفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة"(29).

إن الجرجاني لا يقتصر على دحض هذه الطريقة في النظر، فهو يبين أيضا كيف استطاعت أن تفرض نفسها. فالخدعة لا تأتي من الاستعمال الرديء للتشبيه، ولكن أيضا من الغموض بين ملفوظين لهما أساس مشترك. وبين مترادفين، يمكن لمترادفين أن يكون لهما نفس المعنى كقولنا ليث وأسد التي تعني السبع، لكن ليس لهما نفس المعنى في ملفوظين:
"واعلم أنك إذا سبرت أحوال هؤلاء الذين زعموا أنه إذا كان المعبر عنه واحدا والعبارة اثنتين، ثم كانت إحدى العبارتين افصح من الأخرى وأحسن فإنه ينبغي أن يكون السبب في كونها أفصح وأحسن من اللفظ نفسه. وجدتهم قد قالوا ذلك من حيث أقاموا الكلامين على الكلمتين، فلما رأوا أنه إذا قيل في الكلمتين: إن معناهما واحد لم يكن بينهما تفاوت ولم يكن للمعنى في أحدهما حال لا يكون له في الأخرى، ظنوا أن سبيل الكلامين هذا السبيل. وقد غلطوا فافحشوا لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر البتة"(30).
إن منبعا ثالثا للخطأ يوجد في عدم دقة المصطلحات الوصفية. فالجرجاني يغضب عندما يقول الشعريون حول السرقة بأن "من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحق به". من أين يتصور أن يكون هاهنا معنى عار من لفظ يدل عليه؟ من أين يعقل أن يجيء الواحد من معنى من المعاني بلفظ من عنده إن كان المراد باللفظ نطق اللسان"(31).

إن الوصف لا يمكن أن يكون صحيحا إلا إذا كان "اللفظ […] يعني الصورة التي يحدثها الشاعر وغير الشاعر في المعنى". إن الشعريين "تواضعوا فيما بينهم أن يقولوا اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصية التي حدثت فيه"(32).

إن اليقظة تفرض نفسها أيضا عندما يعلن الشعريون مقارنين بين بيتين شعريين "بأن المعنى في البيت الآخر" ولكن "قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحد، ثمة يفترقان بحواس ومزايا وصفات، كالخاتم والخاتم، والشنف والشنف، والسوار والسوار، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنس واحد، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل"(33).

هناك طريقتان لصياغة الجواهر، فالصائغ يمكنه صياغة سوار له فقط اسم السوار، وسوار من درجة عالية. وكذلك الأمر بالنسبة للخطابات:[…] إنه يصح أن تكون ههنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد، ثم يكون لأحدهما تحسين ذلك المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية[…] لا تكون للأخرى"(34).

بالنسبة لخطاب "غفل ساذج عامي" يقابله خطاب "فصيح" اخرج "في صورة تروق وتعجب"(35).

الغرض:
متى يسمح لنا بالحديث عن تغيير في الصورة؟ إن الجرجاني يتلهى بتعويض كل الكلمات في البيت بمفرداتها، ويصل إلى النتيجة التالية، بأنه لا ينتج عن هذه العملية أي تغيير للصورة. فكلمة "أسد" و"ليث" تعني "السبع"، وإذا قلت رأيت أسدا، بدل رأيت ليثا، فإني لم أقم بتمرير المعنى من صورة إلى أخرى، هنا يوجد استبدال بسيط لا يعمل على إخراج الكلمات من معناها الاصطلاحي.

بالمقابل إذا قلت "رأيت أسدا" وأنا أريد رجلا شجاعا، لم تعد عملية الدلالة هي نفسها. من هذه الحالة لا نصيب الغرض، يعني ما يراد من الرسالة. "بدلالة اللفظ وحده، ولكن بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض"(36).

وبالكيفية نفسها عندما يقول الشاعر "كلبي جبان" فإنه يريد أن يسمعنا معنى ثانيا، فهو يعني أنه مضياف، وللوصول إلى الغرض، من الضروري الأخذ بعين الاعتبار علاقة مزدوجة. أولا وقبل كل شيء "يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا"(37). فالعلاقة يمكن رسمها كالتالي:

اللفظ --< المعنى --< المعنى الثاني.
إن العلاقة الأولى تعطي المعنى، والثانية تعطي "معنى المعنى".
يمكن الاعتقاد بأنه تم الابتعاد عن المقارنات المفضلة لدى نقادنا. وبالفعل، فهذه المقارنات ستعود للظهور مرة أخرى، وسيدعوها الجرجاني، مخلصا لعادته، بغية إصلاحها في ضوء تحليلها للمعنى الغير المباشر:
" فالمعاني الأولى المفهومة من نفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يومئ إليها بتلك المعاني هي التي تكسي تلك المعارض وتزين بذلك الوشي والحلي"(38).

الصدفة:
ليس في متناول النظرة الأولى الاقتراب من المعنى الثاني، الذي لا يستسلم مباشرة للمعرفة، وحدهم ذوو العقول النيرة واللطيفة يستطيعون الوصول إليه. فمن أجل استخراج الدرة، يجب في البدء، تكسير الصدفة التي تحبسها، وكذلك، من أجل الوصول إلى الملك المخفي عن الأنظار يجب الحصول على الرخصة، يقول الجرجاني: "فما كل أحد يفلح في شق الصدفة […] كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له"(39).
نصل إذن إلى فكرة "القناع" الملقى على المعنى الثاني، هذا القناع الذي يجب تمزيقه بعشق ولطف. فاللذة ستصبح بمقدار الصعوبة المتغلب عليها أثناء هذا البحث عن المعنى. يتكلم الجرجاني عن هذه الصعوبة كما يتحدث شعراء الغزل عن موضوع الرغبة الذي يجعل الأمل يعقب اليأس، والذي يصبح مرغوبا فيه أكثر برفضه المغلف بالوعود، ولا يعطى إلا بعد اختبار الذي يبحث عنه:
" ومن المركوز في الطبع أن الشي إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق من النفس أجل والطف، وكانت به أضن وأشغف"(40). إن المعنى لا يمنح جماله إلا لأولئك الذين يستحقونه ببذل مجهودات جبارة.

وأيضا ينبغي أن تجازى هذه المجهودات وأن تصبح الرغبة مشبعة. إن البحث الذي ينكب عليه المتلقي-العاشق هو منبع الفرح إذا كان المعنى الذي كشفناه يرضي الرغبة، ولكن يمكن أن يحصل أن لا تلتقي الرغبة سوى بالكبت. وهذا يحصل إذا "أودع المعنى لك في قالب […] خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجه عسر عليك وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحس"(41). أية خيبة "إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز"(42).
العروس المخنوقة:
لن نتعجب عندما نتأكد من أن الأبيات الشعرية المستشهد بها من طرف الشعريين (النقاد) لتوضيح كبت الرغبة تنتمي للمحدثين إن الارتياب سيتركز حول المحسنات، بمعنى حول شرعية الشعر الجديد. فالصور البلاغية لم تؤخذ بتقدير كبير من طرف المدافعين عن القرآن (المتكلمين)، الذين يرفضون رؤية جواهر البلاغة القرآنية في وسائل تعبير في متناول الجميع.

من جهة أخرى يقف الشعريون ضد الاستعمال المفرط للصور البلاغية التي -بعيدا عن تزيين الخطاب- تحرفه عندما تستلهم من طرف ذوق فاسد.

إنهم سينصحون باختيار التوسط. إن ابن رشيق، الذي يعتبر غياب الزخرف عيبا، كتب بأن الإفراط في استعمال المحسنات يؤدي إلى التكلف. ولنذهب بعيدا: فإذا خشينا أن تشوه الأوجه البلاغية القصيدة، فتجنبها يكون أفضل، بمعنى استعمالها بطريقة عفوية كالقدماء. فهل يعني هذا سوى أن جوهر الشعر كجوهر القرآن يجب البحث عنه في الخارج أكثر مما يجب البحث عنه في الأوجه البلاغية؟

إن ابن طباطبا، الذي يشمئز أمام القصيدة، ذات الشكل المبتذل، يحذر بالمقابل من القصيدة الغنية والمتلألئة التي يتضح أنها خادعة عندما نفتشها. إن التمييز بين الظاهر والباطن يلعب دورا صميميا هنا، فإن إعادة كتابة القصيدة نثرا ستظهر المهارات المحتالة.

"فمن الأشعار[…] إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها ومنها أشعار مموهة، مزخرفة عذبة تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها وزيفت ألفاظها، ومجت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف، فبعضها كالقصور المشيدة والأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور، وبعضها كالخيام الموتدة التي تزعزعها الرياح، وتوهيها الأمطار ويسرع إليها البلى ويخشى عليها التقوض"(43).

أما الجرجاني، فمن جهته، يؤكد أن الألفاظ خدم للمعاني(44)، ويؤكد أيضا أن نظم الألفاظ ينبع من "نظم المعنى في النفس"(45). إن خطأ المحدثين يكمن في قلبهم دائما هذا القانون مدفوعين بحاجتهم إلى تزيين أبياتهم ما أمكن، في هذا العالم المقلوب، حيث اللفظ هو المتحكم، يحرف وينحط المعنى. نرى، أيضا، أن القدماء كانوا يستلهمون بساطة فنهم أكثر من المحدثين الذين يستلهمون ذوقهم العالي. ما من شك، في أن الجرجاني كان يفكر في القدماء عند ما قال: "وعلى الجملة، فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، […] أحلى تجنيسا تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه: ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلا به، وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته -وإن كان مطلوبا- بهذه المنزلة وفي هذه الصورة"(46).
إن البحث الجامح عن المحسنات لا يؤدي سوى إلى "نوع من التضليل"(47). "وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاما حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع، إلى أن تنسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول ليبين، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت، فلا ضير أن يقع ما عناه في عماء، وأن يوقع السامع، من طلبه، في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده كمن ثقل على العروس بأصناف الحلي حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها"(48).

وعلى مشارف شعرية الجرجاني، هناك هذا الطريق الشاق المليء بالمخاطر، والذي يسميه "بالسبيل المجهول". ولقلة الزاد فإنه لا يمكن للجرجاني متابعته. صحيح أن اللاحقين له لم يأنفوا من الاهتمام بالأشكال المختلفة للعب اللغوي، بل مارسوه تحت تأثيرهم الشمول والإحاطة أكثر من ممارسة الفهم العميق. وإلى اليوم، ما زال عديد من المستشرقين، والباحثين العرب يستمرون في قراءة مسارات الانحطاط في إنتاج أولئك الذين يدعون بالمحدثين.

يقول ابن رشيق بأنه في العصر الجاهلي "كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس"(49).

إن المحدثين لا يستطيعون ادعاء مزيد من الشرف، فإنهم يقابلون الثروة الفاسدة بنية حسنة، ويحولون الابتهاج إلى داخل القصيدة التي ينبغي أن تكون مرئية في صورة "عروس" بلباس فاخر والتي لا تخلو من الجواهر والأصباغ. إن الأعراس لم يتم إنجازها بالرغم من ذلك: فلقد اتهم المحدثون بأنهم خنقوا العروس، والتي من جراء هذا الفعل تحولت إلى مومياء جامدة.

الهوامش:
- ترجمنا هذا النص عن مجلة Poetique، عدد 38 أبريل 1979.
1 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972، ج 1، ص 117.
2 - الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، 1969، ص 81-82.
3 - يعتقد الجرجاني بأنه من واجب المسلم معرفة أسباب الإعجاز القرآني.
4 - الفرق الذي نقوم به بين الشعريين (النقاد) والمدافعين عن القرآن (المتكلمين) هو إلى حدما -اعتباطي- لأن هؤلاء وأولئك، يستعملون نفس الرصيد البلاغي.
5 - إنني مدين كثيرا لدراسة تودوروف (Splandeur et misère de la rhétorique) في كتابه: Théorie du symbole، Seuil،1997، ص 59 - 83.
6 - سورة الشعراء آية 224-226 "والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون" قرآن كريم.
7 - ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 18.
8 - هذا السلوك لا يمر دون أن يذكر بصورة بلاغية تدعى "التورية" وهي نوع يقوم على إخفاء "معنى بعيد وراء معنى قريب" إن النظريات العربية التي اهتمت بهذه الصورة قد عرضت من طرف "س.أ.بونباكر" بعض التعريفات القديمة للتورية
Some early definition of the tawriya, Monton, 1966.
9 - موقف المدافعين عن القرآن (بعض المتكلمين) فالمظهر الأول يقرب القرآن من الكتب المنزلة الأخرى، أما الثاني فيميزه عنهم: الكتاب الشهير حول المسألة وهو كتاب الباقلاني (ق 4) ولقد ترجم من طرف كرومباوم تحت عنوان:
Ateath - Century document of arabi theory and criticism (chicago. 1950).
10 - ابن رشيق: العمدة: ج 1، ص 74
11 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص 17-19، 1963.
12 - ابن طباطبا العلوي:عيار الشعر، ص 10 ، 1956.
13- ابن طباطبا:عيار الشعر، ص 78
14 - الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص 276، 1959.
15 - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 7
16 - نفس المرجع، ص 11
17 - نفس المرجع، ص 4
18 - نفس المرجع، ص 126
18 - راجع العمدة لابن رشيق، ج 2، ص 111-112
20 - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 126
21 - نفس المرجع، ص 21
22 - راجع العمدة لابن رشيق، ص 109
23 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 146
24 - الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 88
25 - نفس المرجع، ص 129
26 - نفس المرجع، ص 17
27 - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 89
28 - الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 445
29 - نفس المرجع، ص 260+261
30 - نفس المرجع، ص 261
31 - نفس المرجع، ص 429
32 - نفس المرجع، ص 426-427
33 - نفس المرجع: ص 426
34 - نفس المرجع: ص 444-445
35 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 384
36 - نفس المرجع، ص 384 و431
37 - نفس المرجع، ص 262
38 - نفس المرجع، ص 262
39 - نفس المرجع، ص 263-264
40 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 111.
41 - نفس المرجع، ص 110
42 - نفس المرجع، ص 112
43 - نفس المرجع، ص 112
44 - ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 7
45 - الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 5
46 - الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 93
47 - الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 7
48 - نفس المرجع: ص 5
49 - ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 49.**

**بين الفلسفة والشعر**

**عبد الفتاح كيليطو**

 **هل يستطيع المرء امتلاك لغتين؟ هل بإمكانه أن يبرع فيهما معا؟ ربما لن نهتدي إلى جوانب إلا إذا أفلحنا في الإجابة عن سؤال آخر: هل يمتلك المرء لغة من اللغات؟ أتذكر أنني سمعت كلاما لم أعثر بعد على مرجعه، يصف فيه أحد القدماء علاقته بالعربية، فيقول: "هزمتها فهزمتني، ثم هزمتها فهزمتني"، مشيرا إلى أن علاقته بها متوترة، وأن الحرب سجال بينهما، مرة له ومرة عليه؛ ولكن الكلمة الأخيرة لها، لهذه الكائنة الشرسة التي تأبى الخضوع والانقياد. ينتهي القتال دائما بانتصارها، ولا يجد المرء بدا من مهادنتها ومسالمتها والاستسلام لها، وإن على مضض.

إذا كان هذا حال المتكلم مع لغة واحدة، مع لغته، فكيف حاله مع لغتين أو أكثر؟ كيف ينتقل من هذه إلى تلك، كيف يتصرف بينهما، وكيف يتدبر أمره مع الترجمة المستمرة التي يمارسها؟ سأحاول الخوض في جانب من هذه الأسئلة استنادا إلى الجاحظ، إلى كاتب لا نعرف بالتأكيد إن كان يتقن لغة غير العربية، مع العلم أن في مصنفاته علامات تشير إلى أنه لم يكن يجهل الفارسية.

ولنبدأ بما قال في البيان والتبيين عن أبي علي الأسواري، الذي قص في أحد المساجد "ستا وثلاثين سنة، فابتدأ لهم في تفسير سورة البقرة، فما ختم القرآن حتى مات، لأنه كان حافظا للسير، ولوجوه التأويلات، فكان ربما فسر آية واحدة في عدة أسابيع". إن تفسير القرآن عملية طويلة لا يحدها إلا عمر المفسر.. بأية لغة كان أبو علي الأسواري ينجز شرحه؟ بالعربية طبعا، والظاهر أن جمهوره يتكون أساسا من العرب، ومن بعض العجم الذين تعلموا العربية. ولكن كيف كان يتم تفسير كتاب الله لأولئك الذين يجهلون اللغة التي أوحي بها؟

لعل السؤال لم يكن ليتبادر إلى ذهني لو لم يكن هذا النص مرفقا بآخر، يصف فيه الجاحظ قاصا اسمه موسى بن سيار الأسواري، فيقول عنه: "وكان من أعاجيب الدنيا، كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلس في مجلسه المشهور به، فتقعد العرب عن يمينه، والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يحول وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية، فلا يدري بأي لسان هو أبين".

العرب من جهة، والفرس من جهة أخرى. ليس هناك اختلاط أو اندماج بين المجموعتين، فلكل واحدة مكانها المرسوم لا تتعداه إلى غيره. إن سدا منيعا يفصل بينهما، وهو اللسان المختلف. وحده القاص يعرف اللسانين، "فلا يدري بأي لسان هو أبين"، فهو يفسر كتاب الله بالعربية، ثم بالفارسية، وبالسهولة نفسها. وإذا اعتبرنا التفسير ترجمة (داخل اللغة نفسها)، فإن صاحبنا يقوم بترجمتين، يترجم الآية مرة إلى العربية ومرة إلى الفارسية (لنلاحظ أنه يبدأ التفسير بالعربية، وهو شيء ذو مغزى). وفي كل مرة يلتفت إلى جهة، يلتفت إلى يمينه عندما يخاطب العرب، وإلى يساره عندما يخاطب الفرس. أن يتكلم معناه أن يلتفت، مع ما يترتب عن ذلك من دلالات مرتبطة بالجهتين، باليدين، بالموقعين. أمن الصدفة أن تجلس العرب عن يمينه والفرس عن يساره. أبالإمكان تصور العكس؟ لو حدث هذا، لو قعدت العرب عن يساره والفرس عن يمينه، لكانت العربية ثانوية بالنسبة للفارسية، وهو شيء لم يكن يخطر إطلاقا ببال موسى بن سيار أو ببال الجاحظ. وكيف يكون ذلك والنص الأصلي الذي يتم تفسيره نزل بالعربية؟

نستخلص من هذا المشهد نتيجة أولى وهي أن التحدث بلغة يستلزم الالتفات إلى جهة من الجهات. اللغة مرتبطة بموقع ما على الخريطة أو على مساحة من المساحات. أن تتحدث بهذه اللغة أو تلك معناه أن تكون جهة اليمين أو جهة اليسار. أما المزدوج اللغة، فإنه دائم الحركة، دائم الالتفات، وبما أنه ينظر إلى جهتين، فإن له وجهين.

يعلق الجاحظ على هذه الحالة، مبديا استغرابه وإعجابه، فيقول: "واللغتان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها، إلا ما ذكرنا من لسان موسى بن سيار الأسواري". وبقدر ما يمكن اعتبار قول الجاحظ باعثا على اليأس، لأنه يجزم بأن المرء لن يتمكن أبدا من لسانين، بقدر ما يمكن اعتباره باعثا على الطمأنينة، أو على التسليم بما لا بد منه. فإخفاق المرء في عدم امتلاك لسانين ليس نتيجة تقصير من جانبه، وإنما لأن الإنسان، كيفما كان شأنه، عاجز عن ذلك.. هناك إذن قاعدة عامة، وهي تعذر التصرف في لغتين بصفة تامة، والسبب هو العداوة بين اللغتين، وهذا ما توحي به كلمة الضيم التي يستعملها الجاحظ: "أدخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها". ويتعلق الأمر بظلم وانتقاص متبادلين، فليس هناك لغة ظالمة ولغة مظلومة، بل كل لغة ظالمة ومظلومة في آن، كل واحدة منهما معتدية وضحية "إذا التقتا في اللسان الواحد". ليست العلاقة بينهما مبنية على تعايش سلمي، إنها علاقة جذب وأخذ واعتراض. ومن طرف خفي يوحي الجاحظ أنهما كالضرتين؛ وحسب ابن منظور، "سميتا ضرتين لأن كل واحدة تضار صاحبتها"، ولأن "ضرائر النساء لا يتفقن".

هذه القاعدة لا تعرف، حسب الجاحظ، إلا استثناء واحدا هو موسى بن سيار الذي استطاع الجمع بين العربية والفارسية وعدل بينهما فإذا بهما تلتقيان في لسانه دون صراع أو تنافر (وبتداعي الأفكار يحيل اسمه على النبي موسى وعلى ما هو معروف عن علاقته المتوترة بالكلام: "وحل عقدة من لساني يفقهوا قولي"). لكن هذا الاستثناء يزج بنا في مشكلة دقيقة لعلها غابت عن الجاحظ: من يحكم على موسى بن سيار بأنه يمتلك العربية والفارسية بصفة كاملة ومتكافئة؟ الجاحظ طبعا. ولكن الجاحظ لا يزعم أنه يعرف الفارسية، أو يعرفها بقدر ما يعرف العربية، فهو والحالة هذه ليس بالعمدة ولا يمكنه أن ينصب نفسه حكما في هذه القضية. لا بد، لكي يستقيم رأيه، أن يستند إلى مراقبين لهم معرفة تامة باللغتين وبوسعهم بالتالي الإقرار بأن موسى بن سيار له كامل السيطرة على اللسانين. ولكن أين هم هؤلاء المراقبون أو الحكام؟ وإذا ما افترضنا وجودهم، فإن القاعدة التي أكدها الجاحظ (استحالة البراعة في لسانين) ستسقط لا محالة، ولن يظل موسى بن سيار استثناء. اللهم إلا إذا افترضنا أن الحكام المفترضين يمثل البعض منهم إحدى اللغتين، والبعض اللغة الأخرى، فيحكمون عليه بصفة مستقلة: العرب من جهة، والفرس من جهة.

علاوة على ذلك، وإذا أخذنا بقول الجاحظ، ما هو يا ترى موقفه من الترجمة؟ ألا يقتضي كلامه أنها متعذرة على كل الناس، ما عدا موسى بن سيار؟ إنه يقدم ضمنيا هذا المفسر كمترجم مثالي، وما عداه مترجمون ناقصون تختلف درجاتهم باختلاف معرفتهم باللغتين. القاعدة المقررة في البيان والتبيين أن الترجمة مستحيلة، وأن ما يتم إنجازه منها ناقص لا محالة.

وهذا بالضبط ما يذهب إليه الجاحظ أيضا في كتاب الحيوان، عندما يثير قضية لا تتعلق هذه المرة بتفسير القرآن الكريم من العربية إلى الفارسية، وإنما بترجمة كتب الفلسفة من اليونانية إلى العربية. يقول عن الترجمان: "ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها". ولوضع هذا الكلام (الذي لا يختلف كثيرا عما جاء في البيان) في سياقه العام، ينبغي أن نشير إلى أن الجاحظ، في مقدمة الحيوان، يتوجه بالخطاب إلى قارئ من نوع خاص، قارئ يناصبه العداء ويعيب كتبه. فمن هو هذا الخصم العنيد الذي لا يكتفي بالتقليل من شأن كتب الجاحظ، بل يتطاول ويتمادى في إزرائه فيعيب كل الكتب: "ثم لم أرك رضيت بالطعن على كل كتاب لي بعينه، حتى تجاوزت ذلك إلى أن عبت وضع الكتب كيفما دارت بها الحال، وكيف تصرفت بها الوجوه. وقد كنت أعجب من عيبك البعض بلا علم، حتى عبت الكل بلا علم، ثم تجاوزت ذلك إلى التشنيع، ثم تجاوزت ذلك إلى نصب الحرب فعبت الكتاب". لم هذا الإزراء بالكتب، وما هي بواعثه ودوافعه؟

يثير الجاحظ في مقدمة الحيوان (التي تستغرق زهاء مائة صفحة)، العديد من القضايا المختلفة، إلا أن بالإمكان، رغم الاستطرادات الكثيرة، اعتبار قضية الكتاب (أو الكتابة) مدار الأمر ومحط الكلام. وإذا نحن أمسكنا بهذا الخيط الرفيع، يتضح لنا أن هناك من يعيب الكتب، وهناك من يشيد بها، ونخلص إلى أن المقدمة مبنية على مناظرة بين أنصار الرواية (أو النقل الشفوي) وأنصار الكتابة. وفي هذا الجو من الصراع بين نزعتين متعارضتين، يتناول الجاحظ مسألة الترجمة، وبالضبط ترجمة الشعر وترجمة الفلسفة.

عند حديثه عن ترجمة الفلسفة اليونانية، يقدم تعليلين لفشلها أو قصورها، فيقول: "إن الترجمان لا يؤدي أبدا ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه(…) وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلف الكتاب وواضعه؟ فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البطريق، وابن ناعمة، وابن قرة، وابن فهريز، وثيفيل، وابن وهيلي، وابن المقفع، مثل أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟" الترجمة ناقصة لأن علم الترجمان دون علم الفيلسوف، فمهما بلغ الترجمان من سعة المعرفة، ومن الإحاطة بمادة الكتاب الذي يترجمه، فإنه يظل عاجزا عن اللحاق بمؤلفه.

ثم هناك عقبة ثانية يعرضها الجاحظ: "ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقولة إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية، ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها. وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة؟ وإنما له قوة واحدة، فإن تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليهما، وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات".

في هذا النص، لا يقصي الجاحظ أحدا من استحالة الترجمة، بخلاف ما فعل في البيان والتبيين عندما استثنى موسى بن سيار، مفسر القرآن، واعتبره من أعاجيب الدنيا. إن ترجمة الفلسفة متسمة في كل الحالات بالنقص والإخفاق. ثم إنه لا يحاول إخفاء استهانته بمن ترجموا من اليونانية، بل لا يخفي احتقاره لهم: "ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟" وهنا لا يسعنا أيضا إلا أن نبدي استغرابنا من هذه الموازنة. كيف توصل الجاحظ إلى كون خالد أقل شأنا من أفلاطون؟ لكي تصدر هذا الحكم، ينبغي أن تكون مطلعا على أعمال كليهما، وينبغي أن تكون عالما بالعربية واليونانية. لا يدعي الجاحظ ذلك، ولكن ألا يتضمن كلامه أن هناك من هو قادر على عقد تلك الموازنة وإثبات تفوق أفلاطون على خالد، وأن هناك من يستطيع الانتباه إلى ثغرات المترجمين وهفواتهم، ويسعى بالتالي إلى تصحيحها وتنقيحها؟ هل ينفي تقصير المترجمين محاولة تدارك القصور والتقريب إلى حد كبير بين النص المترجم والنص الأصلي؟

قبل أن يتطرق الجاحظ إلى ترجمة الفلسفة اليونانية، أثار مسألة ترجمة الشعر، والمقصود هو الشعر العربي. فإذا صدقنا الجاحظ، فإن "الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل. ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب".

استحالة ترجمة الشعر مترتبة عن خاصية فيه هي الوزن الذي يتلاشى ويبطل عندما يتم التحويل. اللافت في هذا النص أن الجاحظ لا يتهم المترجمين بالنقص، ولا يستند إلى قصورهم في معرفة اللسانين لتبرير فشل ترجمة الشعر، كما فعل فيما يخص الفلسفة عندما أنحى بالملائمة على مترجميها. فحتى لو افترضنا وجود مترجم مثالي، أي أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، فإن المشكل سيظل قائما بالنسبة للشعر. إن سبب تعذر تحويل الفلسفة اليونانية يعود إلى عدم إحاطة المترجمين بالمادة الفلسفية، وإلى عدم تحكمهم في اللسانين اليوناني والعربي. أما تعذر ترجمة الشعر، فالجاحظ لا يرى سببه في عدم كفاءة المترجمين، وإنما في امتناع الشعر عن الترجمة وعدم قابليته لها. مهما تكن براعة المترجم، فإن الشعر يأبى النقل، وإذا ما حول عن لغته الأصلية فإنه يفقد قيمته ويصير في اللغة المنقول إليها نصا ممسوخا مشوها. إذا كانت ترجمة الشعر عملية عبثية ميؤوسا منها، فليس ذلك راجعا إلى المترجمين، وإنما إلى طبيعة الشعر نفسه الذي لا يحتمل التحويل.

قد نتفق مع الجاحظ ونرحب بما جاء في كلامه من استحالة ترجمة الشعر، قد نشاطره رأيه في كون الشعر يتفتق ويزهر في كنف لغة ما، ويذبل عندما ينقل إلى أخرى. ولكننا نشعر بالاستغراب الشديد ونتحفظ كل التحفظ عندما نقرأ الجملة التي تأتي مباشرة قبل النص السالف الذكر: "وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب". هذا القول مشهور، وكثيرا ما ذكره الدارسون وعلقوا عليه واندهشوا صراحة أو ضمنا لما جاء فيه.

كيف حصل هذا؟ كيف توصل الجاحظ إلى هذا الاعتقاد؟ لماذا يزعم أن الشعر مقصور على العرب؟ صحيح أنه لا يقصي العجم تماما من الشعر، فهم قادرون على قوله، ولكن بشرط أن يتعلموا لسان العرب وينظموا فيه. ولعله كان يفكر في شعراء من أصل فارسي أبدعوا في الشعر العربي وتفوقوا فيه، كبشار وأبي نواس. فمن هذا المنظور فإن الشعر ليس مرتبطا بالعرب كجنس، كسلالة، بقدر ما هو مرتبط باللسان العربي. لكن هذا لا يقلل من استغرابنا. ألم يكن الجاحظ يعلم أن الشعر قاسم مشترك بين كل الآداب؟ بلى، كان يعلم هذا، والدليل على ذلك أنه في البيان والتبيين (وفي كتاب الحيوان أيضا) يذكر ديسيموس، و"كان من موسوسي اليونانيين، قال له قائل: ما بال ديسيموس يعلم الناس الشعر ولا يستطيع قوله؟ قال: مثله مثل المسن الذي يشحذ ولا يقطع".

قد نقول إن كلام الجاحظ جاء في سياق من المفاخرة بين الشعوب، بين مختلف مكونات مملكة الإسلام آنذاك، في إطار نزاع طويل ومعقد بين عدة ثقافات، وقد أدلى الجاحظ بدلوه في هذا النزاع، فكتب عدة كتب من بينها كتاب العرب والموالي، وكتاب العرب والعجم. في هذا الجو قد نتغابى ونتفهم أن يندفع الجاحظ فيعلن أن الشعر مفخرة من مفاخر العرب، وفن مقصور عليهم. ولكن هذا لا يبرر التناقض المكشوف ولا يسوغه.

ومما يزيد في اندهاشنا أن الجاحظ، بعد التأكيد على أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب، يضيف ما يلي: "وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحولت آداب الفرس؛ فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئا". ترجمة حكمة الأمم الأخرى، واليونان من جملتهم، تبقى في مستوى الأصل لا تنقص شيئا، بل قد تصير أحسن من الأصل! وهذا كلام يخالف الكلام السابق الذكر عن استحالة ترجمة الفلسفة اليونانية. كيف غاب هذا التناقض الجديد عن الجاحظ؟ كيف يقول في فقرة إن ترجمة الحكمة تشوهها، وفي فقرة غير بعيدة إن الترجمة قد تزيدها حسنا؟

لقد حان الوقت لكي نطرح على أنفسنا سؤالا قد يبدو متكلفا، ولكنه رغم ذلك قد يساعدنا على الخروج من هذه الحيرة التي نتخبط فيها. السؤال هو: هل قال الجاحظ حقا إن فضيلة الشعر مقصورة على العرب؟ لا جدال أن هذا الحكم وارد بحرفه في كتاب الحيوان، ولكن هل يجوز نسبته إلى الجاحظ؟

كوني أطرح السؤال يدل على أن شكا راودني فيما يخص مصدر القول، وبالرجوع إلى النص، إلى فقرة الجاحظ المتعلقة ببؤس ترجمان الفلسفة، بقصور المترجمين عن نقل النصوص الفلسفية اليونانية، تبين لي، ويا للمفاجأة، أنها مسبوقة بالعبارة التالية: "قال بعض من ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له"، أي أن مصدر القول بتعذر ترجمة الفلسفة ليس هو الجاحظ، وإنما شخص آخر غير مسمى، ولكنه يختلف عن الجاحظ بلا شك. وكذلك الشأن بالنسبة للفقرة التي نقرأ فيها أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب، فهي لا تعبر بالضرورة عن اعتقاد الجاحظ، لأنها مسبوقة بلفظة: "قال". إنه كلام يحيل إلى وجهة نظر، إلى رأي لشخص من الأشخاص، ومن المجازفة نسبته إلى الجاحظ دون تدبر وتأمل.

قد يعترض علي أن النساخ يضيفون أحيانا كلمة "قال" في ثنايا النص وهم يقصدون المؤلف، وقد تأتي هذه الكلمة متلوة باسم المؤلف. لكن هذا الاعتراض لا يثبت هنا، فليس لدينا في كلتا الفقرتين عبارة من نوع: قال الجاحظ. ومن جهة أخرى، ما أن نشرع في قراءة الصفحات التي تشكل سياق الفقرتين حتى يتبين لنا أن الأمر يتعلق بحوار بين شخصين أو طرفين متنازعين. ويؤيد هذا أن العديد من الفقرات المجاورة تبدأ بـ "قال"، و"قالوا"، و"قال الآخر". الجاحظ لا يتكلم باسمه، يضيف الكلام للغير، وهي طريقة عزيزة عليه، وكثيرا ما يلجأ إليها، ليس في كتاب الحيوان فحسب، وإنما في سائر كتبه. وهذا يقتضي منا أن نحترس وأن لا نتسرع في الاعتقاد بأنه يؤمن ضرورة بما يعرضه من آراء، كما أننا، عندما نقرأ رواية من الروايات، لا نبادر بالجزم بأن ما يفوه به أشخاصها يعكس حتما اعتقاد الكاتب. إن كلام شخص روائي يتحدد بميوله ورغباته، وبوضعه الاجتماعي، ويتحدد أيضا بموقعه في السياق العام للرواية، وبدرجة موافقته ومخالفته لكلام الأشخاص الآخرين. وكذلك نتعامل مع راوي الأحداث، أو السارد، فحتى وإن استعمل ضمير المتكلم فإننا لا نبادر باعتباره معبرا عن صاحب الرواية، بل نحتاط ونتعامل عادة مع كلامه كما نتعامل مع كلام باقي الأشخاص.

هناك إذن، في كتاب الحيوان، شخص من أنصار الشعر يزعم أن ترجمة الفلسفة اليونانية لا تستقيم، ولا يخفي احتقاره للمترجمين. وهناك شخص يزعم أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وأنه لا يستطاع أن يترجم. هل يتعلق الأمر بشخصين أم بشخص واحد؟ من الواضح أن الإطار الذي يرد فيه هذا الكلام إطار مفاخرة ومنافرة، وقد نميل إلى الاعتقاد أننا أمام شخص واحد، فالذي ينصر الشعر (العربي طبعا)، ويعتقد استحالة تمكن المرء من لسانين، لا جرم أنه هو نفسه الذي يعلن أن الشعر مقصور على العرب. ولا جرم أيضا أنه عربي، أو على الأقل منافح عن العرب ومدافع عنهم. ولعمري من يعن له، في إطار المفاخرة بين الشعوب، أن يقصر الشعر على العرب وعلى من يتكلم بلسانهم، ما عدا شخص عربي؟

هذا ما كنت أعتقده، إلى أن تبين لي أن كلام الذي يقصر فضيلة الشعر على العرب لا يأتي في سياق المدح والثناء، وإنما في سياق التحفظ والاحتياط، فصاحبه لا يعتبر الشعر مفخرة أو مزية يمكن أن يعتد بها العرب على غيرهم من الأمم. وعندما يضيف أن الشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، فماذا يقصد؟ يقصد أن العجم لا يستطيعون الاستفادة منه، وبالتالي فإن فائدته مقصورة على العرب وعلى من يتكلم بلسانهم. فهو بهذا المعنى يبخس من قيمة الشعر ويغض من شأنه ويحتج ضده.

لنتمعن في سياق هذا النص وكيفية وروده. لقد قلت إن مقدمة كتاب الحيوان تتطرق لمسألة الكتاب. فالقارئ الذي يفترضه الجاحظ ويتوجه إليه بالقول يعيب الكتب، والجاحظ يرد عليه فيشيد بها ويسهب في الإبانة عن فضلها، فيقول في دفاعه عن الكتاب: "ونعم الذخر والعقدة هو، ونعم الجليس والعدة، ونعم النشرة والنزهة، ونعم المشتغل والحرفة، ونعم الأنيس لساعة الوحدة". وفي خضم هذا الدفاع، يرد النص التالي مسبوقا بكلمة قال: "فكل أمة تعتمد في استبقاء مآثرها، وتحصين مناقبها، على ضرب من الضروب، وشكل من الأشكال. وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها، بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها(…) وذهبت العجم على أن تقيد مآثرها بالبنيان، فبنوا مثل كرد بيداد، وبنى أردشير بيضاء اصطخر، وبيضاء المدائن، والحضر، والمدن والحصون، والقناطر والجسور، والنواويس".

بعد هذا الكلام نجد من جديد كلمة قال: "ثم إن العرب أحبت أن تشارك العجم في البناء، وتتفرد بالشعر، فبنوا غمدان، وكعبة نجران، وقصر مارد، وقصر مأرب، وقصر شعوب، والأبلق الفرد(…) وغير ذلك من البنيان".

ثم تطالعنا مرة أخرى كلمة قال: "ولذلك لم تكن الفرس تبيح شريف البنيان، كما لا تبيح شريف الأسماء، إلا لأهل البيوتات، كصنيعهم في النواويس والحمامات والقباب الخضر، والشرف على حيطان الدار، وكالعقد على الدهليز وما أشبه ذلك".

مباشرة بعد هذا الخطاب، نقرأ ما يلي: "فقال بعض من حضر"، وهي جملة غريبة جدا لأن السياق لم يهيء ورودها.. من هو هذا الحاضر، وإلى أين حضر، ومتى، ومع من، وكيف، ولماذا؟ هذا ما نجهله تماما. لكن من الراجح أن الأمر يتعلق بمجلس جمع عدة أشخاص مختلفي الأصول والميول والمشارب، وأنهم خاضوا في المقارنة بين مآثر الأمم ومناقبها. إلا أنه لم يرد ذكر لهذا المجلس في كتاب الحيوان، والحال أنك إذا قلت: "فقال بعض من حضر"، فإن ذلك يستلزم أنك تحدثت عن الحاضرين ووصفت اجتماعهم، وهذا ما لم يحصل إطلاقا في الكتاب.

فربما يحق لنا أن نتساءل هل وقع في النص تشويش، وحذف منه كلام قليل أو كثير عن هذا المجلس، وإلا فما معنى ذكر عبارة: "فقال بعض من حضر"؟

على أي حال، لنقرأ ما قال هذا الشخص: "كتب الحكماء وما دونت العلماء(…) أبقى ذكرا وأرفع قدرا وأكثر ردا، لأن الحكمة أنفع لمن ورثها، من وجهة الانتفاع بها، وأحسن في الأحدوثة، لمن أحب الذكر الجميل". إنه من أنصار الكتب، لا شك في ذلك. فبعد أن قال قائل إن العرب احتالت في تخليد مآثرها بالشعر، والعجم بالبنيان، وبعد أن قال قائل (هل هو الشخص السابق نفسه؟) إن العرب جمعت المنقبتين، فشاركت العجم في البناء وانفردت بالشعر، إذا بصاحبنا الذي حضر يقول إن الكتب أبقى ذكرا وأرفع قدرا. ويدلل على زعمه فيضيف: "والكتب بذلك أولى من بنيان الحجارة وحيطان المدر؛ لأن من شأن الملوك أن يطمسوا على آثار من قبلهم، وأن يميتوا ذكر أعدائهم".

وبعد هذه الموازنة بين الكتب والبنيان يستطرد قائلا: "وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهل الطريق إليه: امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة. وكتب أرسطاطاليس، ومعلمه أفلاطون، ثم بطليموس، وديموقراطس، وفلان وفلان، قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور، والأحقاب قبل الأحقاب(…) فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له –إلى أن جاء الله بالإسلام- خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام".

لم هذه الموازنة بين الفلسفة والشعر؟ ما القصد من التأكيد على أن الشعر العربي حديث الميلاد، بينما الفلسفة اليونانية غارقة في القدم؟ لا جدال أن هذا المتكلم يقدم الفلسفة على الشعر ليس في الزمن فحسب، وإنما في القيمة أيضا. فكأن الأسبقية الزمنية تمنح الفلسفة جدارة ومزية واستحقاقا، بينما تأخر ظهور الشعر علامة على طفولته وسذاجته وعدم نضجه. الفلسفة كالشيخ الذي جرب الأمور واستفاد من عمره الطويل، بينما الشعر كالصبي الطائش النزق الذي لا يؤبه لكلامه ولا يعتمد عليه ولا يعتد به. لقد تأخرت نشأة الشعر، وجاءت ولادته بدون سابق إنذار.

في يوم ما، ظهر الشعر مع مهلهل وامرئ القيس، فجأة، دون أن يكون قبلهما سابقون. عمر الشعر على أكبر تقدير قرنان قبل الإسلام (أي أن عمره، في عصر الجاحظ، أربعة قرون لا أكثر). وإذا كانت بداية الشعر معروفة محددة، فإن بداية الفلسفة غير مضبوطة، فكأنها شبه أزلية أو نابعة من غور ماض سحيق.

وأخيرا يصل هذا الشخص إلى النقطة المحيرة فيقول: "وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل".

هذا الكلام الذي ينسب عادة إلى الجاحظ يأخذ الآن بعدا آخر لأنه مضاف إلى أحد أنصار الفلسفة اليونانية. وتبعا لذلك يتغير مدلوله ومرماه. فليس معناه أن العرب وحدهم قادرون على قول الشعر، وإنما معناه أن الشعر لا ينتفع به إلا أهله وذووه، ولا فائدة تجنيها منه الأمم الأخرى، بخلاف كتب العجم: "ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن؛ مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم، التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم. وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إليها، وكنا آخر من رثها ونظر فيها. فقد صح أن الكتب أبلغ في تقييد المآثر، من البنيان والشعر".

وعندما يصل إلى هذه النتيجة، ينبري له الشخص الذي ينصر الشعر، فيزري حينئذ بترجمة كتب الفلسفة ويقلل من قيمتها لأن المترجم، كما ذكرنا ذلك سالفا، لا يتوفر على المعرفة التي يتوفر عليها مؤلف الكتاب، ولأن التمكن من لسانين مستحيل. ثم يتعرض بعد ذلك إلى ما يلحق الكتب من فساد بسبب الناسخين، ويتساءل أخيرا: "فكيف تكون هذه أنفع لأهلها من الشعر المقفى؟" (العجيب أن هذه الجملة مسبوقة بكلمة قالوا).

لكن ناصر الكتب، أي ناصر الفلسفة اليونانية، رغم إقراره بمساوئ الترجمة وبما قد يصيب الكتب من تحريف وتصحيف ناتجين عن غفلة النساخ، فإنه لا يرى أن من شأن ذلك أن يقلل من قيمة الكتب: "أليس معلوما أن شيئا هذا بقيته وفضلته وسؤره وصبابته، وهذا مظهر حاله على شدة الضيم، وثبات قوته على ذلك الفساد وتداول النقص، حري بالتعظيم، وحقيق بالتفضيل على البنيان، والتقديم على شعر إن هو حول تهافت، ونفعه مقصور على أهله".

نستنتج من كل هذا أن هناك تعارضا جوهريا بين الفلسفة والشعر. الفلسفة يمكن ترجمتها فيعم نفعها كل الناس، بينما الشعر لا يتعدى نفعه العرب. وعند التدقيق يتبين أن الموازنة تشمل عدة مستويات، فالتعارض بين الشعر والفلسفة يتطابق مع التعارض بين الشفوي والمدون، ويتطابق مع التعارض بين ما هو حديث الميلاد (الشعر) وما هو غارق في القدم (الفلسفة)، ويتطابق مع التعارض بين العرب والعجم، وخاصة اليونان.

ويمكن ترتيب هذه التعارضات في منظومتين، منظومة الرواية ومنظومة الكتابة. فنجد من جهة اللغة العربية، والشعر، واستحالة الترجمة، والشفوي، والحداثة أو صغر السن، والأصل العربي. وفي المقابل نجد اللغة اليونانية، والنثر، والفلسفة، وإمكانية الترجمة، والتدوين، والقدامة، والأصل غير العربي. في إطار هذا التعارض العام، وفي حوار أو شبه حوار بين شخصين أو أكثر يمثل كل واحد منهم إحدى المنظومتين، تثار مسألة الترجمة.

بقي لنا أن نتساءل عن موقف الجاحظ من هذا الحوار. فإلى أية منظومة ينتمي؟ لنتذكر رده على من يعيب الكتب، بدءا بكتبه هو، وهذا يعني أنه منخرط في منظومة الكتابة وأن موقفه على النقيض من موقف ممثل منظومة الرواية. ولكن المسألة ليست بهذه البساطة، فالجاحظ يختفي كعادته وراء أشخاص ينسب إليهم القول في سياق جدالي سجالي؛ إنه حاضر غائب، يوزع الخطاب بين ممثلين لهذا الرأي أو ذاك، ويضن فيما يخصه بالكلام، فلا يقوم بدور الحكم ولا يقول القول الفصل. وحتى عندما يتحدث بضمير المتكلم، باسمه الخاص، فإن رأيه لا يتمتع مبدئيا بأية مزية أو أفضلية، لكونه يتجاور مع آراء أخرى مضادة أو مختلفة. إنه كاتب يبدو غالبا بلا موقع وبلا مأوى.

ثم هناك شيء ينبغي تأمله، وسأكتفي بالإشارة إليه هنا: الجاحظ غير قادر على إنشاء كتاب! قد يبدو هذا الحكم مخالفا للواقع ومجانبا للصواب، فالجاحظ ألف أكثر من ثلاثمائة مصنف.. لكن ما أقصده أنه لم يكن يعتبرها كتبا بكل معنى الكلمة، وكثيرا ما يعتذر لكونه عاجزا عن تأليف كتاب مع ما يستلزمه من تقسيم وترتيب للأبواب وتسلسل للمعاني وتقديم وتأخير. والشواهد على ذلك متعددة، ومن بينها قفزه السريع وغير المتوقع من موضوع إلى موضوع ومن غرض إلى غرض، ومزجه الجد بالهزل. وفي حديثه عن كتبه ما يوحي بأنه كان يرى في الاستطراد نقصا وتقصيرا من جانبه، فيبرره بالرغبة في نفي الملل عن القارئ. ولكن هل سنقنع بهذا التبرير؟ ألا يجوز لنا أن نفترض أنه لم يتخلص تماما من "الرواية"، من "الشعر"، من النقل الشفوي، من الحوار الذي يتم في المجالس والمأدبات، والذي لا ضابط له إلا الرغبة الآنية للحاضرين؟
إن كتب الجاحظ تنتمي إلى المنظومتين الآنفتي الذكر، وهو ما يؤكده بنفسه في تقديمه لكتاب الحيوان، فيقول: "وهذا كتاب تستوي فيه رغبة الأمم، وتتشابه فيه العرب والعجم، لأنه وإن كان عربيا أعرابيا، وإسلاميا جماعيا، فقد أخذ من طرف الفلسفة".. إنه يخاطب صنفين من القراء (أي أن كتابه كتابان)، وهو تبعا لذلك يلتفت إلى جهتين، إلى يمينه ويساره، ولا جرم أن يذكرنا وضعه المزدوج هذا بموقع موسى بن سيار الأسواري بين العرب والفرس·**

**لقاء/ عبد الفتاح كيليطو
مفهومنا للأدب أوروبي والمعرفة المزدوجة قد تكون مصدر ثراء**

**\* صفوان حيدر**

**كل كتاب يقوم بتصحيح أو تحوير الكتاب الذي سبقه**

**\*يتميز المفكر المغربي عبد الفتاح كيليطو بدراسته الثقافة العربية الكلاسيكية بمناهج نقدية أكثر حداثة وتجريبا لانفتاحه على الأدب الأوروبي ومناهجه النقدية واطلاعه على التراث العربي القديم بجهود دؤوبة ومتعمقة.
مع المفكر كيليطو كان لقاؤنا في بيروت، فندق روتانا ـ جفينور، وحديثنا الذي طال عدة ساعات اختصرنا منه هذه الحوارات:

أهلا بكم في بيروت مدينة الحوار والنقاش الفكري على مختلف المستويات. كتابك «الأدب والغرابة»، هل تعتقد انه قد آن الأوان لإضافة عدة فصول جديدة عليه، بعد صدوره قبل سبع وعشرين سنة، تمشيا مع ما استجد في عالم النقد المعرفي ـ العلموي؟
ـ صحيح. مرت سبع وعشرون سنة على كتاب «الأدب والغرابة»، كلمح البصر، ومع ذلك هي مدة طويلة جداً. الكتاب وليد وقته وسياقه، ولا يمكنني الآن تحويره أو إضافة شيء إليه، لأنني أفضل أن يبقى وليد المرحلة التي كتب فيها. وعلى أي حال، ابتعد عني هذا الكتاب، ولم اعد، بفعل التقادم في الزمن، أرى نفسي فيه، ولكن مع ذلك، السؤال هو ماذا فعلت بعد هذا الكتاب؟ اقصد، أن ما كتبت بعده هو إضافات له، وتحوير وتصحيح له. كل كتاب يصحح أو يقوم بتحوير الكتاب الذي سبقه. فلا معنى كي أضيف إلى الأدب والغرابة فصلا أو فقرة أو جملة. سيكون ذلك عبئا كبيراً أرفضه.**

**\*في كتابك «الحكاية والتأويل»، ما الجديد الذي قدمته، معرفيا، في تحليل العلاقة بين الحكاية والتأويل؟
ـ في «الحكاية والتأويل» تناولت نماذج سردية على الخصوص وأيضا شعرية، هل أقول إنني خضعت لمنهج ما؟ لست ادري. في تلك الفترة كنت اقرأ فرويد والبنيويين ولا شك في أن هذه القراءات أغنت نظرتي إلى المؤلفات المدروسة. أي أنها جعلتني أنظر إلى النماذج التي درستها بنظرة ربما جديدة.**

**\*الكلام عن فرويد والبنيويين الأوروبيين يستدعي السؤال كيف يرى الأدب العربي الحديث نفسه بالعلاقة مع أوروبا وكيف تتوسط أوروبا وتستقبل وتتقبل الأدب العربي؟
ـ مفهومنا اليوم للأدب مفهوم أوروبي، خصوصا إذا نظرنا إلى الأنواع السائدة وأقصد بالدرجة الأولى الرواية والسرد بصفة عامة. الملاحظ أن الأديب العربي يرى نفسه ملزما بمعرفة الأدب الأوروبي، لأن المسألة بالنسبة إليه مسألة حياة أو موت. بينما الأوروبي يمكن أن يستغني عن الأدب العربي بدون خسارة كبيرة. هذا هو الواقع للأسف، إضافة إلى أن الأديب العربي يشعر، تبعا لذلك، بأن عنده شيئا زائداً هو هذه المعرفة المزدوجة. وقد يكون في هذه المعرفة مصدر ثراء وإبداع.**

**\*ما هي الخصوصية التي تميز مؤلفك «الكتابة والتناسخ»؟
ـ في «الكتابة والتناسخ» تناولت مسألة المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية. حاولت أن أوضح الصورة التي يرسمها الشاعر أو الكاتب عن نفسه. لا أقصد حياة الشاعر وإنما حاولت أن أقوم بنمذجة لمفهوم التأليف والمؤلف.**

**\*كتابك «لسان آدم» عن أي لسان يحكي؟
ـ قد يبدو الموضوع الذي تناولته ثانويا، بل ربما سخيفا. فما معنى أن نتساءل اليوم عن لسان آدم؟ هذا السؤال يتعلق بالوضع الحالي. ذلك أننا عندما نتناول بالدرس ظاهرة قديمة، فإننا نفكر في الحاضر، بوعي أو بدون وعي نفكر في حاضرنا. فالحاضر بالنسبة لي كمغربي (أقول هذا كمغربي لأن المشرق العربي ربما يختلف في هذه النقطة عن المغرب العربي) هذا الحاضر، هو ظاهرة الازدواجية اللغوية، أقصد العربية والفرنسية. لهذا قرأت كتبا قديمة تتحدث عن لسان آدم: رسالة الغفران للمعري، وقصص الأنبياء للثعلبي... الخ. اهتم القدماء بهذا الموضوع لأن الإمبراطورية العربية كانت خليطا من الألسنة واللغات. فما هو اللسان الأول الذي تحدث به آدم؟ هناك من يجيب، إنه اللغة العربية. وهناك من يقول، إنه السريانية، أو وصولا إلى السومرية أو الهيروغليفية، أو إن آدم كان يتكلم كل اللغات. وهناك من يقول لا نعلم. وهذا كله ينم عن هموم و مشاكل كانت حاضرة في ذلك الوقت.**

**\*كتابك «العين والإبرة» يبدو عنوانه جميلا حين يتناول الأعمال الأدبية كأنها سجادة مشغولة بالعين والإبرة. عن أي عين وعن أي إبرة تحكي؟
ـ في كتاب «ألف ليلة وليلة» نقرأ أحيانا هذه الجملة المفزعة بما معناه «هذه الحكاية غريبة وعجيبة، لو كتبت بالإبرة على آفاق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر». هذا الكتاب «العين والإبرة» محاولة لفهم هذه الجملة. فلقد قمت بتحليل حكايات من «ألف ليلة وليلة» يرد فيها ذكر الكتاب أو الكتابة بغية التوصل إلى فهم مقبول للجملة الآنفة الذكر.**

**\*هذه الكتب كيف تصنف أولويات تأليفها تدرجيا؟ بكلام آخر، نريد منك جدولة مختصرة لأهميتها المعرفية والثقافية.
ـ قمت في كتبي بوضع أسئلة على نصوص في أغلبها قديمة و إلى حد ما غريبة عني. لكن يمكن القول إن هذه النصوص تضع عليّ بدورها أسئلة عن المسائل التي اشتغلت عليها. تطلب مني هذه النصوص أن ابتعد عن نفسي و أن أنظر إلى الأمور بمنظار مختلف.**

**\* ما دام لا يوجد تاريخ محدد للأدب العربي انطلاقا من مقوماته البنيوية وثوابته الشكلية و مرتكزاته الثابتة أو المغيرة، فهل يمكن وضع منظومة ثابتة لنظرية الأدب؟
ـ ليس هناك منظومة ثابتة لنظرية الأدب. فمفهوم الأدب يختلف بحسب العصور والسياقات الثقافية. الأدب كما كان يفهمه ابن المقفع ليس هو الأدب الذي نتداوله اليوم.**

**\*هل ينبغي الاقتصار على ربط الأدب بالتخييل كما عند جاكبسون وآخرين، أم ينبغي البحث عن معايير ومؤثرات متداخلة بالمستجدات العلمية والمعرفية الجديدة في عالم الكومبيوتر والانترنت والحضارة الرقيمة؟
ـ سؤال كبير يحتاج إلى الاستفاضة في الكلام. نختصر بالقول: التخييل أساس مهم في الأدب كما أوضح ذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة».**

**\*إذا كان الأدب يتميز عن اللاأدب بارتفاعه عن الكلام العادي والأسلوب السفلي المنحط، فأين هو المعيار الأخلاقي لأدب الغرابة والخرق والانزياح والتخريب لما هو سائد ومنطقي ومألوف؟
ـ العمل الأدبي هو الذي يضع القاعدة الأخلاقية التي ينبغي أن نحكم عليها من داخل العمل الأدبي نفسه.**

**\*هل يجوز نزع المسؤولية الأخلاقية تماما عن الأدب؟ أو ليس كل نوع أدبي متمثلا بسلعة أدبية تحمل رسالة أخلاقية؟ وهل يجوز تحييد الأدب كليا عن المؤثرات الأخلاقية الخارجية؟
ـ ما ننتظره من الأدب هو أن يضع أسئلة تغني نظرتنا إلى العالم، وليس من الضروري أن تكون هناك أجوبة

\*هل ستعالج في كتاباتك المقبلة على المستوى النقدي، ثنائيات أخرى غير الضعف والقوة أو الانغلاق والانفتاح كثنائيات الخاص والعام والمطلق والنسبي والداخلي والخارجي والنفس والجسد والحركة والسكون والخير والشر والزمن والمكان والسرعة والبطء والفرح والترح والماضي والآتي؟
ـ منذ القرن التاسع عشر والعرب يعيشون ثنائية الانفتاح والانغلاق والضعف والقوة، وليس في الأفق ما ينبئ عن إمكانية التجاوز إلى معالجة ثنائيات أخرى...**

**\*سؤال أخير، خارج السياق. هل أحببت بيروت في حالها اليوم؟
ـ بيروت جميلة وأتمنى أن أعود إليها مستقبلاً.**

**\*هل تذكرك بيروت بمدينة مغربية؟
ـ بيروت تشبه طنجة.**

**\*والرباط؟
ـ لا. الرباط تدير ظهرها للبحر الأبيض المتوسط، بينما بيروت تنظر إلى هذا البحر...**

**( عن السفير اللبنانية)**

**سـر المعـري

عبد السلام بنعبد العالي**

 **يميز عبد الفتاح كيليطو**[**(\*)**](http://www.aljabriabed.net/fikrwanakd/n36_11benabdelali.htm#_edn1) **بين صنفين من القراء: " قراء لا يرون في الكتاب إلا عرضا موافقا ومطابقا للآراء الشائعة " وقراء " يلمحون فيه شيئا مختلفا لأن لهم طريقة في القراءة لا يمتلكها الآخرون. فهم مثلا يتنبهون لتناقضات المؤلف ويتجنبون عزوها إلى نقص أو خلل في نمط استدلاله، خصوصا عندما يشير المؤلف نفسه إلى احتمال وجودها [...] كما أنهم يبذلون جهدا لفهم مقاطعه الغامضة وتعابيره الملتوية دون نسبتها إلى ضعف في أسلوبه أو فنه "[ص49].

يحاول المؤلف أن يضع نفسه، وهو يقرأ المعري، ضمن هذا الصنف الثاني من القراء. وهو لا يسعى إلى الكشف عن " حقيقة " المعري فيما وراء التأويلات المتضاربة والآراء المتناقضة، ولا يهدف إلى إصدار القول الفصل في مسألة تدين المعري أو " سوء عقيدته "، بل يحاول أن يظهر لنا الكاتب في تناقضاته وصراعه بين الإفصاح والإضمار، والانكشاف والإخفاء.

لا ينهج كيليطو هذا النهج فحسب استجابة لقول صاحب اللزوميات:**

**"ويعتري النفس إنكار ومعرفة
وكل معنى له نفي وإيجاب"**

**وإنما تقيدا بمفهوم المعري عن الكتابة.

ذلك أن الكتابة عند شاعرنا لا تهدف إلى القول بقدرما ترمي إلى صد القول، إنها صراع عنيف عنيد مع ما لا تجوز كتابته، وما لا ينبغي قوله. فالإفصاح عند المعري لا يعني بالضرورة الوضوح والشفافية:**

**نقول على المجاز وقد علمنا
بأن الأمر ليس كما نقول**

**لهذا يؤكد أبو العلاء، أكثر من مرة، " أن لديه سـرا لا يود أو لا يستطيع إفشاءه:
ولدي سر ليس يمكن ذكره يخفى على البصراء وهو نهار
وأيضا:**

**بني زمني هل تعلمون سرائرا
علمت ولكني بها غير بائح**

**كون السر يخفى وهو نهار، وكونه معلوما من غير البوح به، ذلك ما يدفع المعري إلى الكتابة.
بوده أن يخلد إلى الصمت:**

**"لو قبل النصح لساني ما نبس"**

 **غير أن اللسان لا يمكن أن يجبر على السكوت إنه "يأبى إلا أن ينطق فيفلت من سيطرته ويفشي سره" وحتى إن هو لاذ بالصمت فإنه لا يرضى بهذه الحالة فيشعر بالحاجة إلى الإعلان عنها أو الإيحاء بها. ومعلوم أن مجرد الإيحاء بخطاب غائب هو دعوة لاستحضاره، للتنقيب عنه والكشف عن حروفه الخفية "إن الصمت ليس بصمت ما دام هناك لفظ يومئ إلى وجوده"[48].

هذا الصراع بين الإفصاح والإضمار، بين الكلام والصمت ليس مجرد رغبة عابرة ولا هو مجرد وسيلة تشويق وإنما هو عائد لبنية السر ذاتها. ذلك أن السر لا يكون سرا إلا إذا عرف، لكنه لا ينبغي أن يعرف إلا كسر، أي أن يعرف كشيء لا يعرف. فمعرفى السر تعني الحفاظ عليه، لكن الحفاظ عليه لا يعني السكوت عنه، لا يعني الصمت وإنما محاولة الإفصاح عنه، وهذا لا يعني إفشاءه، وإنما محاولة إظهاره كسر وكشفه كاختفاء/**

**ومن تأمل أقوالي رأى جملا
يظل فيهن سر الناس مشروحا**

**نحن أمام شاعر يجد نفسه مضطرا لأن يفصح كي يخفي، وأن يخفي كي يظهر. إنه متورط في الكتابة على رغمه، لكن ليس في أي صنف من الكتابة، بل في الكتابة الماكرة التي تغلف القول وتبعد معناه عن المباشرة:**

**وليس على الحقائق كل قولي
ولكن فيه أصناف المجاز**

 **بل وتعتبر أن القول يخفي أكثر مما يظهر: " وإذا رجع إلى الحقائق فنطق اللسان لا ينبئ عن اعتقاد الإنسان" فـ" ربما كان الجاهل أو المتجاهل ينطق بالكلمة وخلده بضدها آهل " .

هذا الالتباس أمر كان النقاد الأقدمون قد تنبهوا إليه فقد كتب أحدهم أن المعري "لم يقتصر على ذكر مذاهب المتشرعين، حتى خلطها بمذاهب المتفلسفين، فتارة يخرج ذلك مخرج من يرد عليهم، وتارة يخرجه مخرج من يميل إليهم، ربما صرح بالشيء تصريحا، وربما لوح به تلويحا".
إذا كان أشخاص ألف ليلة وليلة ينقذون حياتهم برواية حكاية من الحكايات، وكان أشخاص الغفران ينالون المغفرة "بفضل بيت من الشعر أو أبيات قلائل أنشؤوها تعظيما للدين أو حثا على عمل الخير"[24]، فإن المغربي لم يستطع أن يحفظ نفسه إلا بالمحافظة على سره، ولم يستطع أن يحافظ على سره إلا بممارسة نوع معين من الكتاب كان هدفها الأساس إقامة نوع معين من الكتابة كان هدفها الأساس إقامة سد منيع ضد ما لا تجوز كتابته.

هذه الكتابة التي كانت تهدف إلى أن تحفظ للسر بنيته وتجعله "يخفى على البصراء وهو نهار" لا شك أنها كانت طريقا صعبة تحفها المخاطر ويطبعها التوتر الذي يظهر أنه أصيب قبيل وفاة الشاعر بنوع من الفتور مما جعله يملي "على بني عمه غير الصواب" فإذا بهم "يقومون بكبت أقواله الأخيرة وطمسها، معتبرين إياها هذيانا لا يجوز بحال من الأحوال صيانته ونشره بين الناس"، أي لا ينبغي عده ضمن كتابات المعري، وبالضبط لأنه لم يعد يحفظ السر.**

[**(\*)**](http://www.aljabriabed.net/fikrwanakd/n36_11benabdelali.htm#_ednref1) **قراءة في كتاب أبو العلاء المعري أو متاهات القول لعبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000**

**التراث السردي والقراءة العاشقة
عبد الفتاح كيليطو نموذجا** [**[1]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn1) **عبد الرحمن بوعلي**

 **مقدمة
يشكل البحث في التراث العربي وقراءته من المنظور الجديد إحدى المهام الأساسية التي يقوم بها النقاد العرب في سبيل بناء نظرية نقدية عربية. وهو (أي البحث في هذا التراث) إضافة إلى ذلك يعتبر من الخصائص التي تنفرد بها الفاعلية النقدية العربية. من هنا بات من الواضح أن يشتغل به عدد كبير من النقاد . غير أننا نلاحظ أن هناك تيارا من النقاد استطاع أن يبلور منظورا جديدا في دراسة هذا التراث، كما استطاع أن ينمي بحثه فيه بشكل جعله يؤسس مسارا جديرا في الدراسة والتأمل نظرا لغناه وقيمته المعرفية والنظرية والمنهجية . وجعله جديرا أيضا بالمساءلة والمناقشة نظرا لما يمكن أن يضيفه من إمكانات إغناء للنظرية النقدية وتوجهاتها في أدبنا العربي الحديث.

ويمكن ضمن هذا التوجه أن نتأمل تجربة الباحث عبد الفتاح كيليطو في قراءته للتراث الأدبي العربي والتراث السردي منه على وجه الخصوص، تلك التجربة التي تشكلت من مجموعة من الجهود العميقة والنبيهة ، مبلورة ما يمكن تسميته هنا بالقراءة النموذجية، أو القراءة المتفردة التي تنحو منحى متفردا في طرحها.

والواضح أن قضية العلاقة بين التراث وقراءته تكاد تكون قضية مركزية شغلت عبد الفتاح كيليطو، وما زالت تشغله بوصفه باحثا وناقدا. فقد تعاطى كيليطو لهذه الممارسة النقدية أكثر مما تعاطاها غيره من النقاد الآخرين، كما أفرد لها جزءا كبيرا من اهتماماته الأكاديمية، هذا عدا نشره لمجموعة من النصوص والكتب النقدية الهامة في هذا المجال، بدءا من "الأدب والغرابة" ، و " الكتابة والتناسخ" و"الغائب" والحكاية والتأويل والمقامات ولسان آدم ، والعين والإبرة ، ومتاهات القول ...، وكلها مؤلفات حملت معها هاجس الباحث نحو تأسيس لبنة في قراءة التراث، أضف إلى أنها شكلت منعطفا في تاريخ النقد العربي.

وتمتدّ الخيوط الرفيعة لهذا المنحى الذي نحاه كيليطو ، في هذه المؤلفات وغيرها ، حسب علمنا، إلى دراسته التي كان قد شارك بها في ملتقى القصة القصيرة بمكناس والمعنونة بـ "زعموا أن … "**[**[2]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn2)**. هذه الدراسة التي شكلت حينئذ طفرة نوعية في توجهات النقد العربي الحديث وفي مسار الناقد كيليطو نفسه، بحكم طليعيتها وأهمية محتواها المنهجي.
في هذه المداخلة سنحاول الوقوف عند أهم ما يؤسس هذا النوع من القراءة عند كيليطو ، مشيرين إلى ما تمثله من قيمة علمية ونقدية، بل وسلوكية ، علما بأننا سنقصر النظر على مؤلفين من مؤلفات كيليطو فقط، هما "الأدب والغرابة" و"الحكاية والتأويل".

عبد الكبير الخطيبي يقدم أثر عبد الفتاح كيليطو:

في البداية، يجدر بنا ونحن عند عتبة الدخول إلى عالم كيليطو العجيب والغني ، الرحب والمعقد، أن نصحب معنا ناقدا فذا آخر، يبدو أنه فهم المشروع النقدي والعلمي لعبد الفتاح كيليطو قبل أن يصدر كتابه "الأدب والغرابة"، وهو الناقد عبد الكبير الخطيبي الذي تكفل بتقديم كتاب كيليطو هذا المومأ إليه. والحق أن عبد الكبير الخطيبي بحكم اطلاعه على المناهج الطليعية في الغرب، وبحكم تمرسه الشديد على محاورتها ومحاولة نقلها من مجالها إلى مجال النقد العربي، وعلى الأقل في تجربته النقدية عن "الرواية المغاربية"، نجح في فهم خطاب كيليطو النقدي وفي موضعته في سياقه الحقيقي، وهو سياق النقد التجديدي والطليعي في المغرب.
إن أهم ما ألمح إليه الخطيبي هو أن خطاب كيليطو ليس خطابا تقليديا بالمعنى القدحي للكلمة، وليس خطابا استهلاكيا وسطحيا، وليس خطابا بلا هدف، إنما هو خطاب عارف بمجاله ومستوعب لإوالياته وميكانزماته لدرجة أنه وصفه بالخطاب [الأستاذي]. يقول الخطيبي: "ظاهريا، نحن أمام خطاب أستاذي متوفر على جهاز من المراجع والمصادر والمناقشات اللامنتهية بين أساتذة جديين جد متحذلقين في غالب الأحيان مما يجعلهم ينصتون إلى أنفسهم وهم يتكلمون بدون أن يقطبوا حواجبهم وكأنما العالم مسرح لندوة "**[**[3]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn3) **. وكما أن هذا الخطاب واع تمام الوعي بمشروعه، فإن كيلطو هو الآخر واع بما يتطلبه مثل هذا الخطاب. إن كيليطو كما يقول عبد الكبير الخطيبي " يعرف كل موضوعة من هذه الموضوعات [ يقصد موضوعات: الأدب، النوع، النص، تاريخ الأدب، السرد ..] بانتباه محترز، وبطريقة تدريجية. إلا أنه انتباه مصحوب بنوع من المكر النادر في مجال النقد الأدبي. فلكي يوجد هذا الأخير، يتحتم عليه أن يكون "نقديا"، أي أن يتمثل نظريات ومناهج التحليل، ومن جهة ثانية، يتحتم عليه أن يكون "أدبيا" وذلك باستبطان الأشكال الإستطيقية لتحليله حتى يتمكن ليس فقط، من الحديث عنها بدقة، بل من أن يصبح فنا للكتابة الخصوصية، وفنا متناصا، أي كتابة نقدية بالمعنى العميق"** [**[4]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn4) **. من هذا التوصيف المذكور للخطيبي، تبرز ناحيتان في عمل كيليطو: كون خطابه يتضمن الصفة [الأدبية] من جهة، وكونه يتضمن الصفة [النقدية] من جهة ثانية.

ومما ورد من كلام الخطيبي أيضا، نستطيع أن ندعي وجود هذا التفسير المتضمن لفكرتين أساسيتين مهيمنتين، الأولى تتعلق بالتكوين الخاص بالباحث كيليطو، وهو التكوين الأكاديمي العميق الذي أحرز عليه من خلال احتكاكه بالنقد الأوروبي بجميع اتجاهاته، خاصة ذلك النقد الذي اعتمد كأساس على النجاح الذي حققته البنيوية فلسفة ومنهجا وطرائق. ما يمكن أن يقال عن كيليطو في هذا الصدد أنه استوعب جوهر البنيوية من حيث هي طريقة في رؤية العمل الأدبي كعمل له بنياته وتجلياته وإوالياته الخاصة، كما أنه وظف هذا المنهج توظيفا جيدا ليطرح بديلا نقديا لا يقتصر على قراءة النص الأدبي الحديث المتصف بخصوصياته ، بل ويتجاوز ذلك النص إلى النص التراثي المتصف هو الآخر بخصوصياته. أما الفكرة الأساسية الثانية التي يحيل عليها كلام الخطيبي، فهي أن كيليطو وهو يسير في هذا المنحى الجديد استطاع أن يدشن مرحلة نقدية جديدة تتصف بكونها لا تكتفي بالقراءة المجردة التي تهدف إلى فهم الإنتاج الأدبي فحسب، وإنما تحاول جاهدة وبدرجة كبيرة من الوعي والدقة إلى تأسيس نوع بديل من الكتابة النقدية المؤسسة على ركائز علمية والمؤطرة داخل أطر معرفية والمتجهة إلى هدف بناء النص وفق شروطه المكونة له.

ليست الكتابة، والكتابة النقدية بالخصوص، عند عبد الفتاح كيليطو إذن بالأمر الهين أو السهل، ولذلك، فإن التعامل معها يتطلب بذل مجهود يكفي إذا جاز لنا التعبير لاستنطاق ما تخفيه شجرة النص النقدي عند كيلطو. وإذا كنا لا ندعي في هذه المداخلة المحكومة بزمنها تقديم قراءة شاملة لعمل كيليطو، ولن ندعي ذلك، فإننا نحاول أن نضيء بعض العتمات، ولتكن هذه الإضاءة محاولة أولية أو عتبة أولى بهدف تحقيق أمل منشود هو تحقيق قراءة في التجربة النقدية لعبد الفتاح كيليطو، ولتكن بدايتنا مركزة على توضيح بعض المفاهيم التي استعملها كيليطو من قبيل الغرابة أو السرد.

ولنبدأ بسؤالنا التالي:

ما معنى الغرابة عند عبد الفتاح كيليطو؟

كلنا يستحضر عنوان كتاب الأدب والغرابة الذي تمت الإشارة إليه آنفا، والذي أصدره كيليطو في سنة 1982 والذي اعتبر حين صدوره بحق المفتتح الرسمي لكتابة كيليطو التغييرية التي صبت في اتجاه تطوير الفاعلية النقدية . وإذا كانت عناوين الكتب تشكل عتبة أساسية في قراءة الأعمال ، فإن ورود كلمة الغرابة المليئة بالدلالة في عنوان كتاب كيليطو ليس مجرد صدفة . لقد وردت هذه الكلمة عدة مرات في مؤلفات كيليطو النقدية زيادة على ورودها كما أسلفنا في عنوان كتابه. وقد وردت في بداية افتتاحيته للكتاب عندما حاول كيليطو أن يفسر العلاقة بين قسمي الكتاب الأول والثاني، حين يقول: " كل دراسة مستقلة بذاتها وليست بحاجة إلى أن تستند إلى جاراتها. ومع ذلك يبدو لي أن مفهوم الغرابة يجمع هذا الشتات"**[**[5]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn5)**. كما وردت كذلك أكثر وضوحا في نهاية الافتتاحية حين يقول: " الشعور بالغرابة يتأكد عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحدها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها. ما أكثر القراء الذين لا يبصرون العتبة فيتجولون في الماضي كما يتجولون في الحاضر، وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة ولا يجرؤون (أو لا يبالون) باجتيازها، وما أكثر القراء الذين يقدمون رجلا ويؤخرون أخرى ! على أي حال كلنا يعلم أن تحديد المستقبل مرهون بتحديد الماضي وتحديد الماضي مرهون بتحديد الغرابة "**[**[6]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn6)**. وقد وردت كلمة الغرابة كذلك في خاتمة دراسته الموسومة بـ "نحن والسندباد" التي تضمنها كتابه "الأدب والغرابة"، حين قال: " واليوم من ينكر أن السندباد ما يزال يخاطبنا عبر القرون وبسألنا عن علاقتنا بالعالم المألوف والعالم الغريب (الغربي)؟ لقد كثر حفدته على الخصوص منذ عصر النهضة (انظر على سبيل المثال الساق على الساق لأحمد فارس الشدياق وحديث عيسى بن هشام للمويلحي) وليس في الأفق ما ينبئ بأن عهد "السنادبة" قد انتهى. بصفة أو بأخرى كلنا اليوم، في العالم العربي، سندباد"**[**[7]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn7) **.

في نص آخر، وهو نص مأخوذ من كتاب الحكاية والتأويل جاء في نهاية دراسة " الجرجاني والقصة الأصلية"، تصادفنا لفظة الغرابة حين يقول كيليطو: " لا تعني الغرابة الشيء الذي لم تره العيون ولم تسمعه الآذان، إنها على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنه منسي ومدفون في أعماق النفس… في نهاية الأمر لا مفر من الإقرار بأن الغرابة، عند الجرجاني، ليست إلا الألفة نفسها"** [**[8]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn8) **.

ما الذي تعنيه لفظة الغرابة عند كيليطو؟ ما الذي يمكن أن نفهمه من لفظة الغرابة الواردة في سياق الأقوال السالفة لكيليطو ؟ قد نخطئ إن نحن فسرنا هذه اللفظة بمعناها الحرفي، أي معناها القريب الذي يتبادر إلى الأذهان في اللحظة الأولى التي نسمع بها هذه اللفظة. ذلك لأن لفظة الغرابة التي يستعملها كيليطو في اعتقادنا هنا، تشكل مرتكزا أساسيا لفهم الموقف النقدي لكيليطو، ولفهم كتاباته المتعلقة بالتراث، والتراث السردي على الخصوص. وهي لفظة متواترة ومرتبطة بالرؤية النقدية لكيليطو. وفي هذا الصدد، فإنه من الضروري التأكيد أن ورود هذه اللفظة له ما يبرره، سواء على المستوى الموضوعي / أي على مستوى موضوع التراث ككل، أو على المستوى الشخصي لكيليطو. فالتراث العربي في نظر كيليطو، بسبب اغترابه عنا قد لبس لبوس الغرابة بحكم بعده التاريخي عن الناس، وبحكم عدم الانتباه والالتفات إليه، ومما ضاعف غربة التراث هذه [أو غرابته] تضمنه لخصوصيته التي لا تأتيه فقط من مضمونه وأشكاله كما يرى النقد التقليدي، وإنما من خصوصية مخاطبه، وبالتالي من خصوصية نسقه كذلك كما سنوضح ذلك في النقطة التي ستلي. أما على المستوى الشخصي، فإن كيليطو يرى أن هذا التراث يجب أن يقرأ من زاوية أخرى تختلف عن الزاوية التي قرأ من خلالها النقاد الكلاسيكيون هذا التراث ، وهي الزاوية التي تنطلق من كونه تراثا، أي بعد وضع المسافة الضرورية لفهمه، وانطلاقا من رؤية نقدية معاصرة توظف فيها كل المناهج الحديثة والجديدة . ولعل هذا ما حاول كيليطو في الأدب والغرابة وفي مؤلفاته الأخرى توضيحه بكثير من الدقة وبقدر أكبر من الأسلوب "الفاعل" كما أشار إلى ذلك الخطيبي**[**[9]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn9)**.

من الطبيعي جدا، ونحن نحاول الحديث عن المنهج النقدي عند عبد الفتاح كيليطو، أو بالأحرى نوع القراءة التي تعامل بها مع التراث، أن نطرح السؤال التالي: كيف تمظهرت قراءة النص الكلاسيكي؟

الأدب الكلاسيكي والقراءة:

نستطيع أن ندعي أن المشروع النقدي الذي دشنه كيليطو كان مشروعا يهدف إلى تجديد القراءة التراثية، أي إلى إعادة طرح السؤال حول التراث، بأدوات العصر المتاحة إليه. ومن هنا فقد طرح كيليطو موضوعة قراءة النص الكلاسيكي .ومما يدعم ذلك تخصيصه لدراسات طرح فيها رؤيته الخاصة في هذا المجال. ومن الدراسات التي ضمها كتابه الأدب والغرابة والتي حفلت بهذا الموضوع دراسته المعنونة بـ"دراسة الأدب الكلاسيكي/ ملاحظات منهجية ". يقول كيليطو: "الطريقة التي نتناول بها النصوص القديمة ترتكز على نمط وعلى تعريفات تختلف درجة وضوحها بحسب الباحثين. وعندما يتعلق الأمر بنصوص أدبية، فإن الباحث يعتمد طيلة عمله، سواء شاء ذلك أم كره، على تعريف للأدب وعلى مفاهيم تغيب أحيانا عن وعيه"** [**[1]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ftn1)**. ويقول في نفس الدراسة أيضا بعد أن يوضح بعض المفاهيم السائدة اليوم في الدراسات الأدبية العربية** [**[10]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn10)**، وبعد أن يبين خطأها : " المتكلم يوجه خطابا إلى مخاطب، وهذا الأخير يفهم الخطاب لأنه يشترك مع المتكلم في امتلاك النسق. وإذا انعدم هذا الاشتراك، فإن عملية التواصل تفشل لا محالة. وهذا ما يحدث بالطبع عندما يجهل المخاطب اللغة التي يستعملها المتكلم"**[**[11]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn11) **. ثم يضيف لتعريف المخاطب : " من هو مخاطب المؤلف الكلاسيكي؟ الجواب بسيط: المؤلف الكلاسيكي يخاطب معاصريه. ومع ذلك فإننا في بحوثنا كثيرا ما نهمل دراسة المخاطب و لا ننتبه إلا للعلاقة بين المتكلم والخطاب. ذلك أننا نفترض أن المتكلم موجود في الخطاب ونفترض أن المخاطب لا يوجد إلا خارج الخطاب. لكن يكفي أن نحلل بدقة خطابا ما ليتبين لنا أنه يرسم صورة واضحة للمخاطب"**[**[12]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn12)**. ويضيف كيليطو في نفس السياق: " يترتب عن إهمال المخاطب إهمال النسق"** [**[13]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn13)**. وارتباطا مع أهمية معرفة النسق لحظة القراءة، أو عدم تحققها لحظة القراءة، وعن أهمية البحث عنه والإمساك به، أو بنائه وتركيبه من خلال النص الكلاسيكي، يقول كيليطو: " يحدث سوء التفاهم عندما نعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ترتكز على نسق مخالف. وهذا يؤدي إلى أحكام لا نقول إنها خاطئة، ولكن في غير محلها. لا ينبغي أن نتوهم أن النسق الكلاسيكي ماثل أمامنا بوضوح بحيث يكفي أن نمد يدنا لاقتناصه. لا بد من تركيبه وتنظيمه من جديد، وهذا يتطلب منا ألا ننسى المسافة التي تفصلنا عنه"**[**[14]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn14)**. وتوضيحا للعلاقة بين النص والنسق والمخاطب التي هي علاقة قلما انتبه إليه نقاد التراث والأدب على وجه العموم في قراءاتهم، يقول كيليطو: " النص الأدبي لا يعرف الاستقرار والجمود، ذلك أنه يخضع لمنطق خاص هو منطق السؤال والجواب. النص يجيب على سؤال يضعه المخاطب، وبتعدد المخاطبين والأزمنة تتعدد الأسئلة والأجوبة.. وبالمقابل فإن النص بدوره يطرح أسئلة وعلى المتلقي هذه المرة أن يجيب. يظهر هذا عندما يتعارض النص مع التصورات المألوفة لدى المخاطبين. وقد يؤدي الأمر إلى إبراز تصورات جديدة"**[**[15]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn15) **.

ويضيف قائلا : " منطق السؤال يفرض علينا أن لا نغفل "علاقة التوتر"[التي تحدث عنها كادامير في الحقيقة والمنهج] الموجودة بيننا وبين النص الكلاسيكي. مؤلفات الماضي لا تقترب منا إلا إذا بدأنا بإبعادها عنا"** [**[16]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_edn16)**.

هذه إذن هي باختصار شديد رؤية كيليطو لمشكلات التعامل مع النص الكلاسيكي، وهي رؤية جديدة يضيفها كيليطو إلى مجهودات النقاد الآخرين، ويحاول بها أن ينقض ركائز الرؤية التقليدية التي تعاملت مع التراث لفترة طويلة من الزمن. ومما يجب الإشارة إليه أن مثل هذه الرؤية تكاد تكون قلبا للمرتكزات المنهجية ، كما أنها تعيد النظر في مجمل المفاهيم التي درج على استعمالها المنهج التقليدي الفقير من ناحية إلى الخلفية النظرية الصلبة ومن ناحية أخرى إلى الطريقة الناجعة في التعامل مع النص التراثي، الأدبي والسردي والفكري.

هوامش
[1] نص المداخلة التي قدمت في ندوة التراث وسؤال القراءة التي نظمها فرع وجدة لاتحاد كتاب المغرب.**[**[2]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref2) **انظر الحكاية والتأويل، ص33.**[**[3]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref3) **الأدب والغرابة، ص 6.**[**[4]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref4) **الأدب والغرابة ، ص 6**[**[5]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref5) **الأدب والغرابة، ص 9.
[6] نفسه، ص10.**[**[7]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref7) **الأدب والغرابة، ص 107.**[**[8]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref8) **الحكاية والتأويل، ص 20.**[**[9]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref9) **نفسه،ص 7.**[**[10]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref10) **منها: مفهوم الفرد المبدع، مفهوم التعبير، مفهوم تلاحم أجزاء النص.**[**[11]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref11) **الأدب والغرابة، ص42-43.**[**[12]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref12) **نفسه، ص 43.**[**[13]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref13) **نفسه، ص 43.**[**[14]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref14) **نفسه، ص 43.**[**[15]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref15) **نفسه، ص 44.**[**[16]**](http://www.blogger.com/post-create.g?blogID=5566254418253641466#_ednref16) **نفسه، ص 44**

**عبد الفتاح كيليطو و الولع بالقدماء**

**عثمان بيساني\*

ترجمة :

إسماعيل أزيات**

**يتموضع عبد الفتاح كيليطو، مرّة فمرّة، ككاتب مقالة، كقصّاص و كروائي. على أنّ المادة الأولية لأبحاثه تظلّ هي أثر العرب القدامى ، أثر يتغيّا أن يزيل الغبار عنه و يقدّمه لقارئه كأنّ الأمر يتعلّق بكنز مطمور في متاهات كتب غابرة . بخبرة المعلّم، يعمل كيليطو على ابتعاث كلام الأجداد بقصد أن يمنحه لونا جديدا و بالتالي صوتا جديدا. الأمر يجري ههنا كأنّ كيليطو يعاصر القدماء ، الأمر يتمّ ههنا كأنّهم يخاطبونه ، يبعثون إليه بأسرارهم و ألغازهم محرضّين إيّاه على استكناهها بواسطة الكتابة . يسائل كيليطو ظلال هؤلاء القدماء ، يقوّضها، يبطل مركزيتها و قداستها بغرض أن يخرجها من النسيان و يعيد إليها إشراقها و سطوعها عن طريق قراءة فعّالة و تأويل عالم. إذا كان كيليطو يعود لزيارة الآثار الأدبية للقدماء ، فلأنّ هذه الأخيرة تمثل ضوءا في حاجة أن يوقد ثانية ، طريقا في حاجة أن يعبر ها بهدف معرفة دواليب و ميكانزمات التفكير الكلاسيكي و المعاصر . حقا، من الحريري إلى الهمذاني ، من الجاحظ إلى المعري ، فضلا عن أيقونات الثقافة العربية الكلاسيكية الأخريات، يباشر كيليطو سفر الحبّ و الشغف اللانهائي بالأصول. يعيد إحياء بقايا الأسلاف باعتبارها جذورا أصلية تنظم اشتغال ذهنية موغلة في القدم، مؤسّسة بنيويا ، على مبدأ التعارض أو المعارضة . هناك بعد الآن جسر تمّ تشييده بين الماضي و الحاض. فيما يخصّ عدّة العمل ، فهي عمليا عدّة تحليلية . يمارس كيليطو على أثر القدماء جراحة مزدوجة : تجميلية تستهدف تجميل وجهه ، و تطبيبية تسعى إلى كشف عقده . فالكتابة عن القدماء، بالنسبة لكيليطو، تعادل تأليف قصيدة هي ، بشكل متناقض، نتاج تالّم و تلذذ : ألم الحمل ولذة الوضع . ماذا يصنع كيليطو سوى أن يوقظ بحبّ هذه الآثارالتي جعلتها غياهب المجلدات القديمة ذابلة المفعول؟ ألا يعتبر وضعية المؤلفات القديمة شبيهة بوضعية هذه الفتاة الجميلة النائمة التي تنتظر عارفا نبيها بأسرارها يأتي ليقبّلها بودّ، يداعبها بلطف و يساعدها ، بعناية ، على التكيّف مع عالمها الجديد؟ يعمل كيليطو على أن تغادر آثار القدماء السياق العربي حصرا، لغاية وضعها ، بالأولى ، في سياق كوني . إنّه يمتح في الآن معا من لسان الجرجاني و من لسان موليير. بهذا الصّنيع، يثمّن كيليطو عبقرية هذا الكائن الآخر الذي لا يكفّ عن وسوسته و ملازمته: اللغة .

عند كيليطو، تشتغل اللغة كشكل يسمح له ، ليس فقط بأن يقول العالم ، لكن بخاصّة أن يقطن العالم و يستوطنه ، بمعنى التدرّب على فهمه انطلاقا من هذه الصلة القوية ، الملتبسة ، المتجاورة بين الماضي / الحاضر / المستقبل . يخلط كيليطو بين الأنواع ، يتحوّل النص عنده إلى مسرح معطاء يستقبل تجربة الكلام بمختلف أبعادها الثقافية والأنثربولوجية و البلاغية . إنّه يثابر على إعادة الإعتبار لميراث القدماء ، بل يجعل المعاصرين مسؤولين عن بقائه وديمومته . مغامرة ، ألا تستحق عناء أن تعاش ؟**

**3 ديسمبر 2009 . عن ليبراسيون
[right**

**المُسائلة
عبد الفتاح كيليطو**

 **يرشدنا عبد الله العروي نفسه إلى طريقة لقراءة السنة والإصلاح، أو جانب منه بالأحرى، حين يشير إلى أسرة المؤلفات التي ينتمي إليها كتابه أو ينتسب إليها بصفة أو بأخرى. مؤلفات - أوروبية ؟ - من جهة : اعترافات أغسطين، خاطرات باسكال الخ ؛ ومن جهة ثانية عربية : المنقذ من الضلال للغزالي، حي بن يقظان لابن طفيل...

وقد نضيف إليها شفاء السائل المنسوب لابن خلدون. ذلك أن الأمر يتعلق في السنة والإصلاح بسائلة - أو مسائلة - تود الاطلاع على القرآن، فيأتي الكتاب جوابا على تساؤلاتها وتوضيحا لما أشكل عليها. بتعبير آخر: حرر الكتاب تلبية لرغبتها.

هذا هو الإطار العام للكتاب، ومن باب الاستطراد والاستئناس، نشير بسرعة إلى كتاب آخر لعبد الله العروي، أوراق، نجد فيه نهجا شبيها إلى حد ما، وربما أكثر تعقيدا وغموضا، لأن عنصرا آخر يضاف إليه : المخطوط الذي يتم العثور عليه ويقوم السارد بترتيبه والتعليق عليه. وكما أن لهذا العنصر تاريخا )سرفانتيس، ديدرو، جوته، إدغار ألان بو… ( ، فإن للكتابة تحت الطلب عمقا تاريخيا : لا تكاد تخلو افتتاحيات الكتب القديمة من التنصيص على أن مصدر الكتاب شخص ذو سلطة ) مقامات الحريري(، أو صديق ) طوق الحمامة لابن حزم(، أو هاتف في المنام ) مقامات الزمخشري( . في أغلب الأحيان لا يتعدى الأمر أسلوبا في القول، نهجا لا مفر من سلوكه، سنة مجبرة(topos) ، كالنسيب في مطلع القصيدة. وطبعا لكل مؤلف طريقته في الانخراط في هذه السنة وتوظيفها واستثمارها.

يبتدئ حي بن يقظان بالفقرة التالية : " سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم […] أن أبث إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية " . وينتهي ب : " والسلام عليك أيها الأخ المفترض إسعافه ". في السنة والإصلاح تبدو السائلة أيضا صفية حميمة، ويخاطبها السارد ب " سيدتي الكريمة "، " سيدتي العزيزة "، "عزيزتي"… إلا أن فرقا شاسعا يوجد بين الكتابين، فابن طفيل يخاطب متلقيا ذكرا، بينما يخاطب العروي متلقية أنثى، وهنا تكمن الجدة والمهارة. لم يكن القدماء يخاطبون في افتتاحيات مصنفاتهم إلا الرجال، لم تكن المرأة سائلة ومصدر كتاب. قد نفترض أن امرأة أوعزت لمؤلف ما بتحرير كتاب، وهو أمر لم يكن مستبعدا ولا شك أنه حصل، ولكن الإعلان عن ذلك لم يتم حسب علمي. )
لا تكتفي السيدة الكريمة بالإصغاء، كما هو حال الصفي الحميم في حي بن يقظان، بل تحاور من يحدثها وتضع شروطها :" لا تحاول أبدا إقناعي بأن العلم سراب، الديمقراطية مهزلة والمرأة أخت الشيطان. في هذه الموضوعات الثلاثة لا أقبل أي نقاش. يخاطبها السارد أيضا ب " سيدتي العالمة "، ويعدد منذ الصفحة الأولى أوصافها :"إنك امرأة، والدتك سيدة أجنبية، تلقيت تعليما علمانيا صرفا، لغتك الإنجليزية، تخصصك البيولوجيا البحرية، مطلقة من رجل شرقي حسب تعريفك له، تعيشين في محيط جد مختلط، لك ولد يقارب التاسعة تحبينه كثيرا وتشفقين على مستقبله".

كل وصف من أوصافها الثمانية يقتضي تحليلا واسعا. لنتوقف لحظة عند الخامس. أمن الصدفة أن المسائلة متخصصة في البيولوجيا البحرية؟ أمن الصدفة أنها تقضي نصف السنة على ظهر سفينة مختبر تجري "فحوصا وتجارب دقيقة في عمق جنوب المحيط الهادي" وتطالع طبعا "للمرة العاشرة مؤلفات ستيفنسن وهرمان ملفيل"، الكاتبين المشهورين برواياتهم البحرية ؟ )في قصة ابن طفيل، يلف البحر الجزيرة التي ولد فيها حي، والجزيرة التي نشأ فيها، والجزيرة التي ينتقل إليها مع أسال ويقضي فيها مدة بهدف إصلاح الناس).

أخيرا، ما سر وفاء المسائلة لعقيدة أبيها ولاسمه؟ "والدك الذي لم ترثي عنه إلا الاسم وكان من حقك التبرؤ منه كلية. أسجل أنك احتفظت باسمه، خلافا لعرف وطنك الجديد، وأكثر من ذك أورثته لابنك. لهذا الاختيار دلالة وله توابع. " ونسأل نحن : لماذا احتفظ حي بن يقظان باسم أبيه مع أنه لم يسمع به قط ؟**

**كيليطو الكتاب!**

**عبد الحميد جماهري**

 **اعتقدت في لحظة من اللحظات وأنا أقرأ بشغف كتاباته، أن لكيليطو أحجارا كريمة وأعشابا تحت اللسان، ولعلها صورة تأسست، بسبب الشغف الذي يوليه للكلمات. من شدة تفرده يبدو وكأنه لا يستعمل الكلمة إلا بعد أن ينظفها بكم معطفه.

المعطف: أول مرة التقيته فيها، منذ ما يزيد عن 15 سنة، كان يرتدي معطفا، كحليا، إذا لم تخني الذاكرة. وقتها كنت مكلفا في يومية «ليبراسيون» المغربية بالملحق الثقافي الذي كنا نسميه «الدفتر الثقافي». كان زمن جميلا ، وكنا لا نحلم بتغيير العالم فقط، كنا نسعى إلى أن نقضمه بأسنان إيديولوجية طويلة.

قررنا أن نفتح صفحة مع الكتاب المغاربة بالفرنسية، وكان أول من اتصلنا به هو عبد الفتاح كيليطو.

لم يكن في اللقاء ما يسترعي الانبتاه سوى صمته، الذي بدا لي مليئا بالحبر. تحدثنا بالفعل عن كلمة الحبر، عن المؤنث فيها وعن المذكر. بدا الرجل خارجا من مقامة، من مقامات كتابه الغائب.

كنت قد قرأته في البداية مترجما، ووصلته الى الفرنسية بعد مدة. بدا لي كأنه محقق كتب لاتينية، يدخل دوما مخفورا بالرفقة الكبيرة لكبار الكتاب، والمفكرين.

كان أول مقال نشره في ليبراسيون، فيما أظن هو «ترحيل ابن رشد» Le transfert dAverroes ، الذي سيضمه في مؤلف جمع فيه المقالات المتقاربة للبحث المضني عن المعنى.

لقد نشأت على يديه في الواقع، عندما كان، يبحث عن «الكتاب المحروق» أو عن الكتاب المنسي في كل ما هو ظاهر. وكان أنيقا للغاية وهو يكتب عن هوامش النص، وعن متونه، وهو ينقب في تلافيف العبارة، مثل نحاس يبحث عن البريق في المادة الخام.

يأتي عبد الفتاح كيليطو دوما من جهة مدهشة، يأتي من تخوم غير مألوفة حتى وهو يسير على خطى السابقين. وقد استطاع أن يدخل العالم القديم وهو يحمل معرفة العالم المعاصر، ولم يخرج منه إلا بعد أن تأكد لديه، بأن هناك أشياء ثمينة يمكنها أن تكشف عن تكوين الهوية، في مظان النصوص. عندما كتب عن لسان آدم، أو اللغة التي تكلم بها آدم، اندهشنا للابداع فعلا.. وبغير قليل من الدهشة تساءلنا: كيف عنت له الفكرة، وكيف تساءل عن اللغة التي تكلم بها أبو البشرية المؤمنة؟..
كنا في وضع الطفل الذي تساءل أمام حصان منحوت: كيف عرف النحات أن في الصخرة حصانا؟

على ذكر الحصان، لم يختر لنيتشه، الفرح العبوس بانهيار المأساة، سوى الحصان، في نكاية جميلة ولا شك بالرجل الذي مات قبل أن يقتل الالهة كما كان يحلم.

كيليطو هو أيضا تلك الثقافة الموسوعية التي لا تتعب، كما أن كتابه، الذي يكتبه فيما أعتقد من الطابق العاشر للغة، ليس كتابا يعلق به السم أو يقتل كما في رواية «اسم الوردة» لامبيرتو إيكو.

إن الكتاب الذي ينحته كيليطو في الغياب، هو الكتاب الذي يكون في الوقت نفسه عملا لتفكيك شفرة غياب المقدس أو حضوره في النص، وبذلك يكون، في زاوية التنقيب عن المقدس الغائب يستحضر إدموند جابس ومفهومه للكتاب.

أتوقع أنه لو نزلت الكتب غير الدينية على البشرية من أجل فك رموزها، كان كيليطو من الناس الذين ستنزل عليهم كراسات السماء، مثل ندف الثلج، وليس مثل نيزك كما يحدث عندما تغضب السماء.

11/28/2008**

**عبد الفتاح كيليطو ...
شعرٌ يجدده الاغتراب**

 **كان القدماء يعتقدون أن الشعر لا يجوز أن يترجم أو ينقل إلى لغة أخرى، وفي هذا السياق، يتم الاستشهاد عادة بنص للجاحظ يرد في كتاب الحيوان: "والشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه"· لا يتجلى الشعر في بهائه إلا في إطار اللسان الذي صيغ فيه، وكل عملية لتحويله إلى لسان مختلف عملية عبثية، تشوهه وتمسخه وتسيء إليه· بهذا المعنى، فإن ترجمة الشعر ليست مستحيلة فقط، بل إنها شبه مرفوضة أخلاقيا وتكاد تكون محرمة· ما ينتج عن هذا التصور أن الشعر لا يستفيد منه ويطرب له إلا من يعرف اللغة التي أبدع فيها· ولهذا لم يخطر ببال العرب ترجمة شعر الأمم الأخرى، كما أنهم لم يهتموا إطلاقا بترجمة شعرهم·

ربما غفل أحمد فارس الشدياق (1887/1804) عن هذا أثناء إقامته في انجلترا وفرنسا· كان قد سبق له أن مدح والي تونس ونال مكافأة سنية منه، فعن له أن يعيد التجربة مع الملكة فيكتوريا، ومع الإمبراطور نابوليون الثالث· أرسل مديحه الى الملكة، فلم يتلق ردا منها، لكن الإمبراطور بعث إليه رسالة شكر· لم يكتف الشدياق بذلك، بل أرسل الى نابوليون الثالث قصيدة مدح ثانية، حينئذ أعلمه أحد المقربين من البلاط أن القصيدة لا يمكن أن تترجم إلى الفرنسية، لأن صياغتها ومعانيها لا تتناسب مع العادات والتقاليد الأدبية السائدة في الشعر الأوربي· وهنا ينبغي أن نذكر بالمترجم الأول لألف ليلة وليلة، غالان، الذي ترجم إلى الفرنسية ما يشتمل عليه الكتاب من حكايات، ولكنه لم ينقل ماجاء فيه من مقاطع شعرية·

(لم يكن الشدياق الشاعر الوحيد الذي مدح القادة الأوربيين· قرأت مؤخرا أن شاعرا مصريا (نسيت اسمه) أقام في ألمانيا لمدة خمس سنوات، وخلال مقامه مدح الإمبراطور غليوم الثاني· وما استرعى انتباهي أنه ارتدى الزي التقليدي عندما أنشد قصيدته، مؤكدا بذلك غرابته وغرابة الشعر العربي· كان يرتدي الزي الأوربي في سائر الأيام، فما معنى أن يلبس الزي التقليدي عند إنشاد الشعر بحضرة الإمبراطور؟)

حز في نفس الشدياق أن الأوربيين لا يهتمون بشعره، بل لا يهتمون بالشعر العربي برمته، وأدرك أن عليه أن يكف عن مدح قادتهم· وهنا نلمس الفرق بينه وبين الشاعر القديم الذي لم يكن يكترث إطلاقا برأي غير العرب في الشعر العربي، ولم يكن يهتم بالشعر الأعجمي أو يرى ضرورة في تعلم لغة أجنبية· أما الشدياق فكان يطمح إلى انتزاع اعتراف من الأوربيين بالشعر العربي، وهذا هو الجديد في الأمر· كان يتقن الإنجليزية والفرنسية، وكان ملما بالشعر المصوغ بهاتين اللغتين وعلى علم بأنساقه، ومع ذلك أصر على الأسلوب القديم في صياغة قصائده· كان يعلم أن أوربا متقدمة حضاريا ويأسف للانحطاط الذي أصاب العالم العربي، ويتمنى من كل قلبه أن يلحق قومه بالركب الأوربي، إلا أنه ـ وهنا تكمن المفارقة ـ لم يفكر أبدا في الدعوة الى تجديد الشعر العربي· لم يكن هذا ممكنا أو متصورا في منتصف القرن التاسع عشر، بل حتى في بداية القرن العشرين· أليس الشعر ديوان العرب؟ أليست أغراضه وفنونه من مقومات الذات العربية؟

في وقت ما من القرن العشرين، وبالضبط مع شعراء المهجر الذين هاجروا إلى مكان بعيد وإلى لغة جديدة وإلى أسلوب جديد في الكتابة، تخلص الشعر العربي من زيه التقليدي· تم تجديد الشعر (بل الأدب العربي بمختلف أنواعه) بفضل الغربة والاغتراب، بفضل الترجمة التي عرفت العرب بأنماط أدبية غير معهودة·

6/3/2005**

**حوار مع الناقد ..
عبد الفتاح كيليطو
ما بالنا نقرآ كتبا معبنة و نحن نكاد نموت رعبا**

**حاوره:
جلال الحكماوي**

**لعل الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو، هو اليوم من أهم النقاد العرب وأكثرهم تمايزاً وحنكة· كثيرون لا يعرفونه ربما، لأنه اختار الظلال على بهرجة الأضواء، ونشر القليل من الكثير الذي كتبه، بعد أن غربل كلماته والأفكار· لكن القراء المحترفين والباحثين عن الثمين لا بد أن يتصيدوا كتب كيليطو الصغيرة المكتنزة التي تصدر بين الحين والآخر، كما لو أن كلماتها انتقيت بدقة جوهرجي حاذق· يقيم كيليطو في (جزيرة الكنز)، كنز الأدب العربي القديم والحديث، الذي جاهد في إخراجه إلى جمهور القراء· قليل الكلام هادئ الطباع، مزدوج اللسان، خبر عوالم البر والبحر، الخفاء والتجلي، النص واللا نص في ثقافة عربية، عششت فيها طيور النسيان· فمنذ (الأدب والغرابة ) (مرورا ) بالكتابة والتناسخ أو(خصومة الصور)، وصولا إلى (حصان نيتشه)، استطاع أن يعيد الاعتبار للمقامات ولـ (ألف ليلة وليلة)، ولأبي العلاء المعري والجاحظ، وللصورة أيضا·**

**ناقد أديب أو أديب ناقد، يكاد القارئ يحار كيف يصنف، هذا الباحث الذي لا يتعب من النبش ومفاجأتنا، بخفايا النصوص وأسرارها· لكن ما الذي شكل خلفيات كيليطو المعرفية؟ وما الذي دفع به إلى هذا النهج النقدي الماتع؟ وما الذي يحضر له حالياً؟**

**{ بداية، ما حكايتك مع الأدب؟
< المفارقة أنني اكتشفت الأدب بفضل المنفلوطي· التهمت كل ما كتبه وتبين لي وأنا أقرأه أن لغة الأدب لغة خاصة، تختلف عن لغة الحياة اليومية، أي أن هناك طريقة مميزة في الكتابة والتفكير عندما يتعلق الأمر بالأدب· ممّا يعني أن من يكتب نصا أدبيا يخضع لأنساق ثقافية وجمالية وايديولوجية محددة؛ وأحيانا لا يعي خضوعه لهذه الأنساق· إذن اكتشفت الأدب على يد المنفلوطي، صرت أكتب مثله، أقلده، لكن في مجال الإنشاء المدرسي· كان الأساتذة يعجبون بتفوقي في هذه المادة، وكانت هذه بركة المنفلوطي علي· (يضحك)· لكنهم، مع ذلك، كانوا ينظرون إلي بالكثير من الريبة طارحين سؤالا ملغوما: ( هل أنت صاحب هذا الكلام؟)· طبعا، السؤال معقول عندما كنت أقوم بهذا التمرين في بيتي، لكنه كان يلازمني حتى وأنا أكتب إنشائي خلال الامتحانات المحروسة، حيث يستعصي ويستحيل علي أي كان أن يستعين بكتب أي كان· في هذا السياق، سياق الريبة والشك في كلامي، اكتشفت أنني كاتب· فأخذت أكتب في مواضيع حرّة، أي تنبع مني وليس من الأستاذ· وكما يستدعي المنطق ذلك فكّرت في النشر· كنت في سن الرابعة عشرة لما نشرت قصتي الأولى باسم مستعار· بعثت بقصّة ثانية باسمي الحقيقي، فلم تنشر، فتركت النشر منذئذ· هذا فيما يتعلق باللغة العربية·**

**{ وماذا عن الفرنسية؟
< في نهاية الخمسينات وبداية الستينات، كان التعليم في المدارس المغربية مزدوج اللغة في كل المراحل؛ فكان لي ـ ولغيري ـ تقريبا المستوى نفسه في اللغتين العربية والفرنسية· والغريب أنني اكتشفت الأدب الغربي عن طريق الأدبين الأمريكي والإنجليزي· في تلك الفترة، لم تكن هناك مراكز ثقافية فرنسية، فانخرطت في المكتبة الأمريكية التي كانت تقع آنذاك في شارع علال بن عبد الله في مدينة الرباط· كانت جل الكتب بالإنجليزية، باستثناء جناح فيه كتب باللغة الفرنسية· وهناك قرأت كتبا رائعة مازلت أتذكّرها اليوم بحنين شديد: (موبي ديك) لميلفيل، ( روبنسون كروزويه ) لدانييل ديفو، (جزيرة الكنز) لستيفنسون، ( مغامرات أرتور غوردون بيم ) لإيدغار ألن بو· لم أكتشف الأدب الفرنسي إلا لاحقا، عندما أنشئت مكتبة البعثة الفرنسية· بصفة عامة، منذ صغري لم يمر علي يوم دون أن أقرأ كتابا بالفرنسية أو العربية، إلى حد أنه يخيل إلي أنني قرأت كل الكتب، وهذا غير صحيح، طبعا· (يضحك)·**

**{ في رحلة الكتابة النقدية، هل هاجرت من يمّ الفرنسية إلى بيداء العربية؟
< لم أهاجر أبدا من ثقافة إلى أخرى· كنت مقيما دائما في الأدبين معا· لكن الذي حدث أنني هيأت بحثا جامعيا عن فرانسوا مورياك· فلماذا سجّلت نفسي في شعبة الأدب الفرنسي؟ لأنني كنت أعتبر نفسي ـ بشيء من الغرور ـ أمتلك ناصية العربية امتلاكا تامّا وليس لي ما أتعلّمه فيها! فاخترت لهذا السبب الفرنسية· لم أفقد الصلة بالعربية، لأنني كنت أتمنى أن أكتب بها· وتجدر الإشارة هنا إلى أن النقاش في تلك المرحلة كان يدور حول أسئلة الهوية واللغة الوطنية؛ حتى أن المرء كان يخجل أن يقول إنه يكتب بالفرنسية، ويعتذر بطريقة أو بأخرى إذا كتب بها· لكني كنت أتوقّّّّع دائما أن أكتب في يوم من الأيام أدبا بلغة الضّاد، ومن النماذج المحبّبة لي آنذاك توفيق الحكيم، طه حسين، نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس الذي أعجبت أيما إعجاب بروايته >شيء في صدري<· لكن منعرجات تكويني وحياتي جعلتني أكتب تارة بالفرنسية وتارة أخرى بالعربية، حسب الطّلب والمزاج، ودون تخطيط مسبق· (يضحك)·
وقد كان الخطاب آنذاك في النقد العربي، يدور في جانب منه حول الجذور والأصول، فكنا نسمع أن العرب القدامى سبقوا الأوروبيين في مجالات شتى من المعرفة، كأن يقول محمد مندور مثلا إن عبد القاهر الجرجاني سبق سوسير بقرون في طرح بعض الإشكاليات النظرية للسانيات· وهذا رأي ساذج لا يمكن تبنيه، لأن حقول المعرفة يجب أن توضع في إطارها التاريخي· هذا المناخ الفكري دفعني إلى التفكير في الكتابة بالعربية، فصرت أعمل على تنمية معرفتي بها وبأساليبها وأنساقها الكتابية، والطريق يمر حتما عبر أدب القدماء· فلكي أتعلم الكتابة خيل لي أن هذا هو الطريق الأمثل، فقرأت ( المغني اللبيب) لابن هشام، وقرأت النقاد والبلاغيين القدامى···**

**{ لماذا لا يجعلك إلمامك باللغتين العربية والفرنسية تترجم أعمالك بنفسك؟
< الانتقال بين لغتين يطرح مسألة ترجمة أعمالي إلى اللغتين معا· كنت أتساءل عن اللغة التي أشعر فيها بقدر أكبر من الرّاحة: أهي الفرنسية أم العربية؟ وعلى عكس ما قد يتخيله بعض القراء والأصدقاء، فإني أترجم بسهولة نسبية من الفرنسية إلى العربية· ولهذا سبق أن ترجمت بعض أعمالي من الفرنسية إلى العربية، غير أني لا أذكر أنني ترجمت كتابة لي من العربية إلى الفرنسية· وهذا هو المعيار الذي يسمح لي بالقول إن ارتباطي بالعربية أشد من ارتباطي بالفرنسية· وكما يقول الشاعر: ما الحب إلا للحبيب الأول···
وفي آخر المطاف، لا أترجم إلا عند الضرورة، لأنني عندما أقوم بذلك يصير النص نصا آخر بحكم التغييرات والإضافات التي قد أدخلها عليه من منطق الكتابة المضاعفة· ثم هناك قضية أخرى تثيرها الترجمة ولا بد أن أشير إليها: فعندما أنشر كتابا بالفرنسية، يترجم توا إلى العربية وأحيانا إلى لغات أخرى؛ أما كتبي بالعربية فتبقى منفية في اللغة العربية· (يضحك)· والعبرة التي يمكن ـ بالنسبة للملاحظ المتسرع ـ استخلاصها من هذا المثال واضحة لا تحتاج إلى مزيد بيان·**

**{ اشتهرت بتطبيقك المناهج الغربية الحديثة على الأدب العربي القديم؟ كيف تقيم اليوم هذه القراءة؟
< علمت ما يسمّى بالمناهج الحديثة من أجل دراسة الأدب العربي وغير العربي· وعلى عكس ما قد يتبادر إلى بعض الأذهان، فأنا لا أشتغل فقط على الأدب القديم، بل كتبت عن الأدب الحديث أيضا، العربي منه وغير العربي· أما القول بأن المناهج الحديثة تسهل دراسة الأدب العربي القديم فمسألة مقبولة لكن فيها نظر، لأنه لا يمكنك أن تدرس التراث إذا لم تكن ملمّا بالأدب الحديث، والعكس صحيح أيضا· وهذا ما نلاحظه عند كبار النقاد من أمثال باختين، وأوارباخ، وأمبيرتو إيكو، وتودوروف· لذا لا يمكن أن أعتبر نفسي مختصا في الأدب القديم، بالرّغم من أنني كتبت عن >ألف ليلة وليلة< و>المقامات<··· فالمناهج الحديثة ينبغي دائما وضعها بين مزدوجتين باعتبارها أدوات إجرائية، منفعتها نسبية، وليست أدوات سحرية تحقق ما نتمناه· إن الأدب يدرس على ضوء الأدب، وقد يدرس على ضوء علوم أخرى· (يضحك)· وهنا تحضرني مقولة للكاتب الروماني الأصل، سيوران: (قد يستفيد الشاعر من قراءة كتاب في (علم النبات) أكثر من استفادته من قراءة ديوان شعر)·**

**{ أي أن على الناقد ان ينوع قراءاته؟
< على الناقد، أحيانا، أن يبتعد عن الأدب من أجل الاقتراب منه وتناوله بصفة عميقة· الدراسة الأدبية الجيدة هي تلك التي تكون >ضرورية<، وعلى الكاتب أن يحسّ بهذه الضرورة· إنه يحس بها، ولكنه يتغافل عنها أحيانا فيكتب ما يعن له، يكتب أشياء غير ضرورية وينشرها· وقد يأتي عليه يوم يندم فيه على تسرعه بالنشر· شخصيا أكتب كثيرا، لكني لا أنشر إلا القليل؛ أنشر ما يبدو لي ( ضروريا ) في وقت من الأوقات وأمزّق ما يبدو لي عرضيا·
ومن جهة أخرى، كنت ملزما بالاهتمام بالعلوم الإنسانية نظرا لأن مهنتي هي تدريس الأدب، وعلى الخصوص الرواية الفرنسية الحديثة· ودرس الأدب، كما تعلم، يكون خصبا عندما يتم على ضوء الأسئلة التي تطرحها السوسيولوجيا وعلم النفس واللسانيات· وقد مكّنني تكويني الأكاديمي واطلاعي المتواصل على مجلة ( بويتيك ) الفرنسية من رصيد من المعرفة النظرية انضاف إلى معرفتي الأدبية التي تراكمت بفضل قراءتي لنصوص أدبية من آفاق مختلفة· ولعل هذا ما يفسر الصبغة الأدبية لأبحاثي الجامعية ودراساتي عن الأدب· ولعل هذا ما يفسّر أيضا أن كتاباتي ( الإبداعية ) مفعمة بقسط من التنظير· فعلى سبيل المثال، الكثير من القصص التي كتبتها تستلهم قصصا لمؤلفين سابقين، عربا وأجانب· أما لغة الكتابة النقدية فلا تنفصل عندي عن لغة الإبداع· مثلا في كتابي >خصومة الصور<، قد يطرح السؤال: هل الكتاب قصة أم دراسة نقدية· ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن (حصان نيتشه) الصادر أخيرا·**

**{ كيف ترى المنظومة النقدية العربية الراّهنة؟
< لا يمكن اليوم لكاتب عربي أن يمكث في منظومته المحلية ويكتفي بها· قد يستطيع الأديب الفرنسي أن يبقى أسير منظومته الثقافية، لكن زميله العربي لا يستطيع ذلك وإلا سيحكم على نفسه بالموت قبل الولادة· ثم ما هي المنظومة العربية؟ إنها مزيج من التيارات والتأثيرات والإحالات المتعددة؛ ليس هناك منظومة نقدية عربية صرفة، لم تكن موجودة فيما مضى ولا توجد اليوم أيضا· وعلى افتراض وجودها، فهي تتكون وتتطور وتفكر في ذاتها من خلال حوارها المستمر ومجابهتها المتواصلة لمنظومات أخرى، وخير مثال على ذلك الجاحظ وابن رشد· كيف يمكن أن نكتب تاريخ النقد الأدبي العربي، إذا لم نأخذ بعين الاعتبار تاريخ النقد الأدبي الغربي؟ وكيف يمكن أن نؤرخ للأدب العربي دون التأريخ للأدبين الفرنسي والإنجليزي؟ لهذا يبدو لي من الصعب أن يستعمل المرء عبارة مثل ( الكتابة العربية ) أو( الرواية العربية) أو ( الشعر العربي)؟ وأقصد هنا بالضبط الأسلوب، وليس التحديد الجغرافي· فهل هناك أسلوب عربي في الرواية المكتوبة بالعربية؟ أو لنطرح السؤال بصيغة أخرى: ماذا أضافت الرواية العربية أسلوبيا للرواية العالمية؟**

**{ لماذا لا يهتم الغرب، في نظرك، بأدبنا؟
< في الوضع الحالي، الغرب ليس ملزما بمعرفة ما نكتب، إذ لا حاجة له بنا· لذلك، فالكاتب العربي هو الملزم بمعرفة الأدب الأوروبي ومستجدات الأدب العالمي· وهو يعرف في كثير من الأحيان الأدب الغربي معرفة جيدة، وفي قرارة نفسه يعلم أنه يمتلك شيئا زائدا، إضافيا، هو الأدب العربي الذي لا تعرفه أوروبا· فالأدب العربي بالنسبة للناقد العربي معطى متجاوز وحي في الوقت نفسه، معطى عرضي وأساسي· وقد يلح عليه السؤال الآتي: ( ماذا أفعل بمعرفتي بالأدب العربي عندما أكون في فرنسا أو أوروبا؟)، خصوصا وأنت تعرف أنه لا يمكنك أن تذكر المتنبي أو أبي العلاء المعرّي، لأن لا أحد سمع بهما هناك· إذن الموضوع شبه الوحيد الذي يمكن أن تتحدث فيه في أوروبا هو (ألف ليلة وليلة)· فوجودنا وثقافتنا مختصرة في هذا الكتاب· رغم أن ديوان العرب هو الشعر وليس النثر· لكن الشعر العربي لا يترجم، أي لا ينتقل إلى لغة الآخر· وحتى عندما يترجم يبدو تافها مضحكا· فمثلا عندما ترجم أنطوان غالان ( ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية في بداية القرن الثامن عشر لم يترجم ما في الكتاب من أبيات شعرية· وهكذا تكونت عند الأوروبيين فكرة مجملها أن العرب أهل سرد وقصة؛ بينما يعتبر العرب أنفسهم شعراء أولا وقبل كل شيء· هل يرضى العربي أن يختزل وجوده في(ألف ليلة وليلة)؟**

**{ كن سؤال الترجمة تغير اليوم عنه بالأمس؟
< بطبيعة الحال، اهتم الجاحظ كثيرا بتعريب الحكمة الفارسية واليونانية والهندية، لكنه أعلن أن الشعر العربي لا يجوز أن يترجم· هل كان شعراء القرن الثالث والرابع يرغبون في ترجمة قصائدهم إلى لغات أخرى؟ هل كان المتنبي يتمنى أن يترجم؟ قطعا لا· لو اقترح عليه أحدهم ترجمة قصائده إلى لغة من لغات العالم لاستشاط غضبا (يضحك)· وكذلك أصحاب الكتابة النثرية والفلاسفة لم يكونوا يهتمون بترجمة إنتاجهم؛ كانوا يعتنون بترجمة المعرفة الأجنبية إلى العربية، كانوا يترجمون أمهات الكتب إلى لغتهم، إلا أنهم لم يكونوا يبالون أو يحفلون بترجمة كتبهم، ربما لأن العالم كان آنذاك يتكلم العربية، كما يقول البعض· هذا في الماضي، أما اليوم فانقلبت الآية، حيث صار جل الكتاب يجرون وراء ترجمة أعمالهم إلى لغات أجنبية، بل ربما لا يتم الاهتمام بكاتب إلا إذا ترجم أو حصل على جائزة أوروبية· إذن ما تغير في الأدب العربي اليوم هو علاقتنا بالترجمة، أي بالغرب· في الماضي، لم يكن يعبأ ابن رشد بأن يترجم، لكن لو عاش بين ظهرانينا اليوم لتغيرت أحواله· ولقد تناولت هذه المسألة بشيء من التفصيل في كتابي >لن تتكلّم لغتي< الذي صدر عن (دار الطليعة)·**

**{ القراءة ملح كتابتك· ماذا تقرأ الآن؟ ما أقرب كتبك إلى نفسك؟
< لا أقرأ أبدا كتبي بعد نشرها· وقد يفرض عليك القراء أحيانا أن تهتم بكتابات لم تكن توليها أهمية كبرى سابقا· وهذا ما حدث مع كتابي ( الأدب والغرابة) الذي صار كلاسيكيا، أي يدرّس في المدرسة· هناك كتاب آخر أحبّ إلى نفسي هو (المؤلف ومضاعفوه) ـ ترجم تحت عنوان (الكتابة والتناسخ)، لكن الاهتمام به ظل فاترا· فمصير الكتاب، أي كتاب، بيد قرائه في نهاية الأمر·
أما عن قراءاتي الآن، فأنا في سن لم أعد فيها أكتشف أشياء جديدة· كـل ما أفعله أنني أعيد قراءة ما قرأت في الماضي· القراءة بالنسبة لي حاليا هي إعادة القراءة· (يضحك)· ولو سألتني عما قرأته مثلا من الإصدارات الأدبية الفرنسية خلال السنوات الأخيرة، لقلت لك: لا شيء، أو لفكرت طويلا قبل أن أعثر على جواب! وإجمالا، فإن الكتاب المثالي هو الذي تعيد قراءته إلى ما لا نهاية ويصاحبك طيلة عمرك· وأظن أن لكل قارئ مجموعة كتب قيمة، تكون عكاز طريقه في الحياة· وسأباغتك، وربما أباغت بعض القراء، إذا قلت لك إن ما أقرأه اليوم هي روايات سيمينون وأغاثا كريستي· والعجيب أن سيمينون كان يكتب رواية بوليسية في الأسبوع الواحد، وكان أندريه جيد يحسده ويغار منه، في الوقت الذي كان رائد الرواية البوليسية يتمنى أن يكتب عنه أندريه جيد·**

**{ والقراءة، هل لها عندك من طقوس محددة؟
< دائما فيما يخص القراءة، عندي منها ضربان: نهارية وليلية· خلال النهار أقرأ كتبا بالعربية، وفي الليل أقرأ أخرى بالفرنسية، وهذا النظام، رغم صرامته، لا يمكن لي تفسيره منطقيا· فهل قراءة النهار هي قراءة العقل وقراءة الليل هي الحلم؟ لا أدري· بصفة عامة لا أقرأ كتابا إلى آخره، بل مقاطع من عدة كتب في اليوم، وذلك حسب انشغالاتي الآنية· والكتاب الذين رافقوني ويرافقونني هم في العربية: ابن حزم، التوحيدي، الجاحظ، المعري، ابن الزيات ( كتاب التشوف )، عبد الله العروي؛ وفي الفرنسية: رولان بارت، كافكا، كالفينو، كونديرا، جول فيرن· وبما أن القراءة أخت الكتابة الشقيقة، فجديدي هو كتاب عن (الأدب والارتياب)سيصدر قريبا عن دار نشر (توبقال)· وأطرح في هذا الكتاب سؤالا هو: لماذا يمثل الكاتب في ثقافتنا مصدر ريبة؟ بل لماذا يعتبر الكاتب نفسه محل ريبة، بصفة شعورية أو بصفة لا شعورية؟ ثم لماذا ترتبط الكتابة بشعور مبهم بالذنب إلى حد أن الجاحظ يقول إن على الكاتب أن يعتبر الناس كل الناس أعداء له؟ وأخيرا ما بالنا نقرأ أحيانا كتبا معينة ونحن نكاد نموت رعبا أثناء قراءتها؟**

**10/12/2006**

**خوان غويتسولو: دانتي الجديد
عبد الفتاح كليطو

ترجمة: رجاء الطالبي**

 **يمنح الكاتب خوان غويتيسولو في شجرة أنسابه مكانة مهمة للثقافة العربية· هذا ما تؤكده بعض عناوين مؤلفاته: مقبرة، وقائع عربية، الممالك الممزقة، ومؤخرا روايته "برزخ" التي تهمني هنا بالخصوص·

صدرت رواية برزخ بالإسبانية تحت عنوان الأربعينية· يلعب رقم أربعين دورا مهما في الرواية· سيغرق موت صديقه السارد ـ الشخصية في حداد سيدوم أربعين يوما (وهي المدة التي استغرقتها "الغارة الجوية" على بغداد)· يؤلف السارد رواية هي الأربعينية التي تتألف من أربعين فصلا، وكما يتحتم عليه ككاتب، فإنه يتراجع أمام الحوادث الشخصية والعالمية· بحيث تفرض صورة الحزام الوقائي نفسها عليه "أليس تطور الإبداع الأدبي أربعينية أيضا؟" يتساءل قبل أن يضيف أن القارئ بمجرد أن يستغرق في عمل أدبي، يجد نفسه أيضا في عزلة إلزامية، منقطعا عن العالم وفي قلب فقاعته·

إن العنوان المختار للترجمة الفرنسية هو أيضا عنوان سعيد· تعتبر كلمة برزخ في التقليد الاسلامي، الزمن الذي يجري بالنسبة للرجل منذ لحظة وفاته الى يوم البعث· يتحدد الحدث في رواية غويتيسولو على صعيدين فيصعب الفصل بينهما· ينتقل الراوي بين مشاهد حقيقية· في باريس، مراكش، مصر· يستقل الطائرة، يقوم بجولات في السيارة، يستحم في الحمام، يتحدث بعذوبة الى زوجته، يشاهد النشرة الإخبارية، يحلم بحياته بينما هو يحياها، بجوار العالم الواقعي، الملموس حيث يتحرك يمتد آخر، أثيري، البرزخ الذي يصفه ابن عربي: "عندما تحلق الارواح نحو العالم الوسيط حيث البرزخ، تبقى محتفظة بأجسادها التي تأخذ الشكل اللطيف الذي يظهر عندما نرى أنفسنا في الحلم"·

يتحرك الراوي بخفة بين عالم وآخر، تقوده في الآخرة صديقته الجديدة بياتريس (إنها تلمح بحركة اعتباطية مؤثرة الى بحثها عن سجائر الكولواز الزرقاء، التي كانت معتادة على تدخينها)· تتوالى الأحلام، الرؤى، والهلوسات، حيث يمثل ميتا، بصحبة الأرواح التائهة "مت، في اللحظة التي كنت أتأهب فيها لتحرير كتابي"·

من أين تنبعث هذه الصورة؟ من الكتب· يتأثر الراوي بما يقرأه الى درجة أن ما يحياه يصبح انعكاسا لما يقرأه، بحيث بنفصل كليا عن هذا العالم· إنه يكرر تجربة دون كشوت· مع اختلاف وهو أنه لا يتعلق الأمر هذه المرة بروايات الفروسية ولكن بنصوص صوفية أولها علاقة مع الحياة بعد الموت: المرشد الروحي لمولينوس، الكوميديا الإلهية، مؤلفات ابن عربي، أقوال البسطاني، لوحات جروم بوش، منحوتات كوستاف دوري· كافكا أيضا، باعتباره المتخصص في الانتظار الأخروي: يستدعي نكير ومنكر الراوي الى محكمة المحاسبات (الملاكين "الخبيرين المحاسبين" ـ "المتفحصين"، "الممتحنين")، فيجد نفسه في إدارة حيث تنفتح الأبواب وتنغلق· حيث يجعلونه ينتظر، فلا يهتم به أحد، ولا يستقبله هؤلاء الذين استدعوه· في لحظة أخرى، يرن الهاتف، يخبرونه أن نكيرا ومنكرا على الخط، لكن لا يجيبه أحد: "ماذا يجدر به أن يفعل؟ أيقطع المكالمة؟ أم يطعن في شرف ومكانة ممتحنيه مخاطرا بجعلهم ينزعجون منه؟ أم هل كانا يمتحنانه ليختبرا صبره واحترامه لسلطتهما؟

أغنى وعمق غويتسولو بروايته منظورات النابغة والعلامة الذي فهرس أفضال الثقافة العربية على دانتي في كتابه علم الأخرويات المسلم في الكوميديا الإلهية، وعلى الخصوص كتاب المعراج (الذي يروي سفر النبي في الماوراء)، وكذلك الرؤى الصوفية لابن عربي، ورسالة الغفران للمعري· كما يعيد غويتيسولو ارتباطه بثقافة قديمة: التساؤل حول مصير الأموات بعد الموت، في جو المنافسة بين نظريات وآراء دينية متشعبة، يتعلق الأمر بمعرفة أية وظيفة للإيمان، وأي عقيدة تحقق الخلاص في العالم الآخر، من هنا تأتي أهمية ما يمكن تسميته: بالحلم البدعي التوضيحي: بمجرد وفاته يتجلى الميت لإنسان حي في الحلم بحيث يشير الى ما صار عليه، إذا ما هو جوزي أو عوقب· كان الحلم البدعي فرصة لمؤلفه لتصفية حساباته مع خصوصه وأعدائه·

يفضل غويتسولو في الثقافة الصوفية البعد الصوفي ولا يولي أهمية للمعري· الشاعر الأعمى الذي مات سنة 1058م· والذي لم يكن حاضرا في رواية برزخ سوى بهذا البيت:
"دس الأرض بلطف، ستغدو قريبا قبرك"·
لكن هل هذا هو بيت المعري، أو أن الترجمة المستعملة تقريبية فقط؟ في كل الحالات، فإن نص المعري قوي جدا، وأكثر سخرية، يشير الى كل الجثث التي تستريح في التراب، يقول الشاعر:
"خفف الوطء"، لا أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد"·
يحقق هذا البيت انسجاما مع حالة الأرواح في البرزخ، عالم الرقة واللطافة كما يصفه غويتيسولو بعد ابن عربي: تطأ الأشباح بلطف الأرض، تحلق عصافير رقيقة وحنينية·

ينتاب القارئ العربي وهو يقرأ رواية "برزخ" إحساس أنه تم إهمال المعري، سوف يقول إن رواية تمتلك تماسكها الخاص، ممتلئة كبيضة لا يمكن أن نضيف إليها أو نحذف منها شيئا دون أن ندمر بنيتها· أن نقول لغويتيسولو، أن روايته تنقصها شخصية أو مرجع، فهذا يعني التلفظ بحماقة· لكن ترتبط الآخرة في متخيل القارئ المشبع بالثقافة العربية، بالمعري وبكتابه رسالة الغفران،يصف المعري بتفكه وبتفصيل بعث الموتى، الحساب و الجنة و الجحيم ، الاخرة كما يصفها مأدوبة يتجاور فيها الشعراء والنحاة· فبطله ابن القارح لا يمكن أن يبعث إلا بصحة الأدباء·

لا يستسيغ غويتيسولو إطلاقا مثل هذه الرؤية، يخاطب بطل روايته: "لا أتخيلك في إحدى هذه الأمسيات النشيطة تلك التي تحلو لمواطنيك، والتي تجمع شعراء، روائيين، نقاد، لغويين، ونحويين، بينما أنت تناقشهم مواضيع أدبية الى الأبد! بأنه يا له من عقاب قاس أن تجبر على مصاحبة جامعيين، ومتملقين حاملي أوسمة ووسطاء، شعراء كافافيين ربات فن متحذلقات، وبعض عديمي الشخصية المنتفخين بقناعتهم المتعجرفة والذين تنفر منهم باشمئزاز"!

والباعث أكثر للفضول هو أن المعري وصف الآخرة بينما هو لا يؤمن بالبعث والنشور· ربما لهذا السبب لم يلتقه غويتيسولو في برزخ· أو ربما حددا موعدا في موضع آخر، وفي رواية أخرى·

10/8/2004**

**اللسـان المـفلوق

بقلم: عبد الفتاح كيليطو
ترجمة : إسماعيل أزيات**

**لا أتخيّلني أكتب في اللغة الدّارجة التي أتكلّمها. ما إن أمسك بالريشة، ما إن أكن أمام الورقة البيضاء، تفرض العربية الكلاسيكية نفسها عليّ ومعها الأدب. تحرير رسالة، وهو مع ذلك فعل يوميّ عادي يجعلني مسبقا وبكيفية ماكرة أستقرّ في المؤسسة الأدبية. عليّ أن أستخدم نماذج إنشاءات تأتيني مباشرة من النصوص الأدبية، وفي المقام الأول من النصوص الملقنّة في المدرسة؛ عليّ أن أختار معجما، أسلوبا، نبرة، كلّها أبعد ما تكون عن طريقتي في الكلام؛ عليّ أن أبذل جهدا، أن أتردّد بين صيغ مختلفة، أن أراجع القاموس، أن أمحو، أن أبدأ من جديد. هكذا تؤول العربية الكلاسيكية إلى المكتوب؛ إنّها تعني لي أيضا إنفاقا كبيرا للجهد .**

**لمّا أتكلّم، تسيل الكلمات من النّبع، دارجتي تتدفق في الحال، مألوفة، عفوية وفي وفاق تام مع العالم الذي يتهيّأ لي أنّي تملّكته منذ الولادة، دون أن يكون لي أن أتعلّمه تدريجيا. لا أتساءل أبدا إذا ما كنت أتكلّم بشكل صحيح، لا يمكنني أن أتكلّم إلاّ بشكل صحيح، ليس ثمّة ذرّة من شكّ بهذا الخصوص. ليس الأمر كذلك حين أتكلّم العربية الكلاسيكية، هذا ما لا يقع لي في الواقع إلا نادرا جدّا. إنّها تجربة أخشاها وأتجنّبها إلى الحدّ الأقصى. عمليّا، لا أتكلّم العربية الفصيحة إلاّ في مناسبتين، في النّدوات والمؤتمرات أو حين تسمح لي الصدفة بملاقاة عربيّ من الشرق الأوسط. مُحادثي في الحالة الأخيرة، لا يتكلّم إلاّ لهجته، يبدو له هذا الأمر طبيعيا تماما، في حين أجدني مضطرّا أن أحدّثه بالفصحى، مروءة، خجلا، رغبة في أن أكون مفهوما أو اهتماما بإنهاء المحادثة سريعا. في الندوات والمؤتمرات عليّ أن أحترس، أن أحرص على عدم اقتراف أخطاء نحوية. الويل لي إذا ما أخطأت في استعمال الحركات الإعرابية. طبعا، لا أحد سيؤاخذني على ذلك، على الأقل في حضوري، غير أنّي أحسّ، في ارتباك، أنّ خطأ في التحريك أو الإعراب كفيل بتقويض مصداقية خطابي. وأنا أتكلّم إذن، أقوم باستدعاء نتف من علم النحو الذي تمّ تلقينه في المدرسة، أصير تلميذا من جديد يتمرّن على تأليف جمل تبعا للنماذج المدوّنة على السبورة. المعلّم حاضر، المسطرة في اليد .
قلْ، لا تقلْ : في نطاق هذا الأمر، تتراءى لي العربية الكلاسيكية. يجب عليّ، في الجوّ الرّسمي للندوة أو المؤتمر، وفي جزء من الثانية، أن أبتّ في لاحقة كلمة ما، وأنا في خضمّ البحث عن الشكل الصحيح، أحسّني مراقبا، مُترصّدا. أراقب نفسي أنا أيضا. لست في بيتي إطلاقا، أنا آخر. أستمرّ في الكلام، في الواقع أستمرّ في القراءة، لأنّه حين يتعلّق الأمر بالعربية الكلاسيكية، لا نتكلّم بل نقرأ، حتّى وإن لم يكن تحت الأعين نص، حتّى وإن تمّ الإرتجال. أتكلّم، لكنّ الحروف، الكلمات، الجمل موجودة هنا قبلا، تتتابع على شريط تخيّلي أملكه أنا وحدي وكلامي يعيد إنتاجه. ما أقوله ومهما كان مؤلّفا على التوّ ودون إعداد، يتوالى أمام عينيّ، نص مكتوب مسبقا، حرف يسبق كلّ صوت، كلّ حركة للشفتين واللسان. يجب تكرار القول إنّ العربية الفصيحة ملازمة للمكتوب، إنّها المكتوب في كلّ جلاله. في المدرسة القرآنية، نحفظ كلام الله و نحن نكتبه اوّلا بأوّل على اللوح .
العربية الدارجة لا تُكتب. لا وجود لأيّ نص يرافق كلامي. يحدث لي، بالتأكيد، وأنا أقرأ في جريدة، أن أعثر على تعبير دارج، على مثل، على شذرة من أغنية، لكن عليّ أن أهتمّ حتى أقبض على المعنى. يتولّد عندي، حينئذ، انطباع أنّي أتهجّى لغة أجنبية. تصبح اللغة الدارجة التي هي جدّ مألوفة عندي ذات غرابة مقلقة، حالما تُكتب. هذا الأمر يُفسّر بغياب التعوّد مثلما بالحكم المسبق البالي الذي يعزو إلى اللغة الدارجة مكانة ثانوية، تابعة، لا تُعتبر إلاّ تحريفا للغة العربية خالصة الجذور. يُقال أحيانا إنّ اللغة الدارجة نتاج الكسل، الجهل، الخلط، اللّبس؛ هي بعبارة أخرى أثر فساد البشر ومكر التاريخ. ظاهرة طفيلية تنمو على حساب اللغة الأصلية، تبحث، باحتيال، على اغتصاب حظوة لا تستحقها. إذا لم يتم الحذر منها توشك أن تخنق اللغة ـ الأمّ، أن تضيف إلى لائحة سيّئاتها تهمة قاتلة أمّ مرعبة. يتمّ تقبّلها في الأحاديث والمبادلات اليومية (لا يمكن فعل خلاف ذلك في الواقع)، إلاّ أنّها لا يُنعم عليها بشرف الكتابة، بشرف الأدب. لا يمكن، بعد كلّ شيء، التوجّه إلى تدريس النصوص الدارجة في المدرسة، لا يمكن، بعد كلّ شيء، مطالبة التلاميذ بإنجاز إنشاءات مستنسخة عن طريقتهم في الكلام !
عليّ أن أعترف أنّي لم أتخلّص تماما من هذا الحكم المسبق، بدليل السّخط الذي أستشعره حين أتبيّن وأنا أقرأ روايات إحسان عبد القدوس أو الطيب الصالح، أنّ الشخصيات تتكلم اللهجتين المصرية أو السودانية. السرد والوصف مكتوبان في لغة عربية صافية، عذبة، والحوار في لسان لا أفهمه وهو لهذا السبب يبدو لي غريبا. أحسّني عندئذ محبطا، كما لو أنّ بين أيدينا كتابا انتُزعت منه بضع ورقاته .
تقدير الجرعة من الفصحى والدّارجة هو أبلغ معضل يطرح نفسه على الكاتب العربي. إنّه، والحق يقال، ليس بمشكل جديد. حتى أنّ الجاحظ في القرن التاسع الميلادي كتب في كتاب البخلاء " وإن وجدتم في هذا الكتاب لحنا، أو كلاما غير معرب، ولفظا معدولا عن جهته فاعلموا أنّا إنّما تركنا ذلك لأنّ الإعراب يبغض هذا الباب، ويخرجه من حدّه ". المسألة تأخذ أبعادا مدوّخة حين يكتب الكاتب العربي باللغة الفرنسية ...
مثل العربية، وإن أكثر، كانت اللغة الفرنسية بالنسبة إليّ متّصلة بالمدرسة، بالمكتوب، بالأدب. كانت بالنسبة إليّ أيضا مرتبطة بشكل لا فكاك منه بالصّورة. وهذا كان أمرا عجيبا ( منذ أربعين سنة، كانت الصّورة نادرة، إن لم تكن عديمة الوجود وسط الأسر المغربية ).
بدراسة هذه اللغة، كنت أتلقى سيلا من الصّور. اليوم الذي عرض لنا فيه الأستاذ مسيو Adnet شريط le Roman de Renard، كان يوما مشهودا. ثعابين البحر، الذئب Ysengrin، الثعلب Goupil وزوجته Hermeline : عالم سحري انبثق من ظلمة القسم. فيما بعد اكتشفت « القصص المرسومة والشخصيات ذات الإسم الرنّان والعدواني: كيت كارسون، بليك لوروك، ميكي لورنجي، تكس ويلير. قرأت فيما بعد فينيمور كوبر وجيمس أوليفر كيروود. قارة جديدة تنكشف أمام عينيّ الدّهشتين و ك « كولمبوس صغير « وضعتُ قدمي على أرض بقدر ما هي مباركة، لم تكن موعودة. بفضل اللغة الفرنسية، عرض الأدب الأمريكي عليّ نفسه في شكل غابات، براري، بحيرات وشلالات. ترعرعتُ وسط الصيادين بالفخاخ، وسط الذئاب، الدّببة، وسط الموهيكان والوونغاس. فتحت لي اللغة الفرنسية عالما من التخيّل، من الحلم، من المتعة .
كنت أقرأ بكثرة في لغة لا أتكلّمها، في وسعي، بالكاد، أن أتمتمها ( اللغة الفرنسية المحكية أوالمنطوقة كانت مجهولة تماما بالنسبة إليّ )؛ علاوة على أنّ نطقي أعاقه " عيب " ( ما زال مستمرا ): نطق R كما تنطق الرّاء، كنت عاجزا على لثغ الرّاء الباريسي. فونيم، مجرّد فونيم سيرجعني دوما إلى لغتي الأصلية، إلى أصولي. في " الكتابة والتناسخ "، تحدّثت طويلا عن متكلم من القرن السابع الميلادي، واصل بن عطاء الذي لم يكن في مقدوره وبسبب أصله غير العربي أن يتلفظ الرّاء دون لثغة.
كنت أقرأ، وبالموازاة مع العالم التخيّلي الذي تعرضه كلّ حكاية، تنبثق عوالم أخرى كنت أنشئها في شكل سناريوهات متخيّلة. كنت أمنح أوصافا أخرى للشخصيات، أتخيّل مجرى آخر للأحداث، نهاية أخرى للقصة. بحلولي محلّ الكاتب، كنت أجري على عمله عمليات معقدة، أخضعه لإرغامات جديدة ، باختصار، كنت أرغب في إعادة كتابته. هذه الرغبة كانت في البداية مشوشة قوّة وفعلا ؛ الإمكانية الوحيدة المتاحة كانت الإنشاء المدرسي. لكن أتى اليوم الذي استشففت فيه احتمال إعادة الكتابة بحرية بعيدا عن تمرين الإنشاء والقصص التي أطالعها. حدث هذا عندما قرّرتُ أن أصير كاتبا، ليس دون ذعر، ليس دون إحساس بالإثم جليّ. لم أحادث أحدا بهذا الأمر، مثل دون كيخوطي، كمّا نتذكّر، قام بخرجته الأولى « دون أن يطلع الرّوح التي تحيا في السرّ بنيّته «. عزمتُ فعلا أن أصير كاتبا في النّطاق الدّقيق الذي صمّم فيه دون كيخوطي أن يصير فارسا جوّالا. الجنون الذي قاد الفارس ذا الطلعة الحزينة إلى محاكاة أماديس دو غولا، ألهمني الرغبة في محاكاة فينيمور كوبر .
دون كيخوطيتي استمرّت عدّة سنوات، سوّدت خلالها، في كتمان مطبق، كمية كبيرة من الأوراق. ستتوقف أو بالأحرى ستأخذ مجرى آخر يوم أن قرأت في جريدة ( أو في مجلة ؟ ) دفاعا و تشريفا للغة العربية. كاتب المقال ذهِل من أنّ المغاربة يكتبون باللغة الفرنسية. في الشروط الصعبة للحماية، كان لهم بلاريب عذر، لكن بعد الاستقلال، لم تعد هناك أية حجّة: أن تكتب في لغة أخرى غير العربية، لا يمكن أن يكون إلاّ شكلا من أشكال الاستيلاب .
هذا المقال بلبلني. ما كنت أكتبه ( باللغة الفرنسية ) أصبح مقصى مسبقا. لأوّل مرّة أدركتُ، وإن بغير وضوح، تاريخية الأدب، اندراج الأعمال الأدبية في لغة، في عصر، في مجتمع، في نوع، في ذهنية، في طبع أو مزاج. إلى ذلك الوقت، كان الأدب يبدو لي فوق الزمان والمكان، يتجسّد، تتابعيا، في مؤلّفين، الاختلافات بينهم عارضة .
كنت " مستلبا ". هذه الكلمة التي برزت في النقد الأدبي، لم أكن أدرك معناها، كنت أتلقاها كقدح أو إهانة، كانت تعدني بالاستيلاب الذهني وبالانزواء النفسي... وبكيفية غير متوقعة، المقال الذي أتيت على ذكره، بقدر ما أرعبني، حرّرني. كنتُ أقول مع نفسي، إذا ما كتبت باللغة العربية، لن يكون لديّ أيّ سبب للاحساس بالإثم، بانعدام الجدارة، لن أكون مضطرّا لإخفاء كتاباتي، سأنخرط في تيار عمومي وسأكون مدفوعا بحماسة التضامن. لن تعود الكتابة مجرّد متعة، ولكن أيضا علامة امتنان تجاه الماضي، إعلاء للإرث، دليل وفاء. عندئذ شرعت في الكتابة باللغة العربية .
كلّ هذا حدث منذ أزيد من ثلاثين سنة .
جزم الجاحظ أنّ كاتبا لا يمكنه أن يبرع في لغتين، أنّ التقدّم الملاحظ في الأولى يتمّ بإدخال الضرر على الأخرى، بعبارة ثانية، إنّ مزدوج اللغة لا يملك من اللغتين إلاّ نصفهما؛ بمعنى أنّه لا يتمكّن ولا يسيطر على أيّة واحدة منهما. سواء كتب باللغة العربية أو باللغة الفرنسية، فهو يعاني من فجوة، من نقصان، من شعور بالنّقص. ويخسر في النهاية على الجانبين. الجاحظ لا يعرف إلاّ العربية، لم يكن في حاجة إلى لغة أخرى ليرضي فضوله الأدبي والعلمي فائق الحدّ. لكن الصّحيح أيضا أنّ المؤلفيْن اللذين يحظيا بإعجابه أكثر، الشاعر أبا نواس والناثر ابن المقفع، كانا من ذوي اللسانين .**

**حواش : ( من وضع المترجم )**

**\* الجاحظ ، كتاب البخلاء ، تحقيق طه الحاجري ، القاهرة ، دار المعارف ، 1971 ، ص : 40 .
\* لم يكن واصل بن عطاء يستطيع نطق حرف الرّاء ، كان ينطقه غينا ، و هو ما دفعه إلى حذفه من كلّ خطبه . انظر لمزيد من التفصيل عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة و التناسخ ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، المركزالثقافي العربي ، ط 1985 ، ص 107 .
\* Roman de Renard مجموعة من المحكيات الفرنسية من القرون الوسطى ( القرنين الثاني عشر و الثالث عشر ) ، أبطالها حيوانات يتصرفون كآدميين .
\* Kit Carson 1809 \_ 1868 من رواد حملات الغزو و التوسّع في الغرب الأمريكي ، تحولت مغامراته إلى قصص مرسومة .
\* Tex Willer, Miki le Ranger , Bleck le Roc أبطال قصص مرسومة إيطالية المنشأ ، عرفت النور على التوالي 1948 ، 1951 ، 1954 .
\* Fenimore Cooper 1789 \_ 1851 روائي أمريكي ، من رواياته المشهورة « آخر الموهيكان « Le dernier des Mohicans 1826 ، و المقصود بهذا « الآخر» وونغاس Woongas ، و الموهيكان قبيلة من قبائل الهنود الحمر تعني « شعب النهر العظيم « .
\*James Oliver Curwood 1878 \_ 1927 روائي أمريكي من رواياته « المصيدة الذهبية « ...
المرجع : Revue de monde musulman et de la Méditerraneé , 1993 , N? 70 , PP : 71 \_ 75**

**عبد الفتاح كيليطو في «تخاصم الصّور»
البحث عن الجذور الثقافية لرواية مغربية
عبد الحق أنون
ت: إسماعيل أزيات**

 **إذا كانت الرواية تناسب عموما نموذجا أصليا من الأدب الحكائي وتمثيلا كونيا لما يبدو لنا يشبه مثال السرد الأكثر تميّزا وانتظارا، فثمّة رواية أخرى كالرواية المغربية ذات التعبير الفرنسي تبتعد عن النموذج وتتميّز بطريقة تفكيرها الخاصة بها. تبدو الرواية الغربية للأوروبي فعلا ثقافيا عاديا تماما، كونيا، يتّسم ببداهة لا جدال فيها، في المقابل، يمكن للرواية المغربية أن تمثل مصدر اختلال وظيفي وأحكام زائغة لأنّها تطرح ظاهريا مشكلتين: الأولى بالنسبة للذين يكتبونها والأخرى بالنسبة للذين يقرأونها.

من المرجّح أنّ هذه الوضعية تًُعزى بشكل أساسي إلى الظواهر المرتبطة بالاختلافات بين الثقافتين أولا، ولكن أيضا وخصوصا إلى ظواهر الازدواجية اللغوية. هذه الحقيقة المعقدة أنتجت أدبا روائيا أصيلا أبرزه النقاد منذ السبعينيات.

إنّ فعل إنتاج السرد المغربي ذي التعبير الفرنسي مشبع بعمق بهذه الباثولوجيا المميّزة للأجيال الأولى من الكتّاب الذين تجسّد الرواية عندهم شكلا من الوعي المفاقم. الإصرار الذي أتى لاحقا بردّة الفعل بواسطة الكتابة الشعرية والروائية يظهر، بشكل مفارق، كعلامة التزام ثقافي للكاتب ويصير ضربا من ضمانة. إنه يجسّد أيضا، وأبعد من تعبير صريح وفظ، استغلالا أدبيا للغة الفرنسية كاشفا عن تعقد الاختيار، عن علاقة اللغة بالأنا وبالعالم. حتى وإن بدت الوضعية مؤاتية لتواصل بين ـ ثقافي، فإنّ تصوّر، ولو فكريا، أنّنا لسنا وحدنا أسيادا في أوطاننا، يصبح نوعا من علم أمراض خالب يلخّص الوضعية المفارقة للكاتب المغربي في صراعه مع لغته الثانية. يكتب عبد الله العروي: "لا فكر إلاّ بالآخر... ماذا يعني العرب بداهة عندما يقولون الآخر؟ يعنون الغرب"(1) .

كانت قضايا الهوية، الثنائية اللغوية، الاقتلاع، المثاقفة، الكولونيالية... إلخ باستمرار، تنبثق من جديد على سطح السرد الذي أصبح، بفعل ذلك، وسيلة للتعبير والوعي الثقافيين الحادّين. نجم عن ذلك دوما هذا الإحساس بوجود تنازع نفساني والذي يؤدي استخدام اللغة الفرنسية إلى أن يجعله أكثر فتكا ـ هذا ما لم يكن يصلح أيّ شيء، لأنّ اللغة السردية هي اللغة الكولونيالية أيضا. فالأثر المأمول من خلال الكتابة الأدبية الناطقة بالفرنسية عند جيل كامل من الكتاب المغاربة، هذه الهتافات المتمرّدة الموجّهة خصوصا للمستعمر السابق ولنخبته المثقفة(2)، تتجاوز التفسير اللغوي لتحدّد موقفا يخلق بين الأطراف موضوع الخلاف، بين هذين الطرازين من الأفراد، الواحد كاتبا في لغة الآخر، صلات وروابط بدأنا بالكاد وبفضل تطوّر العقليات، نميّز تعقدها.

تشكل رواية "تخاصم الصور"(3)، لعبد الفتاح كيليطو مظهرا ممثلا، على جانب من الأهمية، لتطوّر الكتابة المغربية. هذا الكتاب المسلّي والرّصين في آن، يجسّد موقفا من طراز مختلف. فبتمثل هذه الرواية لتاريخ العقليات وللتاريخ حصرا، تنغمس في نوع من لذة الكتابة عن الذات ولأجل الآخر.الكتابة وقد تحدّرت من نسج اتصال بين اللغة الأجنبية مع إحداثيات الواقع الأهلي، تكشف في الحال عن نزعتها الثقافية، بالرّغم من أنّ وجود "أنا" يتمّ إدراكه كعلامة على السيرة الذاتية. الأمر الجوهري لا يغيب مطلقا عن النظر، وككلّ كتابة سردية، تتجاوز هذه الرواية الصغيرة الجدال القديم بعض الشيء حول الاختيار المشتبه به للغة الفرنسية، والذي أصبح هو نفسه موضوعا للفكر المغربي، لتفضي إلى مسألة مركزية: مسألة المعنى ومسألة التمثيل شبه الثقافي للعالم من خلال التخييل الروائي أو التخييل الذاتي.

تحمل "تخاصم الصّور" خاتم مؤلف أهلي مسلّي، بخلاف ما كان يجري في روايات الجيل الأول والجيل الثاني من الكتاب المغاربة، الذين تغرق الكتابة عندهم في ضرب من ضغط نفساني و "وعي شقيّ" بالذات. مع كيليطو، نحن أمام نص "نظيف" ذي نغمة باسمة والذي يقترح علينا تجربة جديدة من السرد الأدبي الناطق بالفرنسية: تجربة كاتب يملك لسانين، مستريح في جلده (أقصد في جلديه الإثنين معا!).

السارد في "تخاصم الصّور" بخلاف الأكثرية من أمثاله، اتخذ موقفا أكثر "عقلانية" ولم يعرض بتباه، عبر السّرد، لهذه الحركة النفسانية العنيفة من الثورة، لجنسية مرتبكة ومشوّشة أو لمصرع فظيع للأب، رغم وضعية ازدواجية اللغة التي يوجد فيها والتي لا مناص منها، يتأسّس السرد عنده على معايير احترام القيم الأصلية، احترام حق الاختلاف الثقافي وحيث تضمين النادرة يتوارى لفائدة الانشغال بالحقيقة. هذه النزعة، على أية حال، قليلة الوجود في الرواية المغربية، تقرّر المظهر الجديد للكتابة الروائية، والنزوع الذي يقطع مع بعض التقليد وبالتأكيد ينتج أسلوبا (...) إنّ هذا النمط من الكتابة يتبنّى مسعى استعاديا ليس دون قرابة مع الملفوظ النرجسي الإثني والذاتي (حيث "أنا" مستمرة ومستديمة). الكتابة الروائية ذات التعبير الفرنسي، مع الكتاب المغاربة، وكيليطو على وجه الخصوص، كلّما انتمت إلى إعادة بناء للطفولة المستنجدة بالذاكرة، تنكفئ بشكل منظم في ماض أهلي. التمفصل المزدوج لـ "أنا" و "للماضي" يضفي مذ ذاك على الخطاب الذي أصبح ضامنا لنفسه، اكتفاء هوية تبحث عن نفسها.

مهما بدا هذا الأمر مفارقا، فإنّ الروائي المغربي، بكتابته في لغة الآخر، هو على الدوام يبحث عن إيجاد موقع له في حياته، في ثقافته، في بيئته وفي ذاكرته. يسمح السرد بلغة أجنبية للكاتب المغربي باستثمار الاختلاف والتموقع تجاه الآخرين، طبعا، لا يمكنه إلاّ أن يقنن خطابه الخاص به حتى يغدو مقبولا في عالم الآداب. إلاّ أنّ العمليات المتنوعة التي يتحمّلها الكاتب عندئذ، تبين رغبته في أن يمثل أمام العالم بخصوصيته الثقافية(4) ، لكن أيضا بإرادته في جعل هذه الخصوصية إطارا اتفاقيا للسرد. هذا التفكير المقترن بفكرة أصالة ثقافية يجب انتزاعها، تساعد على بزوغ تخييل ذاتي حيث الرؤية تتمّ من الداخل. فالمغامرات التي يتمّ الزعم بأنّها حدثت، تُقدّم كأنّها الحكم الحاسم الحصري لمواطن أهلي معنيّ صميميا بفصل اللحظات القوية لحياته وجعلها رموزا تنفتح على آخر حميمي، يرغب الكاتب في استعادته وتقاسمه مع قرائه.

الكتابة الروائية عند كيليطو ليست فقط عملا فيه كشف ذاتي، بقدر ما هي تمثيل للاختلاف الإثني. يواجه الكاتب، نتيجة هذا الوضع، تلقيا مزدوجا: من جهة، تقدّم الرواية مجموع أحداث ووضعيات اجتماعية وعائلية يشتغل فيها كلّ النسق الموضوعاتي والثقافي وذلك لجعل القارئ الأجنبي يفهم بشكل جيّد ميكانزمات العالم الأهلي ومميّزاته. من جانب آخر، لمّا يتعلّق الأمر بالقارئ الأهلي، فإنّ الحدث الروائي موضوع داخل وضعية اجتماعية (وحتى شعبية) حيث يبدو كمكوّن له حظوة في سرد الأحداث العائلية، التي تهمّنا جميعا، صائغا ملفوظا معطى، موضوعا محسوبا بعناية، يقول "أنا"، وحيث الهوية تتناسب مع جميع القراء الأهليين. لكن، بمعزل عن هذا التواطؤ المضمر الذي يتمكّن الكاتب من إقامته مع قرائه، هل الأمر يتعلّق حقا بأحداث؟ أم أنّ مجرّد تصرّف في إطار اليومي يشكّل مغامرة مع تعريفها الثقافي المسبق؟

لا يمكننا سوى التساؤل عن حقيقة السرد عند كيليطو: أهو رواية؟ هذا الجرد من المغامرات المتلاحقة، هذا التجميع اللامنتهي لحوادث صغيرة يسندها "التعليق" و "المقالة الروائية"(5) ، Eai romanesque، مع إضافة سمات الشخصية الاجتماعية والجماعية في تعاقب أفعال رمزية لها ترقبها الذي لا ينتهي؟ أم هو عرض لهيمنة السيرة الذاتية الدائمة التي تكرّس قول السارد الموثوق به بإدماج إدراكه العميق (ضرب من الاستبطان) للفاعل الأهلي الذي يوجد في قلب الخطاب؟

في كلّ الأحوال، منذ اللحظة التي يوضع فيها التعليق في جسم الجملة السردية وبتضخيم آثاره، يُجهض التخييل لحساب الوقوف أكثر على التماعات السلوك التي تشكل النسيج الضّام للرواية وللبحث الإثنوغرافي. توجيه النظر إلى هذا القصد يكشفه استثماره الأقصى. تعود نفس المعالجة على الدّوام، الحدث ليس شيئا آخر سوى إظهار سلوك نوعي معمّم انطلاقا من وضعية اجتماعية أصيلة، بحيث يصبح موضوع تحليل ويظهر دوما كأنّه صدى كثيف الحضور لحقيقة أهلية ستظلّ قائمة في شكل شذرة مقال في الوعي المزدوج للخطاب الروائي.

فعلا، إنّ السلوك، باعتباره شكلا من أشكال المطالبة بالاختلاف الإثني وبديلا عن الحدث، هو الذي يمثل هنا مادّة أولية للسرد. هذه المادة الأولية يتمّ تناولها في الحال وتنقيحها من خلال تعليق عالم، الشخصية تغادر عندئذ مظهرها التخييلي وتتصرّف على اعتبار أنّها كائن اجتماعي وإثني وتسجيل هذه السلوكات يتمّ، بشكل متضامن، في النطاق الأهلي النوعي.

لا ننسى أنّ الممارسة، في مجال السرد الأدبي، تتغيّر وتقبل عدّة قواعد. إلاّ أنّ العمل الروائي المغربي المشيّد بواسطة الذاتية الإثنية، وقد تموضع في منطقة الاستكشاف والتجريب الحكائي و "اللسان المزدوج" المكرّس، يقدّم السلوك الفردي كما السلوك الجماعي في شكل فعل لافت للنظر، غير مفهوم وحتى غير متوقع، والذي يصبح، بفعل عدم ملاءمته مع لغة السرد، المولّد للحدث، لـ " th matisation" "جديدة للعالم"، وبالتالي للمعنى الإجمالي للنص. السرد، هنا، ليس في خدمة الحدث، إنّه تمظهر دينامي لعالم السلوكات الأهلية ولقيمها الإثنية. الخطاب وإرادة الشرح اللتان ستقطعان السرد على الدّوام هما الدليل على وعي ثقافي يقظ يعزز المسار السردي من خلال التضعيف الخطابي للحدث المتحدّر من الحياة اليومية.

إنّه لعبر سيرورة "th matisation" وإبراز السلوك الأهلي أو الفضاء العائلي، تُنجز الكتابة الروائية. نشهد عند كيليطو ضربا من عرض لتخصيص مرجعي، لمّا يُوضع في سياقه الخاص، يتضخم ليصبح غاية في حدّ ذاته. إنّ مركز الاهتمام، انطلاقا من هذا التضخيم، موجّه تدريجيا نحو عمل التميّز الثقافي، وبسبب ذلك، يجد الحدث التخييلي نفسه عمليا باطل المفعول. الحوافز ذات الحمولة الإثنية، تصبح إذن الأهداف الحقيقية للسرد وسلوكات الشخصيات عناصر مولّدة للمعنى الإجمالي للنص.

كلّ شيء صيغ لإزالة وهم التخييل، لقد تمّ التعبيرعن سلوك "الشخوص" التي تعكس السّمات الأساسية للجزء الأكبر من المجتمع المغربي، بتنسيق مختلف الوضعيات السردية، هذه الأخيرة هي قصدا متنافرة ومتجاورة بالنسبة لقارئ متعوّد على حبكة مبينة لها بداية ونهاية، لكن الذي يضمن التماسك والالتحام هو الحضور الدائم لـ "أنا". هوية المؤلف هي، بعمق، متورّطة، إنّها تحمل إسهاما ذاتيا يمسّ المعنى العام لجميع الجمل. هذه الهوية المتحدّرة من رؤية للعالم، يتمّ التعبير عنها في النص الناطق بالفرنسية بطراز من الوعي بالاختلاف. هذا الوعي الذي يرمي إلى اختصار، إن لم يكن إلغاء الحلم التخييلي المتغيّر لتشييد الواقع الأهلي كـ "حقيقة روائية" ملموسة.

مع "تخاصم الصّور"، ينجح كيليطو في التعبير عن الميزة النوستالجية والأوتوبيوغرافية للنص المتشظي، المتفجّر، ترابطه يضمنه الإدراك الموثوق به لسارد يقول "أنا" والذي يرغب في أن يكون النّاطق بلسان منظومة من القيم الثقافية.

ــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
(1) ـ عبد الله العروي، الايديولوجية العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، 1995، ص 35. كتب عبد الكبير الخطيبي أيضا في "الذاكرة الموشومة" Mmoire tatoue: "النداوة الأسطورية لهذا اللقاء مع الغرب تعيدني إلى ذات الصورة المتذبذبة للآخر، تناقض العدوان والشغف"، منشورات دونويل، 1971، ص 8.
(2) ـ في الحقيقة، ليست الرواية المغربية على الأرجح كتابا سهل القراءة.
(3) ـ LaQuerelle des Images , Edition Eddif , casablanca , 1995
انظر أيضا الكتاب الذي يضم النصوص السردية لعبد الفتاح كيليطو: "حصان نيتشه"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، توبقال، 2003.
(4) ـ حين يتعلّق الأمر بتقديم شخصية للقارئ، فليس من خلال صورة مادية أو معنوية ينجز السارد ذلك. يتمّ التقديم بشكل غير مباشر في سياق الحدث اليومي أثناء جريان سلوك ما.
(5) ـ لنذكّر بأنّ كيليطو يؤثر كثيرا استخدام Eai. كلّ إنتاجه تقريبا كُتب ضمن هذا الشكل.
"المقصود من مصطلح th matisation حسب موسوعة ويكيبيديا ما يلي": وجه أسلوبي يقتضي أن يجري تكرار عنصر، عموما في بداية الجملة او البيت الشعري، ثم بعد ذلك يًُرجع إليه ويًُستعاد بهدف جعله أكثر بروزا وظهورا، وأيضا هو إجراء لساني يستوجب وضع على رأس الجملة واحدا من عناصرها (مهما كانت وظيفته) ليُجعل منه جذر هذه الجملة. (المترجم).
المصدر:
Abdelfaah Kilito: Les origines culturelles d un romain magr bin , Abdelhaq Anoun , Editions L Armaan , 2004 , P: 7 \_ 18
"تجدر الإشارة إلى أننا قمنا بترجمة أجزاء من مقدمة هذا الكتاب ومن فصله الأول تعريفا به وتحفيزا على قراءته"، خصوصا وأنّ المقاربة النقدية المبسوطة فيه، على قدر من التميّز والعمق والجدّة. (المترجم) عبد الحق أنون أستاذ باحث في الأدب العام والمقارن بكلية الآداب بالجديدة (وسط المغرب).**

**حول
"الأدب و الارتياب" لعبد الفتاح كيليطو
عبد السلام بنعبد العالي**

 **القارئ كاتبا… وعدوّا
يطرح هذا الكتاب على القارئ منذ الوهلة الأولى معضلة قراءته. وهي ليست من قبيل المعضلات المألوفة التي تطرح عادة بصدد كل قراءة بما هي انتقاد و تأويل. ذلك أن مؤلف الكتاب نفسه هو الذي يساهم في وضع قارئه في ارتباك من أمره. فهو يفضح، منذ الصفحات الأولى لكتابه، عملية التأليف وما تفترضه من علاقة عداء بين المؤلف والقارئ. وينبهنا أنه على كامل الوعي بالمخاطر الذي تنتظره، وأنه مدرك "أن الخطر ماثل، والعدو له بالمرصاد". ومن هو هذا العدو؟ لا يتعلق الأمر فحسب بما قد يصدر عن أنداده الكتاب، وإنما بالعدو الأكبر، أي القارئ. إذ "لا بد للكاتب أن يتذكر على الدوام أنه يخاطب متلقيا بالضرورة معارضا ومعاديا".

قد يقال إن هذا لا يعني مؤلف الكتاب الذي نحن بصدده، خصوصا وأن كيليطو يحيل هنا إلى الجاحظ، وينسب إليه قوله في كتاب الحيوان: "ينبغي لمن كتب كتابا أن لا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء"، إلا أننا لا يجب أن ننسى، كما ينبهنا كيليطو نفسه، أن "انتقاء الكلام وتنسيقه… يورط المقتبس ويكشف ميوله وطريقة تفكيره". فكل اقتباس هو كتابة ثانية.

كيف إذن نقدم على قراءة نحن نعلم مسبقا أنها حرب مكشوفة؟ كيف يمكننا "التعاطف" مع مؤلف لن تربطنا به، مهما فعلنا، علاقة محبة؟ ولماذا يستبقنا صاحب الكتاب نفسه إلى فضح العلاقة التي يمكن أن تقوم بيننا و بينه؟ لكن، هل يثق كيليطو نفسه بمن يقتبس عنه قولته؟ ما إن نتوغل في الكتاب حتى يتبين لنا أن صاحب القولة لا ينبغي أن يحمل كلامه محملا واحدا، فـ"الخاصية الكبرى للجاحظ هي ما لاحظه معاصره ابن قتيبة، لائما إياه عليها،أقصد نزعته إلى قول الشيء وضده." وعلى أية حال فالصورة التي يعطيها كيليطو لمؤلف "البخلاء" في مقال آخر، هي صورة مغايرة، تظهر لنا فيها عناية كبرى للجاحظ بقارئه، وتعاون قوي بينهما بحيث" يكون من العسير الفصل بين الصوتين، أي التحقق من مصدر القول، الجاحظ أو قارئه". لا عجب إذن أن نرى الجاحظ " يتودد إلى القراء ويفاوضهم سعيا منه إلى استمالتهم وإضعاف شوكتهم وإبطال كراهيتهم"، فهو يشرك قارئه " في مشاريعه ويدعو له (حفظك الله..أكرمك الله)، وفي كل لحظة يلتفت إليه ليتأكد من انتباهه ويذكي اهتمامه."

الظاهر اذن أن العلاقة بين الكاتب والقارئ ليست بالبساطة التي تبدو عليها للوهلة الأولى، وأنها ، حتى إن كانت علاقة عداء، فانه عداء تتخلله عناية ورعاية، وهي عداوة تضمر نوعا من المحبة. ومهما كان الأمر فلا بد من الحيطة والحذر من الطرفين كليهما. وعلى أية حال فهما قد يحتلان الموقع نفسه. فكل كاتب قارئ. والكاتب يعرف، قبل غيره، الإحساس المتناقض الذي يستشعره كل قارئ وهو يهم باقتحام دهاليز الكتب. و لا شك أن صاحب "كتاب الأدب والارتياب" نفسه استشعر الإحساس ذاته وهو يقرأ المتون التي يكتب عنها في هذه الدراسة. وهي متون تتنوع بين كتابات الجاحظ وابن طفيل وابن الزيات وابن حزم. وقد فرضت عليه جميعها ذات الحذر والحيطة. فحتى إن هو حاول أن
يتناسى العداء ويربط معها علاقة محبة" إلا أن الحب والكتابة، كما يصورهما ابن حزم نفسه، شيء واحد، كلاهما يثير الريبة".

فما الوسيلة التي ينهجها كيليطو مجاوزةً لهذا التوتر الذي يربط القراءة بالكتابة؟ كيف يستطيع أن يقيم علاقة بينه هو وبين من يقرأهم من جهة، بينه و بين من يتوجه إليهم بالكتابة من جهة أخرى؟ كيف يتصرف قارئا وكيف يتصرف كاتبا؟ لا شك أن أنجع السبل إلى الجواب عن هذه الأسئلة هو تقليص المسافة بين فعل القراءة وفعل الكتابة، وجعل القراءة كتابة ثانية. هنا لا يقتصر القارئ على استعراض المقروء، وإنما يأخذ من النص أدواته كي يقترب منه (أنظر نص: يوم في حياة ابن رشد، وكذلك نص: المتطفل)، ويمسك بمنطقه كي يذهب به إلى مداه ( أنظر نص: صورة البخيل بطلا)، بحيث يتعذر علينا، نحن القراء، مثلما هو الشأن بالنسبة للجاحظ، " التحقق من مصدر القول.. والفصل بين الصوتين"، صوت الكاتب قارئا وصوت القارئ كاتبا.**

**صورة ابن رشد في الأدب
(1)
نموذج عبد الفتاح كيليطو

عبد الفتاح كيليطو**

**صدوق نورالدين**

**أ / التدرج: انبنت النصوص الثلاثة على التتابع الزمني من حيث التداول. بيد أن الملاحظ كون التتابع خضع للقصدية أو بانتفائها.. فالنص الأول يرتهن للانتقال من مكان ( مدفن ) إلى ثان.. وبقدر ارتباط الانتقال بالوجود، يلتصق بالفكر الفلسفي و عودته إلى أصله وفق تأويل « كيليطو»..**

**وأما الثاني، فينتج وعيا بالزمن.. فالحديث عن يوم، رصد لتفاصيل من / عن حياة « ابن رشد» بشكل مكثف مختزل مؤداه تخييل صورة للحياة كما عاشها الفيلسوف..
وفي النص الثالث يحق الحديث عن تناظر، تماثل بين حياتين: حياة العالم الفيلسوف « ابن رشد «، والأديب « عبد الفتاح كيليطو « كما يؤثر أن يلقب..

ب / و عي الكتابة: إذا تأملنا آثار» عبد الفتاح كيليطو»، نجد بأن بقية مؤلفاته خلت من تمثل صورة « ابن رشد « في نص مفرد مستقل:
الأدب و الغرابة ( 1982) - الكتابة و التناسخ ( 1985) - الغائب ( 1987) - الحكاية والتأويل ( 1988) - المقامات ( 1993 ) - العين والإبرة ( 1995).. على أن الإبدال الفكري، التطرق إلى « ابن خلدون» ، « الهمذاني « ،» المعري»،» الجاحظ» دون الغفل عن السياق الزمني للنشر و التداول..بمعنى أن تردد « ابن رشد» في آثار « كيليطو» ، تجربة موعى بإنتاجيتها و قصديتها..فمن خلال التدرج يتأتى الحديث عما يمثل:

1 ـ كتابة سيرة غيرية: إن» عبد الفتاح كيليطو» وهو يسهم في بناء حياة « ابن رشد» يقوم بتأليف يرتهن إلى كتابة وسط..كتابة لا تعد نقدية تماما، ولا أدبية صرفا.. إنها تمتاح بذكاء من الحقلين.. ويمكن تصنيف منجز « كيليطو» في هذا الإطار.. ومثلما يبنى النص وصيغته، يبنى القارئ المطالب بتلق جديد لمعلومات قديمة، وبخاصة في : « ترحيل ابن رشد « و « يوم في حياة ابن رشد».

2 ـ كتابة ذاتية: إن اختيار « ابن رشد «، تبني لتوجه فكري فلسفي..إنه توجه التنوير والعقلانية.هذا المسار يناظر ويماثل توجه « عبد الفتاح كيليطو» واختياراته. فالاحتفاء بالتراث القديم قراءة، وتقديمه وفق صيغة حديثة، تجربة وعي نقدي جديد و متجدد.. ف « كيليطو» من خلال هذا، يقدم اهتماما يقول غيره، دون نفي ذاته. إنها سيرة الغير والذات كما تفهمها الذات، تفسرها و تؤولها..

ج / الشمولية: يمكن القول بأن النص الثالث « من شرفة ابن رشد «، أوفى شمولية من سابقيه.. من حيث الكم فهو الأطول، و حتى ضمن الأبحاث المشكلة لبنية تأليف الكتاب.. من جانب آخر، فتدرجه يجلو بروز الذات بشكل مستقل / مندمج.. مستقل للمسافة التي بين الذات والحدث.. ومندمج لحضور» ع.ك» كفاعل مشارك في توسيع الحدث وإنتاج المعنى.. وهو ما يخلق غموضا، التباسا على مستوى التلقي والإدراك.. إضافة للسابق فإن « من شرفة ابن رشد» يمثل النص الأخير ضمن الكتاب، إلى كونه العنوان الشمولي للمؤلف..

ح / المؤلف المفرد: إن التساؤل الذي تثيره النصوص الثلاثة يتعلق بالمحتمل.. فإذا كان « عبد الفتاح كيليطو» بوعي أو انتفاء، أقدم على نصوص أفردت لشخصية « ابن رشد « فلم لم يقدم على ضمها لتشكل تأليفا مفردا عن العالم والفيلسوف « ابن رشد»؟ قد يكون التوسيع يفرض ـ وهو حال أية كتابة ـ بحثا ومرجعية، وكلاهما يتوافر في مسار تجربة « عبد الفتاح كيليطو»، ولئن كان الإنجاز يقتضي ظرفا..
أعتقد بأن الضم و التوسيع يفسحان لتشكل رؤية عن عالم المفكر والفيلسوف غير مألوفة ولا معتادة.. لذلك أرى إلى أن التفريق ليس سوى خطوة للملمة و الضم، لحصيلة شبه نهائية قراءة وتأليفا..

إن التقديم المعتمد، يطرح تبريرات في محاولة للفهم والتفسير والتأويل.. إلا أنها لا تخلو من تساؤلات ترتبط بالمتوقع في ضوء كونه يجلو بياضات على المتلقي سد ثقوبها..

ابن رشد : الموت و الحياة

1 / يثير العنوان أكثر من تساؤل: ألم يكن الأولى القول: ابن رشد من الحياة إلى الموت؟ إذا سلمنا بفعالية التساؤل وجدواه، فإن الوضع الاعتباري لشخصية ابن رشد لن يكون إلا عاديا.. بمعنى أن شخصيته كالبقية، بلا فرادة و تميز، لها حياة يعقبها موت.. إلا أن التصور المحمول: من الموت إلى الحياة، يكسر الإدراك المتداول.. فالموت نهاية الكائن لولا أن ما بعده حياة ثانية يسمها ويطبعها البعد الرمزي لشخصية سائدة لن يتوقف الحديث عنها والاحتفاء بآثارها..

2 / إن جملة الختم في النص الأول « ترحيل ابن رشد»، تحمل أكثر من دلالة ومعنى إلى كونها تختزل النص بكامله.. وأعتقد بأنها مفتاح أساس لتلقي النص، حيث يمكن إيرادها في مطلعه دونما تغيير يذكر..

تقول الجملة الإسمية: « دفن ابن رشد لم ينته بعد.»(ص/67)..و يمكن إعادة صوغها على النمط التالي : » لم ينته دفن ابن رشد بعد».. فالنفي في الجملة له طبيعة الامتداد.. أي أننا أمام دفنين: دفن حقيقي في « موت ابن رشد».. ودفن مجازي يعكس مواجهة ورفض الحمولة الفكرية و المعرفية لا بن رشد، والتي ( قد ) تستمر في واقعنا الحضاري قياسا و حضارات أخر..

3 / يحق تلقي « ترحيل ابن رشد « باعتماد التقطيع التالي :
أ ـ التأطير: يستوقفنا ضمنه تحديد زمني ( مارس/1199)، ومكاني : من مراكش إلى قرطبة..فالزمني ثابت، فيما المكاني متحرك:من عاصمة ـ إذا جاز ـ ( مراكش) إلى ثانية ( قرطبة ).. على أن الحدث يتمثل في نقل جثة العالم والفيلسوف ابن رشد من مدفن مراكش، إلى قرطبة حيث ولد.. واللافت أن التأطير الوارد في التقديم يتسم بأدبيته المتجسدة في مظهره السردي إلى بلاغة تكثيفه..

ب ـ التعليق : يرتبط التعليق بالتأطير.. ويحق اختصاره في: من المجد إلى المحنة.ذلك أن كيفية نقل الجثة، مبعث التعليق.. فلقد وضعت في جانب من الدابة، وفي الثاني التواليف ( التآليف).. هذه الصورة أثارت انتباه ثلاثة أطراف:
1 / أبو الحكم عمرو السراج الناسخ..
2 / ابن جبير..
3 / ابن عربي..
فالطرف الأول أبو الحكم، لفت نظر ابن جبير وابن عربي إلى وضعية الجثة والتواليف ( التآليف).. بينما أشاد الثاني، وكأنه انتقل من وضع مواجه وفق ما دل عليه شعره :
« يا ظالما نفسه تأمل هل تجد اليوم من توالف؟»
إلى متأثر لمآل ابن رشد، الذي قد يكون مصيره. وأما ابن عربي فتكفل بالتقييد والتدوين: « موعظة « و « تذكرة»..
فالتعليق يحيل على متلق أول للحالة أو الوضعية.. وأما التفسير والتأويل، فيضعنا في سياق « عبد الفتاح كيليطو» مؤلف « ترحيل ابن رشد»..

4 / التفسير والتأويل: إن ما يترتب عن السابق التفسير والتأويل.. تم ينتقل النص من السياقين الأدبي الإبداعي، إلى الفكري الموضوعي، حيث نقف على فكرتين:فكرة أساس متعلقة بالترحيل وتنتج معناه، وثانية تبدو شبه مقحمة، ويتم الرجوع إليها في النصين « يوم في حياة ابن رشد « و« من شرفة ابن رشد»..

تجسد الفكرة الأولى، نتائج ترحيل الجثة.. هنا نصل إلى ذكاء التأويل وقوته.. فالترحيل انتقال للفلسفة من المتوسط ، نحو الشمال، إلى أمة الفلاسفة.. وكأن المتوسط يتخلص من التفكير الفلسفي، في مقابل شمال يستقبل الرشدية ويمنحها كينونتها ، ليشكل الترحيل هوة بين حضارتين و تفكيرين: تفكير يرفض و يواجه، وتفكير يستقبل ويتفاعل ويطور ويتسامح.. « و هكذا فإن كتب الفلسفة قد جرى التخلص منها نحو الأندلس مثل شيء غير مفيد، وثقل لا جدوى منه، مزعج، لا يصلح سوى لمعادلة تابوت..» ( النص الأول) (2)

تستدعي فكرة الرحلة والترحيل، مفردة ثانية تتعلق بالهجرة والتهجير.. هنا نتمثل نص: « هجرتان» للمفكر وأستاذ الفلسفة « علي أومليل».. فمفهوم الهجرة في النص، ارتحال فكري رمزي، من وضع يبدو ـ حسب التصور ـ قلقا متوترا، نحو الحلم بآخر أفضل. فالهجرة الأولى ترتبط ب» سيد قطب»، ودعوته إلى « زمان جيل الإسلام الأول» ، حيث كفاية الإسلام بذاته.. والثانية ب « طه حسين «، حيث الترحال إلى « اليونان»، أصل تكون الحضارة الأوروبية الحديثة.. يقول « أومليل: « هجرة طه حسين، وهجرة قطب، كلتاهما هجرة معكوسة بالقياس إلى المعنى العادي للهجرة. ذلك أن الهجرة العادية انتقال من موطن إلى مغترب.. المهاجر يحمل معه موطنه كوجدان وكاختلاف، كتوتر بين هويتين :
هوية الأصل وهوية مجتمع المهجر، وينتهي التوتر إلى ما ينتهي إليه بحسب الأحوال، ويستمر حنين المهاجر إلى أصله المجتمعي المفقود..
أما الهجرة الفكرية للمثقف الرافض فهي هجرة معكوسة.. في هذه الحال « الأصل» الذي يتعلق به المثقف موجودا خارج مجتمعه.. » الأصل» عند الداعية الإسلامية هو « الإسلام الأول»، إسلام معياري ومثالي، مختلف بل متناقض للإسلام كما صنعه مجتمع الناس.. و« الأصل « عند داعية الحداثة الليبرالية هو « الأصل» الذي رست عليه الحضارة الحديثة..»( 3)
إن ما يربط بين « ترحيل ابن رشد» و « هجرتان» :
1 / فكرة الرحيل والهجرة، فإن لم تكن واقعية، فرمزية فكرية..
2 / إن ما تعنيه الفكرة، شخص المثقف مهما تنوعت اهتماماته..
3 / الرغبة في إبقاء الراهن على صورته الثابتة، بعيدا عن التغيير..
إن انتقال الرشدية من المتوسط إلى ما عد موطنها، لا يدل ـ أساسا ـ عن نهضة مطبوعة بالشمولية والتكامل، وإنما عن نسبية في نوعية التفكير ومستواه.فالروائي « ماريو بارغاس يوسا « في دراسة رائدة عن أدب « خورخي لويس بورخيس» ونثره ألمح بإشراق فائق، إلى أن مفكري أمريكا اللاتينية يخوضون كتابة الفلسفة، وفق الصيغة الملتصقة بالحسي لا المنطقي، وكأنهم ينتجون أدبا.. يقول: « .. وبالنسبة إلينا ، تشكل الأفكار ويقبض عليها بشكل أفضل حين تكتنز بالعاطفة، والإحساس أو حين تدمج بطريقة ما بالواقع المحسوس، الحياة، أكثر مما هي في الخطاب المنطقي.. وربما لهذا السبب نمتلك أدبا غنيا وندرة في الفلاسفة فهم عادة يكتبون أدبا.,»( 4)
أعتقد بأن الأولى في نص الترحيل، الاكتفاء بفكرته، إذا ما ألمحت لكون الوقوع في خطأ الترجمة سيرد بشكل مستقل في النص الثاني، مثلما يشار إليه في الثالث..**

**مراجع معتمدة
1 ـ يراجع الحوار المهم مع « عبد الفتاح كيليطو» و أجري مع مجلة « البيت « و تصدر عن « بيت الشعر بالمغرب»..
2 ـ يقول الشاعر» أبو البقاء الرندي « في « نونيته» :
« و أين قرطبة دار العلوم فكم من عالم قد سما فيها له شان «
3 ـ كتاب « النهضة و التراكم ( مؤلف جماعي)..ينظر بحث الدكتور»علي أومليل»: « هجرتان»..دار توبقال.الدارالبيضاء.ص : 97.
4 - « ذاكرة شكسبير»..قصص.ترجمة « مها رفعت عطفة».دار الطليعة الجديدة.سوريا. ص:15..انظر مقدمة الروائي « ماريو بارغاس يوسا»..**

**العلم الثقافي 26 / 3 / 2010**

**صورة ابن رشد في الأدب
(2)
نموذج عبد الفتاح كيليطو
صدوق نور الدين**

**ابن رشد : يوم في حياة المؤلف

1 / إن السؤال الذي يثور بصدد النص الثاني: ما الذي يجعل كاتبا يتمثل نصا أو يحاكيه، في محاولة للتخييل من داخله ؟
2 / يستهل " عبد الفتاح كيليطو" نصه " يوم في حياة ابن رشد" بالإحالة المرجعية على نص " بورخيس": " بحث ابن رشد".. هذه تمتد لتطول أثر جنس الشعر في النفس،حيث يرد سند إذا اعتمد من نهايته يتخذ الترتيب التالي: كيليطو، بورخيس، ابن رشد، عبد الرحمن الداخل..و في حالة الارتهان للبداية ينحو الترتيب الآتي: عبد الرحمن الداخل، ابن رشد، بورخيس وعبد الفتاح كيليطو.. وفي الحالتين تتحدد البداية والنهاية ب: " عبد الفتاح كيليطو" المؤلف.. يقول البيت الشعري المعتمد، وهو لعبد الرحمان الداخل، واستشهد به ابن رشد:
" نشأت بأرض أنت فيها غريبة فمثلك في الإقصاء و المنتأى مثلي "..
يحيل الخطاب في صدر البيت على نخلة.. وأما في عجزه فعلى تشبيه حال النخلة بالذات: ذات عبد الرحمان الداخل ويتقنعها ابن رشد.. ذلك أن قرينة المشابهة تكمن في الإحساس بالغربة:
أ / غربة النخلة..
ب / غربة عبد الرحمان الداخل..
ج / وغربة ابن رشد..
ما يترتب عن الغربة، الحنين. قد يكون للشرق الأصل، أو غيره إذا كان الشرق يرفض ويواجه.. أعتقد بأن البيت المحال عليه، يمكن إيراده في النص الأول:" ترحيل ابن رشد" لطبيعة المواءمة والانسجام بين معنى النص والوارد في ضمن البيت:
3 / يحق تحليل النص الثاني وفق التقسيم:
أ / العرض..
ب / التلخيص..
ج / التفسير والتأويل..
أ ـ إن الفكرة المقصودة بالتعبير في النص الثاني، ترتبط بعلاقة ابن رشد المؤلف بالتأليف.. من تم فهي زمنية يتحقق اختزالها وفق العنوان في يوم واحد.. وكأن ما يطول اليوم، يمتد بامتداد الحياة ( حياة المؤلف)..
يرد في النص الأول " ترحيل ابن رشد" ( لسان آدم) التالي: ( وحسب أقوال من ترجموا له فقد كان يخصص الليل للنظر والقراءة، إلا ليلة وفاة أبيه و ليلة زواجه..) " ( ص/ 64)
و في النص الثاني " يوم في حياة ابن رشد" ( الأدب والارتياب) :
"..لقد كان حسب من ترجموا له، يشتغل بالليل، ولم يتوقف عن العمل إلا ليلة زفافه وليلة وفاة أبيه.." ( ص/ 62) إن حياة ابن رشد المؤلف ( القارئ / الكاتب / العالم) تختزل في يوم واحد:
ـ النهار..
ـ الليل..
تأسيسا على الاشتغال، سيتم التعرض للخطأ الذي وقع فيه ابن رشد، بتبنيه ترجمة " متى بن يونس" لكلمة كوميديا بالهجاء، وتراجيديا بالمديح..يرد في " لسان آدم" :
"..ورث ابن رشد عن هذه الترجمة ( المقصود ترجمة أبي بشر متى لفن الشعر) وفي شرحه، باشر التراجيديا والكوميديا كما لو كانتا مديحا وهجاء، وبسبب هذا الخطأ الأولي ، كان محكوما عليه بالغلط من أول مؤلفه إلى آخره، وأن يهيم في متاهة لا مفر منها ولا مخرج.." ( ص / 66) وفي " الأدب والارتياب" :
"..بالأمس استوقفته كلمتان مريبتان وردتا في بداية فن الشعر هما : تراجيديا وكوميديا.." ( ص / 60) إن العرض ـ كما سلف ـ يتعلق بحياة مؤلف كما تدوولت..
ب ـ إن الإحالة في بداية " يوم في حياة ابن رشد" على بورخيس ، استلزم وضع المتلقي في الصورة، وذلك بتلخيص نص بورخيس " بحث ابن رشد" والتوسيع بالإضافة إليه.. تتخيل شخصية ابن رشد نهارا وهي بصدد تحريم تهافت التهافت.. وفي السياق،يسترجع الأمس ، حيث تم التوقف عند كلمتين وردتا في " فن الشعر" : تراجيديا وكوميديا..وتم بصددهما اعتماد ترجمة خاطئة..
"..لم يفطن أبدا إلى كون الكتاب، يتحدث، إجمالا عن المسرح، وإن ما ضلله هو الترجمة العربية التي اعتمد عليها ( ومن الأرجح أنها ترجمة متى بن يونس)، والتي وردت فيها كلمة تراجيديا بمعنى المديح، وكلمة كوميديا بمعنى الهجاء مما أحدث سوء فهم خطير، ومنع حسب بعض الباحثين ( المتسرعين )، لقاء الأدب العربي بالأدب اليوناني.."( ص/59)
على أن ما لم يلتفت إليه ابن رشد على السواء مشهدان يجسدان المحاكاة في أبلغ صورها: 1/ مشهد أول عاينه من شرفة مكتبته ويتعلق ب: " " نظر من شرفة المشربية فرأى، تحته في البهو الأرضي الضيق،بعض الصبيان يلعبون شبه عراة.. كان أحدهم واقفا على كتفي آخر،يمثل المؤذن بصفة جلية: عيناه مغمضتان بإحكام، بينما كان يتلو لا إله إلا الله. أما الصبي، الذي كان يحمله دون أن يصدر نأمة، فكان يمثل الصومعة. وكان الآخر،راكعا على ركبتيه جاثيا في التراب يمثل جماعة المصلين."( ص/61) 2/ مشهد ثان حكي له ليلا عن طريق الرحالة:" أبو القاسم"، ومن خلال عرض شوهد في الصين: " أشخاص [...] يدقون على الطبل ويعزفون العود، عدا خمسة عشرة منهم أو عشرين ( على وجوههم أقنعة من لون قرمزي) يصلون وينشدون ويتحاورون : يعانون الأسر، ولا من رأى سجنا، ويمتطون فلا يبصر الفرس ويتقاتلون بيد أن السيوف كانت من قصب، ويموتون ثم ينهضون قياما بعد ذلك.." ( ص/ 61)
إن عدم الالتفات للمشهدين، تلميح ل" عمى " الفيلسوف، لما يمكن أم يوجهه التوجيه الصحيح إلى ما أشكل عليه..
ج ـ يرتبط التفسير والتأويل بالليل.. فالمؤلف يجمع بين النظر والقراءة.. وإذا كان قسم يقضى في السمر، فإن العودة إلى البيت فجرا كما يرى " كيليطو" أوقعت " ابن رشد" في التباس خادع فلم يهتد للمعنى الحق لكلمتي:تراجيديا وكوميديا، ليتم " رد الأدب اليوناني إلى الأدب العربي".. إن نص " يوم في حياة ابن رشد" يبدأ ببيت يحيل على الغربة :
" نشأت بأرض أنت فيها غريبة فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي"..
وينتهي ببيت موسوم بالحنين :
" كم منزل في الأرض يألفه الفتى
وحنينه أبدا لأول منزل "..
أيضا مثلما ينطلق النص من مكان هو البيت ( لا البيت الشعري) ، ينتهي فيه.. وكأن النص مغلق على حياة الفيلسوف الفكرية والمعرفية.. من تم أعتقده الاستكمال للنص السابق " ترحيل ابن رشد".. على أن الدلالة الكبرى في نص " يوم في حياة ابن رشد"، تختزل في علاقة بورخيس بالشرق، حيث نهل واغترف مما عد الأسس والينابيع ، كمثال " ألف ليلة وليلة " إلى تمثله الأساس القوي لعالمية " ابن رشد"..يرى " أوكثافيوباث" :
" " لولا العرب وترجماتهم للفلسفة اليونانية وتفسيراتهم لها، إلام كان سيؤول وضع الفكر في القرون الوسطى؟
إن تأثير ابن رشد يتعدى نطاق الفلسفة والطب ليطول ويطبع بعمق أفكارنا حول سيكولوجيا الحب ذاتها.." " ( 5)
4 / ورد في تقديم تحليل النص الثاني، سؤال بصدد التمثل أو المحاكاة.. والواقع أن الإجابة تتحدد من منطلقين:
أ / المعنى..
ب / الكتابة..
فالمعنى المنتج في نص " بورخيس" يتعلق بخطأ " ابن رشد" في الترجمة.. وهو ذاته الوارد في كتابة " كيليطو".. إلا أن المعنى في النص الأول أوسع وأشمل، بحكم كون المؤلف ينجز بحثا عن " ابن رشد" يعتمد فيه مرجعيات معرفية فكرية لكل من: "رينان" " لين" و"آسين بلا تيوس".. في المقابل نزع " كيليطو" إلى الكتابة عن يوم في حياة المؤلف بالاعتماد على " بورخيس".. من تم فإذا كان الأول سيرة غيرية ( ذاتية) متخيلة، فالثانية فكرية..لكن ألا يمكن القول بأن الأمر يتعلق بترجمة واقع العلاقة بين الأدب العربي واليوناني؟. إن الإثبات يحتاج إلى بحث وتمحيص.. على أن صيغة الكتابة في النصين مرآتية..فكما يتحدث عن العمى، ترد المرآة.. ف: " بورخيس" يتناول شخصية " ابن رشد" عبر وسائط مرجعية، و كأني به يرى ذاته في " ابن رشد": " شعرت، عند الصفحة الأخيرة، أن قصتي كانت رمزا للرجل الذي كنته حينما كنت بصدد كتابتها.. وأنني، بغية إملاء هذه القصة كان علي أن أكون ذلك الرجل، ولكي أكونه كان علي أن أملي تلك القصة، و هكذا إلى ما لا نهاية.." ( 6)
بينما نجد " كيليطو" يعكس هذا الجانب في النص الثالث " من شرفة ابن رشد" أخذا بعين الاعتبار للجملة/ الختم الواردة في النص الأول:
" دفن ابن رشد لم ينته بعد.." ( ص/ 67)
بيد أن الصعوبة في النصين ، تكمن في التحديد الأجناسي: قصة، مقالة، بحث،تأمل،سيرة. واللافت أن كتابات " بورخيس" برمتها تكاد تقصي التحديد.. يقول الناقد و المترجم "إبراهيم الخطيب" في مقدمة " المرايا و المتاهات " :
" ..فالتفرقة المعتادة بين الشكل والمحتوى تختفي تلقائيا وبصورة حاسمة في كتابات بورخيس القصصية مثلما تختفي التفرقة بين العالم والقارئ."( 7)
وهو نفسه ما عبر عنه الشاعر والمترجم " عيسى مخلوف":
"..هنا تلغى المسافة الفعلية العميقة بين الشعر والنثر، بين
القصة و المقالة،بين التاريخ والأسطورة..( 8)
ويمثل هذا اللاتحديد على السواء في كتابات " كيليطو" ذات الطابع الإبداعي/ الفكري والتأملي ، وأرى بأنه في نص " من شرفة ابن رشد" يصل بالسمة الإبداعية إلى أقصاها.

حلم الكتابة..الكتابة بالحلم..

1 / يحمل النص الثالث: " من شرفة ابن رشد" عنوان الكتاب.. ويمثل آخر النصوص المدرجة.. إلى كونه الأطول قياسا ببقية النصوص، والنصين السابقين كما مر.. على أن تمثل شخصية " ابن رشد"، يرد أشد التباسا لطبيعة بناء النص على فكرة الحلم، إلى قصدية تغليب الإبداعي على الفكري الحاضر فيه..

2 / ينحو" من شرفة ابن رشد" الصوغ الحواري.. فالباث ضمير المتكلم،يحاور القارئ المتلقي بالرهان على المحتمل متمثلا في الأسئلة المتوقع إثارتها.. هذه تتسم بالصبغة الاستدراجية والإرجاء، إلى النزوع للمقارنة بغية تحصيل الفهم.. فالصبغة الحوارية المعتمدة، ترمي الإبانة عن وعيين مختلفين، ولئن كان مرجع التخييل واحدا..

3 / انبنى النص " من شرفة ابن رشد" على الحلم، كما سلف.. من تم اتسم بالإبداعية.. بمعنى أنه صيغ سرديا على نمط قصة ( نستحضر حصان نيتشه)..هذه تستهل بتحديد زمني :" ذات صباح".. وباعتماد وجهة نظر ترتهن ل" ضمير المتكلم":"استيقظت".. وحتى لا يحدث الضمير التباسا فيما يتعلق بمظهره الذاتي، فإن الفاعلين :
أ ـ ضمير المتكلم مدرس الفرنسية والكاتب بالعربية..
ب ـ ع.ك.مدرس العربية والمتكلم بها..
ج ـ و" ابن رشد " العالم والفيلسوف..
إن ( أ ) يتمرأى في ( ب).. يقوله.. لكن وفق صيغة قلب الأدوار.. من تم تكاد تنتفى الذاتية. فيما تحضر عبر تمرئي ( أ ) و ( ب) في ( ج )..

4 / تدور فكرة النص حول جملة مؤداها " لغتنا الأعجمية".. هذه رددت من طرف ضمير المتكلم عند استيقاظه، لتقارن ب " مرجعية رفيعة " تتمثل في ما أورده " مالارميه" :
" ماقبل الأخير قد مات".. ومعناه : ( ما قبل الأخير المستعصي على التفسير يكثف من غموضه.). على أن البحث المتعلق بهذه الجملة:
ـ "جملة حلمية".. ـ " جملة هجاسية".. ـ " جملة لا معقولة".. يتحدد في المعنى حيث الحفر اللغوي في دلالة " الأعجمية"، إلى تقصي نسب القائل : " ابن رشد " أم " ابن منظور" ؟يتمظهر الحفر اللغوي في التالي :
" أعجمية هي مؤنث " أعجمي" الذي يعني " غير عربي"، لا يفصح بالعربية" ( ص / 59)" " لغتنا الأعجمية"، لغتنا غير العربية!" ( ص/ 59 )
" ألا تقول إن لغتنا أجنبية، أجنبية عنا؟ " ( ص / 69 )
إن حال " مالارميه" وهو يردد جملته، شبيه ضمير المتكلم.. وتقصي الأول لمعناها في شارع تجار التحف القديمة،يماثل فرجة الثاني على واجهة مكتبة قديمة، حيث تقع الإشارة إلى كتاب " لن تتكلم لغتي"، وينسبه ضمير المتكلم إليه، وليس إلى ( ع.ك) ، مما يحيل على أن كليهما واحد، وإلى صراع ذاتي بين لغتين: عربية وفرنسية.. 5 / يقود التعامل والجملة بما هي اللغة، إلى ربطها بالحلم.. من تم تساق تعاريف لهذه الثنائية على امتداد النص:" من شرفة ابن رشد": " الحلم تجربة حادة، حدية، لكن ما أن يروى، حتى يتمزق و يذوب في اللامبالاة.." ( ص/57) " بأي لغة نحلم ؟ " ( ص/ 58) " فالمفترض حول هذه النقطة أن الحلم لا يكذب ويكشف الشخصية العميقة ، واللغة الحقيقية للشخص." ( ص/ 58)
" أليست رواية حلم هي سلفا تأويله، أي تحريفه؟ " ( ص/ 64) إن علاقة الحلم باللغة، تتمثل في صيغة الرواية.. فالحالم وهو يسرد حلمه يعمل على تثبيته باعتماد اللغة.. إلا أن التثبيت، عتبة للتأويل والتحريف.. وكل حلم يبقى في عمقه شخصيا.. ترى أكان الحلم بالجملة: " لغتنا الأعجمية " ـ وعلى امتداد النص ـ حلما أخضع للتأويل والتحريف وفق ما دل عليه النسب؟ يتقصى النسب بمحاولة استذكار القائل الذي صدرت عنه القولة.. وهنا يتم الحديث بداية عن " ابن رشد " و نهاية عن " ابن منظور".. " .. لكن لا نستبق الأشياء.. فالأكثر استعجالا هو معرفة إلى من يتوجه ابن رشد." ( ص/ 60 ) " إلى ابن رشد بالضبط أنسب جملة لامعقولة!" ( ص/65)
وتمثل " ابن رشد" استدعاء ل" بورخيس" في " بحث ابن رشد" ، حيث تثار المسألة اللغوية: أكان " ابن رشد" يعرف اليونانية أم العربية فقط؟ و من تم سقط في خطأ الترجمة الوارد سابقا.. إن ثنائيات : عربية / فرنسية، عربية/ يونانية، عربية / فارسية، عربية / تركية،داخل/ خارج، نهار/ليل، اختزال لمسار الفكر العربي ولأسئلة النص الأدبي / الفلسفي عموما: " مرة أخرى، فكرة الزوج، والقرين، والتساكن."(ص/72) ويتحقق تأطير النص/الحلم، بتخيل " ابن رشد" وهو في شرفته، حيث الفناء الضيق والنوافذ الأربعة.. فالثلاث يشغلها : ضمير المتكلم،ع.ك، وابن رشد.. وأما الرابعة فمغلقة على معنى مبهم ومجهول.. ويختزل التأطير التخييلي في وحدة حكائية صغرى (أ هو معنى النص/ الحلم ؟) :
" أفتح هنا قوسا للإشارة إلى أن شرفة ابن رشد تذكر بشكل غريب بنافذتي المتواضعة، التي لا تطل على شارع بل على فناء ضيق تتيح لي أن أرى ع.ك. وسط نافذته على يساري، ساندا، بكآبة خديه على كفيه.ع,ك. الذي يتكلم ويدرس العربية، فيما أنا أستاذ للفرنسية والمفروض أن أن أكتب في هذه اللغة.." ( ص/69) هذه الوحدة تقود إلى ما أوردناه في النقطة الثالثة ، وهو في تصوري ما يمكن أن يشكل دلالة النص الأساس التي سنعود إليها في الختم.. لكن لمن تم نسب الحلم ؟ يؤول نسب الجملة الحلم واللامعقولة ، إلى " ابن منظور" ( مؤلف لسان العرب)، لتمحي صورة " ابن رشد".. وربما لاحقا " ابن منظور"، ليستمر كلا من: ضمير المتكلم و ع.ك. :
" أما " الأعجمية " التي تشكل تهديدا، فربما هي التركية ( ابن منظور عاش في عصر المماليك)، لكن باحتمال أكبر، قد تكون الفارسية!" ( ص/ 72)
" ـ " لقد قلت لك إن الجملة اللامعقولة ليست لابن رشد و إنما لابن منظور، مع أنه لم ينطق بها أبدا [ أعحبوا للتناقض].." "( ص/ 72)
إن " المرجعية الرفيعة" المعتمدة بداية النص ل" مالارميه"، تجسد صعوبات إدراك المعنى المكثف في هذا النص بقوة، حيث متابعة البناء التدرجي، انتقال من فكرة إلى فكرة، حتى ليخيل بأن كل واحدة من الممكن أن تستقل مفردة.. وأرى إلى أن صورة الحلم وهيئته والمتداول عنه، أفضى لأن يتشكل النص على هذه الصيغة بالضبط..
6 / إن ما يمكن الخلوص إليه في نهاية تحليل النص الثالث،الموظف لشخصية " ابن رشد"، ما يلي:
أ ـ إن القضية المعالجة لغوية.. وتم ربطها بالحلم.. ( أهي علاقة الكتابة بالحلم؟)
ب ـ لم يتأت نسب القولة تحديدا لطرف ما ، حيث بالإمكان إرجاعها ل" عبد الفتاح كيليطو" نفسه..
ت ـ قد تدل خاتمة النص: " لاحظوا أنه يستمر في تعنيفي، لكن الآن بالفرنسية للمرة الأولى، و بغرابة يخاطبني مترجمي و جاري بهذه اللغة.." ( ص/ 73)
على أن إشكالية الكتابة والتفكير الإبداعي بالنسبة ل" عبد الفتاح كيليطو" :
1 ـ يدرس اللغة الفرنسية ويكتب بالعربية..
2 ـ يدرس اللغة الفرنسية ويكتب بالفرنسية..
3 ـ يفكر بالفرنسية ويصوغ بالعربية..
4 ـ يفكر بالعربية ويصوغ بالفرنسية..
ألا يذكرنا هذا بالسؤال الوارد في نص " لغة القارئ" المدرج ضمن نفس الكتاب"من شرفة ابن رشد": " هل الكاتب المغربي يكتب بلغة واحدة ؟ .. لا أعتقد، حتى ولو كان النص بأكمله بالفرنسية أو بالعربية ؟" (ص / 53)
ج / من الممكن أن تحيل الجملة اللامعقولة على غربة اللغة العربية اليوم،وذلك في فضاء التداول اللغوي بالمغرب، حيث هيمنة الفرنسية، والكتابة باللغة الدارجة المغربية والاستماع إليها..
ح/ توظف شخصية " ابن رشد" كإطار للتخييل، وعلى السواء كطرح لمسألة اللغة..

خلاصات نهائية

5 / يبقى تمثل " ابن رشد" في النصوص الثلاثة، تمثل يستحضر " عبد الفتاح كيليطو": ـ الباحث والناقد..
ـ الأديب الممتلك لرأي وموقف بخصوص قضايا تراثية وفكرية..
ـ والمبدع صاحب السيرة الأدبية المميزة..
هذه الخاصات تتداخل أحيانا في النص الواحد، وقد تتوزع على أكثر من نص.. إلا أنها تبقى النموذج الدال عن وعي بالكتابة وآلياتها، وبالتراث أصلا وأساسا../..

مراجع معتمدة

5 / نقلا عن " عيسى مخلوف" في كتابه "الأحلام المشرقية"(بورخس في متاهات"ألف ليلة وليلة"). دار النهار.بيروت.1996.ص : 22.
6 / خورخي لويس بورخيس:"المرايا و المتاهات".ترجمة: " إبراهيم الخطيب".دار توبقال. 1987.ص:27.
ملاحظة: أشير إلى كتابي كيليطو:" لن تتكلم لغتي" و " حصان نيتشه" ضمن التحليل..

4/4/2010**

**الكتاب الأوّل
عبد الفتاح كيليطو**

**ترجمة : إسماعيل أزيات**

 **أهوى أن أقرأ وأنا في السّرير. عادة مكتسبة منذ الطفولة، زمن اكتشاف ألف ليلة و ليلة .
كنت أنام في غرفة جدّتي، على متّكأ موضوع أسفل سريرها. في غضون واحدة من حالات مرضي -لا بدّ أنّها كانت جدّ خطيرة حتّى تخلد ذكراها في العائلة - كنت، على الدّوام، غارقا في غيبوبة. في المرّات النّادرة التي أستعيد فيها وعيي، كنت أسمع أصوات زائرات أتين يستعلمن عن وضعي. ما إن أدرك أنّي موضوع تمتماتهنّ حتّى يستغرقني النّوم ثانية .
عندما بدأت أتعافى، كنّ يرفعن أصواتهنّ ويتحدّثن عن أمور وأمور. لم أعد أبدا في صلب حديثهنّ. مغتاظا، شرعت أتحسّر على المرض، لكن لم يكن يجدي التمارض، كنت أعلم بالتجربة أنّ جدّتي لا تقع قطّ في فخّ أكاذيبي. في الحقيقة، لم أكن في حاجة إلى أن أتظاهر بذلك، كنت لازلت وهِناٌ وأيّة انتكاسة يمكنها أن تباغتني في أيّة لحظة .

في هذه الظروف استلفت نظري كتاب موضوع بالقرب منّي، ألف ليلة وليلة، في طبعة بيروت، المسمّاة أيضا الطبعة الكاثوليكية. ماذا يصنع هذا الكتاب في منزل لا أحد فيه يهتمّ بالأدب؟ منْ وضعه على مقربة من مضطجعي، في متناول يدي؟ واضح أنّ واحدة من الزّائرات نسيته ولم ترجع لاسترداده. ولذلك ظلّ يلازمني طوال نقاهتي. كنت أجهل في ذلك الوقت أنّ المقاطع الإيروتيكية استُبعدت بعناية، غير أنّ قوّة الحكايات بقيت أبعد من أن تتأكّل وجانبها الفاضح ظلّ سليما. وإلاّ لماذا أحسست مرتبكا أنّي لا يجب أن أقرأه؟ عندما كان أحدهم يلج الغرفة، كنت أخفيه تحت الأغطية، لاسيما إذا كان أبي. هكذا باشرت القراءة، باشرت الأدب تحت تأثير المرض والإحساس بالإثم. كانت الليالي أوّل كتاب حاولت قراءته، أوّل كتاب عربي، أوّل كتاب وكفى .
كنت أقرأ في سريري، على ضوء النّهار... كان ذلك يعاكس إرادة شهرزاد، هي التي كانت تحكي ليلا وتصمت عند الفجر. بالتوقف عن القراءة مساءٌ، كنت أخالف أمرها الضمني وأقلب نظام الأشياء.
الحال أنّني كلّما قرأت ومرّ الوقت، كلّما استشعرت أنّي أفضل. عند وصولي إلى الصفحة الأخيرة، كنت قد شفيت تماما. هذا يدفع إلى الاعتقاد بأنّ للأدب فضيلة علاجية. إذا لم يكن يبرىء أسقام الجسد، فهو يخفف أوجاع الرّوح، والحاصل أنّه واحد من موضوعات كتاب الليالي. يطيب لي الاعتقاد أنّي استعدت عافيتي بفضل وساطته؛ بفضلها هي أيضا، الزّائرة الغامضة التي تركته على رأس السّرير .
كلّ هذا مؤثر، غير أنّ شكوكا تنبثق مشوّشة على وضوح الصّورة. هل حقا في طبعة بيروت المنقحة قرأت هذا الكتاب؟ يروق لي أن أتصوّر ذلك. لا أعرف لماذا ، وحده الله يعرف، لكن ماذا يكون على وجه الدقة؟ لنذهبْ بعيدا: هل قرأته وأنا طفل؟ ربّما حاولت ذلك ثمّ تخلّيت عن القراءة بعد عدّة صفحات، بعد عدّة أسطر و قد لامست ثراءه الذي لا يُطاق. أهو الكتاب الأوّل؟ كم مرّة زعمت ذلك، أليس لأنّه مكتوب باللغة العربية، أليس لأنّي أسعى جاهدا للتعلّق، بطريقة ما، بما لا أدري أيّ أصل؟
أمّا الادّعاء بأنّي كنت مريضا لمّا اكتشفته، فهذا نابع على الأرجح من استيهام محض. أن أذكر ما لا أدري أيّ مرض، أن أثير الشفقة عليّ، أن أراني طفلا صغيرا راقدا على متكأ أسفل سرير جدّتي... ألا تراني أزوّق الأشياء بالإيحاء بأنّ الحكايات أعادت لي الصحّة؟ ألا تراني أتشبّه بلا وجه حق بشهريار، الملك المجنون الذي داوته شهرزاد... من هنا لا ريب تبلور سيناريو هذه الزائرة الغامضة، القارئة النَسِيّة للكتاب... في الحقيقة، لم تكن أيّة امرأة تقرأ، في ذلك الزّمن وفي محيطي العائلي، قد تقرأ آيات من القرآن، قطعا ليس الليالي .
أخيرا، أن أعطي الإنطباع بأنّي بإدراكي للنهاية، كنت قد شفيت تماما... هذا أيضا من جانبي اختلاق مغرض. في الحقيقة، لم أكن لأشفى، كنت سأموت. ألا يتكرّر القول، منذ قرون وقرون، بأنّه لا يجب قراءة الليالي أو قراءة جزء منها فقط؟ الذين لم يتّبعوا هذه النّصيحة دفعوا الثمن غاليا، اتّضح أنّهم جُنّوا، انتحروا أو ماتوا من الضّجر فعليّا. كنت أجهل كلّ هذا في ذلك الوقت، بيد أنّي كنت أستشعر الخطر غريزيا.
ومع ذلك، بفضل هذا الكتاب دُعيت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وتحديدا بفضل مقال (أصله أطروحة المتريز)، «النّوم في ألف ليلة وليلة «البروفيسور K أوصى بنشره، لدهشتي العظيمة، لأنّي كنت أظنّ أنّه لا يميل إليّ. كان ينتقدني طوال الوقت ويبدو مرتابا تجاه مشاريعي، لكن ضدّ أيّ توقع ودون أن أقدّم إليه طلبا، جعلني أنشر في مطبوعة الدراسات العربية (في أكثر أحلامي جنونا، لم أكن أتصوّر أنّي أستحق أن يرد إسمي في فهرس هذه المجلة ذات الاعتبار). علاوة على ذلك، ساند طلبي لمنحة من شهرين لدى مؤسسة Fulbright. بكيفية مباغتة، فتح لي النّوم أبواب أمريكا...
في المطار، كان ينتظرني سائق، لافتة في اليد، عليها إسمي مكتوبا بحروف بارزة. على امتداد المسافة باتّجاه النّادي حيث عليّ أن أقيم، لم نتبادل أية كلمة. كان المطر يسقط، المشهد الذي كان يتتابع أمام عينيّ كان بشعا، بناءات مخيفة، أشغال في طور الإنجاز، رافعات هائلة... بشكل لا إرادي، أخرجت علبة سجائري وحالما أدركت غلطتي، كنت سأعيدها إلى جيبي حينما أومأ إليّ السّائق، وقد رأى حركتي في مرآة الخلفيات ، بجواز التّدخين .
بدت لي المسافة لا نهائية، وبدأت أندم على سفري، وكنت بالأمس متحمّسا لفكرة اكتشاف أمريكا. لا بدّ أن يكون السّائق غير مسرور: كان قد تاه، ولمّا لم يعثر على طريقه، توقف ليطالع خريطة، دون جدوى على ما يبدو لأنّه استمرّ في المسير إلى غاية محطّة بنزين حيث استعلم. أخيرا، وبعد دوران طويل ، أنزلني في النّادي.
صففت حوائجي في الخزانة الحائطية الكبيرة في غرفتي ورتّبت ملفاتي و دفتر مذكراتي و أقلامي على المكتب. وبما أنّه كان عندي كتابان أو ثلاثة، تردّدت لحظة في وضعها على الرّفوف المخصّصة لهذا الشأن ما دامت ستبدو منفلتة وسط الفراغ. أرفقتها بمطبوعات من مقالي حول النّوم، بمخطوطة الدكتوراه حول الفضول المحرّم التي أنهيتها، بمعجم إنجليزي، بقاموس مزدوج اللغة، بطبعة شعبية من الليالي في أربعة مجلّدات، بالجزيرة المكتنفة بالأسرار L'Ile mystérieuse لجول فيرن التي لا تفارقني أبدا والتي أقرأها دوما قبل النّوم. بقيت خزانة الكتب، بشكل ميئوس منه، فارغة، كنت أغزّي نفسي بالقول إنّ هذه وضعية مؤقتة: كان في نيّتي شراء ما أمكنني من كتب .
بعد أن أقمت في غرفتي، لم أكن أدري ماذا أصنع. نزلت إلى قاعة الاستقبال لأهاتف البروفيسور ميخائيل هانويستْ. أبلغني أنّه سيأتي ليأخذني لتناول العشاء.**

**- - - -**

 **\* عنوان هذه الترجمة للصفحات الأولى من كتاب Dites moi le songe لعبد الفتاح كيليطو من اقتراح المترجم .
ABDELFATTAH KILITO , Dites \_ moi le songe , Sindbad / Actes Sud , 2010 , p : 13 \_ 16

الاتحاد الاشتراكي
11/6/2010**

**قراءة عبد الفتاح كيليطو لقصة بألف ليلة و ليلة \*\*\***

 **الصياد والعفريت
تحليل لحكاية من ألف ليلة وليلة
عبدالفتاح كيليطو-**

**في طبعة ألف ليلة وليلة التي اعتمدت عليها، تبدأ حكاية الصياد مع العفريت في الليلة الثالثة وتنتهي في الليلة التاسعة، وكما يحدث كثيراً في هذا الكتاب، فإنّ حكاية الصيّاد ترتبط بحكايات أخرى، أي أنها تتوقف لتفسح المجال لأربع حكايات، ثم تُستأنف بعد ذلك• مبدئياً ينبغي أن آخذ بعين الاعتبار الحكايات الخمس، نظراً للعلاقة الوثيقة والخفية التي يفرضها الجوار، إلاّ أنني سأكتفي بحكاية الصيّاد• صحيح أنني باختياري هذا سأقطع رجليْ النّص، لكن لي بعض العذر• فلا يُعقل أن أقوم بتلخيص الحكايات لأنّ التلخيص يشّتت ذهن القارىء بالإضافة إلى كونه ليس بالعملية البريئة.حكاية الصياد معروفة لدى الجميع ولا داعي للتذكير بمحتواها، ولكن بما أنّ تحليلي سيتركز على تفاصيل وجزئيات دقيقة، أرى لزاماً علي أن أنقل بعض الفقرات وألخّص فقرات أخرى، على الرّغم من شعوري بمساوىء التلخيص•> ••• كان رجل صياد وكان طاعناً في السّن وله زوجة وثلاثة أولاد وهو فقير الحال وكان من عادته أنه يرمي شبكته كل يوم أربع مرّات لا غير• ثم إنّه خرج يوماً من الأيام إلى شاطىء البحر ورمى شبكته<• في المرّة الرابعة صبر >إلى أن استقرّت وجذبها فلم يُطق جذبها وإذا بها اشتبكت في الأرض••• فتعرى وغطس عليها وصار يعالج فيها إلى أن طلعت على البرّ وفتحها فوجد فيها قمقماً من نحاسٍ أصفر ملآن وفمه مختوم برصاص، عليه طبْع خاتم سيدنا سليمان فلما رآه الصياد فرح وقال هذا أبيعه في سوق النّحاس فإنه يساوي عشرة دنانير ذهباً ثم إنه حرّكه فوجده ثقيلاً فقال لا بد أني أفتحه وأنظر ما فيه••• ثم إنّّه أخرج سكيناً وعالج في الرّصاص إلى أن فكّه من القمقم<• وبعد حين >خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى عنان السماء ومشى على وجه الأرض ••• ثم انتفض فصار عفريتاً<• ويتوهم العفريت أنه واقف أمام سليمان فيقول: >يانبي الله لا تقتلني فإنّي لا عدت أخالف لك قولاً ••• فقال له الصياد: أيها المارد ••• سليمان مات من مدّة ألف وثمانمائة سنة ونحن في آخر الزمان فما قصّتك وما حديثك وما سبب دخولك في هذا القمقم؟ فلما سمع المارد كلام الصياد قال: ••• ابشر بقتلك في هذه الساعة أشرّ القتلات<• ثم يروي أنّه عصى سليمان فأودعه في القمقم وألقى به في البحر• ومع مرور الزمن احتدم غضب الجنّي فقرّر أن يقتل الشخص الذي يخلّصه• فقال له الصياد:
اعف عنّي إكراماً لما أعتقتك، فقال العفريت: وأنا ما أقتلك إلاّ لأجل ما خلّصتني<•>فقال الصياد: هذا جني وأنا إنسي وقد أعطاني الله عقلاً كاملاً وها أنا أدبر أمراً في هلاكه بحيلتي ••• ثم قال للعفريت: ••• بالاسم الأعظم المنقوش على خاتم سليمان أسألك عن شيء وتصدقني فيه قال: نعم ••• فقال له: كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلّك؟ فقال له العفريت: وهل أنت لا تصدق أنني كنت فيه؟ فقال الصياد: لا أصدقك أبداً حتى أنظرك فيه بعيني<•
انطلت الحيلة على الجني فتحول إلى دخان ودخل في القمقم >وإذا بالصياد أسرع وأخذ سدادة الرّصاص المختومة وسدّ بها فم القمقم ونادى العفريت وقال له: ••• إن كنت أقمت في البحر ألفاً وثمانمائة عام فأنا أجعلك تمكث فيه إلى أن تقوم الساعة ••• فقال له العفريت: أطلقني فهذا وقت المروآت وأنا أعاهدك أني •• أنفعك بشيء يغنيك دائماً• فأخذ الصياد عليه العهد أنه إذا أطلقه لا يؤذيه أبداً بل يعمل معه الجميل، فلما استوثق منه بالأيمان والعهود وحلفه باسم الله الأعظم فتح له الصياد فتصاعد الدخان حتى خرج وتكامل فصار عفريتاً مشوه الخلقة ورفس القمقم فرماه في البحر• فلما رأى الصيادُ القمقم مرمياً أيقن بالهلاك<• لكن العفريت يظل وفياً لعهده وبعد أن يدل الصياد على وسيلة ستجعل منه شخصاً غنياً، يقول له: >بالله أقبل عذري فإنني في هذا الوقت لم أعرف طريقاً وأنا في البحر مدّة ألف وثمانمائة عام ما رأيت ظاهر الدّنيا إلا في هذه الساعة ••• ثم دق الأرض بقدميه فانشقت وابتلعته<•كيف سأتناول هذه الحكاية بالتحليل، هذه الحكاية التي لا يعرف أحدّ مؤلفها؟ إن الحديث عمّا قصد إليه هذا الأخير لا يتعدى مستوى الافتراض•فعلى سبيل المثال يمكنني أن أقول إنّ المؤلف قصد أن يثبت أنّ من يفعل الخير يلقى في النهاية أجره وثوابه، رغم ما قد يتعرّض له من نكران الجميل•يمكنني كذلك أن افترض أن المؤلف قصد أن يثبت أن الإنسان، بما منحه الله من عقل، يتفوق لا على الحيوانات المفترسة فحسب، ولكن أيضاً على من يريد به الشّر من الجنّ• بتعبير آخر: قصد أن يثبت أن الصغير الضعيف يستطيع بفضل دهائه وحيلته أن يهزم الكبير القوي، كما هو الشأن في الحكاية التي تتحدث عن قط جابه غُولاً شرساً فتحيّل ليجعله يتحول إلى فأر ثم افترسه• يمكن كذلك أن أفترض أن مؤلف الحكاية سعى إلى إثبات مسألة كلامية، وهي أن الجن لا يعلمون الغيب، إذ لو كانوا يعلمون الغيب لعلم الجني وهو في قمقمه أن سليمان قد مات ••• إلى غير ذلك من الافتراضات•سأتصور الآن قارئاً ساذجاً يطلع على حكاية الصياد بغرض التسلية لا غير• هذا القارىء سيتحول رغم أنفه إلى مُؤوّل؛ ذلك أن في الحكاية عناصر تلزمه أن يطرح على نفسه بعض الأسئلة، عناصر مبهمة، وغامضة، شبيهة بألغاز، وليس في النّص ما يساعد على فكها• مثلاً: لا يتساءل القارىء لماذا للصياد ثلاثة أولاد، لأنه يعتبر هذه المسألة عرضية• ولكنه عندما يقرأ أن الصياد كان من عادته أن يرمي شبكته كل يوم أربع مرات، فإنه يقول لنفسه: لماذا أربع مرّات؟ هذا أمر يبدو بحاجة إلى تفسير• عدد آخر يشعر القارىء أنه غير عرضي، وأعني الألف وثمانمائة سنة التي قضاها الجني داخل القمقم• لماذا ألف وثمانمائة سنة؟ عنصر ثالث يشكل لغزاً: الصياد يخلص العفريت فيجازيه العفريت بأن يريد قتله• هذا شيء يخالف التصورات العادية، وبالتالي يدفع القارىء إلى إيجاد تبرير• إجمالاً فإنّ الحكاية ذاتها تستفزّ القارىء وترغمه على البحث عن تفسير لألغازها•سأطرح الآن على القارىء السؤال التالي: من هو بطل حكايتنا؟ لا شك أنه سيجيب على الفور: الصياد• أما إذا سألته: لماذا؟ فإنه سيردد وسيجد بعض الصعوبة في العثور على الجواب• إننا نستطيع أن نعين بصفة عفوية من هو بطل هذه الحكاية أو تلك، ولكننا نشعر بالحرج عندما نحاول أن نعلل هذا التعيين•ليس غرضي أن أخوض الآن في هذا الموضوع الشيق• إن ما يهمني هو البطل بمعنى الشخص الذي يقوم بأعمال جليلة، أعمال باهرة تبعث على التعجب• مثلاً الشخص الذي يقتل وحشاً رهيباً يعيث في الأرض فساداً ويؤذي الناس ويسفك الدماء• الصورة التي تفرض نفسها في هذا السياق، سواء في الحكايات الأدبية أو في الحكايات المصورة، الصورة التي تتبادر إلى الذهن هي صورة بطل شاب يشهر سيفه على تنين مهول ويهم ّبالإجهاز عليه•هل نجد هذه الصورة في حكايتنا؟ ليس بالضبط• هناك بالفعل وحش مخيف وشرير هو الجني، ولكن الصياد الذي يقف أمامه طاعن في السن وضعيف ترتعد فرائصه من الهلع• وعلاوة على ذلك لا يُشهر سيفاً ولا يبارز الجني ولا يقتله• ومع ذلك فإن ما جرى له مع الجني يمكن أن يوسم بالبطولة، بشرط أن نتحدث عن بطولة من نوعٍ آخر، بطولة مخففة لا تكون نتيجتها قتل التنين، الوحش الرهيب، وإنما ترويضه وتدجينه وتأنيسه• في هذه الحالة يُلاحظ أن سلاح البطل ليس هو السيف، وإنما سلاحاً من نوعٍ آخر: الحبل• فالحبل هو السلاح الذي بفضله يُدجن الوحش، بفضله يُعقل الوحش فتُردع غرائزه الخبيثة المؤذية•ولكن ليس في الحكاية حبل، والصياد لا يقوم بالضبط بربط الجني• هذا صحيح ولكن الحكاية تعرض عدّة عناصر يمكن إرجاعها إلى موضوعة الحبل، موضوعة الرّبط• سبعة عناصر على الأقل•1- الشبكة: الصياد يملك شبكة يصيد بها السمك والعفاريت؛ فهي فخ أو شرك أو حبل يشل حركة الضحيّة فتستسلم مُكرهة ذليلة•2- القمقم: القمقم شبكة أو فخ لأنّه يمنع الجنّي الموجود فيه من الحركة• فالجني لا يستطيع الخروج من القمقم، كما إن السمك لا يستطيع الإفلات من الشبكة•3- الدخان: من الملاحظ أن الجني يتحول أو يُحوّل إلى دخان كلما أفلت الأمر من يده• ماهي العلاقة بين الدخان والشبكة؟ الدّخان عبارة عن عُقد رفيعة ولطيفة، فهو يتحرك بصفة لولبية حلزونية، فيرسم حلقات شبيهة بحلقات السلسلة أو الشبكة• ولمن يعترض بأن الدّخان يرمز إلى حرّية الحركة أقول: مادام العفريت متحولاً إلى دخان، فإنّه مُطوَّع ولا شرَّ يُخشى منه•4- العقل: الصياد يمتاز بالعقل، العقل بمعنى الرّباط أو الأداة التي يتمّ بها الرّبط•5- الحلّ والعقد: من يستطيع أن يربط، أن يعقد، يستطيع أن يحلّ، أن يفكّ• الحل والعقد أمران متلازمان: الصياد أثبت قدرته على الحل في ثلاثة مواقف• فلقد غطس عدّة مرات لتلخيص شبكته التي انعقدت بالأرض• ثم إنّه فتح بسكينه القمقم المختوم بالرصاص• وأخيراً خلّص الجنّي من القمقم لمرتين على التوالي•6- العهد: قبل تخليص العفريت، >أخذ الصياد عليه العهد أنه إذا أطلقه لا يؤذيه أبداً< و >استوثق منه بالأيمان والعهود وحلفه باسم الأعظم<• إنّ فعْل >استوثق< يُحيل على الرّبط، كما يُحيل اليمين الذي أدَّاه العفريت إلى وثاق رادع•7- اللّغز: هناك علاقة بين اللّغز والحلّ والعقد• ألا نقول: فلان فك لُغزاً أو حلّه؟ فموضوعة الرّبط تظهر في اللّغزين، وأعني السؤالين، اللذين طرحهما الصياد على العفريت• السؤال الأول: >ماسبب دخولك في هذا القمقم؟ <• والسؤال الثاني:> كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلّك؟ <•في العديد من الأساطير، لا يُعدّ اللّغز (أو الأحجية) لعبة يُتلهى بها، وإنّما لعبة خطرة تكون نتيجتها موت أحد الطرفين: إمّا واضع اللّغز، وإمّا المطالب بحلّه• لذلك يجب على الذي يطرح السؤال أن يجعله من الصعوبة بحيث يستحيل على خصمه العثور على الجواب• وبالمقابل يجب على الذي يُلقي عليه السؤال أن يكون من الفطنة والذكاء بحيث يهتدي إلى الجواب•أشهر مثال على ارتباط اللّغز بالموت قصّة أوديب مع سفانكس• لو لم يجب أوديب عن السؤال الذي وضعته سفانكس لهلك، ولكن بما أنّه فد افلح في الاهتداء إلى الجواب، فإن سفانكس هي التي ماتت• لأن السؤال الذي طرحته معروف: من هو الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع، وفي الظهر على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟ الجواب: الإنسان، الإنسان الذي يمر أثناء حياته من حالة إلى أخرى، من الطفولة إلى الشيخوخة•يبدو لي أنّ هناك علاقة ما بين السؤالين اللذين وضعهما الصياد على العفريت والسؤال الذي وضعته سفانكس على أوديب، علاقة على مستوى المضمون وعلى مستوى الموقف السردي• لن يتّضح المستوى الأول إلا بعد مقدمات، لذا سأرجىء الكلام عنه إلى حين• أمّا فيما يخص المستوى الثاني، فإن وجه الشبه لا يخفى• واحد من الاثنين يجب أن يموت: إمّا الصياد وإمّا الجني، أي إمّا واضع السُؤال وإمّا المُطالب بالجواب•لنتذكر السؤال الأول: >ماسبب دخولك في هذا القمقم ؟<• لم يعجز الجني عن الجواب، فلزم أن يموت الصياد ••• لكن المسألة ليست بهذه البساطة• فالصياد بسؤاله اقترف إثماً يُعبّر عنه بالفضول المحرم، وهو فضول سبق له أن سقط فيه عندما فتح القمقم رغم أنّه >مختوم برصاص عليه طبع سيدنا سليمان<• الختم يدلُّ على التغطية وعلى الصيانة فلا يجوز لأحد أن يفتح الظرف وينظر ما في باطنه، وإلا تعرض للعقاب• هناك أسئلة لا يجوز وضعها وأشياء لا يجوز الاطلاع عليها، وإنّ من يخالف هذا التحريم يُجازف بحياته•الفضول وارد أيضاً في السؤال الثاني: >كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلّك ؟<• لم يلق الصياد هذا السؤال إلا بعد أن انتزع موافقة العفريت، قاصداً بذلك توريطه: بالإسم الأعظم المنقوش على خاتم سليمان أسألك عن شيء وتصدقني فيه• قال العفريت: نعم• دخل العفريت في اللعبة مدفوعاً بالفضول، بفضول مُتعلّق بسؤال لم يوضع بعد! السؤال الأول عَرّض حياة الصياد للخطر، أما السؤال الثاني فسيكون سبب خلاصه، ولن يتم هذا الخلاص إلا بهلاك الجني• فهذا الأخير سقط في فخ الفضول ولم يفطن إلى كون السؤال مغلوطاً ومبنياً على مكيدة، فكان جوابه (الدخول في القمقم) جواباً غير مناسبٍ• لقد فشل في الامتحان فوجب أن يموت• صحيح أنه لم يمت، ولكنه دفن حيّاً في القمقم وهدّده الصياد بقذفه في البحر وبتركه هناك إلى يوم القيامة، وهي حالة شبيهة بالموت•لنتأمل السؤالين اللّذين وضعهما الصياد، من حيث المضمون هذا المرّة• لا فرق بينهما سوى أنّ الأول يتعلق بالسبب >ما سبب دخولك في هذا القمقم؟< والثاني يتعلق بالكيفية >كيف كنت في هذا القمقم•••؟<• ما عدا هذا الفرق فإنهما مترادفان ويمكن عدّهما سؤالاً واحداً•ما علاقة هذا السؤال بسؤال سفانكس؟ لا بد هنا من بعض الملاحظات:1- إلى جانب موضوع الحل والعقد هناك في الحكاية موضوع التحول• وسأكتفي بإشارات سريعة له: القمقم يساوي في السوق عشرة دنانير، أي يمكن تحويل نحاسه إلى ذهب (وهذا عنصر يحيل على الكيمياء) ؛ العفريت يمر بعدة أشكال فينتقل من دخان إلى كائن ضخم ثم يتحول إلى دخان من جديد وفي النهاية ينتصب مارداً هائلاً• هذه التحولات في شكله مصحوبة بتحولات في نفسيته، وهكذا فإن الاعتراف بالجميل يتلو الرغبة في القتل• وبصفة عامة فإن الجن مشهورة، كما يقول ابن منظور، بتلونها وابتدالها• ومن جهته فإن الصياد ينتقل من موقع ضعف إلى موقع قوة، ومن وضعية فقير إلى وضعية غني•2- للجني عند خروجه من القمقم شكل دخان، أي أنه شيء تافه، شيء رخو ومائع؛ ثم يصير عملاقاً، كائناً بشرياً سوياً، على الأقل يتشكل بصورة كائن بشري• وتؤكد الحكاية أنّ الدّخان >صعد إلى عنان السماء ومشى على وجه الأرض<• وفي هذا السياق أطرح السؤال التالي على القارىء: ماهو الشيء الذي يكون في البداية لا شيئاً، أو شبه لا شيء، ثم ينمو بالتدرّج وفي يوم من الأيام يستوي ويمشي على الأرض؟ -3يربط بعض الباحثين أسطورة سفانكس بغريزة المعرفة عند الطفل بالسؤال الذي يطرحه الطفل والذي يأبى الكبار عادةً أن يجيبوا عنه، السؤال الذي يمكن أن يكون أَنموذجاً للفضول المحرّم: من أين يأتي الأطفال؟ألم يطرح الصياد السؤال نفسه، بصيغة مختلفة؟ ألم يسأل عن الماضي والأصل والبدء؟ ألم يسأل عن سر الولادة وسر النشأة؟كلمة جني مرتبطة، صوتياً ودلالياً، بكلمات أخرى، بالجنون مثلاً (لأن الشخص المجنون يسكنه جني) وبالجنين• ليس هذا الربط بين الجني والجنين من باب اللعب بالألفاظ، وإنما هو من صميم اللغة• اقرأ في لسان العرب: >جن الشيء يجنه: ستره ••• وبه سُمّي الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار<• ثم يضيف ابن منظور: >ومنه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه<•تدل كلمة جنّ أيضاً على البداية، أي بداية شيء أو زمن: >يقال: كان ذلك في جنّ صباه أي في حداثته<•إنّ الصدفة وحدها هي التي جعلتني أتصفح لسان العرب وأنتبه إلى العلاقة بين كلمة جن وكلمة جنين• إذاك أخذت الخطوط العريضة لقراءتي للحكاية ترتسم وتتضح وتتأكد• وبالفعل فهناك بين الجني والجنين تماثل قوي• فكلاهما في البداية ملفوف في ظرف، في وعاء مائي• وداخل هذا الوعاء كلاهما بين الحياة والموت (كلمة جنين تعني فيما تعنيه المقبور:
والجنن بالفتح: هو القبر لستره الميت< • كلاهما يخرج من ظلام دامس (عبارة >جن الليل< مشهورة؛ وفي اللسان: >جنون الليل أي ما ستر من ظلمته<• كلاهما غارق في ماضٍ سحيق وغائب عن الواقع، أي كلاهما مجنون، إذا اتفقنا على أن الجنون هو فقط الصلة بالعالم الخارجي• الجنين لا يعي العالم الذي يُطرح فيه، والجنّي متأخر عن زمانه بألف وثمانمائة سنة•لنحاول الآن أن نفهم لماذا أراد العفريت قتل الصياد• لقد ملّ المكوث في القمقم، فصار يُكنّ العداوة للخلق كله، بدءاً بالشخص الذي سيُخلّصه• وإنّ ما يلفت الانتباه هو قوله للصياد: > ما أقتلك إلا لأجل ما خلصتني<• إذا كان للكلام معنى، فإن الجني يُشير بقوله هذا إلى أنه لم يكن يريد الخلاص، أي لم يكن يرغب في الخروج إلى الوجود• فكأنه أصيب بما يُسمى صدمة الولادة•إن أبياتاً شعرية عديدة، عربية وغير عربية، تصف هذه الصدمة، فتُصوّر الحياة في بطن الأم على أنها حياة استقرار وطمأنينة وسعادة، وتصور الخروج إلى الدنيا على أنه خروج إلى الشقاء والتعاسة• بهذا المعنى يفسّر ابن الرومي بكاء الطفل عند ولادته:لِمَا تُؤذنُ الدنيا به من صروفها يكون بكاء الطفل ساعة يولدوإلا فمــا يـبـكـيــه منهـــا وإنهـــا لأرحـب ممّـا كـان فيـه وأرغـدوفي إحدى مقامات الحريري تدور الأحداث حول ولادة عسيرة، حول جنين لا يرغب في الخروج إلى الدنيا ويتشبث بالرحم حيث اللامبالاة واللامسؤولية والنعمة الشاملة• ويخاطبه أبو زيد السروجي قائلاً:أيـهـــذا الجنـيــن إنـي نصيـــــــح لك والنصح من شروط الدينأنـت مستعصــم بـكـنٍ كنـيــنٍ وقــــرارٍ مــن السـكــون مـكـيـــنـا ترى فيـه مـا يروعك من إلْـ ف مــــــداج ولا عـــــدو مــبــيـنفمتــى مــا بــرزت مـنـه تحـــــــولـ ت إلـى مـنـزل الأذى والـهـونوتـراءى لك الشقـاء الذي تلـ قـي فتبكـي لـه بـدمـــع هـتــــونفاستدم عيشك الرغيد وحاذر أن تبيـــع المحقـــوق بـالمظنـــــــونوالعجيب أن الحديث عن هذه الولادة العسيرة يأتي في المقامة مباشرة بعد وصف للبحر وبعد ذكر للسفر في البحر• ثمة علّة ما تربط بين ذكر العنصر المائي وبين ذكر الولادة في ما لا يحصى من الحكايات• إن من قرأ ابن طفيل يتذكر أن أم حي بن يقظان >وضعته في تابوت أحكمت زمّه ••• ثم قذفت به في اليم<•وحكاية الصياد والعفريت تصف صيداً عسيراً، فالولادة الصعبة تأخذ هنا مظهر الشبكة التي يتعذر استخراجها من قعر البحر فيضطر الصياد إلى الغموض لفك خيوطها، كما يضطر إلى فك الرصاص من فوهة القمقم بسكين ليخرج الجني• ولعل هذا سبب حقد هذا الأخير على الصياد• فالجني تتجاذبه نزعتان متعارضتان: نزعة الخروج إلى الدنيا ونزعة المكوث في القمقم• فهو يعود إلى القمقم -الرحم- بعد الخروج منه، ثم يتطلع إلى الدنيا من جديد فيتخلص من القمقم ويقذفه في البحر•عندما خرج من القمقم وجد نفسه منذ اللحظة الأولى في عالم عدائي، في عالم يريد به الشر، بل الموت• لذلك صرخ متوسلاً: >يانبي الله لاتقتلني فإني لا عدت أخالف لك قولاً ولا أعصى لك أمراً<• لقد التبس عليه الأمر فحسب أنه واقف أمام النبي سليمان وبادر إلى الإعلان عن نفسه• وما إن تبيّنت له الحقيقة حتى سارع إلى إعلان عقوقه؛ أقول العقوق لأن الصياد يمتن عليه بأنه خلصه وأخرجه إلى الدنيا ومنحه الحياة بعبارة أخرى: يمتن عليه بأبوته• إن علاقة الجني بالصياد تشبه إلى حد كبير علاقته بسليمان• لقد عاش التجربة نفسها مرتين، مرة مع سليمان ومرة مع الصياد• وفي كلتا الحالتين تتكرر الأفعال نفسها : التمرد، ثم العقاب، ثم التوبة• فرغم المسافة الشاسعة بين النبي والصياد، فإن لهذا الأخير بعض الخصائص المرتبطة بسليمان• أليست له القدرة على النقض والإبرام، وعلى الحل والعقد، وعلى الفتح والإغلاق؟ إنه يسيطر على الحيوان (السمك) وعلى الجن (العفريت) بل وعلى البشر كما يظهر ذلك في نهاية الحكاية >وأمّا الصياد فإنه قد صار أغنى أهل زمانه<•قلت إن علاقة الجني بالصياد تماثل علاقته بسليمان، ومع ذلك لا ينبغي أن نغفل اختلافاً أساسياً بين الحالتين• إن ما حدث للعفريت مع الصياد جعله يتصالح مع العالم ومع الحياة، فتخلّى عن حقده وضغينته وتوحشه؛ لذلك أطلق الصياد سراحه، لأن المخلوقات المدجنة لا تحتاج إلى وثاق•وهنا بالذات يبرز التماثل القوي بين حكاية الصياد مع العفريت وحكاية شهرزاد مع شهريار• فشهرزاد قد استعملت هي الأخرى حكمتها ودهاءها لاقتلاع جذور البغض والهمجية مع نفس شهريار فتحول في النهاية إلى شخص وديعٍ أليف• فجل حكايات ألف ليلة وليلة تبين أنه مهما اتسعت الهوة بين شخصين، فإن بالإمكان تحويل العلاقة المبنية على العنف والقهر إلى علاقة مبنية على الرّقة والوداعة، بفضل العقل والإقناع• ولعل هذه النظرة المتفائلة من الأسباب التي تُحبّب الكتاب إلى الصغار والكبار•**