عبد الرزاق عيد

وليمة لأعشاب البحر

بين الفقه الإسلاموي والفقه العلمانوي

١ ـ تقديم

لقد آن الأوان، بعد كل هذه الجلبة والضوضاء، أن يتدخّل العقلُ والنَّظرُ لفضّ الاشتباك حوارياً، بعد دعوات الجهاد وإباحة الدماء، وبعد وقوع مظاهراتٍ واعتقالاتٍ وإغلاقِ صحف ومنعِ أحزاب.

لقد انتصر الفقهُ وانهزمتِ المعرفة، عندما تمكن الأصوليُّون من جرّ العلمانيِّين إلى مناقشة نصٍ أدبيٍّ مناقشةً فقهيَّةً، أيْ عندما جرّوهم إلى التعامل معه بوصفه «وثيقةً عقائديَّةً».

وإذا كان من المفهوم أنّ العقل الفقهيّ المشيخيّ غيرُ قادر على التعامل مع أيّ نص إلا وفق منظومة «الأمر والنهي»، فإنّه ليس من المفهوم أن يتعامل العقلُ العلمانيُّ مع النص عبر تطويع المنهجيّات النظريّة النقديّة الحديثة من أجل خدمة أطروحةٍ عقائديّةٍ مضادةٍ. وإذا كان من المفهوم أن يتضامن العلمانيُّون مع حيدر حيدر وحقِّه في حرية التعبير والإبداع ـ وهذا ما فعلناه جميعاً ـ، فليس مفهوماً أن يصطفّوا وراء الرواية يَزْعمون أنْ ليس فيها أيُّ مساسٍ بالمقدس؛ فكأنّهم ينازعون الإسلامويِّين شرعيةَ مَنْ يذود عن حياض هذا المقدّس... تماماً كما تفعل السلطةُ العربيَّةُ في مواجهة دعاوى هؤلاء. وإذا كان من المفهوم أن تصارعَ السلطةُ العربيَّةُ الإسلامويِّين على شرعية تمثيل حيِّزات هذا المقدّس (وذلك لأنّ السلطة العربيّة لا تمتلك أيةَ مشروعيَّةٍ قانونيَّةٍ أو دستوريّةٍ تبرِّر بها ركوبَها العضوضَ لمجتمعاتها)، فإنّه ليس من المفهوم أن تبقى العلمانيَّةُ وكأنّها نبتةٌ شيطانيَّةٌ في هذه الأرض العربيَّة والإسلاميَّة العجائبيَّة: فلا تجدَ ملاذاً إلا بالدفاع عن النفس، والبحثِ عن المشروعيّة تحت ظلال السيوف الرقطاء، من خلال خطابٍ تصالحيٍّ تكيُّفيّ يريد البرهانَ عن توافقه بل وخضوعِه لحقائق الآخر، فيُنكر على الرواية أن يكون لها مساسٌ بالمقدّسات والمعتقدات، في حين أنّ **الوليمة** في الواقع تؤسِّس خطابَها الفنيَّ والدلاليَّ والثقافيَّ على مناهضة كل المقدّسات الدينيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة والثقافيَّة والأخلاقيَّة بل والروائيَّة أيضاً.

لكنْ قبل أن نلج ساحة المُحَاجّة الثقافيَّة والعقائديَّة، سنقدّم تحليلاً للبنية التكوينيَّة للرواية، تقنيّاً ودلاليّاً ومعرفيّاً، ليكون هو الأساسَ الذي تنهض عليه مُحاجَّتُنا. وهذا التحليل أُنتج غبَّ صدور الرواية، أيْ منذ أكثر من خمسة عشر عاماً، في سياق كتابٍ كنّا نعده عن الرواية السوريَّة من منظور سوسيو ـ دلاليّ يطمح إلى دراسة سوسيولجيا الشكل. وكانت تحرّكنا فرضيَّةٌ فحواها أنّ الرواية السوريَّة ماتزال أسيرةً للميراث الشعريّ البلاغيّ الغنائيّ، الذي لا يتيح أن يُنتج نظاماً مجازيّاً سرديّاً دلاليّاً كالذي تنتجه السرديّاتُ الروائيَّة من مراوغاتٍ كنائيَّة واستعاريّةٍ تَنْهض معادلاً موضوعيّاً (عبر الأفعال والأحداث) للفكرة أو الرؤية التي يُنْتجها نظامُ تفاعلاتِ البناء الروائيّ، الذي كان المعادلَ الجماليَّ للانتقال من وعي المطلق إلى وعي النسبيّ، وهو الانتقال الذي يشكّل الأسّ المعرفيّ للانتقال من العصور الوسطى إلى العصر الحديث.

هذه الإشكاليّة التي أطّرتْ هيكليّة مشروع بحثنا في الرواية السوريَّة ـ أو الشاميّة بالتمايز مع المصريَّة ـ هي التي أطّرتْ أسئلة بحثنا في رواية **وليمة لأعشاب البحر**. وبذلك سنقدّم أولاً نصاً تحليلياً غيرَ متأثّر بالضجة المثارة اليوم. وعلى ضوء الاستدلالات التي خلصنا إليها في هذا البحث الحياديّ، سنَدْخل معمعة الحوار الراهن ونحن مستندون إلى التحليل، لا إلى الأحكام الإيديولوجيَّة المسبّقة، أأصوليَّةٌ كانت أم علمانيَّةٌ.

٢ ـ ما قبل الفتنة: الخطاب الشعريّ والخطاب الروائيّ في «الوليمة»

أ ـ الكاتب/البطل: هذه العلاقة تشكّل أساسَ المفهوم الباختينيّ لعلم الجمال، وهي متضمّنةٌ في السؤال الأساسيّ له باعتبارها اشتقاقاً فنيّاً للمقولة المعرفيّة القائلة باتحاد الذاتيّ بالموضوعيّ، والفرديّ بالكونيّ، والإرادةِ بالحريّة، والصورةِ بالمحتوى.

تتحقّق هذه العلاقة في **وليمة لأعشاب البحر** من خلال استبداديّةِ أنا الروائيّ التي تعيد صياغةَ الآخر والزمانِ والمكان والمضمون المعرفيّ والإيديولوجيّ على مقاييسه. فثمة صوتٌ واحد هو صوت الجسد، أو صوت الغريزةِ الجنسيّة والاجتماعيّة والسياسيّة والأخلاقيّة التي تأبى التكيُّفَ مع الوَسَط، بل تدخل معه في علاقةِ تضادٍّ تصفويّةٍ غيرِ قابلةٍ لأيّ شكلٍ من أشكال التعايش، فلا يبقى سوى الصوت الداخليّ للغرائز المحتجّةِ على قمعها، ولا يبقى سوى الصراع السيزيفيّ العبثيّ من أجل الإمساك بالمطلق.

مهدي جواد ومهيار الباهلي لاجئان سياسيّان عراقيّان إلى الجزائر. فلّة بوعناب وآسيا الخضر امرأتان جزائريّتان: الأولى مناضلة قديمة في الثورة الجزائريّة سقطتْ أوهامُها عن الثورة والنضال، فراحت تعيش لحظتها بعبثيّة ماجنة، لا حقيقة ثابتة لديها سوى جسدها؛ والثانية شابةٌ تتلقّى العربيّة على يد مهدي جواد الذي يَدْخل معها في علاقة حب مازومةٍ تَعْكس أزمتَه الروحيّة وأزمةَ الواقع الاجتماعيّ الجزائريّ الذي يحاصره بقيمه الزائفة.

فلّة بوعناب هي الوحيدة التي تمارس حضورَها الروائيّ ويتأتى لها أن تَصْمد في ذاكرة المتلقي، مثيرةً فضوله للتعرُّف إليها وفتح الحوار معها ككيانٍ روائيٍّ /اجتماعيٍّ يتمثّل فيه التطابقُ الجدليُّ بين الذاتيّ والموضوعيّ. وأمّا مهدي ومهيار فيتداخلان في وعي القارئ، ولا تُستنتَج استقلاليّةُ الواحد عن الآخر من خلال مشاركته الملموسة بالفعل الروائيّ، بل من خلال مجموعة علاقته بالعوامل الروائيّة الأخرى (التي تُبهت ملامحَه، باعتباره موضوعَ الحكي الروائيّ لا المنتِجَ له والفاعلَ فيه).

والقارئ منذ الصفحة الأولى يكتشف التطابق بين أنا الروائيّ وأنا الراوي، بين الكاتب والبطل. ولعلّ غلبةَ الوصف (الذي يخصّ الشخصيّةَ) على القصّ (الذي يخصّ الحدثَ) قد أفْقَد الشخصيّةَ فاعليّتَها ومفعوليّتَها، واندماجَها بالبنيّة التأليفيّة للعمل الروائيّ، فضاعت في عالمٍ برزخيّ من الكلمات.

ب ـ الكلمة/الفعل: تحقّقُ الكلمة حريّتَها عندما تخترق ضروراتِ اللُّغة، بوجودها القبْليّ وعلاقاتِها الجماليّة المتواضَع عليها في نظام اللُّغة القاموسيّ، لتَدْخل في النسيج الكليّ الحياتيّ الحيّ. الكلمة الروائيّة هي كلمة سوسيولوجيّة، إذن، تستمدّ خصوصيّتها الأسلوبيّة هذه بمقدار ما تتحوّل إلى وسطٍ محايدٍ، وبمقدارِ ما تَمْنح الفعلَ القصصيَّ كاملَ حضوره. وذلك لأنّ الكلمة في الرواية تتخلّى عن وظيفتها الذاتية الشعوريّة، لصالح جانبها الموضوعيّ الإدراكيّ، الذي يومئ، ويشير إلى، ويستشعر (بـ).

فالجانب الشعوريّ الذاتيّ للكلمة يستمدّ مرجعيّته من الأنا الخالقة للنصّ. ولكنّ هيمنة هذا الجانب سيؤدّي إلى هيمنةٍ كاملةٍ للصوت المفرد للكاتب. وأيّاً كان هذا الصوتُ عذباً، فإنّه قد يقول شعراً أو ما يُشْبه الشعر، لكنّه لن يقدِّم قولاً روائيّاً. وحين يَعْتمد القولُ الروائيُّ الوظيفةَ الانفعاليّةَ فإنّه يعتمدها باعتبارها ثمرةَ الاتّساق بين الأنا العاطفيّة والعالم الفعليّ.

غير أنّ كتابة حيدر ـ منذ الستينيّات حتى السبعينيّات التي بَرَزَ فيها واحداً من أهم أعلامها ـ لم تتمكّن من التقاط سوسيولوجيا الكلمة المتحقّقة في الفعل الروائيّ ومشهديّته المرتكزةِ إلى زمانٍ ومكانٍ صلبيْن. **ووليمة لأعشاب البحر** هي امتدادٌ لهذا التنقيب عن المؤثّرات الانفعاليّة والعاطفيّة للُّغةِ (للكلمة) واستنفادِ طاقاتها الشعوريّة والوجدانيّة، ومن ثمّ استنفادِ طاقتها الشعريّة المتولّدة عن نظام علاقاتها في ذاتها لا في العالم الفعليّ الذي تتأسّس عليه وتعيد إنتاجَه وتنظيمَه وبناءه.

ونتاجُ ذلك عدةُ إشكالات طبعتْ كتابةَ حيدر بطابعها:

١) إشكاليّةُ الشخصيّة المخلوقة والشخصيّة المستقلة. وذلك أنّ لجوءَ النصّ إلى استنفادِ الطاقة التعبيريّة والانفعاليّة للكلمة، وزهدَه بمجالها الحياديّ الإدراكيّ، أدّيا إلى ما كان يسمّيه القدماءُ في محاوراتهم الكلاميّة والفلسفيّة بـ «ممكن الوجود بغيره»، وهو الشخصية المخلوقة التي تستمدّ وجودَها الممكنَ من وجودٍ سابق. غير أنّ الشخصيّة الروائيّة لا بدّ لها من أن تستمدّ مبررَ فعاليّتها الروائيّة من «واجب الوجود في ذاته».

ومن هنا فإنّ الشخصيّة الروائيّة في **وليمة لأعشاب البحر** هي من نوع الممكن الوجود بغيره، والغيرُ هنا هو خالقُ النصّ. والخلقُ هذا، بمقدار ما يقرِّر شكلَ علاقة ميتافيزيكية بين الأنا والنصّ، إنّما يقرِّر أيضاً غيابَ

العلاقة الديموقراطية في العلاقة الحواريّة بين العوامل الروائيّة، ويقرّر ـ من ثمَّ ـ هيمنةَ الصوت المفرد باستبداديّته البلاغيَّة المتعطّشة أبداً إلى استبدال الملموس بالغائب.

يقول لوكاتش بالممكن الفعليّ المحدّد، بالضد من الممكن المجرّد، مستنداً إلى أطروحة هيغل حول «الإمكانيّة المجرّدة والإمكانيّة المحدَّدة». والممكنُ الفعليّ، بالنسبة إلى لوكاتش، هو الممكن الذي يوقظ الإمكانيَّةَ الغافيةَ في الفعل الإنسانيّ، ويُطْلق الاحتياطيَّ الإنسانيَّ، في ظروفٍ موضوعيَّةٍ تَسْمح بانطلاق هذا الاحتياطيّ وتستجيب للإمكانيّات التي يَحْملها الواقعُ ذاته. أيْ انّ الممكن الفعليّ هو القدرة على تكثيف الخصائص النموذجيّة للعصر، والتقاطِ السمات المميّزة لمرحلةٍ ما، ومن ثم التعميم الفنيّ والجماليّ لهذه الظواهر باعتبارها ممكناتِ الزمن المصوَّر.

وليمة لأعشاب البحر تؤسِّس لبنائها على حدثٍ استثنائيٍّ عابرٍ يحاكَمُ الواقعُ العربيُّ على ضوئه. وهذا الحدث هو التمرُّدُ الذي قام بها فَصيلٌ مغامرٌ منشقٌّ عن الحزب الشيوعيّ العراقيّ، والواقعُ الذي يحاكَمُ على ضوئه هو واقعُ الحزبِ الشيوعيّ العراقيّ والحركةِ الشيوعيَّة العالميَّة. والمحور الآخر الذي يشكّل عنصرَ تزامنٍ روائيٍّ هو الثورة الجزائريّة ونتائجُها المخيِّبةُ لأمل الكاتب. وهذا التزامن بين محورَيِ الزمن في الرواية يفتقر إلى الأساس الموضوعيّ الذي يوحِّد بين حدثِ ثورةٍ وطنيّةٍ شعبيَّةٍ قدمتْ أكثر من مليونِ شهيد وتُوِّجتْ بالتحرُّر من الاستعمار، وبين حركةِ تمرُّدٍ مرَّتْ مروراً عابراً في ذاكرة التاريخ العراقيّ والعربيّ. وهناك جانب آخر يُخِلّ بالمعادلة، أو بشبكة التناظر التزامنيّ هذه، وهو الاختلاف القائم بين الطبيعة الاجتماعيَّة والايديولوجيَّة والسياسيَّة للثورة الجزائريّة وهذا التمرُّدِ الاستثنائيِّ العابرِ في العراق.

٢) إشكاليّة الفضاء الروائيّ كتجلٍّ للذات الخالقة التي تترك آثارَها على كل شيء. فتصبح الأشياءُ دالةً على إبداع الخالق، وتَدْخل في معادلة الممكنِ الوجودِ بغيره، وتُحِلُّ ذاتَ الخالق في كلّ مظاهر خَلْقه، حتى تصبح برهاناً على وجوده، فإذا هو هي وإذا هي إياه. وتلك هي الحالة النموذجيَّة للرومانتيكيَّة، وذلك هو سرُّ تلاشي المكان في كتابة حيدر منذ **الزمن الموحش** ووصولاً إلى **وليمة لأعشاب البحر**. فـ «بونة» الجزائريَّة لا تملك أيَّ حضورٍ ماديٍّ ملموسٍ لنتعرَّف عليها في شبكة علاقاتها الخاصّة: فهي لم ترتقِ في أيّة لحظة روائيَّة إلى مستوى الدالّ، بل هي دائماً مدلولٌ مضمَرٌ في خطاب السارد. وبذلك تتحوَّل من مدينة إلى كلمة، ومن اسمٍ ذاتٍ جامدٍ إلى معنى وإلى طيف مشاعر وانفعالٍ وإلى منظومة مفاهيم وقيمٍ وعلاقاتٍ أخلاقيّة.

والمدخل إلى ذلك التشخيص الشعريّ للأشياء، حيث الحلولُ السحريُّ في الموضوعات، مِنْ شأنه أن يُفْقِدها تماسكَها وصلابتَها، لتَدْخل في النسيج اللفظيّ المجازيّ. وإذا بالمجاز هنا يتخطّر باعتباره تدميراً لواقعيّة العالم، فتصبح الرؤيةُ الميتافيزيكيّة هي المعادلَ الجماليَّ للواقع، بغضّ النظر عن الشتائم التي يكيلها النصُّ للدين والمقدّسات والأخلاق والأعراف.

نستثني من كلامنا هذا فصلَ «نشيد الموت» الذي يكتسب فيه المكانُ مكانيتَه، والزمانُ زمانيتَه، والكائنُ كائنيتَه، والبناءُ بنائيتَه، والروايةُ روائيتَها. وتستمدّ الوظيفةُ التعبيريَّةُ المتوترةُ للجملة الروائيّة (التي هي سمةٌ مميِّزةٌ لجملة حيدر حيدر) مغزى تعبيريّتها وتوتُّرها من اللحظة الزمانيَّة المكانيَّة المصوَّرة مشهدياً، فتضفي على المشهد ألواناً حادّة لا تضحِّي به لصالح بريقها النيزكيّ الخاطف. لكنّ انحسار النزعة التعبيريَّة الشعريَّة ستكون لصالح مباشرة تقريريَّة تشكل نتوءاً في إيقاعات السرد الروائيَّة.

٣) إشكاليّة هيمنة الخطاب الروائيّ الذي يريد قولَ كل الأشياء دفعةً واحدةً. وهكذا تتكيّف العواملُ الروائيَّةُ مجتمعةً لصالح الرسالة الإيديولوجيّة التي يبشِّر بها النصُّ، وليشكّل النصُّ هنا استمراراً للنصّ الروائيّ السوريّ، نصِّ الايديولوجيا، نصِّ الوعي المعرفيّ والجماليّ المقلوب للعالم، نصِّ تفصيل العالم على قدّ الرسالة الإيديولوجيَّة.

الخطاب الايديولوجيّ البلاغيّ يقدِّم العالَمَ بوصفه مجازاً للفكرة، فتتحلّل كتلةُ العالم والواقع إلى مادّة هيوليَّة مائعة عاجزةٍ عن أن تقيم بناءً متماسكاً. وهو يقدِّم الشخصيةَ بوصفها ظلالاً شاحبةً تتغمدها رحمةُ الخالق في منحها فرصةَ الحياة والوجود: فالشخصيّة هي كلمة الروائيّ، كما كان عيسى كلمةَ اللّه في رَحِمِ مريم ليتمثَّل بشراً سوياً.

٤) إشكاليّة العلاقة بين الشعر والنثر/الغريزة والمجتمع: القص هو نتاج التنظيم الزمانيّ الذي أنتجته العلومُ التطوريَّة والتاريخيَّة، في حين أنّ الشعر هو نتاج التنظيم المكانيّ والعلوم التصنيفيّة، حسب كولدويل. والشعرُ لذلك أوثقُ صلةً بعلاقة الإنسان بالطبيعة، وأكثرُ استجابةً لصوت الغرائز التي تَرْفض التكيُّفَ. إنّ الشعر، بهذا المعنى، هو ثورة

الغرائز على قمعها وتدجينها. ومن هنا تتّحد الشعريّةُ وصوتُ الغريزة باعتبارهما رافعاً أساسياً لعالم حيدر الصاخب. وبدون هذا المدخل لن تكون هناك أيةُ قيمةٍ لشخصيّة فلة بوعناب أو مهدي جواد، بل ولا للنصّ الروائيّ ذاته.

هذه الشعريّة ترتكز على عناصر المكان لتعيد تنظيمه، لا وفق قوانين الرواية، بل وفق اختراقه شعريّاً. فالمكان، الذي هو عاملٌ روائيٌّ يتمحور عليه عنصرُ الوصف والتسجيل للموضوعات والأشياء، هو ما يباغته الكاتبُ بإشعاعاته الطيفيّة، ويعيد إنتاجَه بالتشخيص المجازيّ، فيتهاوى حضوراً ويشفّ رؤًى، عبر الرواية بمجموعها، لتصبح الطبيعةُ مرجعاً استعارياً يُفقدها كيانيتها عبر إحلال البديل محلّ الأصيل وأطيافِ الظلّ محلّ الموضوع.

إطلاق الغريزة (أو الْهُوَ) يوازيه إطلاقُ الفعل الثوريّ، وتنفيثُ المكبوت الجنسيّ يتداخل مع تنفيث المكبوت الاجتماعيّ. وتتوحّد الماركسيّة بالفرويديّة، لا كرؤية تحليليّةٍ للواقع فحسب، بل أيضاً كرؤيةٍ ثوريّةٍ بديلة، وبرنامج فعلٍ سياسيّ يشنّ هجومَه الغريزيّ الشرسَ ضدّ كل البرامج المغايرة.

غير أنّ النثر الروائيّ هو التعبير عن الوعي الاجتماعيّ للغة، وهو وعيٌ يتعارض كليّاً مع الوعي اللاهوتيّ الهادف إلى توحيد العالم حول مركزٍ إيديولوجيٍّ موحّدٍ لغويّاً ودلاليّاً وفنيّاً وجماليّاً. وهو يتعارض أيضاً مع ميتافيزياء الصهر المطلق للّغة بالمعنى الإيديولوجيّ، حيث تغدو اللغةُ تجسيداً وحيداً للمعنى والحقيقةِ غيرِ القابلةِ للجدل، وحيث يغدو المعنى فرعاً اشتقاقيّاً للعقل، الذي أصبح من اختصاص السلطة أو النخبة والفئات العليا، ولا يتبقى للفئات الدنيا والعالم السفليّ سوى قوّة العمل أو قوّة الجسد.

الجاهليُّون كانوا يكتبون شِعْرهم كما يتكلّمون، يبحثون عن الجمال في علاقات اللُّغة الممتلئة بعلاقات الواقع والمشْبعة بحضوره، بحيث يعيد التطابُقُ بين اللُّغة والمادة إنتاجَ هذه اللُّغة ككلامٍ متنوّعٍ بتنوُّعِ التجربة وأشكالِ ملامسة الحياة. وعليه، كان الجاهليُّون بذلك يعبِّرون عن صلتهم المتحدة بالطبيعة، ولم يكن لمثل هذه العلاقة معادلٌ فنيٌّ سوى الشعر وقوةِ اتصاله بالمكان وعنفوانِ الغريزة وطزاجتها.

أولُ طلقة اخترقتْ هذه العلاقة الحيّة للُّغة بمادتها وبموضوعها، واخترقتْ علاقةَ جسم الكلمة الكامل بجسم التجربة، وُجِّهتْ من قبل الأرستقراطيّة القرشيّة. فقد بدأتْ هذه الطبقةُ بمركزة العالم الأيديولوجيّ العربيّ حول سلطتها، وكان مدخلُها إلى ذلك هو اللُّغة؛ ولنتذكرْ هنا مسألةَ الخلاف حول اللُّغة التي سيُكتب بها القرآن، وكيف استتبَّ الأمرُ حول وصية أبي بكر: «إذا اختلفتم فاكتبوه بلغة قريش». وكانت قريش، بمشروع توحيدها للُّغة، توحِّد القبائلَ حول سيادتها وسلطتها، ومن ثَمّ توحِّد الأممَ حول اللُّغة الواحدة، في الكتاب الواحد، وفي الإله الواحد، وفي السلطة المركزيّة الواحدة.

ومع تعمُّق الصراع الاجتماعيّ، وازديادِ مركزيّة السلطة، كانت لنا لغةُ المتنبّي الذي ينتقده العكبري، محقِّقُ ديوانه، لاستخدامه لفظاً تداولتْه العامةُ فابتذلتْه. وكانت لنا، في المقابل، لغةُ الشعب المبتذلة والمنبوذة في **ألف ليلة وليلة**، وهي لغةُ القص أو السرد، لغةُ الفعل بالعمل في القاع السفليّ للحياة، واستيهاماتِها الواعية أو الأسطوريّة.

ومع ازدياد نخبويّة السلطة ومركزيّتها المطلقة، راحت اللُّغةُ تزداد مركزيّةً ونخبويّةً، وغدت الثقافةُ من اختصاص السلطة وبطانتِها الأيديولوجيّة، والعملُ للشعب. صار العقل للسلطة أو للخليفة، وصارت قوةُ الجسد المتّصلة بالعالم المحسوس للرعية والرعاع. وأضحى الخليفة هو العقلَ المتوسِّطَ بين اللّه وعباده، بين العقل الأعلى والجسد الخاطئ الذي يجب أن يرتقي إلى ذلك العقل.

قال الناس لأبي تمام «لماذا تقول ما لا يُفهم؟» فقال: «لماذا لا تفهمون ما يُقال». وأعلن البحتري: «عليّ نحتُ القوافي من محاجرها/وما عليّ إنْ لم تَفْهَم البقرُ». ومنذ تلك اللحظة بدأ الشقاقُ بين لغة عقل السلطة المتعالي، الجاذب، الموحِّد... وبين لغةِ عقل الرعيّة المعارض، الهازئ، البسيط، العفويّ، البذيء، الذي توحِّده قوةُ العمل في وجه عقل السلطة. وبمقدار ما تعبِّر لغةُ الرعيّة عن البؤس الفعليّ، فإنّها أيضاً تحتَجّ عليه، وتعبِّر الحريّة عن نفسها بوصفها شيئاً مضاداً للنشاط الاجتماعيّ أو «للعمل».

كتابةُ حيدر تشكّل استمراراً لهذا التراث. والانزياح الذي تحقّقه ليس انزياحاً باتجاه سوسيولوجيّة اللُّغة التي يفترضها النثرُ الروائيّ، بل هو انزياح لم يتجاوز تفكيك علاقات اللُّغة القديمة المنطويةِ على ذاتها، والمتوحِّدةِ في كليتها المتعاليةِ حول مركزها الأيديولوجيّ المطلَق القائم على القطيعة بين اللُّغة والمادة، حيث الاستلاب المتبادل بينهما. فينشأ ما يُطلق عليه باختين «نثر العرض» أو «خطاب العرض»، وهو الخطاب المنزوع من مادته ومن إيديولوجيّته الوحيدة، حيث «التشخيصُ الصوتيُّ ينْزع نحو رخامةٍ فارغة، والبنيةُ

التركيبيَّةُ والقصديَّةُ نحو الخفَّة والسهولة المجوفتَيْن، أو نحو تعقيداتٍ بلاغيَّةٍ منتفخةٍ وجوفاء أيضاً تفضي إلى تزيينيَّة خارجيَّة، ويَنْزع تعدُّدُ المعنى نحو دلالةٍ أحاديَّةٍ فارغةٍ. ومن الطبيعيّ أنّ بامكان نثر العرض أن يتزيَّن، وبغزارة، بأستعاراتٍ شعريَّةٍ، غير أنَّها ستفقد في هذا الاستعمال معناها الشعريّ الحقيقيّ»(*). وبذلك تتحوَّل الرواية من مقولة بنائيَّةٍ تأليفيَّةٍ تركيبيَّةٍ مشهديَّةٍ إلى مقولة أدبيَّةٍ أسلوبيَّةٍ لفظيَّةٍ تَبْحث عن أدبيَّتها في العلاقات الجماليَّة للُّغةِ المنفصلة عن مادتها (أيْ عن الحياة والواقع والمجتمع).

الرواية الأوروبيَّة حسمتْ هذه الإشكاليَّة منذ سيرفانتس. ولكنْ ليس في الرواية العربيَّة حتى الآن «سانشو» واحدٌ يواجه البلاغةَ الدونكيشوتية، ومتعاليَها اللَّفْظيَّ التزييني النبيل، بلغةٍ مضادةٍ، وحوارٍ مضادّ يَنْزع عن اللُّغة الرسميَّةِ أقمطتها البهائيَّة ويزجُّها في تحدِّيات اللُّغة اليوميَّة ببساطتها وخشونتها وحيويَّتها وديناميَّة واقعها المعيش.

وإذا كانت شخصيّات **وليمة لأعشاب البحر** تتخذ لنفسها مسافةً ما من الكاتب باستخداماتها البذيئة للكلام، فإنَّها ـ وفي أغلب الأحيان ـ تنطوي على حسٍ ثقافيٍّ في الشتيمة ذاتها!. وقلّما تكون لغتُها ممتلئةً بمواصفات المتحدِّث بها، بل هي أقرب إلى مواصفات السارد، أو هي تتلاشى في جوف الكتلة اللَّفظيَّة الهائلة للكاتب، متخذةً شكلَ مواجهةٍ خارجيَّةٍ في أغلب الأحيان، لتتحرَّك على محور صلة الشخصيَّة الروائيَّة بالمجتمع الخارجيّ، لا بالعالم الروائيّ الداخليّ الذي تتصارع فيه الأصواتُ وتتقاطع فيه الآراءُ عبر الحوار. فالتعدُّد اللُّغويّ هنا تعددٌ لا يخرج عن الصوت الواحد الكاتم للأنفاس، وهو صوتُ الكاتب الذي يَشْتم السلطةَ بلغتها ذاتِها المحقَّقةِ لإيديولوجيَّتها المركزيَّة العتيدة، حيث الخطابُ يستغرق داخل ذاته ويَعْجز عن الامتلاء بالأشياء الحقيقيَّة، فيُحِلّ مكانَها المعادلاتِ اللَّفظيَّةَ للأشياء، وذلك عبر الصورة الأدبيَّة والمجازيَّة والبلاغيَّة.

خذْ مثالاً على ذلك فصلَ «ظهور اللوياثان» في **وليمة** حيدر. ففيه تتبدَّى رغبة النصّ في الإفضاء دفعةً واحدةً بكلّ شيء عن واقع استبداد السلطة العربيَّة. ولعلّ هذا الفصل، في مناخاته السرياليَّة الشعريَّة لا البنائيَّة، من أجمل المقطوعات الأدبيَّة التي تترنَّم بهجاء السلطة العربيَّة من خلال النموذج العراقيّ. فالمكان في هذا الفصل هو الفضاء العربيّ في امتداده الشامل. ورمزُه هو عبيد اللّه بن أبي ضبيعة الكلبيّ، المسخُ الغريبُ الذي سَقَطَ من غبار الريح في سياق هذر الصحراء النبويَّة، المتعارفِ عليه داخل العقل الإهليلجيّ الذي استوطنَتْه الأساطيرُ والخرافاتُ البدائيَّة. وبعد أن تقذفه الريحُ الصفراء الجانحة على سطح الأرض الصالحة لإنبات كل أنواع الشوكيّات والخبازيَّات والقتاد والصبّار الوحشيّ والقرّاص والزقوم... سيولَدُ حاملاً في دمه نسغَ هذه النباتات على شكل قنطورٍ أو لوياثان، نصفُه الأعلى بهيئة ضبعٍ والنصفُ الأسفل شبيهٌ سرطانٍ رمليٍّ زاحف. لكنه بعد أن يَخْرج من غبار الصحراء زاحفاً نحو المدن، سيَعْبر في أطوار من التحوُّلات العضويَّة، وسيمتلك قدرةً خاصةً على الإيحاء بأنَّه من أرقى البشر. ومع مرور الوقت، وبعد أن يعتلي عرشه ويوطِّد ملْكَه بالقتل والنفي والتجويع، سينسى أصلَه الأول وشكلَه اللابشريَّ، فيغيّر اسمَه وسلالتَه، وينشر بين الرعية تاريخاً جديداً لبلاده يتحدث عن فتوّته وتمرُّداته وكفاحه الصلبِ ضدّ أعداء الوطن!

بهذا الإيقاع يستمرّ النصُّ في وصف تحوُّلات الرمز العربيّ للاستبداد، باحثاً عن جذره التاريخيّ مجازياً، وسموِّه إلى صفوة الأنبياء، موظِّفاً الإرثَ الأسطوريَّ في تصوير ولادته ومعجزاته وخوارقه.

والزمن الذي يَشْهد ولادةَ هذا الليوثان هو زمنُ الهوان والجوع والجرب والجراد والجنون. إنه زمنُ ازدهار السجون والقتل الفرديّ والنفي؛ زمنٌ على حافة الأساطير، أو هو لبوسُها اللامعقول في لحظة انفجارات الفضاء بالأقمار والمحطات الكونية. ففي ذلك الزمن سيبدأ سليلُ الضباع والسرطاناتِ وإفرازاتِ الحيض الدمويّ في صياغة التقويم الجديد، الذي سيدوم أكثر من ربع قرن، بدءاً من طوطم الأسرة فالعشيرة فالطائفة فالحزب فالجيش فالاستخبارات، بما يشكِّل هيكل الدولة القنطوريَّة الحديثة. إنَّه زمن سرياليّ يتخطَّى مدارك الدماغ، ويذكِّر بعصور ما قبل التاريخ. وإنَّه لزمنٌ أسود، زمنُ الخنوع والغروب، فيه يتبختر أيُّ خنزيرٍ أو لواطيٍّ أو لصٍّ أو قاتلٍ ليتوِّج نفسَه ملكاً في تلك الأرض الخراب.

على هذا المنوال تمضي الكتابةُ مستنفرةً كلَّ طاقاتها التعبيريَّة في هجاء الزمن العربيّ. والجمل والمفردات والعبارات الواردة أعلاه

---

* ـ راجع ميخائيل باختين: «خطان أسلوبيان للرواية الأوروبيَّة»، **الكرمل**، العدد ١٩ ـ ٢٠، ١٩٨٦، ترجمة محمد برادة، ص ٥٣.

مقتطعةٌ من الفصل المذكور، الذي لا يقول إلاّ قولَها، ولا يَحْمل من دلالةٍ إلاّ دلالتَها، ولا من مادةٍ سوى مادتها، ولا من مفردات إلاّ مفرداتها. وإذا كان المتلقّي سيطْرَبُ لهذا الهجاء الأسود، وسيُشفي غليلَه عبر هذا القدح الأدبيّ المتوتِّر شعريّاً لواقع الاستبداد الذي ينْد الحريةَ في مهد فجر الزمن العربيّ، فإنّ السؤال الذي ينبثق تلوَ كلِّ جملةٍ هو التالي: ما هي الوظيفة الروائيَّة لهذه الجملة، أو ذاك المقطع، أو ذلك الفصل؟

فالحقّ أنّ البؤرة السرديّة هنا هي بؤرة السارد. وبؤرة السارد ليست إلاّ بؤرةَ الكاتب الممتلئ غيظاً وتمرُّداً على كل النظم بدءاً من النظم السياسيَّة، ومروراً بالأنظمة العقائديَّة والاجتماعيَّة والأخلاقيَّة، ووصولاً إلى النظام الروائيّ نفسه. إنَّها الرؤية المتمرِّدة **على** العالم، وليست رؤيةً **إلى** العالم فيما هو عليه لإطلاق ممكناته. إنَّها، بكلام آخر، رؤية لا تعترف بنواميس هذا العالم أو بقوانينه أو نُظُمِه، ولا تُقِرُّ إلاّ بنزعتها الغريزيَّة التدميريَّة الهدامة، وبحقّ الغرائز في أن تَحْكم العالَمَ. إنَّه الوعي النموذجيّ للعقل العربيّ حين يُحِلُّ الرغبةَ مكان الواقع، والإيديولوجيا مكانَ المعرفة. وإنَّه الوعيُ البورجوازيُّ الصغير الذي يرى في الحرية تجاهلاً للضرورة أو عدمَ اعترافٍ بها؛ ويتطلَّع إلى الثورة متجاهلاً (أو جاهلاً) قوانينَها؛ ويرى إلى إرواءِ تعطشِ الجسد بعيداً عن الشرط الاجتماعيّ وضروراته؛ ويتوق إلى كتابة الرواية دون الاعتراف بقوانينها وخصائصها كجنس أدبيّ.

فصل «ظهور اللوياثان» لا يضيف إلى الوحدة التأليفيَّة للرواية أيَّ عنصرٍ بنائيٍّ جديد. والأشياءُ والأحداثُ والأفعالُ والموضوعاتُ لا تَملك حضورها الحقيقيّ المرئيّ في فضاء الرواية، بل تَستبدل حقيقةَ حضورها بتداعياتها عبر الذاكرة. والذاكرةُ مفتاحٌ لسيلٍ لا ينتهي من الموضوعات التي تتحوَّل إلى معانٍ، وهي عندما تتوه في فضاءات الغياب فإنَّها تغيّب العلاقةَ المباشرةَ مع الحواسّ، فتتحوَّل إلى مركّبات أفعال وأحاسيس ومشاعر. وأما الزمن الروائيّ فيَفْقد ماديَّتَه، ليندمج في سيرورة اللُّغة، فإذا به حديثٌ عن الزمن، لا الزمنُ مرئياً باعتباره الإطارَ التاريخيَّ للحدث، الذي يتحوَّل ـ بدوره ـ إلى دلالةٍ تعبيريَّةٍ تُفقده قوامَه.

لكنّ الرواية فنٌّ نقيضٌ لأغراض المديح والهجاء. فالمديح والهجاء يَفْقدان معناهما عندما تكون الكتابةُ فنَّ خلقٍ وإعادةَ بناءٍ. ففي هذه الحال تصبح تناقضاً ضروريّاً مع العالم، وصناعةً جديدةً للزمن، ومعاناةً حقيقيَّةً للأشياء عبر التجربة الحياتيَّة والمعرفيَّة والجماليَّة التي تُنتج بذاتها ـ بتناقضها الضروريّ مع الواقع ـ تعريتَه وإدانتَه ورفضَه، من خلال رسمها الموضوعيّ لعالمه المتعدِّدِ الأصواتِ والآراءِ واللغاتِ والمذاهبِ والأفكار.

لا بدّ للروائيّ العربيّ أن يتذكَّر دائماً قولاً للمعلِّم الأول أرسطو، ومفادُه: أنّ أهم أجزاء المأساة هو تركيب الأفعال؛ وذلك لأنّ المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعلَ والحياةَ ـ والسعادةُ والشقاوةُ هما من نتائج الفعل. ويضيف أرسطو أنْ لا قيمة لبراعة المرء في تأليف الأقوالِ والكشف عن الأخلاق، وفخامةِ العبارة وجلالةِ الفكرة لبلوغ المراد من المأساة، بل يمكن بلوغُها بالعبارة والفكرة الضعيفة عندما يكون هناك خرافةٌ (حكاية) وتركيبُ أفعال(*).

بعد قول أرسطو هذا، هل من الضروريّ العودةُ إلى قول كولدويل الحاسم في أنّ الرواية ليست فنَّ كلمةٍ بل فنُّ مشهدٍ وبناء؟

٣ ـ قراءة «الوليمة» بعد الفتنة

أ ـ حيدر حيدر ومكر الدراما: بعد هذا التحليل للبنية الروائيَّة لـ **الوليمة**، في فترةٍ سابقةٍ على الفتنة، هل نستغرب إذا كان منطوقُ الرواية، الذي هو منطوقُ المؤلِّف الذي يَحُلُّ بالشخصيات والأحداث والأشياء وكأنَّها تجلٍّ لذاته، سيُنتج هو بذاته قراءةَ الفتنة؟ فالحقّ أنّ الشخصيَّات الرئيسيَّة في الرواية ـ ما عدا لالا فضيلة وزوجها يزيد ـ تتحدَّث بمنسوبٍ لغويٍّ واحدٍ من حيث الصياغةُ التعبيريَّة، وبصوتٍ واحدٍ من حيث الدلالةُ الفكريَّة، هما منسوبُ الكاتب وصوتُه. فالكل يستشعر الاختناقَ والحصارَ والتمرُّدَ على القيم والتقاليد، ورفْضَ الواقع والدين والإله. وليس هناك مَنْ يدافع عن منظومة القيم الاجتماعيَّة والثقافيَّة والدينيَّة سوى لالا فضيلة، المرأةِ الطيبةِ الأميةِ الساذجةِ، التي لا يمكن أن يكون لرأيها أيُّ شأنٍ في وليمة التمرُّدِ على المقدّس الاجتماعيّ والثقافيّ والدينيّ!.

لم تستطع **وليمة لأعشاب البحر** أن تستفيد من تقانات البناء الروائيّ في إنتاج المراوغة الكنائيَّة البنائيَّة، والمكرِ الدراميّ في قول الحقيقة (حسب بريخت)، والمعادلِ الموضوعيّ للفكرة «برَجُلٍ يمشي على

---

* ـ راجع **فن الشعر** لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣، ص ٢٠ ـ ٢١.

قدمين» (على حدّ تعبير لوكاتش). وهذه المسألة على درجةٍ كبيرةٍ من الأهميّة في سياق تطوُّر الأدب العالميّ على طريق استكناهِ روح العالَم وسرِّ الكون ومصائرِ الوجود، حتى اضطُرّ الشعرُ (الذي هو فنٌّ كلمة في الأصل) إلى أن يبحث عن المعادل الموضوعيّ لجسم الكلمة في جسم الموضوع (على نحوِ ما دعا إلى ذلك ت.س.اليوت المعروفُ بميتافيزيقاه). لكنّ الميتافيزيقا في عصر العلم والتكنولوجيا والتجريب راحت تتطلّع إلى التعيُّنِ في المحسوس وفي الموجود، ليكون معادل المعنى الذي راح يفرّ من الوجود بعد أن أعلن عالمُ الآلة «موتَ اللّه».

هذه المراوغة الكنائيّة البنائيّة للسرد، ومكرُ الدراما الذي تتيحه الحوادثُ في الرواية، هما ما أتاح لنجيب محفوظ أن يَحْفر عن جَذْر المقدَّس اللاهوتيّ المؤسساتيّ فيدكّه دكّاً في **أولاد حارتنا**. وأما النزعة التعبيريّة الغنائيّة البلاغيّة، ذاتُ الصوت الواحد الذي لا يتيح التعدُّدَ والاختلافَ والتغايرَ، فقد قادت **آيات شيطانيّة** إلى النيل من المقدَّس بوصفه رأسمالاً رمزياً يشكّل نواةَ الوعي الوطنيّ والشعبيّ، أو ما أسميناه بـ «الإسلام الوطنيّ». ففي صدد حوارنا حول **آيات شيطانيّة** التي تبنّاها الصديق الدكتور صادق جلال العظم، ميّزنا بين:

- إسلام شعبيٍّ وطنيٍّ مُهانٍ بكرامته الوطنيّة والقوميّة من قِبل الغرب، ومهانٍ بكرامته الاجتماعيّة والسياسيّة والحقوقيّة من قِبل أنظمته الطاغية؛

- وإسلام رسميٍّ تصوغ لوحتَه الأنظمةُ التابعةُ للغرب، وهو إسلامٌ تستخدمه السلطةُ من خلال المساجد والفقهاء لتكريس مشروعيتها المفقودة مدنياً؛

- وإسلام سياسيٍّ نكوصيٍّ ظلاميٍّ قَرْوسطيٍّ، يحمل سيفَه التيوقراطيّ في مواجهة «البوط» [الجزمة] الأوتوقراطيّ للسلطة المتأسلمة كأسلمته. والضحية هي الإسلامُ الشعبيُّ الوطنيُّ الذي يتبدّى الدينُ له نمطَ حياةٍ وممارسةٍ يوميّةٍ تشكّل رافعةَ وعيه بهويّته وذاتيّته الحضاريّة والقوميّة.

لقد نالت رواية **آيات شيطانيّة** من المقدَّس الشعبيّ، حين تلاعب به الإسلامُ الكهنوتيُّ السياسيُّ، الذي التقى مع الدوائر الغربيّة لإخراس صوت سلمان رشدي، في عمليّة تزويرٍ فاضحةٍ حوّلتْ هذا الكاتبَ الهنديَّ من رجلٍ وطنيٍّ ناقدٍ للغربِ إلى رجل مستلَبٍ معادٍ لثقافة شعبه. وذلك هو الشَّرَكُ الذي سقط فيه حيدر حيدر، الوطنيُّ المرورُ بوطنيته المأزومة.

ومع ذلك فإذا كان هتكُ المقدَّس في **آيات شيطانيّة** تستدعيه بعضُ الضرورات الروائيّة الداخليّة، فإنّه في **وليمة لأعشاب البحر** لا يستدعيه سوى غضبِ الخطاب وتوتُّرِ الشخصيات؛ بل لو حُذِف بمجموعه لما تَرَكَ أيَّ أثر على المعمار الروائيّ... بعكس العديد من اللحظات الروائيّة في **آيات شيطانيّة**، ولاسيّما اللحظة التي سُمّيتْ بها روايةُ رشدي هذه، والمقصودُ بها «الوحي الشيطانيّ بالغرانيق العُلا»؛ وهي في كل الأحوال أضعفُ رواياته، كما كانت **وليمة أعشاب البحر** أضعفَ نتاجات حيدر، وبخاصةٍ بالمقارنة مع ما قَدَّمَه في مجال القصة القصيرة.

ففي القصة القصيرة يؤسِّس حيدر، مع زكريا تامر، لنمطٍ جديدٍ من القصة القصيرة، هو القصيدة الدراميَّة، المتأجِّجةُ بالمشاعر والأفعال الدَّالة، والتي تتيح لموهبة حيدر أن تعبِّر عن ذاتها بما يتطابق مع مَلَكاتها وجنونها وأحلامِها وفلسفتِها ومُرُوقها. لقد كانت القصةُ القصيرة هي الجنسَ الأقدر على احتضان فورات الروح والجسد، حيث تتكثَّف في لحظة زمنيَّة يمكن تثبيتُها في اللَّوحة القصصيَّة، لكنَّه يستحيل روائياً أن تُثبت وتتثبَّت في انسياحات الزمان والمكان وأمواجِ اللُّغة وهيجانها الدائم الكاسحِ المدمر.

زكريا تامر لم يغامِرْ بكتابه الرواية، فظلّ محافظاً على ذلك التشابه والتناظر غير المرئيّ بين القصيدة والقصّة. وهو ما أتاح له تحقيقَ نوعٍ من التجوهر في المكان عبر القصّة، من خلال الصورة واللَّوحة والتشكيل. وأما مغامرةُ حيدر مع الرواية فقد أظهرتْ مدى المجازفة التي تَحْملها نزعتُه التعبيريَّةُ مع الرواية، ومدى العبء الذي تَفْرضه الجمالياتُ البلاغيَّةُ ـ غيرُ البنائيَّة السرديَّة والوصفيَّة. فهذه الجماليات تُجْهد القارئ حين يبحث عن عناصر السرد والبناء والمكوِّنات الدراميَّة للنصّ، لأنَّها تُجْبره على أن يتوغل عميقاً في جسد اللُّغة، المغلَّفةِ بهالةٍ من الفخامة والرخامة والبذخ، من أجل بلوغ العظم أو النخاع أو القاع، قاع العلاقات الحضوريَّة الركينة للشخصيات والأحداث والأشياء. وعلى هذا فإنّ شعريَّة حيدر كانت تجد وظيفتها الجماليَّة الفذة في القصّة القصيرة، نظراً لما تتيحه من تركيزٍ حسيّ للَّون والصوت والفضاء، كما أشرنا.

في عام ١٩٤٥، وغبَّ الحرب العالميَّة الثانية، كتب نجيب محفوظ أنَّ الرواية هي شعر الدنيا الحديثة. فالقصّة، كبنية سرديَّة وصفيَّة، تُنتج في مجموع علاقاتها شعرَ الحياة الحديثة، لكونها تمثِّل المعادلَ الجماليَّ لعصر العلم والصناعة. وعصرٌ هذه حقائقُه سيستدعي بالضرورة العقلَ والعقلانيةَ والديموقراطيةَ والتنويرَ، إذ من مجموع هذه العناصر سيتشكل المهادُ التاريخيُّ للرواية بوصفها المعادلَ الجماليَّ لكلّ منظومة عصرِ الأنوار. ولقد أسس نجيب محفوظ لأسلوبيةٍ روائيةٍ تكتشف شاعريَّتَها في منظومة العلاقات المركّبة والمعقّدة التي تُنتجها إيقاعاتُ الحياة المعادُ إنتاجُها تخييلياً، لا في نظام العلاقات البلاغيَّة للُّغة، أو في استنزاف وظائفها الانفعاليَّة والشعوريَّة الوجدانيَّة. وهذا النظام البلاغيّ قد أدى في **وليمة لأعشاب البحر** إلى سيادة الصوت الواحد، وهو صوتُ الغرائز كما قلنا، أو صوتُ الكاتب الذي لا يَقْبل أيَّ مُشْرِكٍ بوحدانيَّته، فلم يتمكّن من أن يكون مراقِباً يقلِّم أظافره (كما وَصَفَ جويس دورَ الروائيّ). وتبدَّى الفضاءُ الروائيُّ في **الوليمة** وكأنَّه تجلٍّ للذات الخالقة التي تترك آثارها على كل جنباته، فسَادَ البوحُ لا الحوار، وتحوَّلت الروايةُ ـ كما قلنا ـ من مقولةٍ مشهديَّةٍ إلى مقولةٍ لفظيَّةٍ تبحث عن أدبيَّتها في العلاقات الجماليَّة للُّغة ككيانٍ منفصلٍ عن مادته، وتبحث عن مدلولها في النفس لا في الحياة والواقع والمجتمع.

إنّ مجموع هذه العناصر التي تقرَّيناها تحليلياً في نصّ حيدر هي مصدرُ هذه الضوضاء. فالنصّ يُنتج إيديولوجياه على لسان الشخصيَّات المتوحِّدة مع السارد، المتوحِّدِ ـ بدوره ـ مع الكاتب. ومن ثمّ فإنّ المباشرة التي يحققها الملفوظُ السرديُّ، ومن دون أيّة علاقة حواريَّةٍ تَخْلق التعدُّدَ والاختلافَ، لم تتح للعناصر التأليفيَّة المكوِّنة للرواية أن تُنتج التباينَ الضروريَّ بين الراوي والروائيّ. ففُقدتِ البنيةُ الأسلوبيَّةُ للرواية بوصفها فنَّ مشهدٍ لا كلمة، الأمر الذي أتاح المجالَ للعقل الفقهيّ أن يصطاد الفتنة. فحين لم يتمكَّن النصُّ الروائيُّ من إنتاج خصوصيَّة مراوغاته الجماليَّة المتمثِّلة بالمجاز الكنائيّ البنائيّ، تبدَّى الملفوظُ السرديُّ (الذي يوحِّد خطابَ الرواية وخطابَ شخصيَّاتها حول رأي الكاتب) عن رؤيةٍ معارضةٍ للوعي الدينيّ الشعبيّ، لا للفكر الدينيّ بوصفه جهازَ إنتاجٍ للمعرفة المفوَّتة والمعوَّقة. فالحقّ أنَّ شتائم مهدي جواد ومهيار الباهلي لقناعات الناس ولأفكارهم لن تزيدهم إلا عنتاً وإصراراً. وفي المقابل أتاح المجازُ البنائيُّ في **أولاد حارتنا** للسرد أن يراوغ كنائياً، ليقوم نجيب محفوظ بأعظم عمليةِ حفرٍ معرفيَّةٍ وجماليَّةٍ للوصول إلى جذور المقدَّس اللاهوتيّ الرسميّ، مفكِّكاً صلابته ومفوِّتاً الفرصةَ على مديري المقدَّس وَسَدَنةِ هياكل الوهم في أن يتلاعبوا بوعي الجمهور، فلم يجدوا ملاذاً سوى الاستخدام المباشرِ للسكين، ولم يتمكنوا من اصطياد الفتنة عبر الملفوظ السرديّ التمثيليّ مجازاً بنائياً.

إنّ الميراث الثقافيّ البلاغيّ الشعريّ العربيّ لم يصطدم ببنى اجتماعيَّة ثقافيَّة وسياسيَّة جديدة تُرغمه ـ سورياً وشامياً ـ على التشقُّق السوسيولوجيّ عن لغةٍ نثريَّةٍ قادرةٍ على «السَّسْلَجَة الأسلوبيَّة» كما يدعو باختين، وكما تحقَّق في النثر القصصيّ والدراميّ المصريّ الذي ليس مصادفةً أن يكون روَّادُه أبناءَ مدينة (كنجيب محفوظ ويحيى حقي

وتوفيق الحكيم) في حين أنّ مَنْ يناظرهم زمنياً في سوريا يتحدَّرون من وسطٍ ريفيٍّ (كحنا مينة وعبد السلام العجيلي، وأما الثالث شكيب الجابري، فإنّه كتب عن المانيا، ولم يكتب عن حلب أبداً). ولن نوغل في الزمن أبعد لنجد جذر هذه الحياديّة السرديّة في **زينب** لمحمد حسين هيكل، بينما يوازيها زمنياً لهيبُ الروح الشعريّة، والتأمُّلُ الفلسفيُّ المتمرِّد، في **الأجنحة المتكسِّرة** لجبران خليل جبران؛ والروايتان صدرتا في زمنٍ متقاربٍ ما قبل الحرب العالميّة الأولى.

ب ـ استطرادٌ لا بدّ منه: إنّنا إذ نجد أنفسنا في موقع واحدٍ مع الإخوة العلمانيّين المصريّين في الدفاع عن حريّة التعبير والتفكير، نقول إنّ على هذا الدفاع ألاّ يتحوّل إلى دفاعٍ عقائديٍّ يطمس إمكانيّة التمايز والاختلاف داخل الجبهة العلمانيّة ذاتها، فلا تُنتج هذه المنظومةُ إلاّ وعياً مضاداً يحمل الخصائصَ البنيويّة للعقل الفقهيّ عينه... وهو العقل الذي فَقَدَ كلَّ الأطياف والألوان بين إسلامٍ معتدل، وإسلامٍ متطرِّف، وبين المثقف المستنير وأميرِ الجهاد. بل بلغ الأمر أنْ ذهب مثقفٌ كمحمد عمارة حدَّ العبث بالوحدة الوطنيّة، من خلال اللعبِ على أوتار الطائفيّة، فغَمَزَ بالإشارة إلى الأصول العَلَويّة لحيدر حيدر[1]

وفي هذا السياق ـ ورغم اختلافنا مع حيدر في منظور الرؤية الذي أشرنا إليه سابقاً ـ لا بدّ لأيّ مثقفٍ يَحْترم نفسه قبل احترامه للحقيقة من القول: إنّ حيدر هو من الكتّاب النادرين في زهدهم وتقشُّفهم واستقلالهم عن أيّة سلطةٍ (أساسيّةً كانت أم اجتماعيّةً أم دينيّةً)، لقناعته بأنّ الاستبداد السياسيّ والاستبداد الدينيّ صِنْوان، على نحوٍ ما عبَّر الكواكبي منذ طلائع هذا القرن. وهو، في قناعته هذه، يذهب إلى النهايات القصوى، إلى حدّ الحلم الصوفيّ في معانقة المطلق كتابةً وسلوكاً وممارسةً. فقد كان الرجل دائماً طريدَ أسئلته الشائكة، وطريدَ النظام العربيّ. وكانت قسوتُه النقديّةُ الكبرى موجَّهة ضد الأنظمة التي آمن منذ إيفاعه بإيديولوجيّتها، فدمِّرَتْ أحلامه. وقد كان في مواقع تتيح له من المنافع أكثر بكثيرٍ مما يتكسّبه اليومَ الشيخُ الماركسيُّ العلمانيُّ اللاهوتيُّ محمد عمارة.

عاش الرجل دائماً منفياً عن ذاته وعن الوطن، فالتجأ إلى بيروت ملتحقاً بأنبل قضايا العرب، وهي قضية فلسطين، قبل أن تتمأسس وتترسَّم وتتسفَّل. وعاد بعد الاجتياح الإسرائيليّ لبيروت، حاملاً جراحَه ونكباتِه وأجنحتَه المتكسِّرة، إلى قريته باحثاً في أحضان الطبيعة عن الطهرانيّة الصوفيّة بعد أن يئس من القبض عليها عبر الكتابة والسياسة. لقد آثر أن يعود إلى قريته الصغيرة على البحر متوحِّداً صامتاً، رغم أنّ لديه ما يساوم عليه أكثرَ مما لدى عمارة وأضرابِه من المتعيِّشين على فتات تحوُّلات المراحل.

ج ـ «الوليمة» والفقه المتعلمن: بعد هذا الاستطراد، سنتطرق الآن إلى العقائديّة العلمانيّة وانضباطها العسكريّ. فنحن لم نَسْمع صوتاً علمانيّاً يغرِّد خارج السرب. وإذا كان من المفهوم أن نَشْهد تحشّداً سياسيّاً تضامنيّاً وشجاعاً دعماً لناشر الرواية إبراهيم أصلان، فإنّ ما ليس مفهوماً هو تحشُّدٌ ثانٍ فكريٌّ ينزلق إلى ساحة الآخر، ويخوضُ المعركة بأدواته العتيقة ذاتها. وسأقدِّم مثالاً على هذا المنزع الأخير من خلال النقاط العشر التي كشَّفَ من خلالها الناقدُ اللامعُ الدكتور جابر عصفور عناصرَ الإشكال المثار، وذلك في مقاله «أزهرُ هذا الزمان» المنشور في **أخبار الأدب** (العدد ٣٥٩) وفي جريدة **الحياة**.

ففي هذا المقال يفنِّد الدكتور عصفور بيانَ الأزهر، فيقول إنّ هذا البيان **أولاً** لم يَقْرأ الروايةَ بوصفها عملاً أدبيّاً تخييليّاً وإنّما بوصفها عملاً فكريّاً، وإنّ البيان **ثانياً** قام بانتزاع بعض الجمل وعمَّمَ معناها على الرواية بكاملها، وإنّ البيان **ثالثاً** لم يضع في اعتباره أنّ هناك شخصيات مؤمنةً في مواجهة الشخصيّات الملحدة وأنّ الكاتب يقيم توازناً اعتقادياً في علاقات الرواية، وإنّ البيان **رابعاً** طابَقَ بين أقوال الشخصيّات الملحدة وموقف الكاتب، ومن ثم فإنّ البيان **خامساً** تطابقاً بين الشخصيات المتخيَّلة والمؤلِّف. ولكنّي قبل أن انتقل إلى النقطة **السادسة**، وهي الأخطر، لا بدّ أن القارئ قد لاحظ درجة التعارض بين أطروحات الدكتور عصفور وبين تحليلنا النصيّ للرواية.

فالبنية الأدبيّة التخييليّة لرواية حيدر هي التي سمحتْ لهذه القراءة الفكريّة الإعتقاديّة الفقهيّة. فقد ساد فيها الصوتُ الواحد، وهو صوتُ المؤلِّف، الذي كانت تَلْهج به السنةُ الشخصيّات. وليس في الرواية على الإطلاق شخصياتٌ مؤمنةٌ تحقِّق توازناً اعتقادياً. ولهذا كان متاحاً للفقهاء أن ينتزعوا بعض الأقوال. بل إنّ الكاتب نفسه يمارس هذه الآلية المنهجيّة، عندما ينتزع فقرةً من الرواية ليردَّ عن نفسه تهمةَ التجديف، وهي فقرة ص ٥٠٣ من الرواية، وقد جاءت على لسان الراوي السارد، لا على لسان إحدى الشخصيات المحاورة التي تحقِّق

«التوازن الاعتقادي»! وبذلك يكون الكاتبُ نفسُه قد استُدرج في بيانه المنشور في مجلة **أخبار الأدب** (عدد ٣٥٦) إلى التعامل مع روايته بوصفها نصاً فكرياً، لا بوصفها نصاً تخييلياً؛ ويترتَّب على ذلك الإقرارُ بالتطابق بين الشخصيَّة المتخيَّلة والمؤلِّف، والإقرارُ بأنّ الرواية نصٌّ فكريّ!

والنقطة **السادسة** التي يسوقها الدكتور عصفور مدعاةٌ للدهشة حقاً. فهو يذهب بعيداً في تسجيل المواقف المتراجعة مداجاةً للأزهر والفقهاء، ليقدِّم قراءةً تأويليَّةً عجيبةً لا تَنْهض على أيّ ممكنٍ تأويليّ دلاليٍّ للنصّ. فهو يرى أنّ المغزى الأدبيّ للرواية يكمن في أنّها «تنتهي ببطلها الشيوعيّ الملحد إلى الدمار الذاتيّ، ومن ثم الانتحار، نتيجةَ عوامل الفساد التي ينطوي عليها، ونتيجةَ عصابيته التي اغتربتْ عن الجميع، وأخيراً نتيجةَ تعصُّبه الذي عماه عن مساءلة معتقداته الحزبيَّة المتقلِّبة» (**أخبار الأدب**، عدد ٣٥٩، ص ١٤). غير أنّ الحقيقة هي أنّ بطل الرواية، على طول مسار المتن الحكائيّ، لم يقدِّمه النصُّ بوصفه شخصيَّةً فاسدة، بل هو مثالٌ للبراءة والنظافة والتحرُّر من كل قيم المجتمع القديم المتهالك، والحديثِ الزائف. وهو، من خلال لجوئه إلى الجزائر وعلاقته بآسيا، كان يَبحث عن الحرية والحب بعد إخفاق طوباه الثوريَّة في العراق. ولكنّ النظامَ الاشتراكيّ الثوريّ في الجزائر يَطرده لأنَّه شيوعي؛ وهنا تكمن المفارقة. ويترتَّب على ذلك أنْ يخسر حبيبتَه «آسيا» التي طالما كانت القيمُ التقليديَّةُ بدعواها الدينيَّة تحيل بينه وبين وصال مَنْ يحب. فكانت الخاتمة هي الانتحار كتعبيرٍ دلاليٍّ رمزيٍّ عن استحالة الحب والحرية في عالم «العروبة» و«الإسلام». ولم يكن الانتحارُ نتيجةً لفساده وتعصُّبه وعصابيَّته، أو لعدم مساءلته لمعتقداتِه الحزبيَّةِ المتصلِّبة، كما ظنّ عصفور.

ولا شكّ أنّ الدكتور عصفور قد تداخلتْ بالنسبة إليه شخصيتا مهدي جواد ومهيار الباهلي. وهذا التداخل مصدرهُ الروايةُ نفسُها، التي تُرْغم القارئ على البحث عن ملامح الشخصيَّة وسطَ ركام من القش اللُّغويّ. أضفْ إلى ذلك تجربة مهدي ومهيار الواحدة المشتركة، التي لم تتح الأحداثُ والوقائعُ والأفعالُ تحديدَ السمات المميزة لكليهما. ولهذا فالحديث عن العُصابيَّة والاغتراب عن الجميع إنَّما يلامس شخصيَّةَ «مهيار» لا شخصيَّةَ «جواد»: فالحق أنّ مهدي لم يكن متعصِّباً، ولا عقائديّاً، بل كان دائماً ينعى على صديقه مهيار طوباويَّتَه وطهرانيَّتَه وتعقُّلَه الشديد؛ بل هو يخاطبه دائماً، مداعباً: «مسيو عقل» و«مسيو طهارة».

لكنْ حتى لو خُيِّلَ إلى القارئ أنّ المنتحر هو مهيار، فإنّ هذا الوهم لا يتيح للمتلقّي أن يَخْرج بتأويلات الدكتور عصفور، التي تُظهر وكأنّ مغزى الرواية هو إدانةُ الشيوعيَّة الملحدة لفسادها وعصابيَّتها واغترابها وتعصُّبها. وفي رأيي أنّ هذه القراءة لا تقلّ خطورةً عن إتلاف الرواية وإحراقها، لأنَّها تقوم بعمليَّة إتلافٍ داخليٍّ لمغزاها ودلالتها وروحها، من أجل تحقيق تسويةٍ عمادُها المصالحةُ بين الفقه المتأسلم والفقه المتعلمن: الأول يُتْلف جسمَ الرواية، والثاني يُتْلف روحَها خدمةً للأهداف السياسيَّة والايديولوجيَّة. ولسان حال تلك التسوية أنّنا بذلك ننتصر على الشيوعيَّة الملحدة، وننقذ حيدر حيدر من تهمة الشيوعيَّة والإلحاد، ونعيده إلى حظيرة المجتمع حنيفاً مسلماً... أيْ نغتاله روحيّاً، لننقذه من الاغتيال الجسديّ!

٤ ــ خاتمة

أ ــ التراجع: لا شكّ أنّ الأصوليَّة المعاصرة نجحتْ في إعادتنا قرناً من الزمن إلى الوراء، عندما تمكنتْ من إشغال الفكر العربيّ بمسائلَ يُفترض أنَّها قد حُلَّتْ، على حدِّ تأسِّي فؤاد زكريا. ولا شكّ أنّ الأصوليَّة، باسم الدفاع عن الأصالة والهويَّة، قد قامت بأكبر عملية تدمير للتراث العربيّ، عندما أعطتِ الفقيهَ حقَّ الفتوى لا في الشؤون اليوميَّة للممارسة البشريَّة فحسب، بل في العلم والثقافة والأدب أيضاً. وانطلاقاً من بيان الأزهر «النقديّ» فإنّ علينا أن نرمي بكل التراث النقديّ العربيّ إلى المزبلة، ولاسيَّما حين كان هذا النقد يتحدَّث عن المعاني بوصفها «مطروحةً على قارعة الطريق»، أو عن أنّ المعوَّل عليه في عمليَّة الإبداع هو كيفيّة صَوْغنا للمعاني، أيْ كيْفية نظمِها في شكلٍ، أو نسقٍ، أو بنيةٍ تستقلّ بقيمتها الجماليّة بذاتها. ناهيك أنّ التراث الفلسفيّ كان يُتداول من دون التهديد بسيف الحسْبة، ومن دون إقامة الحدّ على المرتدّ. وتتحدَّث كتبُ تاريخ الفكر والأدب عن «زنادقة الإسلام الثلاثة» أبو العلاء المعرّي، وابن الراوندي، وأبو حيان التوحيديّ؛ وتقول إنّ الأخطر هو التوحيديّ، لأنّ الاثنَيْن صَرّحا، والتوحيديّ «مَجْمَج».

ب ــ المجمجة التوحيديَّة: كيف مجمج التوحيديّ؟ لقد كانت مجمجتُهُ مؤسَّسةً على وعيٍ نظريٍّ، حاذقٍ وخلاّقٍ، بضرورة التناظر بين

فصلِ الدين عن الدولة وفصلِ الدين عن الفلسفة. فعلمانيَّة التوحيديّ السياسيَّة دعت إلى المرجعيَّة البشريَّة التعاقديَّة المدنيَّة في نظام الحكم، واستندتْ إلى مرجعيَّة «السقيفة» في مواجهة الدعاوى التيوقراطيّة ودعاوى الانتماء إلى بيت النبيّ وغير ذلك. وكان التوحيديّ، ومجموعُ مدرسة أستاذه أبي سليمان المنطقيّ، يريد أن يؤصِّل لهذه العلمانيَّة السياسيَّة من خلال الفصل بين الدين والفلسفة، على اعتبار أنَّهما نسقان متناظران لا يلتقيان، ولكلٍّ منهما أداته: فأداة الدين القلبُ فالإيمان، وأداةُ الفلسفة العقلُ فالبرهان. وعلى هذا رَفَضَ أيَّ تماسٍ بينهما، حفاظاً على الدين من أسئلة العقل: فالدين ليس فيه «ماذا» و«لماذا» و«كيف» حسب تعبيره، ولذا ينبغي أن يبقى في حيّز الإيمان وسلامةِ القلب، دون إقلاقه بأسئلة العقل. ومن هنا كان هجومُه العنيف على علماء الكلام الذين كانوا يستخدمون أدواتِ الفلسفة والعقل في مناقشةِ ما هو في حيز المقدَّس، الذي لا ينبغي مساسُه حفاظاً على مشاعر العامَّة.

هذا التأصيل النظريّ أتاح للتوحيديّ أن يتفلسف دون حدود، ويتقابس في **المقابسات** مع كل تيارات عصره: ملاحدةً، وصابئةً، ومعتزلةً وجبريةً، وشيعيَّةً، وسنيَّةً. وقد أتاح لأنصار هذه التيارات في كتابه **المقابسات** حقوقاً متساوية في حرية التعبير والتفكير والقول، وحَفِظَ مقاماتهم بشكلٍ متساوٍ، حتى باتت تَحْسدهم على هذه الحرية كلُّ شخصيات الرواية العربيَّة... رغم أنّ الشخصيَّة المتخيَّلة يجب أن تكون أكثرَ حريَّةً من الشخصيَّة الفعليَّة!

وهذا ما أتاح للتوحيديّ ـ وقبله أستاذه الجاحظ ـ أن تتساوى عنده الموضوعاتُ في قيمتها، فيتجاور الجليلُ والهزيلُ، والنبيل والدنيء، والمقدَّس والمدنَّس. وهذا هو أحد مظاهر مجمجة أبي حيان التي يقمِّش من خلالها عصرَه تقميشاً سوسيولوجيّاً، ثقافيّاً، وسياسيّاً، وفنيّاً، وأدبيّاً، وذلك في **البصائر والذخائر والإمتاع والمؤانسة**. كما أنّ معركته ضد علم الكلام، ودفاعَه عن دينٍ لا يَخْضع للتجريح لأنَّه وعيُ العامة وضميرُها، أتاحا له حريةً هائلةً في الانتهاك العقليّ للمقدَّس الفقهيّ اللاهوتيّ الرسميّ. وهاكِ بعض حكاياته دون تعليق:

ـ يروي لنا، في الجزء الثالث من **الإمتاع والمؤانسة**، أنّ رجلاً قال لمتكلم: «ما الدليل على صانع العالم؟». قال: «شعرة أُمِّكَ، فإنَّها تَحْلقها، فتَنبتُ ويُعْلَمُ أنّ لها منبتاً». فقال الرجل: «إذا كان هذا دليلاً على إثبات الصانع، فإنّ بَظْرَ أمِّكَ يدلّ على نفي الصانع، لأنَّها إذا قطعتْه لم ينبتْ!».

ـ وفي المقابسة الخامسة والثلاثين، يحدِّثنا على لسان أبي اسحق النصيبي، قائلاً: «ما أعجبَ أمرَ أهل الجنّة». قيل: و«كيف؟». قال: «لأنَّهم يبقون أبداً هناك لا عمل لهم إلا الأكلُ والشربُ والنكاحُ، أما تضيق صدورهم؟ أما يملُّون؟ أما يكلّون؟ أما يَرْبأون بأنفسهم عن هذه الحال الخسيسة، والتي هي مشاكِلةٌ لأحوال البهيمة؟ أما يأنفون؟ أما يَضْجرون؟».

ـ ويحدِّثنا في **الإمتاع والمؤانسة**، الجزء الثاني، قائلاً إنّه اجتمع رجلان أحدُهما يقول بقول هشام، والآخر يقول بقول الجواليقي. فقال صاحبُ الجواليقي لصاحب هشام: «صِفْ لي ربَّك الذي تعبده». فوصفه بأنَّه لا يدٌ له ولا جارحةٌ ولا آلةٌ ولا لسانٌ. فقال له الجواليقي: «أيسرّك أن يكون لك ولدٌ بهذا الوصف؟». قال: «لا». قال: «أما تستحي أن تصف بصفةٍ لا ترضاها لولدك؟». فقال صاحبه هشام: «إنك قد سمعتَ ما نقول، فَصِفْ لي أنتَ ربَّكَ». فقال: «إنَّه جَعْدٌ قَطط في أتمّ القامات وأحسنِ الصور والقوام». فقال صاحبُ هشام: «أيسرّك أن تكون لك جاريةٌ بهذه الصفة تطؤها؟!». قال: «نعم». قال: «أفما تستحي من عبادةِ مَنْ تُحبُّ مباضَعَةَ مِثلِهِ؟!»...

ج ـ الخيارات: هذا غيضٌ من فيضِ ما خلَّفه لنا التراثُ الإسلاميُّ في التجرؤ على الذات العليا والنبيّ الكريم. فما العمل؟ هناك خيارات ثلاثة:

ـ إما أن يتفضَّل السادةُ العلماءُ في الأزهر، وليكونوا منسجمين مع أنفسهم، بتأثيم هذا التراث، وتكفيره، ومن ثمَّ مصادرتِه وإحراقِه، لأنَّه يقدِّم مثلاً للاحفاد على التجرؤ كما فعل حيدر حيدر(!)؛

ـ وإمَّا أن تتفضَّل المؤسساتُ الثقافيَّةُ الرسميَّةُ «العلمانيَّةُ» بتأويل أسئلة العقل وشكوكه بوصفها أسئلةَ إيمانٍ وطاعةٍ هدفُها محاربةُ الإلحاد(!)؛

ـ وإمَّا أن نتعلَّم من التوحيدي كيف نحترم مشاعرَ الناس، وحريَّاتهم في التفكير، وصيانة مقدَّساتهم، فلا نطْرح على الدين «كيف» و«لماذا». فهذه الأسئلة تُطرح على آلة الفكر كجهازٍ لإنتاج المعرفة، في حين يبقى الدين جزءاً من بداهة الذات البشريَّة إلى أمدٍ غير منظور، حتى لو تمّ تقويضُ كل القواعد والنظم المعرفيَّة التي تؤسِّس له؛ فهدف العلمانيَّة ليس تفكيك ذوات البشر، بل تفكيك نواظم تفكيرهم.

حلب