وما إن يبلغ المؤلفُ المدينة حتى يكشف تدريجياً عن صورة المتاهة[1] من أجل رسم خلفيةٍ مناسبةٍ لآيات الضياع والفوضى وانعدام الشكل في مدينة سائبة لا شكل لها. يمشي الغريب وحيداً في عدد كبير من الشوارع والأزقّة والحواري الشبيهة بالمتاهات المخيفة، غيرَ آملٍ في الوصول إلى البوابة الموعودة أو إلى قلب المدينة. وأما أهالي المدينة الأسطورية فليسوا أقلّ لاواقعيةً من المدينة نفسها؛ وحين يصل إلى مركز المدينة، لا يجد أيَّ أثر للبوابة الذهبية الموعودة ولا للفتيات الجميلات، بل يصادف سبعَ ندّابات يبكين متحلقاتٍ حول الضريح الحجري لملك المدينة (ص ١٨). وما إن يحاول الاقتراب منهنّ حتى يتحولن إلى بقع سوداء أو ينقلبن إلى كائنات سوريالية عجيبة في بشاعتها: وهنّ مع ذلك دائبات على تأكيد قوتهنّ الإغوائية، ويزدْنَ الغريبَ إرباكاً حين يخبرنه عن بوابة ذهبية وقلعة كنّ ينتظرْنَهُ فيها. ولا يستطيع الرجل، رغم كل جهوده، أن يكتشف أياً من هذه الوعود المغرية في المدينة الأسطورية.

مع ظهور المركز تختفي الأسوار والبوابات والإشارات الواقعية الأخرى الدالة على المدينة الأسطورية وتضاريسيّتها. ويشكل انعدام الشكل عنصراً آخر من عناصر المتاهة. فالمدينة لا تنغلق على دوائر ضيقة إلا لتتسع مرةً أخرى اتساعاً لانهائياً دونما بداية ولا نهاية. وهكذا فإنّ المؤلف يكشف عن عدم وجود المدينة الأسطورة على مستوى آخر: فالمركز نفسه يتلاشى في دوائر، الأمر الذي يوضح أنّ الضريح المقدس للملك الميت ليس جزءاً من البنية المتاهية للمدينة الأسطورية فحسب بل هو، بالأحرى، جوهرُ هذه البنية بالذات.

يقع الغريب عند الضريح على بقايا حقيبته الضائعة التي تحتوي أقلامَه وأوراقه واسمه (ص ٢٩). ومن الواضح أنّ أدوات الكاتب الإبداعية هذه ليست إلا إلماعاً الى عجز المثقفين في بيروت زمنَ الحرب. فهذه الأشياء تبدو عديمة الفائدة لمستقبل المدينة، مثلها مثل الملك الميت. ولم يبق من اسم الكاتب، ومن هويته على الصعيدين الجماعي والفردي، سوى بعض الأحرف. إنّ عملية التفسخ والتفكك شاملة. ولم يعد أحدٌ يعرف شيئاً عن الموقع، والحقيبة، والعذارى... وهكذا فإنّ الغريب يسقط في بُعدٍ آخر من أبعاد المتاهة، إذ يصاب بالتشوش الذهني: فقدْ فَقَدَ القدرة على التمييز بين الواقع والوهم اللذين راحا يتداخلان في وعيه ويختلطان. وأمّا البنية الدائرية للحكاية التقليدية، وأشكالُ التكرار على المستوى الدلالي وعلى مستوى الحبكة، فتعزّز المتاهيّةَ في النص بمجمله. ثم إنّ كل الأشياء في العالم الأسطوري لرواية **أبواب المدينة** بيضاء: الساحة، والضريح، والرمل، والمدينة كلها. فانعدام اللون يشكل عنصراً آخر من عناصر الضياع يلائم بنية المتاهة.

يفضي المسار الخاطئ لكل من دوائر التيه إلى الدائرة التالية في رحلة رعب لانهائية، يقوم بها الغريبُ في المدينة الأسطورية (ص ٤٨). ولكنّ بحثه الأبدي عن «المدينة»، بوصفها التجسيد المكاني للبيت والهوية، لا يتمخض عن أيّ شيء. وفي النهاية تحترق كلُّ الأشياء في المدينة الأسطورية التي يجتاحها البحر **ليُغْرِق ما بقي منها** (ص ١٠٧ ـ ١٠٩).

تؤدي الأساطير في رواية **أبواب المدينة** وظيفتيْن مختلفتيْن، وإن كانتا متكاملتين. فهي من جهة وسيلة أدبية تعالج الواقعَ اللبناني المتمثل بالحرب الأهلية والصراعات العميقة حول الهوية. ومن جهة ثانية، يقوم الياس خوري بكشف النقاب عن وقوع الوعي العربي المعاصر أسيرَ بنًى فكريةٍ أسطورية، وذلك عبر استخدامه جملةً من الصور النمطية البدئية، والاغتراب الأدبي والمفاهيم الأسطورية. فهو يوظّف «مدينة الأحلام» الأسطورية، قالباً إيّاها رأساً على عقب إلى متاهة رعبٍ، هادفاً بذلك إلى تبيان موتِ أسطورة «المدينة».

ب ـ «لتكن بيروت ما شاءت»[2] ـ وداعاً لأسطرة المدينة

إنّ النص الأخير الذي سأعرضه هو **ذاكرة للنسيان** لمحمود درويش. وفيه يوظف الشاعر الفلسطيني الخلفيةَ السياسية والتاريخية للغزو الإسرائيلي للبنان وحصارِ بيروت عام ١٩٨٢ إطاراً لتأملٍ عميقٍ ومتعددِ الأصوات حول بيروت، وحول التجربة الفلسطينية في لبنان. في هذا النصّ النثري البليغ الإبداع يراكم محمود درويش لوحة تجميعية (كولاجاً) عن المدينة المحاصرة، وعن بطولة سكانها، وعن المنفى الفلسطيني. وهو يضمّ عدداً من الأجناس الأدبية المختلفة مثل النثر السردي والشعر المنثور والشعر الخالص والنقد الأدبي والنصوص التاريخية. وفي الوقت نفسه، فإنّه يرفع الأحداثَ الواقعية إلى مصاف الدلالة الكونية الشاملة، عبر إطلاق جملة من الأسئلة الفلسفية عن الحياة تحت الحصار، وعن دوره

١ ـ تشكل المتاهة شخصية أسطورية تعكس سلسلة تجارب يتعذر التحكم بتوتراتها الشديدة وتعقيداتها البالغة.

٢ ـ مأخوذة من السطر الأول لقصيدة وداع بيروت لمحمود درويش في **ذاكرة للنسيان**، ص ١٢٢.

ككاتب مبدع، وعن العلاقة بين الكتابة والتاريخ[1].

يشكّل فنُّ الكولاج [فن تجميع النتف والقصاصات لتشكيل لوحة] أسلوباً أدبياً ناجحاً جداً في تجميع الأجزاء المتناثرة للذاكرة، ويشهد على المزاج النفسي للمؤلف وهو يستذكر شظايا التجربة الفلسطينية في بيروت، ويعكس - بالكثير من الدقة - التشظي العام للواقع. فالتقاليد الكوزموبوليتية، والانفتاح العقلي، قلبتْ مدينة بيروت الى إناء يستوعب كلَّ الأحلام العربية، وإلى أسطورةٍ «يوتوبيا عربية». لقد كان بحث بيروت عن الهويّة بحثاً مهووساً، غارقاً في بحر من الايديولوجيات والملصقات والشعارات: «تحولت بيروت من مدينة الى مفهوم ومعنى ومصطلح ودلالة» (ص ٤٣). وانبثقت من هذا البحث رغبةٌ متواصلة في مواكبة كلّ الاتجاهات السياسية والدُّرَج «: كانت [بيروت] ورشةً حرية. وكانت جدرانها تحمل موسوعة العالم الحديث؛ وكانت مصنع ملصقات [...] سينما ثورات سريعة الدوران، ڤيديو للتطبيق المباشر» (ص ٤٤). ولقد بدت المدينةُ سهلة المنال، إذ راحت تحمّل نفسها عبءَ جميع الرغبات المختلفة المسْقَطة على بيروت. فقد كان كل واحد يتوقّع أن يجد في بيروت ما يبحث عنه: ملاذاً للاجئ السياسي؛ وسوقاً رأسمالية وفيرة الأرباح للتاجر؛ وحريةً في التعبير للكاتب؛ ومكاناً لعلاقات حب ممنوعة للفتاة التقليدية... (ص ٧٤ - ٧٥). «أما بيروت فلا أحد يعرفها. ولا أحد يبحث عنها، ولعلها ليست هنا أبداً. وفي الحرب فقط عرف الجميع أنهم لا يعرفونها. وعرفتْ بيروتُ أنها ليست مدينة واحدة ولا وطناً واحداً، وأنّها ليست بلاداً متجاورة...» (ص ٧٥ - ٧٦). وهكذا فقد أصبحت بيروت بوتقةً لسائر التناقضات، ولجملة هوياتٍ ومصالح متباينة ومتطرفة، مدينةً بألف وجه ووجه، حتى بدت وكأنها أشبه بمظهرٍ زائفٍ منها ببؤرة ذات هوية قابلة للتحديد (ص ٧٤). والدليل الحصري الوحيد - وإن كان مأساوياً - على هذا الكيان الانتقالي الذي لا شكل له هو الحرب نفسها: «إذا رأيت النيل فهذا يعني أنك في القاهرة. أما هنا، فإنّ صوت الرصاص هو الذي يدل على بيروت» (ص ٧٤).

يشنّ محمود درويش هجوماً عنيفاً على الفلسطينيين وعلى غيرهم من اللاجئين العرب اللائذين ببيروت، بسبب أسلوبهم في التعامل معها. فقد أسقطوا على بيروت معنى نهائياً: فأولئك الذين حلموا بعالم جديد حطوا رحالهم في هذه الجزيرة المعروفة باسم بيروت، وهؤلاء العرب جعلوها ملْكاً لهم «أحدَ أشكال التدرب العربي على ديموقراطية متخيلة» (ص ١٠٧) ورأوها «حاضنة ميثولوجيا البطولة القادرة على تقديم وعدٍ آخر للعرب غيرِ وعدِ [هزيمة] حزيران» (ص ١٠٧). ويقوم المؤلف بفضح المبالغة الايديولوجية في تضخيم الفلسطينيين لصورة المدينة، وبتفكيك أسطورة المدينة لدى الثوريين. فلقد كان هؤلاء يتصرفون مثل «الآلهة»، دائبين على خلق مشهد أحلامهم الثورية في بيروت. ولكن الفلسطينيين أخفقوا في أخذ السمات الحقيقية لهذه المدينة بعين الاعتبار، كما أخفقوا في فهم لبنان (ص ٣٨ - ١٠٧ - ١٠٨).

وهذا الجهل والانبهار، المتولدان من الحاجة الماسة الى موطئ قدمٍ يسند الرؤيا الفلسطينية، أفضيا الى خطإٍ مميت. وهنا يكشف درويش المخاطر الكامنة في أسطرة المدينة لأغراض دعائية؛ فالآلية الذاتية لهذه الأسْطرة ما لبثت أن أفرزت نتائج معكوسة: «شيء من صناعة الڤيديو: نكتب القصة، والسيناريو، والحوار، ونختار الممثلين والكاميرا والمنتج والمخرج، ونوزّع الأدوار دون أن ننتبه إلى أنّنا نحن الموزّعون في أدوار. وحين ننظر إلى وجوهنا ودَمِنا على الشاشة، نصفّق للصورة ناسين أنّها من صناعتنا. وما إن يتحول الإنتاج الى إعادة إنتاج حتى يصدّق أنّ «الآخر» هو الذي يشير إلينا» (ص ٣٨). ويقوم محمود درويش باكتشاف مدينة بيروت وجمالها من جديد في صباح «يوم هيروشيما» ١٩٨٢/٨/٦ في بيروت بالذات. ففي ذلك اليوم يُسْقِط الاسرائيليون قنبلة فراغية على حيّ الصنائع، مقحمين بيروت في سيناريو أشبه بيوم الحشر؛ وفي مواجهة الموت الذي تصبه «الحشرات الفضية اللامعة» (ص ٤٣) من السماء يصبح اكتشاف ملامح بيروت الحقيقية والمميزة أمراً ممكناً للمرة الأولى، فينزلق درويش إلى دور «المتسكع» في شوارع بيروت ويقول: «أمشي لأراني ماشياً، ثابت الخطوة [...] تنبح عليَّ الوحوش الطائرة. تبصق نارها ولا أبالي [...] عمّ أبحث؟ لا شيء [...] لم أر بيروت من قبل في مثل هذا النوم الصباحي. ولأول مرة أرى الأرصفة أرصفةً واضحة. ولأول مرة أرى الشجر شجراً واضحاً، بجذوع وأغصان وأوراق دائمة الخضرة. هل بيروت جميلة في حد ذاتها؟» (ص ٤٣).

الآن فقط يُطْلَقُ سراحُ بيروت من أَسْر الأسطورة التي حولتها إلى «يوتوبيا عربية» و «تمثال حرية» عربيٍّ، عن طريق الكشف عن أشكال الاستغلال الإيديولوجي والتجاري لهذه العملية. فأسطرة الشهادة مثلاً حولتِ الموتَ في بيروت الى بند مربح في مجال صناعة الملصقات: «وجوه على الجدران، شهداء طازجون خارجون للتو من الحياة ومن المطبعة، موت يُعيد إنتاج موته، شهيد يزيح وجه شهيد آخر عن الحائط ويجلس مكانه الى أن يزيحه شهيد جديد أو مطر» (ص ٤٤). كما أنّ أَسْطَرة بيروتَ والثورةِ الفلسطينيةِ تمخّضتْ عن آثار مضلّلة وزائفة بدلاً من أن تعزز قدرة الناس على الفعل عبر شحن وعيهم الجماعي

---

١ - يعفي الشاعر نفسه، في كتابته عن التجربة الفلسطينية ببيروت، من ذكريات الحرب المرعبة عبر استذكارها في نص محدد، ومن هنا جاء العنوان: **ذاكرة للنسيان**. وما إنْ يتحول الأمر الى نص، حتى تشكل عمليةُ التطهر هذه فعلَ تذكُّرٍ بالنسبة القارئ، تمثالاً وصرحاً يواجه النسيان وتشويه التاريخ. انظر ابراهيم محاوي «مقدمة» للترجمة الانكليزية: **Memory for Forgetfulness**، بيركلي ولندن ١٩٩٥، ص ١٨ - ١٩.

بمعنى أعمق هُمْ في أمسّ الحاجة إليه في مرحلةٍ ما بعد هزيمة ١٩٦٧. فتحولت المدينة الى غابة، وأدت مبالغاتُ التحريض فيها عن طريق الأفكار والإسقاطات الخلافيّة (التي تكثفت أدبياً في صيغة الكولاج) الى المزيد من الضياع والتسيب. وفي هذا الواقع الفوضوي والمعقد والغامض اختلطت مدينةُ بيروت الحقيقية بعوالم الايديولوجيا القائمة على الأوهام.

كان الرحيلُ عن مدينة بيروت المحاصرة أمراً عصيّاً على التصور بالنسبة إلى الفلسطينيين. ففي هذا المكان سبق أن جوبهت ثورتهم بالحقد والموت ألفَ مرةٍ ومرة، ولكنها نَجَتْ واستمرت (ص ١٥٨). كانت فكرةُ مغادرة هذه المدينة «تُشبه فكرة الخروج من الجنة، أو من الوطن» (ص ١٢٥). ويأتي محمود درويش ليضع حداً لصورة «بيروت ـ الجنة» الأسطورية هذه عبر تحويلها إلى نقيضها والإجهاز على كل هذا التمجيد الايديولوجي للمدينة. فعرفات نفسه يَشْهد على إفلاس تلك الصورة، إذ يقول في أيام الحصار: «هبَّت رياح الجنة» (ص ١٢٦)؛ فأيّة جنّة تلك التي شوّهها القصف وأقحمها في منطقة الخط الفاصل بين الحياة والموت!

في حالة اللاوجود هذه ينهار المعنى كلُّه كما تنهار أبعادُ المكان والزمان: فتتداخل الحدود بين «هنا» (بيروت/المنفى/العالم) و«هناك» (فلسطين/الوطن/العالم الآخر)، وبين الحياة والموت، بين الجنة والنار. يعقد الراوي (وهو الأنا الآخر لـ محمود درويش) حواراً مع صديقه الميت، المثقف الفلسطيني عزّالدين قلق[1]، الذي جاء من الآخرة ليشارك في رحيل الفلسطينيين عن بيروت (ص ١٢٧ ـ ١٣٠)، لكنّه يعجز هو نفسه، نتيجةً لحالة بيروت المروِّعة، عن إعادة الحقائق الجوهرية للوجود الإنساني إلى وضعها الطبيعي. ففي زمن الحصار تبدو جميعُ أنماط تفكيرنا وآرائنا عن هذا العالم وعن الآخرة عديمة القيمة. إنّ فقدان المعنى لَهُوَ فقدانٌ شامل، يطول الآخرةَ نفسها، ويشمل الآمال المعلّقة على الخلاص وعلى الحياة الأبدية في الجنة أيضاً!

في الخطاب الهزلي الساخر **لذاكرة النسيان** يظهر العالم الآخر عديم الشكل، ملغزاً، ودون أي معنى، شأنه في ذلك شأن العالم الواقعي في بيروت. فمن المفترض أن يكون المغدور عزالدين قلق، وهو أحدُ شهداء الثورة الفلسطينية، مقيماً في الجنة. ولكنه يفاجئنا بإبلاغنا أنّه يتابع حياته اليومية كما مارسها على الأرض. وحين يسأله الراوي عن مكان إقامته الفعلية يتضح أنّه أحد سكان اللامكان ولا يعرف إن كان يعيش في الجنة أم النار، ولا إن كان ميتاً أم حياً. فما أشبه حالةَ عزالدين الـ بين بين، حالةَ تفككه وتحلّله هذه، بحال أهالي بيروت! فالبيارتة، من وجهة نظر هذا الزائر القادم من العالم الآخر، ليسوا أمواتاً ولا أحياء. حتى شهداء المدينة المحاصرة لم يصادفهم عزالدين في «الآخرة»، وما يثير قدراً أكبر من الدهشة هو أن هؤلاء الشهداء لم يدخلوا الجنّة الموعودة على الإطلاق لأن الاسرائيليين قصفوا مقبرتهم أيضاً (ص: ١٢٨ ـ ١٢٩).

وينتهي نصّ درويش، مثله مثل رواية **ابواب المدينة** لالياس خوري، بمشهد الطوفان النمطي: يمشي البحرُ في شوارع بيروت، ويسقط من السماء، ويدخل الغرف (ص ١٤٧). لم يبق للشعب الفلسطيني الا البحر، إلا مسلسلٌ جديدٌ من الترحال الأوديسي في المنافي، يضاف إليه تلميحٌ مخيف يسوقه المؤلف الى أن حلم العودة ربما كان قد تلاشى الى الأبد هذه المرة:

«لا أرى في البحر غير البحر..

لا أرى ساحلاً

لا أرى حمامةً» (ص ١٤٧).

ولم يبق للشاعر، هو الآخر، سوى البحر؛ وكلمة البحر هذه تعني أيضاً بحورَ الشعر في اللغة العربية. لقد أحال جنونُ بيروت الشاعرَ الى كلمات (ص ٤٢)، ومن الآن وصاعداً سيشكّل الشعرُ ـ لغةُ الإبداع ـ أداةَ وجوده الوحيدة. ولكنّ الشعر هو أيضاً وسيلته الأقوى لإبداع هوية، ولاجتراح جغرافيةٍ فلسطينيةٍ باللغة، لأنّ الوجود نفسه يُفهم ـ من وجهة النظر الإسلامية ـ في إطار مجاز الكتابة[2].

خاتمة

جاءت لوحة نزار قباني البيروتية مستَمدّةً من مخزون صور منمَّطةٍ الى حدود معينة، وقائمةٍ على رواسم معروفة مثل «ستّ الدنيا». فنزار قباني يلتزم تصوراً لبيروت بوصفها «مدينة فردوساً»، ويلتزم أيضاً فكرة انبعاث «المدينة

---

١ ـ كان عزالدين قلق ممثل منظمة التحرير الفلسطينية في فرنسا، وقد اغتيل في باريس عام ١٩٧٨ على يد أجهزة الاستخبارات الإسرائيلية.

٢ ـ محاوي: المقدمة، ص ٢٥ ـ ٢٧. يقتبس درويش من **الكامل في التاريخ** لابن الأثير ليؤكد وجهة نظره حول العلاقة بين الوجود الإنساني وعملية الخلق والكتابة؛ انظر: **ذاكرة للنسيان**، ص ٣٦ ـ ٣٨.

الفردوس» من خرائبها انبعاثَ طائر الفينيق. وبالتالي فإنّ قصيدة قباني تدور، الى حد كبير، في إطار الصورة التقليدية للمدينة في الأدب العربي. غير أنها اكتسبت قدراً كبيراً من الشعبية والانتشار، وغنتها ماجدة الرومي أوائلَ التسعينيات. وتقدم قصيدة «بيروت، يا ست الدنيا» التبسيط التاريخيَّ المناسب والرغبة في المصالحة، وهما أمران مطلوبان لولادة لبنان من جديد. لا غرابة، إذن، أنّ الأغنية التي تحمل عنوان «قومي يا بيروت»! دخلتْ حملةَ الدعاية من أجل إعادة بناء بيروت، وشقّتْ طريقها الى الإعلانات التجارية لشركة سوليدير على شاشات المحطات التلفزيونية اللبنانية.

ومع الاستمرار العنيد للحرب اللبنانية شهدتْ صورةُ بيروت الأدبية انقلاباً أساسياً اتّضح بعد الموت والدمار الهائلين اللذين جلبهما الغزوُ الاسرائيلي في ١٩٨٢ للبنان. وفي حين استدعتْ قصيدة قباني الأساطيرَ من أجل الإبقاء على حياةِ صورةٍ أسطوريةٍ للمدينة، حرصت نصوصٌ أخرى على التعبير عن سقوط بيروت وموتها عبر موت تلك التصورات الأسطورية، التي بُنيتْ عليها صورةُ المدينة في السابق.

وقد بيّنتُ أنّ الصور المدينية المستندة الى أساطير جنوسيّة معينة (كأنوثة المدينة وجسدها النسوي وفنونها الإغوائية) تشي بدور بالغ الأهمية في النصوص العربية المعاصرة الدائرة حول المدن. فانهيار بيروت وصولاً إلى تدميرها يتحقق على المستوى الأدبي عبر عملية تفكيكٍ وتحلُّلٍ تدريجيين لصورة «المرأة ـ المدينة» المُغْوية المثيرة للشهوات. وهكذا يأتي محمود درويش ليضع حداً لقصة الحب الفلسطينية مع بيروت عن طريق تحويل جدلية الحب والموت الشعرية لديه إلى مفهوم شعري جديد. فحين تنقلب المعشوقة بيروت «الياقوت» إلى تابوت له، فإنّه يقاوم إغواءها بنقض ميثاق الحب معها.

ويشكل التعويل على الأساطير الجنوسية عنصراً مركزياً أيضاً في اللوحة الأدبية التي يقدمها الياس خوري عن بيروت المعاصرة. غير أن المؤلِّف هنا يوظِّف تجسُّدَ المدينة في المرأة وجاذبيتها الإغوائية لأغراض تحريرية. فالصورة ذات الحدين لأليس الشابة مقابل أليس الطاعنة في السن، توفر أداة أدبية لتسجيل سقوط بيروت. فالمرأة ـ المدينة هنا تضطلع بوظيفةِ شحذ الوعي اللبناني بالمخاطر القاتلة التي ينطوي عليها فقدانُ المدينة هويّتَها واغترابُها عن ذاتها. إنّ مدينة بيروت الميتة، المتمثلة بالمومس العجوز الضحية، لهي جديرة بكل ما لدينا من رحمة وعطف، لكنّها فقدتْ منذ أمد طويل كلَّ أثر من آثار الجاذبية الأنثوية.

يقوم الياس خوري بتوظيف الأمثولة إطاراً أدبياً لتسليط الأضواء على الطابع الوهمي الزائف للصور المدينية الأسطورية. فـ**في أبواب المدينة** تتجلى المدينة متاهةً لانهائية. صحيح أنّ على المدينة الأسطورية، وفقاً لصورتها النمطية في الحكايات الخيالية، أن تكون المكان الذي يوفِّر للناس الأمن والهوية والموطن؛ غير أنها تبدو في الأمثولة الحديثة مكاناً للوحدة الكاملة، حيث يتوه أناسُ العصر ويُضلّلون، وتطغى على مدينتهم تقاليدُ باليةٌ ميتة. وما دام الناس متمسكين بتبجيل المدينة وأسطرتها، فستظلّ محكومةً بالدمار والموت. ولا يمكن اجتراح أيّ تغيير في الوضع اللبناني إلا عن طريق مواجهة هذه الأسطورة عن «المدينة» والتمرد على كل ما هو موجود داخل «أبواب المدينة».

ويكشف محمود درويش، هو الآخر، وفي نصّ نثريّ هذه المرة، النقابَ عن الطبيعة الوهمية الزائفة للصور الأسطورية المدينية حين يتم ابتداعها لأغراض إيديولوجية. فقدرة بيروت على البَهْر والإغواء تنطوي على نتائج قاتلة. فبيروت «الياقوت» تنقلب الى تابوت، وإغراءات الحرية وتحقيق الذات التي بدت متوفرة في بيروت شوّهَت المدينة وحوّلتها الى قناع. وظل الناس يقرعون باب الموت متوهمين أنهم أمام باب «بيروت الفردوس». ولكن درويش يبيِّن، من خلال حواره مع صديقه الميت، أنْ ليس ثمة من فردوسٍ على الإطلاق، مهما اختلفت الأماكن التي يبحث فيها عنه أهالي بيروت. وتذهب هباءً جميعُ الجهود المبذولة من أجل إكساب الحياة معنى ذا شأن، سواء أكان ذلك عن طريق أسْطرة المدينة أم من خلال الإيمان الديني. ولا يتردد محمود درويش في تفكيك الصورة الأسطورية لـ «بيروت ـ الفردوس» من جهة، والعقيدة الإسلامية الأسطورية للشهادة التي تشكل القاعدةَ الإيديولوجيةَ المركزية للثوريين الفلسطينيين وللجماعات (الإسلامية) الأخرى المقاتلة في بيروت من جهة ثانية. يندمج النعيمُ بالجحيم، والجحيمُ بالنعيم، ويختلط العالمُ الأرضي بالعالم الأزلي، الى أن يتحلل ذلك كله في نهاية **ذاكرة للنسيان**.

ومع نصوص الياس خوري ومحمود درويش عن الحرب برزت وجهاتُ نظرٍ ذاتُ نبرةٍ انتقادية عالية حول مدينة بيروت، كانت صارخةَ التركيز على تفكيك التصور الأسطوري. فهل سيستمر هذا الاتجاه في الآثار الأدبية التي تُكتب الآن في فترة إعادة بناء لبنان على الصعيدين الاقتصادي والذهني؟

ترجمة: فاضل جتكر

ماهر جرّار
الجامعة الأميركيّة في بيروت

عُرْسُ الشَّهادة
المقدّس والحكاية

لم تُعنَ الأبحاثُ الحديثة بشكل وافٍ بَعْدُ بدراسة الآثار الحديثيّة الإسلاميّة المبكّرة من حيث بُناها السرديّة ومكوّنات خطاباتِها. وقد نشأت هذه الآثار في بلدانيات مختلفة، وتداولتها أوساطُ القصّاص والمحدّثين مادةً شفويّة أساساً قبل أن تستقرّ أصنافاً كتابيّة ضمن مجاميع الفقه والحديث، التي وضعت قواعدها التصنيفيّة وبدأت بالانتشار منذ النّصف الثاني للقرن الثاني الهجري.

وقد استوقفتني في **كتاب الجهاد** لابن المبارك (١٨١/٧٩٧)[١]، وهو أوّل كتاب في بابه، جملةٌ من الآثار التي تحثُّ على الجهاد وتروي فضلَ المجاهدين، وجُلُّها يدور حول نعيم الجنّة. ومن هذه الآثار عددٌ لا بأس به في وصف الحُور العِين؛ وبعضها لا يتجاوز السطر أو السطرين، فيما يبلغُ بعضُها الآخرُ الصفحةَ، ويتّخذ منحًى سرديّاً قصصيّاً فيه الكثيرُ من الخيال والغرابة (الفانتاستيك). وقد دخلتْ هذه الآثار في كتب الحديث عند أهل السُنّة، وبعضُها من الكتب الصِّحاح كـ**صحيح البخاري** و**سنن ابن ماجة** و**سنن التِّرمذي** وغيرها من المصنّفات والمسانيد. ويستوقف الدّارسَ عند تصفّحه كتبَ الجهاد أو كتبَ الوُعّاظ المتأخّرة، أنّ هذه الآثار قد أصبحتْ بمثابة Topos [موضوعات] حيكت حوله حكاياتٌ تقترب في بنائها من حكايات السِّير الشعبيّة. فما إنْ نبلغَ القرن السادس الهجري حتى نرى هذه الحكايات مادّةً للقصّاص والمذكّرين يُلقونها في الحشود قبل الغزوات وأثناءها لحثِّهم على التطوّع والجهاد. ولم يقتصر الأمر على بقعةٍ جغرافيّة معيّنة، بل شمل معظم أرجاء العالم الإسلامي آنذاك، الأمر الذي يسمح بتمييزها صِنْفاً يمكن دراستُهُ على هذا الأساس، وتتبُّعُ مراحل نشأته وتطوّره، ودراسةُ بناه السرديّة ووحداته الحكائيّة.

قضى ابنُ المبارك الشطرَ الأكبرَ من عمره في ظلّ الدولة العبّاسيّة، وكان التهديدُ الخارجي المباشر في القرن الثاني يتمثّل في الدولة البيزنطيّة، فاتّخذت الجبهةُ الشاميّةُ أهميّةً كبرى. وكان البيزنطيّون، زمنَ الأمبراطور قسطنطين الخامس (٧٢١ ـ ١٢٤/٧٧٥ ـ ١٥٩)، قد انتهزوا انشغال العبّاسيين بتثبيت أوضاعهم الدّاخليّة، فعاثت جيوشهم في مناطق الثّغر على طول الحدود مع الدولة الإسلاميّة، ودمّروا القلاع والتحصينات، وهدّدوا النّظامَ الثغريَّ كلّه تهديداً خطيراً[٢]. وسرعان ما تنبّه الخلفاء العبّاسيّون لخطورة الوضع، فعملوا على إعادة تنظيم الجبهة، وما لبثوا أن بادروا بالهجوم، فعادت الجبهة مشتعلة، وشهدتْ معارك كبرى. واستمرّ هذا الوضع قائماً حتى حوالي منتصف القرن الرّابع. واعتمد العبّاسيون نظام الثغور نفسه الذي شكّله الأمويّون، وصرفوا همّتهم في إعادة بناء المدن الثغريّة وربطِها بشبكةٍ من القلاع والحصون وشحْنِها بالجند والمقاتلة؛ ولم تكتف الدولة العبّاسية بشحن هذه المناطق بالجند «النّظامي»، بل سمحت لأعداد كبيرة من المتطوّعة بالمرابطة في الثغور والمشاركة في القتال وشجّعتهم على ذلك. وكان هؤلاء المتطوّعة يفدون من سائر أرجاء الدولة الإسلاميّة[٣]؛ فالجهاد فَرْضٌ وَرَدَ في القرآن وأكّدت الأحاديثُ المتداولة منذ القرن الأوّل على وجوبه وضرورته؛ وقد اختلف الفقهاء فيما إذا كان الجهادُ فرضَ عينٍ أم فرضاً على الكفاية، والأكثر أنّه فرض على الكفاية إذا قام به البعضُ سَقَطَ عن

---

١ ـ بتحقيق نزيه حمّاد، دار النّور، بيروت ١٩٧٢.

٢ ـ فتحي عثمان، **الحدود الإسلاميّة البيزنطيّة بين الاحتكاك الحربي والاتّصال الحضاري** (الدّار القوميّة، القاهرة [١٩٩٦])، ١/١٣٤؛ وعبد الرّحمن محمد الغني، **الحدود البيزنطيّة الإسلاميّة وتنظيماتها الثغريّة ٤٠ ـ ٣٩٩/٦٦٠ ـ ٩٩٠** (حوليّات كليّة الآداب، جامعة الكويت ١٤١٠/١٩٩٠)، ص ٣٣.

٣ ـ فتحي عثمان، **الحدود الإسلاميّة البيزنطية** ٢/٢٦٠ ـ ٢٦١؛ عبد الرّحمن محمد الغني، **الحدود البيزنطيّة الإسلاميّة** ٤٣ ـ ٤٤.

الباقين لحصول المقصود ما لم يكن النّفيرُ عامّاً. ورأى الفقهاء، قياساً على السّابقة التاريخيّة، وجوبَ أن يُغزي الإمام طائفةً إلى العدوّ كلّ سنة مرّةً على الأقلّ[1].

غير أنّ هذه الآراء الفقهيّة لم تستقرّ إلاّ بعد فترة طويلة من الصرّاع بين السلطة المتمثّلة بمؤسّسة الخلافة وبين الفقهاء والعلماء الذين كانوا ينازعونها السلطة، ومحاولتها السيطرة التّامة على أجهزة الدولة ومؤسساتها[2]. ومع استقرار الدولة الإسلاميّة، واتّجاه الخلفاء إلى تأكيد مركزيّة السلطة، ومحاولتهم الاستئثار بالأجهزة الدينيّة والعسكريّة، (إذ أصبح للخلافة جيشٌ مركزيّ منظم يأتمر بإمرتها وتُصرف له العطاءاتُ والأرزاق)، عمّ شعورٌ بين فئات الفقهاء والعلماء والزهّاد بأنّ فرض الجهاد الذي اعتبروه خطاباً قرآنيّاً موجّهاً للفرد المسلم ـ بما فيه من أجرٍ فردي وتضحية شخصيّة، وبما هو «طقس» ديني وعقْدٌ بين المؤمن وربّه ـ قد أصبح خاضعاً لسياسة الدولة ولخلفاء لم يكونوا دائماً يتمتّعون بالشرعيّة[3]. وقد تنازع الطرفان في إضفاء فهمهم على دور السلطة السياسية، وفي محاولة السيطرة على النّظم الدينية، إلى أن استطاع الفقهاءُ مع مطلع القرن الثالث الهجري تأكيدَ سلطتهم في مجالات ووظائف خاصّة مقابل قبولهم بسلطات الخليفة وواجباته[4]: فالطّاعة واجبة للإمام؛ وكذلك تجنّب الفتنة وسفك الدّماء ـ أي عدم جواز الخروج على السلطان؛ والجهاد، كالصّلاة، واجبٌ خلف كلّ إمام بَرّاً كان أو فاجراً[5]. وقد كان للعلماء والفقهاء والزّهاد دورٌ مهمّ في تجنيد المتطوّعة وحثّهم على الجهاد، وفي إقامة مجالس القصص والوعظ لتبيان فضائلِ الجهاد (مع السلطان) وأجرِ الشّهداء، وفي التوسّط بينهم وبين السلطة[6]. وعلى رأس هؤلاء العلماء نذكر الأوْزاعي وابنَ المبارك وأبا إسحاق الفزاري، وهم من العلماء المجاهدين في الثغور الشاميّة، وكان الأخيران يرابطان في المصّيصة وما والاها من الثُّغور الشاميّة ويشتركان في الغزوات والجهاد، وكلّهم قد كَتَبَ في السِّيَر وفضائل الجهاد.

*

ظهرت المصنّفاتُ الأولى في الجهاد في مناطق الثغر، في النّصف الثاني من القرن الثاني، غير أنّ مَوادّها الأولى كانت قد نشأت وانتشرت في فترة سابقة تعود بنا إلى أواخر القرن الأول والرُّبْعِ الأوّل من القرن الثاني، أيْ إلى زمن التّابعين ممّن اشتركوا في الفتوحات ونزلوا في البلاد المفتوحة. وإلى هذه الفترة نفسها يعود انتشارُ أحاديث فضائل البلدان، وأكثرُ أحاديث فضائل الجهاد والمرابطة تعود إلى تابعي الشام ومحدّثيها الأوائل. وفي هذه الفترة، وأثناء حملة مسلمة بن عبد الملك على القسطنطينيّة، كانت قد انتشرتْ أحاديثُ ذاتُ طابع «نُشوريّ» تربط قيام الساعة بفتح القسطنطينيّة. وإلى هذا الزمن تعود الموادُّ الأولى لأخبار وأحاديث ذات طابع قصصي شعبي حول مَسْلَمة بن عبد الملك، وقد تطوّرت هذه الأخبار والأحاديث فيما بعد إلى نوع من السّيرة الشعبيّة يمكن تسميتها بسيرة مسلمة التي دخلت بعد ذلك في نسيج سيرة البَطّال وذات الهمّة[7].

لقد ورد ذِكر الحُور العِين في القرآن الكريم أثناء ذكر وصف الجنّة وما وُعد به المؤمنون من نعيمٍ مقيم ودائم فيها؛ وتنطلق هذه الآثارُ التي ورد فيها ذِكرُ الحور العين في **كتاب الجهاد** لابن المبارك في تصوُّرها من النصّ القرآني (وهي الآثار ٢٠ ـ ٢٤، ٦٣، ١٣٢، ١٤٣، ١٤٥ ـ ١٥٠). ورواة هذه الآثار عاشوا بين مطلع القرن الثاني ومنتصفه، وهم يشكّلون الحلقة الثانية أو الثالثة في الأسانيد، ويروون أحياناً عن أشخاص عاشوا في النصف الثاني من القرن الأوّل. وكلّها أخبار مقطوعة أو موقوفة، وحكايات تمّت أثناء الفتوح ـ خاصّة فتوح الشام. وهؤلاء الرّواة هم من المجاهدين أو القصّاص والزهّاد[8]، وهم في أغلبيّتهم من الشام أو البصرة

---

١ ـ قارن مثلاً بـ: محمد بن أحمد السّرَخسي، **المبسوط في الفقه** (مطبعة السّعادة، مصر ١٣٢٤/١٩٠٦)، ١٠/٣؛ ابن عبد البَرّ، **التّمهيد** (بتحقيق مجموعة من الباحثين، وزارة الأوقاف بالمملكة المغربيّة، المحمّدية ١٣٨٧/١٩٦٧ ـ ١٤١٢/١٩٩٢)، ١٨/٣٠٣ ـ ٣٠٤، ٢٣/٢٢٧ ـ ٢٢٨.

٢ ـ انظر: خير الدين يوجه سوي، **تطوّر الفكر السياسي عند أهل السُنّة** (دار البشير، عمّان ١٤١٣/١٩٩٣)، ص ٨٣ ـ ١١٨.

٣ ـ A. Noth, **Heiliger Krieg und heiliger Kampf in Islam und Christentum** (Bonn 1966), pp. 43 - 50

٤ ـ I. Lapidus, "The Separation of State and Religion", in **IJMES** 6 (1975), pp. 363 - 86.

٥ ـ ابن عبد البَرّ، **التمهيد** ١/٣؛ خير الدين يوجه سوي، **تطوّر الفكر السياسي** ١٦٧ ـ ١٧٠؛ وقد أفتى الإمام مالك بجواز الجهاد مع أئمّة السّوء بعد هزيمة مرعش، انظر:

M. Jarrar, **Die Prophetenbiographie im islamischen Spanien** (Peter Lang Verlag, Frankfurt a.M. 1989), p. 244, 270, fn. 8.

٦ ـ انظر مثلاً، رسائل الأوزاعي في: ابن أبي حاتم، **الجرح والتعديل** (١ ـ ٩، دائرة المعارف العثمانيّة حيدر آباد، ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣)، ١/١٩٣ ـ ١٩٥.

٧ ـ ويرد ذِكْرٌ للحور العين في إحدى هذه الروايات السرديّة التاريخية، انظر: ابن أعثم الكوفي، **الفتوح** (دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد ١٣٩٤/١٩٧٤)، ٧/١٧١ ـ ١٨٤.

٨ ـ انظر جدولاً يعرّف بهم وبأصولهم ووظائفهم: ماهر جرّار، في **مجلّة الأبحاث** (الجامعة الأميركيّة في بيروت) ٤١ (١٩٩٣)، ص ٣٨.

حيث كانت تنطلق الفتوحات نحو أرض الرّوم وخراسان وما وراء النّهر تباعاً. وقد عُرفتِ البصرةُ بعُبّادها وقُصّاصها منذ النّصف الأوّل للقرن الثاني، وورد عن زُهّادها أخبارٌ فيها ذِكرٌ للحُور العين مقرونة أحياناً بالجهاد.

*

لننتقل الآن إلى دراسة الحوافز التي تتكرّر في هذه الآثار؛ فالبنية الحكائية البسيطة ترتكز على متنٍ (fabula) ثلاثيٍّ: الخروج، القتال/وترائي الحور العين، الشهادة. وهي تُخْبَر عن طريقِ راوٍ مفارقٍ لمرويّهِ (الأرقام ٢٠، ٢١، ٢٣)؛ ليؤسِّس المبنى الحِكائيُّ (sjuzet) عبر مجموعةٍ من الحوافز: الحلّة والنّصيف، الحور العين وعددهنّ، المشاركة العاطفيّة في القتال. وقد تدخل عليها حوافزُ حكائيّةٌ أخرى تجعلها أكثر تعقيداً: كأنْ يقدِّم للراوي راوٍ آخر يؤكّد على صدقه ويختم بخلاصة زُهديّة (رقم ٧)؛ أو أنْ تدخل صورة الزوجة الأرضيّة والشماتة منها وتفضيل الحوراء/الحور عليها (رقم ٢٤، ١٣٢). ويمكننا تمييز ثلاثة أخبار ضمن هذه المجموعة: فالخبر رقم ١٣٢ هو أقلّها تعقيداً ويشي هو نفسه بأنّه وليد فترة مبكّرة، وتكاد أجزاؤه تلتئم بصعوبة؛ ولعلّ صورة الزوجة السوداء البذيئة كنايةٌ عن الدُّنيا؛ فكأنّ الخبر كان في الأصل جُزءاً من مكوّناتٍ كان اتّساقُها يؤدّي إلى تفسير الآية التي وردت في ختامه، أي أنّه مُنتزع من «فضاءٍ دلالي» مختلف لعلّه كان في الأصل فضاءً تفسيريّاً يرتبط بالآية التي وردت في آخره، ثمّ تمّ عزله واستخدامه من جديد، فضاع بذلك الرّابط بين المتن والآية. أما الخبر رقم ٦٣ فهو يأتي بوظيفة جديدة تتمثّل في تحويل الجسد وإعادة خلقه، وهي مشكلة ميتافيزيقيّة تعالج علاقة الرّوح بالجسد (موضع الشهوة والألم)، وتبرز فيه نظرةُ الشهيد الاسترجاعيّة إلى الأرض بعد عمليّة التحويل والتّطهير هذه، ليأتي حافز الحور العين في الخاتمة.

أمّا الخبر رقم ٢٢ فهو أكثر أخبار هذه المجموعة اكتمالاً، إذْ تبدأ البنية السرديّة فيه بالتكوّن ويبرز دور الرّاوي، ويتمُّ فيه استخدام الحوافز جميعها مع إضافة وظائف جديدة إليها. ونلاحظ هنا البنية السرديّة المتطوّرة نوعاً ما، والتي تفترض مشاركة من السامع/القارئ، وقدرةً أحياناً على ملء الفراغات؛ فقوله بعد الحافز الزُّهدي في البداية الذي يؤكّد فيه الرّاوي المفارق لمرويّه صدقَ الرّاوي الثاني: «فلو تَرَوْن ما أرى من بين أصفر وأحمر وأبيض وأسود، وفي الرِّحال ما فيها» قولٌ مُشكِلٌ ـ بالنسبة إلينا كقرّاء على الأقلّ ـ لأنّه يشير إلى رؤية يتميّز بها هو وحده من دون السّامعين، فما هي دلالة الألوان هنا؟ هل هي إشارة إلى بني آدم عامّةً من حيث أعراقهم (وهو يستخدم هنا صيغة المذكّر)، أم أنّه يشير إلى ألوان يراها في العالم الآخر الذي يتخيّله (رؤية قلبيّة)؟ وقوله: «وفي الرِّحال ما فيها» يزيد الجملة غموضاً (فهل نحن هنا إزاء نوع من التّحذير من الغُلول؟). ونراه يقرن بين الصّلاة والتقاء الصفّين في القتال، ففي كلا الحالين تفتح أبواب السّماء وأبواب الجنّة والنّار، إلاّ أنّه في الجهاد تُزيّن الحور العين كذلك. ونجده يستخدم حافزَي العطف والمعاتبة ويضاعف عدد الحلل إلى مائة. فالخبر هنا هو أكثر تعقيداً، إذن، وله بنية سرديّة مكتملة، فهو يمثّل مرحلة انتقالية بين أخبار هذه المجموعة وأخبار المجموعة الثّانية. وقبل أن أنتقل لدراسة هذه الأخيرة سوف أضع جدولاً بحوافز المجموعة الأولى (راجع الجدول).

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
مقدّمة حكائية: الرّاوي I	−	−	+	−	−	−	−
الحافز الزُّهدي	−	−	+	+	−	−	−
الرؤية	−	−	+	−	−	−	−
صفّ القتال	−	+	+	−	−	−	−
الحور العين	زوجتان	مجموعة	مجموعة/زوجتان	واحدة	واحدة	مجموعة	غير واضح
المشاركة العاطفية في القتال	−	+	+	−	−	−	−
نزولهنّ/معاتبتهنّ/عطفهنّ	+	+	+	−	−	−	−
الحلّة/النّصيف	حلّة واحدة	−	مائة حلّة	−	نصيف	نصيف	−
مقارنة مع الزوجة الأرضيّة	−	−	−	−	+	−	+

تشتمل أخبار المجموعة الثّانية على الأرقام (١٤٣ مع متابعاته = ١٤٦ و ١٤٧؛ ١٤٥؛ ١٤٩؛ ١٥٠)، ويجمع بينها أنّها تتّخذ بنية سرديّة واضحة، تتلاعم فيها الحوافز، ويتميّز فيها دور الرّاوي الذي يفتتح الإطار الحكائي ويحدّد المكان ثمّ يترك الدور للراوي المتماهي مع مرويّه، وهو البطل/الشّهيد، ليخبر الحدث (لقاءَ الحور العين) في حالة من الإغماء أو الرؤيا، ثمّ يتابع الرّاوي الأوّلُ السردَ ويُغلق الإطارَ الحكائيّ. وحكايات هذه المجموعة طويلة نسبيّاً (١٤ سطراً إلى صفحة)، وتضمّ ثلاثة أشخاص أو أكثر: الرّاوي، البطل/الشّهيد، وزملاؤه الذين يؤكّدون صدقية الرّاوي. ثمّ إنّ بنيتها السردية تقوم على حوافز متتالية تتكرّر في كلٍّ منها، وتدخلها جميعاً وظيفةٌ جديدة تميّزها عن المجموعة الأولى وهي الرؤيا التي تتّخذ ثلاثة أشكال: رؤيا عيان، ورؤيا في حالة إغماء، ورؤيا في المنام:

أ. الرّاوية II؛

ب. التحديد الزّماني والمكاني (غزوة/جهاد)؛

ج. الرؤيا (١. كرم عنب وللمكان هنا دلالته، فالكرم يوحي بالسكر وتغييب الحواس، ٢. إصابة، ٣. أتاني آتٍ في المنام)؛

د. سرد ضمن السرد (البطل/الشهيد يروي رؤياه)؛

هـ. عودته/إفاقته؛

و. الرّاوية II: عنصر المفاجأة لعرض مقتله (يا خيل اللّه اركبي..)؛

ز. إغلاق للإطار الحكائي؛

فالرؤيا الحلم هي التي تنقل البطل إلى عالم ما بعد الموت، عالم الحور العين، وعبرها يتلقّى البشارة باستشهاده القريب الذي هو مِفتاح دخوله لهذا العالم. ثمّ نراه يعود من عالم الرؤيا لفترة قصيرة جدّاً ليروي لصحبه، تغمره حالةٌ من الفرح التطهيري، مشاهداته الرّائعة؛ حيث أحاطت الحورُ العين به، ومنّيْنه وشمتْنَ بزوجته الأرضيّة. ولمّا حاول مدّ يده «لملاعبتهن» واعدنه لقاءً قريباً إثر الاستشهاد الذي هو شرط الميعاد. وينفرد الخبر رقم ١٥٠ بذكر عمليّة تطهيريّة صاحبت الرؤيا (أتاني رجلان فغسلا بطني؛ وهي تذكّر بحديث شقّ الصّدر/البطن الشهير) لكون البطل/الشّهيد المنتظر (الأحمر ذي الشّوارب) على غير دين الإسلام، وأصاب حراماً ونجاسةً (لحم خنزير، خمراً، جماعاً).

تنذر أمٌّ وَلَدَها للجهاد وتدفع المهرَ مسبّقاً، كي يتزوّج الحوْراء التي وصفها ابن زيدٍ شعراً

تمثّلُ هذه الحوافز التي تَرِدُ في حكايات المجموعة الثّانية دورةً مكتملة أطلق عليها جوزف كامبل اسم «دورة العبور أو طقس العبور»[1]. فالحلم هو عبور البطل من الحياة الواقعيّة إلى حيّز العوالم الغرائبيّة، حيث يتلقّى الدعوة أو البشارة، وترتفع الحجبُ عن أسرار الذّات وكوامنها وعن سرّ التّجلّي الذي لن يتمّ إلاّ عبر العبور الحقيقي المتمثّل بالموت والتحوّل في ولادة جديدة. والعودة ضروريّة قبل تحقيق البشارة، إذْ عبرها يحمل لجماعته جزءاً من القوى الإيجابيّة التي حُمّلها وشُحِنَ بها، ولا يكتمل طقسُ العبور دونها. وللحلم (الرؤيا) في هذه الحكايات وظيفةٌ محدّدة هي تسهيل الانتقال إلى عالم الحُور العِين، فالحلم هو الأسطورة وقد أخذت طابعاً مشخّصاً، وهو بمثابة (Topos) أدبي. والحلم هنا هو ممّا أطلق عليه أُبنْهايم اسم «أحلام الرؤيا» لأنّها تتمّ في حالة لها صفة القدسيّة الدينيّة (جهاد مقرون بالصلاة والصيام مرّة وبقبول الإسلام مرّة أخرى) وتؤدي رسالةً ذات مضمون ديني لاهوتي؛ فالرّائي يتّصل بمخلوقات من عالم السّماء تمثّل «مكافأةً» إلهيّة، ثمّ إنّه يعود ليحمل بشارة تؤكّد العقيدةَ الدينيّة للجماعة.

تدور هذه الأخبار/الحكايات كلّها حول موضوع واحد له وجهان: الحور العين/الموت (Eros/Death)، وكلاهما يرتبط بعلاقة صميمة بالحياة لأنّهما جزء منها ويمثّلان طرفَيْها السالب والموجب؛ فالوجود هو وجود سائر نحو الموت، وسيرورته إنّما تدفعها تلك القوّةُ الإيجابيّة المحقّقة للوجود والسائرة به نحو غاية تحقّقه (الموت). فالإيروس يمثّل الهدف الأسمى لرغبات الإنسان وتوقه، وهو الذي يكثّف هذه الرّغبات ليقدّمها قرباناً للموت، فهو إذن يحمل

---

١ ـ J. Campbell, **The Hero with a Thousand Faces** (Bollingen Series XVII, Princeton University Press, New Jersey 1973), pp. 29 - 40, 49 ff.

نقيضه في ذاته[1]. وقد حاول الإنسان منذ عصور ضاربة في القِدَم تحقيق العشق بالاتّصال بالمقدّس[2] ليمنح رغباته تحقُّقاً أبدياً يلجُ الموتَ ليتخطّاه، أي ليصبح الألم باباً لتخليد اللذّة حيث تنفي القوّةُ الموجبة (الإيروس) القوّةَ السالبة (الموت)؛ وارتبطتْ غريزةُ الحرب بشكل وثيق بالغريزة الجنسيّة، والحرب باسم المقدّس هي تقديم الألم قرباناً للمقدّس مقابلَ مكافأةٍ تتمثّل بتخليد الإيروس[3].

ما إنْ نبلغَ القرن السادس/الثّاني عشر وما بعده خلال الحروب الصّليبيّة وما تلاها من انفتاح العالم الإسلامي على غزوات الشعوب المجاورة وفي وقتٍ كانت فيه الجماعاتُ الإسلاميّة قد غدت «مدينيّةً» مستقرةً إلى حدٍّ ما، وصارت جيوش الدويلات أشبه بالمرتزقة، حتى نجد أنّ هذه الأخبار أصبحت تمثّل حكايات مكتملة وتستغرق صفحات عدّة[4]. كما مُهِّد لها بإطار حكائيّ، وتعدّدتْ فيها الشّخصيّاتُ التي لها علاقة بالبطل كأمّه وأُخته، وأصبح هنالك تطويلٌ في وصف القتال ووصف عالم الحور العين، ودخلتها عناصرُ لاهوتيّة تعكس عقائدَ أو شعاراتٍ إسلاميّة معيّنة ومضامينَ كلاميّةً واهتماماتٍ كان لها تأثيرٌ على الصّعيد الشّعبي، أيْ أنّها خضعت عبر مراحل تطوّرها لـ «انزياحات في الدلالة»، رغم أنّها حافظت على طابعها الشفهي الوعظي ووظيفتها في الحضّ على الجهاد. ويعود عدد من هذه الحكايات لعبد الواحد بن زيد، وهو زاهد بصري وواعظ شعبيٌّ مشهور ومن مؤسّسي مدرسة عبّادان، توفي في النّصف الثاني من القرن الثّاني الهجري، «وقد مات أربعة أشخاص في مجلس وعظه» لشدّة تأثّرهم ـ وهي مبالغة معتادة في المصادر للتأكيد على قدراته الهائلة في الاقناع واستثارة كمائن النفوس. وتَرِدُ في هذه الحكايات حوافز جديدة، إذْ تُنْذر إحدى الأمّهات ابنَها للجهاد أثناءَ سماعها لوعظ عبد الواحد بن زيد في ساحةٍ عامّة وهو يحضّ على الجهاد، كي يتزوّجَ الحوراء التي يصفها ابنُ زيد شعراً، وتدفع تلك الأمُّ مهر ابنها مسبقاً، وتُشهد السّامعين على ذلك، لينتهي الإطارُ الحكائي بقول البطل/الشهيد وهو في النّزع الأخير «يا أمّاه أَبْشري فقد قُبلَ المهر ووُفّت العروس». وهكذا تمّ «الزّواجُ المقدّس أو عرسُ الشّهيد»[5] عبر طقسٍ كامل اشتركتْ فيه الجماعةُ والقرّاءُ المجاهدون.

تُختصَر المرأة في آثار «كتاب الجهاد» عن الحور العين الى جسدٍ يقدَّم مكافأةً للعنف الذكوري

ثمّة ما يجمع بين سائر هذه الحكايات، وهو نظرتها إلى المرأة التي اختُصرتْ في جسدٍ هو محطّ الشهوة الذكوريّة ليُقَدَّمَ مكافأةً أبديّةً (أو غنيمةً) للعنف الذكوري. وتعكس الحكايات كرهاً للزوجة الأرضيّة أو شماتةً تجاهها، كما تأخذ الأمّ دوراً رئيسياً في بعضها (كما مرّ معنا). ورغم أنّ هذه الحكايات تنطلق من حافزِ «الحُور العِين» القرآنيّ، إلاّ أنّ تكوّنها خاضعٌ لعوامل ثقافيّة واجتماعيّة: فهي تعبيرٌ عن مجتمع ذكوريٍّ مغلق على نفسه، ينظر إلى المرأة وجسدها بوصفهما شيئاً تابعاً يجب تملُّكُه وإخضاعُه. والحق أنّ هذه الحكايات نشأت في مجتمع يقع على الأطراف ومؤلّفٍ من المجاهدين الذكور والزّهّاد في

---

١ ـ انظر: S. Freud, **Beyond the Pleasure Principle** (trs. J. Stratchey, W.W. Norton, New York/London 1961, pp. 47 ff); وانظر حول فكرة تسامي الإيروس: H. Buchner, **Eros und Sein. Erörterungen zu Platons** Symposion (H. Bonvier, Bonn 1965), pp. 133 ff.

٢ ـ قارن بـ: Ph. Camby, l'**Erotisme et le sacré** (Albin Michel, Paris 1989)
J. Schmied, "Heilige Brautschaft", in **RAC** 2 (1954), pp. 527 - 64.

٣ ـ انظر قول حاتم الأصمّ في **الرّسالة القشيريّة** (بتحقيق معروف زريق وعبد الحميد بلطه جي، دار الجيل، بيروت ١٤١٠/١٩٩٠)، ص ٣٩٨؛ وقارن بـ:
D.de Rougemont, **Passion and Society** (trs. M. Belgion, Faber & Faber, London 1956), pp. 155 f.
M. Foucault, **The History of Sexuality**. Part 1 (trs. R. Hurley, Vintage Books, New York 1988) pp. 243 ff.

٤ ـ انظرها في: ابن أبي زمنين، **قدوة الغازي** (بتحقيق عائشة السليماني، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٩)، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠؛ المالكي، **رياض النّفوس** (بتحقيق بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١ ـ ١٩٨٤)، ٢/٥ ـ ٢٠٦؛ سبط ابن الجوزي، **الجليس الصالح** (بتحقيق فوّاز فوّاز، رياض الريّس للكتب، لندن ١٩٨٩)، ص ١٠٦ ـ ١٠٧، ١١١ ـ ١١٧؛ اليافعي، **روض الرياحين** (على هامش **قصص الأنبياء** للثعلبي، مصر ١٣٠١)، ص ٤١ ـ ٤٥، ١٠٩ ـ ١١٢؛ ابن النّحّاس، **مشارع الأشواق** (دار البشائر الإسلاميّة، بيروت ١٩٩٠)، ص ٢١٥ ـ ٢١٨، ٦٨٩ ـ ٦٩٢، ٧٠٧ ـ ٧٠٨، ٧٦٨ ـ ٧٦٩، ٧٧٢ ـ ٧٧٣، ٧٧٧ ـ ٧٧٨، ٧٩٢ ـ ٧٩٦.

٥ ـ ورد لفظ العرس كذلك عند العماد الكاتب الإصفهاني في **البرق الشامي** (بتحقيق مصطفى الحياري، مؤسّسة شومان، عمّان ١٩٨٧)، ٣/٣٩.

الغالب الذين لم يستطيعوا أن ينخرطوا في عمليّة تكوّن المجتمعات المدينيّة أو أنْ يستوعبوا آليّات التغيير المجتمعيّة الهائلة التي كانت في خضمّ عمليّة تحوّلها، فبقوا على الهامش؛ فهي بهذا تعكس سياسات «جنساويّة» (gender politics) لمجتمع أبويّ. وتشير هذه الحكايات إلى موت «الأب الرّمزي»[١]، وهو أبٌ ليس حقيقيّاً ولا حاضراً، بل تعبّر عنه أنظمةٌ من التبادل:

أ. عبر اللغة التي تمتلك القوّة الخلاّقة القادرة، بوساطة الخيال الغرائبي، على وصل نظامَيْ الوعي واللاوعي؛

ب. عبر المؤسّسات الاجتماعية وقوانين الحضارة وأعرافها المعطاة من قِبَل أبٍ أسطوريّ تحوّلَ ظلُّه أو حضورُه الطاغي في المخيال الحضاري إلى شخصيّة «أعرافية» (أعني أنّها وليدة الأعراف المؤسّساتيّة الاجتماعية وخاضعة لسطوتها)، إلى بطلٍ يخترق الحيّز الخاصّ في فضاء الحور العين؛ وهو اختراقٌ يحفزه تراكمٌ هرميٌّ للحضارة وتشكّلاتها المؤسّساتيّة، ليندفعَ في خطٍّ مستقيم حاملاً رؤيته الخاصّة للزمن وللمرويّ السرديّ، ليعيد تأكيد الأشكال التقليديّة المرعيّة. فليس البطل هنا سوى نموذج للأبناء الباحثين، في حومات القتال وعبر الاستمتاع بالألم، عن «عُرسٍ مقدّس» مع الأمّ الأسطوريّة، حاملين على كاهلهم، في ذلك كلّه، واجباتِ النظّام الأبوي وأعباءَه وأخلاقيّتَه السّائدة.

ويتمّ الاختراقُ هذا لعالم الحور العين، قبل أنْ يُتوِّجَهُ فعلُ الشّهادة، عبر نظرة البطل التملكية الشهوانية للحوراء. غير أنّ البطل نفسه هو كذلك محطُّ نظرة الحوراء المشتهية والدّاعية على العكس من «الاشباع والارتياح اللذين يعتريان المرأة التي تعرف أنّها محطّ نظر ومراقبة، شرطَ أن لا تُشعرها أنّك تعرف أنّها تعرف ذلك»[٢]. غير أنّ هذه العلاقة المركّبة، حيث يتماهى الرّائي مع المرئي، لا تتّسق إلاّ في حالة من الحلم أو الرؤيا.

ثمّة أمرٌ تجدر الإشارة إليه فيما يتعلّق بوظيفة هذه الحكايات، إذْ إنّها تتجاوز الحثّ على الجهاد لتؤكّد مضامين دينيّة/كلاميّة تعكس الفهم «الأرثوذوكسي» [السُّنّيّ] للعقيدة والإيمان، فهي بذلك تؤصّلُ الموروثَ الثقافيَّ الرّسمي في ضمير الشعب (كلام، عقيدة رسميّة، حديث، تصوُّر الحياة الأُخرويّة) عبر تأطيره ضمن الموروثات الثقافية الشعبية السّائدة. ويبرز هنا دَوْرُ هولاء القُصّاص والوعّاظ الذين ينتمون إلى طبقة العلماء «الرسميّة». فالهدف النّهائي هو هدف غائي/ديني تأويلي يخدم وظيفة الدولة «البطريركيّة» ويؤصّلها في الموروث الثقافي الشعبي عن طريق ربطه بمثال البطل الشعبي النموذج الذي يحمل العقلَ (المنطقَ القدريَّ غيرَ المفهومِ وغيرَ المبرّر) عبر تضحيته بنفسه إلى حيّز المطلق (من خلال الخيال والرؤيا) لتنتصر بذلك أشواقُ الشعب ومعتقداته على طبيعة الموت ومادّته.

ويلاحظ المطّلعُ على أدبيّات المجاهدين المسلمين في إيران أثناء حرب الخليج الأولى[٣] وفي فلسطين[٤] المقاومة للاحتلال الصهيوني، عودةَ هذا الحافز، خاصّة في وصايا الشهداء التي خطّوها قبل موتهم. تقول خطيبة الشهيد عصام عزيز براهمة في كلمتها التأبينيّة في ذكرى أربعينه: «إنّي ارتضيتُ أنْ يكونَ عُرسي عُرساً فلسطينياً لا ينتهي في ساحة ولا ينتهي في ليلة، فهذا هو العرس الفلسطيني الممزوج بالدّماء والمزيّن بأصوات الرّصاص، وهذا هو قدرنا أنْ تضحّيَ الأُمُّ بولدها وأن تفقد الأختُ أخاها وأنْ تقدّم الزوجةُ بطيب خاطرٍ زوجها هديّةً للحُورِ العِين؛ ونزفُ الشهيدَ تلو الشّهيد...»[٥]. فهنا يُعاد استخدام حافزٍ ديني راسخٍ في الأدبيّات الشعبيّة الإسلاميّة التي تحضُّ على الجهاد لتأجيج فعل المقاومة في سبيل الأرض المغتصبة. وكان شعر الأرض المحتلّة قد أدخل صورة العاشق/الشهيد التي تعود لأغاني «الترويدة» الشعبيّة[٦] كحافز مهيمن (Leitmotiv) في شعر المقاومة[٧]، حيث يغدو العاشقُ عاشقاً كونياً يرى إلى الاتّحاد بالأُمِّ الأرض.

---

١ ـ انظر حول «الأب الرمزي» مفهوم لاكان لهذه المسألة: D. Evans, **An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis** (Routledge, London & New York 1996), p. 61 - 62

٢ ـ قارن بـ: J. Lacan, **Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis** (Penguin Books, 1994), p. 75 ff.

٣ ـ أنظر: W. Schmucker, in: **Die Welt des Islam**.

٤ ـ غسان دوعر، **عماد عقل أسطورة الجهاد والمقاومة** (منشورات فلسطين المسلمة، لندن ١٩٩٤)، ص ١٦٤، ١٧٨، ١٨٠، ١٨١ ١٩٩.

٥ ـ **شهداء مع سبق الإصرار: عن حياة الشهيد عصام عزيز براهمة** (الجماعة الإسلامية: حركة الجهاد الإسلامي في فلسطين، أيار ١٩٩٣)، ص ٦٥.

٦ ـ انظر: محمد مفلح البكر، **العرس الشعبي** (بيسان للنشر، بيروت ١٩٩٥)، ص ٩٩ ـ ١٢٨.

٧ ـ انظر: A. Neuwirth, in: **Quaderni di Studi Arabi** 12 (1994), pp. 103 - 108.

هارتموت فيهندريخ
بيرن

المحاكمات والحساب الأخير

صنع الله إبراهيم وفرانز كافكا

لا تهدف لوحةٌ قروسطيةٌ تصوّر الحسابَ الأخير، أو نصٌّ قديم يصف هذا الحساب، إلى أية وظائف تحريرية. بل إنّ تلك اللوحة وهذا النص لا يرميان إلا إلى تذكير الناس بما سيحصل؛ ولا تُريدان إلا إطلاعَهم على ما ينتظرهم. وبصورة تقريبية، فإنّ هذا هو ما يقوله هانس غادامر (Hans Gadamer). وبالتالي فإنّ أثراً حديثاً عن حسابٍ مّا، سواء أكانَ الحسابَ الأخيرَ أم غيره، لا بدّ أن يكون مختلفاً، لأن الحداثة، برأي ماكس ڤيبر، متّسمة أساساً بالعقلنة والبعد عن الأسطرة (demystification)، أو لأنّ النقد الفني الحديث ـ حسب تعبير غادامر مرةً أخرى ـ يفترض مسبّقاً وعياً تاريخياً أولاً، وقدرةً لدى الإنسان الحديث (بمن في ذلك الفنان) ثانياً، على تأمل الحقائق المقدَّمة في الأثر [الأدبي] دون الاكتفاء بمجرد التعرف عليها.

ويتابع غادامر كلامه ليتحدث عما يُطلِقُ عليه اسمَ اللعبة (play/game) والرمز كعنصرين من عناصر التفسير، كإطار نظري لا مجال للغوص فيه هنا، وإن كان سيتم الكشف عنه أثناء تفسير الأفكار ومقارنتها، وخلال أشكال تقديم المحاكمات والـ محاكمة.

وكما تقول بديهياتُ التأويل، فإنّه لا بد للفهم من أن يَفترض مسبّقاً، أو بالأحرى، من أن يتطلّب، وجودَ أوجهٍ للشبه وللاختلاف معاً، إذ في غيابهما لا تكون أيةُ مقارنةٍ، وبالتالي أيُّ فهمٍ، أمراً ممكناً. فنحن لا نستطيع أن نتواصل مع الكثير من الأشياء التي نراها والأحداثِ التي نلاحظها والحالاتِ التي نعيشها، إلا لأنها تتضمن عناصرَ نعرفها مسبّقاً ولو جزئياً على الأقل. إنّ من شأن أثَرٍ من الثقافة الصينية أن يتطلب عدداً من الهوامش والشروح لدى ترجمته إلى إحدى اللغات الأوربية، يفوقُ ما يتطلبه أثرٌ من العالم العربيّ، وذلك نظراً لوجود سماتٍ مشتركة بين الحضارتين المحاذيتين للبحر الأبيض المتوسط تفوق ما هو قائم بين الحضارتين الأوروبية والصينية.

حين بدأتُ بقراءة رواية **اللجنة** لصنع الله إبراهيم وتحليلها وترجمتها إلى اللغة الألمانية خطر لي أنّ من الممكن اعتبارَها "قصةً خيالية ملغزة" (riddle fairy tale)، واحداً من تلك الأشكال الأدبية الصغيرة أو البسيطة الموصوفة جيداً في أحد المؤلفات الكلاسيكية الألمانية في حقل النقد الأدبي، أعني في **أشكال بسيطة** (Einfache Formen) لأندري يولز (André Jolles). وما زلت أعتقد بأن رواية صنع الله إبراهيم هذه هي «قصة خيالية ملغزة». فهي القصة الشهيرة للبطل الذي يسعى إلى كسب الأميرة الجميلة. ولتحقيق هذا الهدف، يُطرح على البطل سؤالٌ أو يطالَبُ بإنجاز مهمة، فإن نجح تأتي المسألةُ/المهمةُ الثانية التي تكون أصعبَ بعضَ الشيء هذه المرة. وبعد اجتياز هذا الاختبار الثاني أيضاً ستَبْرز، بالضرورة، مشكلةٌ ثالثةٌ تُعتبر مستحيلةَ الحل أو التنفيذ. غير أنّ نجاح البطل في حلها، رغم احتمالات الإخفاق الكثيرة، قد يفضي إلى قتله أو معاقبته على عناده الوقح، وإصراره الشديد على الفوز، أو يتمخّض عن حصوله على المكافأة الموعودة: الأميرة الحسناء، بما يؤدي، ربما، إلى جعل ذاك الذي أقام العقبات في وجهه ينطح الجدار برأسه خيبةً.

*

قد يكون هذا الأسلوب ملائماً لتفسير رواية **اللجنة** لصنع الله إبراهيم، عبر استخدام نمط من أنماط الأدب الشعبي العالمي، وهو أسلوبٌ قديم قِدَمَ التاريخ. أما في هذه المقالة فقد قررتُ اعتبار رواية صنع الله ابراهيم إعادةَ كتابةٍ لِـ الـ محاكمة، ولا أعني بـ الـ محاكمة هنا روايةَ فرانز كافكا المعروفة فقط [**المحاكمة**]، لأنّ عمل كافكا ليس، هو الآخر، بالطبع، إلا نوعاً من إعادة كتابةٍ لـ الـ محاكمة [الحساب الأخير]. فالمقصود هنا هو «المحاكمة» في حدّ ذاتها، تلك المحاكمةُ النمطيةُ البدئية archetypal التي يشكل «الحسابُ الأخيرُ» Last Judgement صيغَتَها الأشدّ تحذيراً والأكثرَ شهرةً في مجمل ثقافاتنا أو أديانا القائمة على التوحيد. وإنّي لأزعم، بشيء من العجالة ربما، أنّ وجود هذه الفكرة بوصفها أحد المفاهيم الأساسية للديانات الإبراهيمية، يشكل برهاناً كافياً لتسويغ جعل «المحاكمة» نمطاً أصلياً بدئياً بالمعنى الفرويدي واليونغي: صورةً أصليةً / طبيعية مستمدةً من التجربة الداخلية أو الخارجية بما يجعلها، بالتالي، جزءاً

مما تحت الوعي الجمعي ومرئياً في الانتاج الأدبي.

تشكل المحاكمة / الحساب عنصراً جوهرياً من عناصر العلاقة بين الله والإنسان، عنصراً كان يُنظر إليه فيما مضى بوصفه واقعاً (لا مهرب منه)، وبات الآن متوفراً لاستخدامه نسقاً من أنساق التأمل الإنساني النقدي، أو وتراً يمكن العزفُ عليه. ثمة إذن، مرة أخرى، تمايز بين الانتاج الأدبي الوسيط والحديث. وإذا عدنا إلى كتب القانون المختصرة والمتداولة، فإننا نجد أنّ المحاكمة، أية محاكمة نظامية اعتيادية، تتألف من عدد من العناصر في إطار ما يُعرف باسم «مستلزمات القانون». ولسنا هنا، بطبيعة الحال، إلا بصدد المحاكمات الدنيوية الأرضية حيث الجريمةُ، والذنبُ، والاعتقال، والاستجوابُ، والاتهامُ، والدفاعُ، والمحاكمة الفعلية، والحكم، والاستئناف...

وأما المحاكمة بمعنى الحساب الأخير فهي مختلفة. وهذه حقيقة من المهم أن نلاحظها بالنسبة إلى رواية **اللجنة** أيضاً، لأنّ المتّهم هنا (المؤمن الخاطئ/ أو الإنسان [عامّةً]) يَمْثُل أمام القاضي الأعلى، بما يجعل الاستئنافَ مستحيلاً والحكمَ قطعياً ونهائياً.

يكفي هذا بالنسبة إلى الفكرة العامة للمحاكمة. غير أنّ المزيد من إمعان النظر في رواية صنع الله إبراهيم، دون إغفال بعض النظرات الجانبية على الصياغة الكافكوية للموضوع نفسه، من شأنه أن يكشف النقاب عن بعض السمات الخاصة.

ينفي صنع الله إبراهيم أن يكون متأثراً بكافكا، ولكنه لا ينكر أنه قرأ مؤلفاته. إذ من المعروف أنّ أعمال كافكا، مثلها مثل أعمال العديد من الكتاب الغربيين، تركتْ تأثيراً ذا شأن على الكتاب العرب. ومع ذلك فإنّ إبراهيم يزعم أنْ لا علاقة لكافكا - أي لرواية **المحاكمة**، بطبيعة الحال - بما كتبه هو، لأنّ للمصريين واقعهم [الخاصّ] وهم ليسوا بحاجة إلى كافكا كي يكتبوا روايةً كافكاويةً. (ووجهة النظر هذه تنطوي على قدر من المفارقة يوازي ما تثيره من اهتمام).

وكذلك فإنّ ستيفن غوت (Stephan Guth) أورد في أطروحته الشاملة عن روايات «الانفتاح» في مصر فصلاً شاملاً أيضاً عن رواية إبراهيم التي نحن بصدد مناقشتها. ويبدو غوت في هذا الفصل متبنّياً، دون تردُّد أو نقاش، لِما زَعَمَهُ المؤلفُ، فلا يتجاوز في تفسيره للعمل ما قال إبراهيم إنّه أراد بلوغه عن طريق روايته: وهو تقديم، أو حتى تحليل الوضع السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي والإنساني في مصر (مع ما ينطوي عليه من أبعاد دولية) خلال السبعينات وأوائل الثمانينات.[1]

ومع ذلك فإننا لا نلبث، حين نعتمد أسلوباً تأويلياً [هرمنوطيقياً] حقيقياً، أن نتواصل باستمرار مع هذا العمل الذي لا يقف عند حدود التعبير عمّا أراده المؤلف، بل يحمل في طياته معانيَ وبُنىً قد تكون الآن أو ربّما كانت في السابق خارج سيطرته المباشرة. وهذا يعني أن نواصل طرحَ أسئلة يجيب عنها الأثر [الأدبي] في سيرورة لا تلبث بدورها أن **تثير** أسئلة جديدة. وذلك، في الأساس، هو ما أطلق عليه غادامر اسم «الدائرة التأويلية» (hermeneutical circle).

والآن، فإنّ كلَّ مَنْ يقرأ رواية **اللجنة** لصنع الله إبراهيم، بعد أن عرف **محاكمة** كافكا، وبعد أنْ ألمَّ بالإجراءات القضائية في المحاكم، يفاجَأ بأوجه الشبه.

غير أنّ **اللجنة** ليست قصة محاكمة من بدايتها بالذات. ففي مستهل الرواية ثمة رجل يقدِّم نفسه طواعيةً إلى لجنة معينة من أجل تحسين وضعه الاجتماعي والاقتصادي، والارتقاء إلى مرتبة جديدة، والدخولِ في دائرة جديدة هي الدائرة الحاكمة. أما كافكا فيبدأ قصته بنوع من أنواع حوادث الاعتقال: ثمّة فرد اسمه «ك.» يجري إبلاغُهُ ذاتَ صباح بأنه معتقل؛ وعلى الرغم من أنّ «ك.» لا يُسجَن ولا يساق إلى دائرة التحقيق والاستجواب، فإنّ هذا البلاغ سوف يؤثر، منذ تلك اللحظة فصاعداً، على حياة هذا الإنسان، وسوف يُحدث فيها تغييراً كبيراً.

إنّ بداية رواية صنع الله إبراهيم تشبه بشكل غريب وقوي فقرةً أخرى من **محاكمة** كافكا، جاءت قبيل النهاية تحت عنوان «أمام القانون». وهي حكايةٌ قصيرة عن رجل يحاول دخول ميدان القانون ليشارك فيه. ولكنّ ثمة بوّاباً عند المدخل (كما هو الشأن أمام قاعة المحكمة في رواية إبراهيم) يَحُول دون دخوله، الأمر الذي يعني أنّ الرجل يُحرم من حق الوصول إلى القانون، فيظل ينتظر وينتظر حيث هو إلى أن يموت. وليس هذا جزءاً من الحبكة الرئيسية في **محاكمة** كافكا، بل هو مجرد قصة داخل قصته جرى توظيفها لإلقاء الضوء على العقدة الأولى.

أما في **اللجنة** فإنّ هذا الرجل الذي لا اسم له، يُسمح له بدخول ميدان القانون. والقانون هنا يعني، كما قيل من قبل،

---

١ - لا يكرّس ستيفان غوت لهذه المسألة المعقدة لبنية المحاكمة ولتأثير كافكا على إبراهيم إلا هامشاً وحيداً.

الدائرةَ الحاكمة التي يسعى الرجلُ للالتحاق بركبها. فيُسمح للرجل، مثلاً، بتجاوز الباب الأول. وبالتالي فإنّ من الممكن قراءة بداية **اللجنة** على أنها صورة مكيَّفةٌ معدّلة (adaptation) للقصة الموجزة الواردة قبيل نهاية رواية كافكا. ولا يعني هذا أنّ إبراهيم قد تعمّد هذا الأمر، بل هو مجرد تقديمٍ لما يمكن أن يُرى أو يُعثر عليه في الرواية.

ثم تأتي القصةُ – اللغز حيث تقوم اللجنةُ بطرح سؤالين في الجلسة الأولى. وأما المسألة الثالثة، وهي مهمة task، فستتم المطالبة بإنجازها بعد وقت قصير بوساطة ببرقية؛ وهي مهمة كتابةِ مقالةٍ عن الشخصية الأذكى أو "الألمع" في العالم العربي المعاصر.

إنّ الاجابة على السؤال الاول، وعمليةَ البحث اللاحقة من اجل كتابة المقالة التي طلبتها اللجنةُ، توفّران لكلّ من المؤلّف وبطل الرواية، على التوالي، فرصةً لتحقيق ما يعتبره صنع الله إبراهيم غرضَ روايته، كما ذُكر من قبل وتمّ تحليلُهُ تحليلاً شاملاً من قبل «غوت».

غير أنّ أعضاء اللجنة، بعد أن قطع البطلُ شوطاً في عمله، إنجازاً للمهمة في سبيل دخول «دائرة القانون»، يسارعون، تحت تأثير الإحساس الواضح بالخطر، إلى الخروج على القواعد، أو – بقدر أكبر من الدقة – إلى وقف اللعبة التي كانوا هم أنفسهم واضعي قواعدها. فيضعون أحدَ زملائهم في شقة البطل السكنية ليراقب تحركاته ويضبطَ نشاطاته، وليثنيَه عن متابعة عمله. وإنّ هذا الإجراء [بالذات] هو الذي يفضي إلى الجريمة (وهي قتل ذلك الرقيب) التي تُعتبر أساسَ أية محاكمة. صحيح أنه ليس هناك أيُّ اعتقال، ولكن هناك تحقيقات واسعة ودفوعات. ومرة ثانية تُنتهَك القواعدُ ولكن مِنْ قِبل المتَّهَم هذه المرة: إذ إنّ ما يحصل لم يكن متوقَّعاً له أن يحصل؛ فأثناء ما ينبغي أن يكون دفاعاً لا يحاول المتَّهَمُ إطلاقاً أن يبرِّئ نفسه من التهمة، أو أن يذكر ظروفاً مخفِّضة مخفِّفَةً، أو أن يعبِّر عن ندمه على فعله، بل يقوم – بدلاً من ذلك كله – بتحويل الاتهام إلى المحكمة التي كان المغدورُ أحدَ أعضائها.

ومرة أخرى يوظِّف إبراهيم هذا الاتهام لتحليل الوضع في بلده؛ وبالتالي فإنّ **اللجنة** هنا مختلفة كلياً عن **المحاكمة**. ومع هذا فإنّ هناك أوجهاً للشبه أيضاً. ذلك أنّ المحكمة (والحال أنّ اللجنة قد تحوَّلت، في حقيقة الأمر، إلى محكمة) هي السلطة العليا، أو الله بعد أنْ دُنْوِن [أي أُنزِل إلى الأرض وصار دنيوياً]، وبالتالي فهي القوة أو هي، على الاقل، واحدة من القوى المسؤولة عن العالم، أو عن حالة الأوضاع في العالم.

وإذا خطونا خطوةً أخرى على طريق هذه المحاولة الرامية إلى العثور على أنساقٍ من السرد، فإننا نلاحظ أنّ البطل يصبح "أيُّوبَ معكوساً"، عازفاً تماماً – مهما كانت العواقب والتبعات – عن اعتبار أحوال العالم مقبولةً. ناهيك، بالتأكيد، عن اعتبارها خيِّرةً وجميلةً بوصفها من نتاجات حكمة الله. وهذه النسخة المعلمَنَة (أو المُدَنْوَنة/ secularized) لفكرة اعتبار العالم جميلاً وخيّراً في المحصلة (لأنه مِنْ خَلْقِ الله) هي، بالطبع، فكرة لايبنتز (Leibniz) عن عالمنا بوصفه أفضل العوالم الممكنة؛ وهي فكرةٌ سَخِرَ منها ڤولتير في **كانديد**، كما جعلها اميل حبيبي، بعد زمن طويل، ملموسةً بالنسبة لإحدى التجارب الفلسطينية.

أيُّوب في هذه الرواية يتمرد ويثور ويحتجّ، فيصبح عقابُهُ بالتالي أمراً لازباً: سيتعين عليه أن يأكل نفسه! وهذا، بالطبع، حُكمٌ بالغُ المرارة على وضع المثقف في العالم العربي: فذلك هو في الحقيقة المصيرُ الذي يُحكم عليه به.

«اللجنة» إعادة كتابة لـ «محاكمة» كافكا وللحساب الأخير

غير أنّ القصة لا تنتهي عند هذا الحد، إذ ثمة فصل أخير يتصاعد خلاله تحدي البطل للجنة. إلا أنّ هذا التحدي المتصاعد لا يُغيِّر قَدَرَهُ المحتومَ في النهاية. والبطل يسلِّم بهذا القَدَر إلى درجةٍ تصبح معها السطورُ الأخيرة في **اللجنة** مختلفةً عن نظيراتها في قصة كافكا: ففي **محاكمة** كافكا يرتد «ك.» عن الخطوة الأخيرة، فيقتله جلاّدان؛ وأمّا بطل إبراهيم، فيضطلع بعملية تنفيذ الحكم بنفسه، ويبدأ – كما تقول كلماتُ الرواية الأخيرةُ – بأكل نفسه.

*

بهذه المحاولة المختصرة التي استهدفتْ استخلاصَ نسق الـ محاكمة من رواية صنع الله ابراهيم، أرجو أن أكون قد بيَّنْتُ أنّ هدف المؤلف المعلنَ، مثله مثل البيئة الاصلية التي انبثقتْ منها الروايةُ، شيءٌ، ولكنّ الاستنتاجات التي يتوصل إليها ناقد أدبيٌّ قد تكون – أو ينبغي لها أن تكون – شيئاً آخر. ولو لم تكن هذه هي الحال لبقيت الأعمالُ الأدبية محصورةً محلياً، بل محبوسة في مساحات ضيقة.

إنّ هناك اتصالاً دائماً بين الأثر الأدبي وقرّائه أو نقاده. وإنّها أيضاً لعبةٌ – لعبةٌ تتْبَعُ قواعدَ داخليةً معينة (أوضحها غادامر) في سبيل الكشف عن الأسرار الكثيرة التي ينطوي عليها أيُّ أثر أدبي جيد. وإنّ رواية **اللجنة** لصنع الله إبراهيم لهي أثرٌ أدبي من هذا الصنف.

ترجمة: فاضل جتكر

أنجليكا نويفيرث Angelika Neuwirth
المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت + جامعة برلين الحرة

أيَّة قيمٍ يجب أن تسود في المجتمع؟

القضية التي تطرحها المقامة الرملية للحريري

منذ سنة ونصف السنة تقريباً رحل عنا إميل حبيبي[1]، أحدُ أبرز رجالات الأدب العربي الحديث. وإنَّه ليمكن اعتبار حبيبي، بحقٍّ، صاحبَ فضلٍ في تكريس اهتمامه طوال حياته لدراسة مناطق الظلّ القائمة بين الحقيقة والخداع، وبين الواقع والتخييل. فمؤلفاته، ولاسيما الرواية البيكارسية [التشرّدية]: **المتشائل**[2]، متَّسمة بوعيٍ غير عاديّ للدَّور الذي تضطلع به اللغة كلغة، ومعها جملةٌ من البنى الدلالية الأساسية في الكلام اليومي[3] على صعيد عمليات اجتراح الهوية الجماعية وترسيخها. وانطلاقاً من التوجه التقليدي البالغ السائد في المجتمعين اليهودي والعربي الفلسطيني في بلد إميل حبيبي، بل وقيامهما، في الحقيقة، بإسناد معاييرهما ومنظوماتهما القيمية إلى سرديّات عظيمة (great narratives) خاصة مدوَّنةٍ في أسفارهما الأدبية الموروثة، فإنَّه ليس غريباً أن تكون روايةُ حبيبي الرامية إلى شجب بعض المعايير الزائفة التي تدّعي الشرعية، بل «الطبيعية» ـ رغم تشكلها عبر سيرورات تاريخية ـ وإدانتها عن طريق تجريدها من أثوابها الأسطورية، هي الأخرى مضطرة أكثر الأحيان لأن تحيل على نصوص أدبيّة أقدم.

يستخدم حبيبي أسلوباً بارعاً في ربطه بين روايته **المتشائل** وبين تراث الأدب العربي الكلاسيكي. فهو يبني أحدَ المشاهد الحاسمة في تلك الرواية على نسيج هيكلي مستعار من إحدى أشهر سابقاتها انتماءً إلى أدب البيكارسك، عنيتُ: مقاماتِ الحريري. فالراوي في رواية حبيبي، وهو سعيد المتشائل، قد عَبَرَ الحدود اللبنانية لتوّه عائداً إلى مسقط رأسه، حيث سيباشر عمله كممثلٍ شريكٍ جاهلٍ تماماً بدوره في مسرحية غريبة غروتسكية (grotesque) تتولى السلطاتُ الجديدةُ إخراجها. يُساق سعيد إلى معسكر احتجاز اللاجئين الفلسطينيين بجامع الجزّار في عكا حيث يلتقي بأستاذه القديم مديرِ مدرسته السابقة في ما يمثِّل مشهداً من مشاهد الانكشافِ (anagnorisis). ويشكّل المشهدُ تذكيراً صريحاً بالمقامة عبر أسلوبه الأدبي القريب من صيغة السجع: «... وقَرع [الضابطُ] باب المسجد.../فسمعنا لغطاً ثم انحبس/ ثم سمعنا بكاء طفل ثم انكتم/فوقَعَ اقدامٍ تتجرجر/ثم انفتح البابُ عن شيخ هَمٍ/نحيل، في ثوب هدم/... فلما أمعنتُ النظر في وجهه/عرفت فيه مدير المدرسة»[4].

غير أنّ الأمر ليس مجرّد محاكاة تزيينية لجنس أدبي قديم. فعمليّة الانكشاف المستلْهَمَة من المقامة تؤدي وظيفة مهمة بإنهائها تلك المسرحيةَ الخادعةَ السابقة التي كان يقوم بتمثيلها رهطٌ من المعلمين، ذوي دورٍ فاعل ـ ولو غير مقصود ـ في المأساة الفلسطينية[5]، بل وتقودُ فعلاً إلى حدث لا بد من حصوله وفقاً للنموذج الحريري: وهو المطالبة بالحساب؛ ذلك أنَّ ما يتلو ذلك الانكشافَ إنّما هو مشهد من النقاش والجدل حول الوقائع المضلّلة، وحول الحقيقة والوهم والعلاقة المتشابكة والمعقّدة بينهما، وحول كفاءة الفنان التي تؤهله لتفكيكها؛ وما كان حبيبي سيجد نموذجاً لهذا الجدل أفضلَ من المقامة الحريرية ليهتدي به في معالجة جملة هذه القضايا. ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث المغربي البارز عبد الفتاح كيليطو[6] الذي لفت الأنظار إلى أنماط الجدل المختلفة التي تشكل أساساً لجنس المقامة. وفي هذه المقالة سأحاول تطوير وجهة نظر كيليطو قليلاً بإلقاء الضوء على جدل معيّن أعتبره ركيزةَ بنيان المقامة من حيث سيطرته على حركيات سرد المقامة وآلياتها. فكيليطو، رغم حساسيته البالغة إزاء هذا الجنس الأدبي، اعتبر المقامة نصاً سردياً قصصياً، مغلقاً

---

١ ـ ولد اميل حبيبي في الناصرة عام ١٩٢١، وتوفي في حيفا بتاريخ ١٩٩٦/٥/٨. انظر حول مساهماته الفنية والفكرية مقالة إلياس خوري المنشورة في مجلة **الطريق** اللبنانية: ٢/٥٥ (١٩٩٦)، ص ١٦٦ ـ ١٦٩.

٢ ـ **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل**، حيفا ١٩٧٤.

٣ ـ Roland Barthes, **Myths Today**، لندن ١٩٧٢ (الترجمة انجليزية).

٤ ـ **المتشائل**، ص ٧٢ ـ ٧٥

٥ ـ تتضمن الرواية نقداً لاذعاً لنظام التعليم والقائمين عليه في فلسطين ما قبل ١٩٤٨.

٦ ـ عبد الفتاح كيليطو، **Les Séances. Récits et Codes Culturels chez Hamadhani et Hariri**، باريس ١٩٦٣ (باللغة الفرنسية).

الباب، بالتالي، أمام الاهتداء إلى واحدة من أهم سمات بنية المقامة، ألا وهي سمة تناوب النص وما بعد النص (metatext) أو تعاقب الدراما وما وراء الدراما (metadrama). فالمقامة، كما أراها، ليست سردية قصصية بمقدار ما هي نصٌّ درامي[1]، إذ تتألف أكثرَ ما تتألف، على الصعيد الكمّي المجرّد، من الردود والحوارات الدرامية، ويقابل ذلك قدرٌ ضئيل نسبياً من الوصف. والأهمّ أنّ المقامة تتطور باطّراد حول سلسلة من الردود المركزية الصادرة عن الشخصيات الرئيسية، وهي ردود تنبثق بصياغاتها الشعرية مثل أنغام عظيمة في أوبرا من سياقها المسجوع[2]. وحتى الأجزاء السردية من المقامة تُعنى كثيراً بإبراز الطابع الدرامي، عن طريق التركيز على لغة أجساد الممثلين، على ملامحهم وحركاتهم ومظاهرهم الخارجية. ولئن كان صحيحاً أنّ دراما المقامة ليست مجرّد تبادلٍ للحوار والردود، بل مصبوبة في إطار مقاطع سرديّة يقدمها الراوي الحكواتي، فإنّ هذا الراوي ليس شاهداً محايداً ينظر إلى الأحداث من بعيد، بل قد يشارك في الفعل الدرامي ويساهم، قبل كل شيء، مساهمةً جوهريةً في إقناع جمهور المستمعين بتلقي الدراما وقبولها.

*

ولو ألقينا نظرةً إلى بنية المقامة، لتبيّن لنا أنّها مكوّنة من دراما وما بعد الدراما، أي خاتمة. وفي كل من المقامات يقدِّم الراوي، وهو الحارث بن همام دائماً، تقريراً عن حدث معين مركِّزاً على بطل واحد هو أبو زيد السروجي الذي يلتقي به في أماكن مختلفة خلال ترحاله. وأبو زيد هذا مشغول بإخراج «مسرحية» يُشرك فيها جماعةَ الأشخاص الموجودين في المكان وهم غير واعين بدورهم. وهو ينتحل هوية جديدة في كل مرة، وينجح بفضل براعته البلاغية في التغلب على شركائه الواثقين المصدقين للطابع الواقعي «للمسرحية»، وفي الحصول على بعض الأموال منهم. وبعد أن يكشف الراوي عنه في الجزء الأخير من الدراما ويسحبه إلى ما بعد الدراما، إلى خاتمة محددة، يطالَب أبو زيد بتقديم الحساب عن فعلته الخادعة، وهو حساب يقدمه غالباً بلغة شعرية منطوقة أو مكتوبة. وتتوّج نهايةُ المقامة برحيل الراوي.

وهكذا فإنّ الدراما وما بعد الدراما هما العنصران الهيكليان الرئيسيان للمقامة الحريرية الدائرة حول محور الكشف أو الانكشاف (anagnorisis). أما تحليل كيليطو للمقامة إلى سبع مراحل تطورية، جرياً على طريقة مورفولوجيا ڤلاديمير پروب لقصص الخيال، فيطمس العلاقة الحادة بين الجزءين الرئيسيّين المترابطين ترابطاً ديالكتيكياً. إنّ الدراما وما بعد الدراما تقعان ـ على صعيد نظرية الدراما ـ على مستويين مختلفين من مستويات الاتصال. دعونا نعتبر المسرحية التي يؤديها البطل وفريق الممثلين (الذين هم جمهورهم في الوقت نفسه) نواةَ المقامة التي تحصل على المستوى الداخلي للاتصال، وهو المستوى المقصور على الممثلين أنفسهم. ثم يتعين علينا أن نعتبر التقرير الإخباري، بسائر عناصره «الملحمية» الرامية إلى توصيل الدراما إلى المستمعين، منتمياً إلى مستوى متوسط من مستويات الاتصال، ويحتل هذا الـ «مستوى» الراوي والمستمعون (أَوَ يُسْمَحُ لنا أن نقول: جمهورُ المشاهدين؟). فالراوي، بتحدثه عن المسرحية، يجعلها شبه مرئية أمام المستمعين، فكأنّهم نظّارة عند إخراجها، ثم لا يلبث أن يدخل المشهد نفسه كي يؤدّي دور القاضي لفترة وجيزة في الخاتمة. وهكذا يُعفي الراوي مستمعيه من مهمة إعادة إقامة «العالم السليم» الذي شوّهته المسرحيةُ الخادعة. وهذه العملية المتكررة في المقامات كلها تقريباً تخلق نمطاً شاملاً من أنماط تعاقب الخطإ والحساب لمجموعة المقامات، نمطاً لم يعد من صنع الراوي، بل هو من صنع الكاتب المؤلف الذي يخاطِب ـ على المستوى الخارجي من مستويات الاتصال ـ القراءَ الذين يدين لهم بما هو أكثر من مجرد تبرير عابر، إذ يدين لهم بالحل النهائي (denouement) للعقدة التي عرضها لهم.

ونمط تعاقب الانتهاك والعتاب (transgression and admonition) هذا الذي لم يُعْطَ ـ في رأيي ـ حقَّه من الاهتمام في البحث حول المقامة، قد يصح اعتباره «نموذجاً بدئياً تاريخياً» (historical archetype)[3]، حسب التعريف الذي اقترحه هارولد فيش. لا شك أن المحاكمة (trial)، في حد ذاتها، نموذج بدئي لأنّ «الإحساس بتعرضنا للاختبار أو المحاكمة» ـ حسب تعبير فيش مرةً أخرى ـ «هو أسلوب عام نتّبعه لتنظيم تجاربنا»، أو «أننا»، حسب تعبير مود بودكين[4]، «نكون في مواجهة شكل مجرد من أشكال الحالة العاطفية الواردة في أية فترة من فترات التاريخ أو ما قبل التاريخ، والمتكاثرة في ما يتعدّى المناسبات الواقعية، بصورة لامحدودة، في الأحلام». إنّ هذا النموذج البدئي يجدر أن يُعتبر تاريخيّاً ـ من حيث أن مفهوم الانتهاك الذي تعقبه بالضرورة مداخلةٌ قضائية ـ إنّما هو شاهدٌ على وجود تفكير ينطلق من ميثاق يتمثل جوهرُهُ، حسب تعبير فيش مرةً ثالثة، «بذكرى مجابهةٍ مثقَلَةٍ بالعديد من المسؤوليات والوعود المتبادلة التي تبقى حاضرة بالقوة، وسوف تبادر، يوماً، إلى تأكيد ذاتها». إنّ نموذج تعاقب الخطإ والمحاكمة ـ هذا

---

١ ـ درجت عادة اعتبار المقامة نصاً قصصياً؛ بل ويزعم عبد الفتاح كيليطو وجود صلة قُربى بين المقامة والقصة القصيرة، والحديث النبوي، غير أن هناك من اعترف بوجود ملامح درامية تسيطر على المقامة مثل ماريان شينو، ساموپل موره، علي الراعي، وآخرين.

٢ ـ لقد أخطأ النقد الغربي في اعتبار الطابع الفني المميز لأسلوب المقامة القائم على السجع والشعر طابعاً تزيينياً مجرداً مفرطاً في الصنعة.

٣ ـ Harold Fisch, **A Remembered Future - A Study in Literary Mythology** بلومينغتون ١٩٨٤.

٤ ـ Maud Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry**، لندن ١٩٣٤ ص ٣١٠.

النموذج الشبيه بالنموذج البدئي الوارد في القرآن الكريم ـ مرتبط ارتباطاً لا انفصام فيه بتوقع الحساب الأخير، كما ينعكس فعلاً على حل عقدة المقامة في القطعة الأخيرة من المجموعة. إنه نموذج بدئي مناسب لأن يكون شاهداً على الصراع الداخلي المحتدم بين المجتمع ومعاييره كما سنرى.

ثمة ميزة مهمة أخرى للمقامة، وهي العلاقة الخاصة القائمة بين البطل والراوي. صحيح أنّ نتيجة المحاكمة في هذه المقامة أو تلك يمكن توقعها: فالراوي الذي يقوم بدور القاضي وثيق الارتباط الروحي بالمتهم، بل إنه أناه الأخرى؛ إذ ينتمي مثل أبي زيد إلى المثقفين الذين يهتمون بالعجيب والغريب والخارق وغير الاعتيادي من الظواهر، بدلاً من الاهتمام بالعلم وبالمعرفة الراسخة الآمنة. إنه يتبع الرجال المحنكين المطلعين على أساليب العالم ودروبه، ممن يعتمدون على تجاربهم الخاصة بدلاً من التلقي الورع، مستبدلين، بالتالي، الترحالَ في طلب العلم بنظيره المعاكس الهزلي، أي: «السفر في طلب الأطروفة»: «كنتُ أخذتُ عن أولي التجاريب أنّ السفر مراةُ الأعاجيب، فلم أزل أجوب كلّ تَنُوفة، واقتحم كل مَخُوفة، حتى اجتلبتُ كلّ أطروفة»[1].

من الواضح أنّ شخصاً كهذا يقوم مقام القاضي لا يستطيع أن يُصدر حكماً مُقنعاً على أبي زيد المتهم باستخدام الأدب في غير مكانه المحدَّدِ بالمعايير المجتمعية. فالأمور تختلف حين يحتلُّ قاضٍ حقيقيٌّ مكانَ الذات الأخرى للمتهم، أي حين يتم عرضُ المسرحية أمام قاضٍ. فإذّاك يتعرض الحوار والجدل لنوع من التضخيم المجهري: فحين يكون الناطقُ باسم المعايير والأعراف هو نفسه جزءاً من الدراما، لا تعود الخديعةُ الواحدة هي موضوعَ المحاكمة، بل شرعيةُ ممارسة أبي زيد برمّتها، وهي ممارسةٌ قائمة على الدفاع عن مثال العجيب والخارق بدلاً من مثال «المعروف» الملتزم بالأعراف. وهكذا فإنّ «المقامة عن المقامة»، أي عن مشروعية اللعب الأدبي القائم على التخييل، بل على الخداع، أي «المقامة القضائية العدلية»[2]، تستحق اهتماماً خاصاً في مجمل أدب المقامات ككل.

*

لنعد الآن إلى المقامة الرملية[3] بوصفها مثالاً عن «المقامة القضائية». يقف أمام قاضي الرملة شيخٌ طاعن في السن في ملابس مهترئة وبالية، ومعه شابة جميلة في ثوب بالٍ أيضاً. ويقدِّمان معاً صورةَ عالَمٍ مقلوب رأساً على عقب، عالَمٍ تسيطر فيه المرأةُ على الرجل علىً صعيد الكلام: «خَسَأَتْه عن النُّباح، ثم نَضَتْ عنها فضلة الوشاح، وانشدتْ بلسان السليطة الوقاح». أمّا خِطابُها المؤلف من سبعة أبيات شعرية ـ وهو الخطاب الذي يشكل دخولها الكبير ـ فليس بعيداً عن الحنكة والظرافة: فهي تشكو من إهمال زوجها لواجباته الزوجية. والشكوى هذه تقدّم بصيغةٍ شديدةِ المبالغة وظريفة في الوقت نفسه، لأن المرأة تُسقط شكواها ـ وهي تخلُّفُ زوجها عن معاشرتها ـ عن جسدها لتركزها على الكعبة التي هي المركز الكوني للعالم. ذلك أنّ ما دَأَبَ زوجُها على إهماله فترةً طويلة إنّما هو من فرائض الحج:

يا قاضي الرملة يا ذا الذي ... في يده التمْرَةُ والجَمْره
إليك أشكو جَوْرَ بَعْلي الذي ... لم يَحْجُجِ البيتَ سوى مره[4]

فالمشكلة التي تشكوها ليست أقل شأناً من مشكلة إهمال الطقوس المقدسة، بما يفضي إلى تهديد النظام الكوني ذاته بالخطر. ومما هو جدير بالذكر أنّ الصورة المجازية المتشابكة التي تسوقها الفتاة عن مناسك الحج المختلفة تلمّح إلى بعض الحركات الجنسية، غير أنّ كلامها، في الأبيات الأربعة الأولى، لا يأتي على ذكر الجسد النسوي؛ وهو ما يضفي على الدعوى مسحةً من الإلغاز. إلا أنّ ما هو بالغ الجرأة في كلامها إنّما هو إلماعُها إلى مرجعية القاضي المعروف أبي يوسف الذي تستحضر ـ بخفّةٍ ـ توصياتهِ بشأن الأداء الطقسي شاهداً يؤيد صحة المعاشرة المتكررة:

ولَيْتَه لمّا قضَى نُسْكَه ... وخَفَّ ظهراً إذ رمى الجَمْرَهْ
كان على رأي أبي يوسفٍ ... في صِلَة الحِجَّة بالعُمْرَهْ[5]

وهكذا فإنّ جسد المرأة يمثل مكاناً ذا أهمية كونية بالغة تحال عليه جملةُ الأحكام القضائية الصادرة عن أحد كبار علماء الشريعة، وهو تعامل مع الجسد يستحق أن يوصف بالغروتسك (grotesque) «الغريب» بحسب المفهوم الباختيني. فالمرأة لا تتكلم باسمها، إلا في القسم الثاني من خطابها، وهو القسم المكرَّس لصبرها الذي نفد، مستخدمةً ضميرَ «أنا»، ومهدِّدةً ـ في حال عدم التوصل إلى حل مُرضٍ للمشكلة ـ بـ «خلع ثوب الحياء»، أي بالتمرد المكشوف على الأعراف الاجتماعية والاستسلام لمنافس شريكها الشرعي بامتياز: ابليس بالذات:

فمُرْه إمّا ألفةٌ حلوةٌ ... تُرضي وإمّا فُرْقةٌ مُرّهْ
مِنْ قَبْلِ أن أخلعَ ثوبَ الحَيا ... في طاعةِ الشَّيْخِ ابي مُرّهْ[6]

ولكنّ الشيخ يسوق مرافعةً دفاعيةً لا تقل عن خطاب منافسته روعةً من حيث البلاغة. إذ يشير، مثله في ذلك مثل المرأة من قبله، إلى قضايا شرعية وقانونية واجتماعية تشكّل نسيجَ واقعٍ متناقض تماماً مع ما يُعتبر طبيعياً واعتيادياً. فهو يزعم أن بيته قَفْرٌ، وأنّ جسد زوجه عارٍ من المجوهرات وهي الأمارات التقليدية الدالة على الاحترام الاجتماعي:

---

١ ـ **مقامات الحريري**، دار صادر، بيروت ١٩٨٠.

٢ ـ ثمة عدد من المقامات الأخرى وضعت في أطر عدلية مثل المقامة المعرية، والمقامة الاسكندرية، والمقامة التبريزية.

٣ ـ المقامة الرملية في **مقامات الحريري**، المجلد الخامس ص: ١٩٤ ـ ٢٠٠.

٤ ـ **مقامات الحريري**، ص ١٩٤.

٥ ـ المصدر السابق، ص ١٩٥.

٦ ـ المصدر السابق، ص ١٩٥.

فمنزلي قَفْرٌ كما جيدُها عُطُلٌ من الجِذْعة والشَّذْرَه[1]

وعلى الرغم من حقه الشرعي في حرث حقله، وهو الحق الذي يضمنه نصٌّ قرآني واضح[2]، فإنه عاجز عن الإنجاب:

ومِلتُ عن حَرْثِيَ لا رغبةً عنهُ ولكنْ أتَّقِي بَذْرَه[3]

يزعم الشيخ أنّ عزوفه متناقض تناقضاً صارخاً مع إيمانه الشخصي، لأنه في مسائل الحب والهوى يحذو حَذْوَ بني عُذرة المشهورين بالشغف. بل يذهب إلى أنّ التّهمة، حسب زعمه، يجب أن تكون مختلفة عن التي رُفعت؛ فالجُرْم هو ابتزاز الممتلكات، وتعريةُ جسد الزوج، وتخريبُ البيت ـ وهو جُرْمٌ لم يقترفه هو، بل اقترفه طرفٌ ثالث ألا وهو الدهر:

وإنّما الدهرُ عدا صَرْفُهُ فابتزّنا الدُّرّةَ والذُّرَه[4]

يتأثّر القاضي بهذه الحُجّة، فيبادر إلى تحذير المرأة وتنبيهها، ويوافق على أن الرجل مُحِقّ. فتكفّ المرأة عن الكلام وتبدي آيات الندم شاكيةً من أنها افتُضحتْ أمام الملأ بلا جدوى: «فقالت: وَيحَكَ وهل بعد المنافرة كَتْم، أوَبقي لنا على سرٍ خَتَم؟ وما فينا إلاّ مَنْ صَدَق، وَهَتَك صَوْنَه إذ نَطق. فليتنا لاقينا البَكَم، ولم نَلْق الحَكَم. ثم التفعتْ بوشاحها، وتباكت لافتضاحها»[5].

ولا يتخلف القاضي عن مشاركة الرجل شكواه ضد الدهر، بل يبادر إلى التخفيف من مصاعب الزوجين بمنحهما هبةً سخيةً يأخذانها ويرحلان بأمان عن خشبة المسرح.

وبذلك نقترب من الخاتمة، أي معالجة الدراما موضوعاً لدراما قضائية. وسرعان ما ينقلب إعجاب القاضي إلى فضول، إذ يحسّ بأن عليه أن يعرف المزيد عن الزوجين: «وطفق القاضي بَعْدَ مسرحهما، وتنائي شبحهما، يُثني على أدبهما. ويقول: هل من عارفٍ بهما؟»[6] وإذّاك يحصل الانكشاف. وينكشف الغطاءُ عن الخديعة التي دبّرتها حاشيةُ القاضي، الذي يشعر بأنه تعرض للتضليل، فتنقلب القضية الوهمية الخيالية إلى قضية حقيقية، أي إلى مرحلةٍ ما بعد الدراما التي تتطلبها بنيةُ المقامة، حيث يصبح القاضي مضطراً لمناقشة شكوى التضليل عبر ممارسة الأدب الهزلي الجريء، الخارقِ للعادات الاجتماعية، فيرسل في طلب الزوجين، ولكنه يتضح بعد فوات الأوان أنهما يستعدّان للرحيل[7]. غير أن الشيخ يُسلِّم الرسولَ رسالةً موجهة إلى القاضي تحمل دفاعه المكتوب؛ وهو قصيدةٌ تتضمن دفاعاً عن اللعب والأدب الهزلي. ففي الحوار الذي اتسع الآن ليتحول إلى حلبة تتصارع فيها المعاييرُ، يتصدّى أبو زيد ـ بدوره الحقيقي كأديب، وكناطق باسم معايير الأدب ـ للقاضي الذي هو لسان حال المعايير القضائية والشرعية. فيردّ أولاً على كرم القاضي بنصيحة متمثلة في قول مأثور، في حكمة:

رويدك لا تُعقِبْ جميلَك بالأذى[8] فتُضحي وشملُ المالِ والحمدِ منصدعُ[9]

ولكنْ لمّا كانت القضيةُ ـ فضلاً عن مسألة اللعبة الخادعة الخاصة ـ هي عن مشروعية الفن التخييلي عامّة، فإنّ الشيخ لا ينسى أن يذكّر القاضي بأن الكلام التخييلي الذي يهدف إلى كسب الدعم المادي، والفوز برعاية هذا المولى أو ذاك، ليس بدعة:

ولا تتغضّبْ من تزيُّدِ سائلٍ فما هو مِنْ صَوْغِ اللِّسانِ بمُبْتَدَعِ[10]

لقد ادّعى القاضي، ببساطة، دور المولى المفقود. ولكن الحجّة الأشد إثارة التي يسوقها المتّهمُ دعماً لمعياره الشعري المناقض للمعايير العادية هي إعادة تفسيره اللعوب لمفهوم «التقليد»، في القضاء؛ فإعادة التفسير هذه ستمكّنه من قلب تجربة الانخداع المؤلمة والمذلّة إلى شيء مقبول، بل وإلى عمل حميد ومشكور على الصعيد الديني:

وإن تَكُ قد ساءتْكَ مني خديعةٌ فَقَبْلَكَ شيخُ الأشعرين قد خُدِع[11]

ومن جديد يحاصَرُ القاضي ولكنه لا يلبث، مرة أخرى، أن يُثبت ـ عامداً هذه المرة ـ أنه مولى إذ يُرسِل إلى الزوجين مبعوثاً راكباً ومعه هدية سخية، كما يعلن صراحةً انتسابه إلى عالم اللعب التخييلي: «... وبيّنْ لهُما انخداعي للأدباء». فهذا التنازل اللعوب الذي يُقدم عليه الناطقُ الرسمي باسم المعايير العامة عن وظيفته القضائية، بما يرفع الأديبَ إلى منزلةِ مرجع كُفُؤ، ضامنٍ لمعايير جديدة، يدفع الراوي إلى إطلاق حكم يُعبِّر عن بالغ إعجابه: «قال الراوي: فلم أر في الاغتراب كهذا العجاب، ولا سمعت بمثله ممن جال وجاب»[12].

*

فلنحاول الآن تفسير المقامة كنموذج من عملية اتصال. ما السحر الكامن في معاملة أبي زيد للغة والأدب، والذي يمكّنه من التفوق على المعايير التي يجسّدها القاضي؟ يبدو اهتداءُ القاضي وانقلابه راجعيْن إلى جاذبية استثنائية يتمتع بها الأدبُ الهزلي الجريء، الخارقُ للعادات الاجتماعية، المجسّدُ

---

١ ـ المصير السابق.، ص ١٩٦.
٢ ـ سورة البقرة/٢٢٣؛ ﴿نساؤكم حرث لكم...﴾
٣ ـ **مقامات الحريري**، ص ١٩٦.
٤ ـ المصدر السابق، ص ١٩٥.
٥ ـ المصدر السابق، ص ١٩٧.
٦ ـ المصدر السابق، ص ١٩٧.
٧ ـ المصدر السابق، ص ١٩٧.
٨ ـ المصدر السابق، ص ١٩٨.
٩ ـ المصدر السابق، ص ١٩٩.
١٠ ـ المصدر السابق، ص ١٩٩.
١١ ـ المصدر السابق، ص ١٩٩.
١٢ ـ المصدر السابق، ص ٢٠٠.

على خشبة المسرح. ومن الواضح أنّ وضعاً كرنفالياً قد نشأ، موسوماً بتلك الجمالية التي أطلق عليها ميخائيل باختين اسم الغروتسكي (grotesque). يقول باختين: «إنّ الغروتسك[1] يحرّر من سائر أشكال الضرورة اللاإنسانية التي تزخر بها مفاهيمُ العالم السائدة. فهو يفضح هذه الضرورات بوصفها مجرّد أشياء نسبية ومحدودة. إنّ عنصرَي الضحك والتصور الكرنفالي للعالم الكامنيْن في صلب الغروتسك، يُجْهِزان على صرامة مفاهيم الضرورة ويقضيان على أيّ زعم يقول بخلود هذه المفاهيم واستحالة تبدلها». ويركّز تمثيل الغروتسك على «الجسد، وخصوصاً على تلك الأجزاء التي يتسامى فيها الجسد على حدوده الخاصة، فيُنتج جسداً جديداً[...] فالأحداث الجوهرية في حياة الجسد الغروتسكي، أي حركات دراما الجسد: الأكل، الشرب، المعاشرة الجنسية... تتم على التخوم الفاصلة بين الجسد والعالم، على الحدود الفاصلة بين الجسد القديم والجسد الجديد».

من اللافت أن مسرحيتنا مطبوعة فعلاً بإحالتها الكلامية والإيمائية الفنية والواسعة على الجسد الأنثوي والجنس، مضفيةً عليهما لمسة كرنفالية فريدة. فمن الغروتسك حقاً أن تسوق المرأة نظيراً كونياً لجسدها كي تتذمر من إهمال زوجها الجنسي لها. يضاف أنّها تُثبت خفّةً في تعريض هذا الجسد المضخّم كونياً لجملة القواعد الطقسية الصادرة عن مرجع قضائي ـ سياسي محدد، بما يمكّن ميدانَي الجنس والقضاء من اختراق كل منهما للآخر. ولكن ألَم تُقْدِم المرأةُ سلفاً، إذ أقامت موازنةً بين الكعبة وجسد المرأة، على التوغل عميقاً في أرض الخصم؟ فهي قد قامت، آخرَ المطاف، بإخفاء زعمها الجنسي وراء مجاز قضائي، وراء عبارة «متعة الحج» المعروفة لدى القاضي أبي يوسف. فنموذج الحج هذا، الموضوعُ سلفاً في سياق المتعة الجنسية في أحد الأحاديث النبوية، احتفظ بمدلوله الجنسي في التراث الشرعي الإسلامي. ولقد تعرّض الحديثُ: «متعتان كانتا على عهد رسول الله: متعةُ الحج ومتعةُ النساء» لنقاش طويل[2]. وبتلميح المرأة إلى هذا الحديث فإنّها تبيّن كيف يمكن لخطابات مختلفة مثل الخطاب الشرعي، والخطاب الطقسي، والخطاب الاجتماعي ـ التقليدي أن تكون وثيقة الارتباط بالخطاب الجنسي [الايروتيكي]، بل أن تنتهي فعلاً به. نحن إذن بصدد استخدام بالغ التعقيدِ لصيغة التورية، فالمرأة تصف متعة الحج، ولكنّها تقصد متعة النساء دون أن تورد صراحةً كلمة «المتعة» الحاسمةَ.

ومما لا يبعث على الدهشة أنّ خطاب الرجل متركز هو الآخر على مفهوم الجسد الحسي الصريح ذاته؛ فهو يسلّط الضوءَ على تعامله الجنسي الأنثوي مع الجسد: «فمذ نبا الدهرُ هجرتُ الدُّمى». كما يورد صورةً مجازية أخرى تشير إلى فعل المعاشرة مأخوذةً من قيام القرآن بعقد المقارنة بين الحقل والمرأة: «ومِلْتُ عن حَرْثيَ لا رغبةً عنه ولكن اتقي بذرهْ»[3]. وباستخفافٍ لافت مرةً أخرى، يجري إقحامُ مرجعٍ تراثي عليم في النقاش الدائر حول الجنس، وهو مرجعٌ تخييليٌّ هذه المرة، ألا وهو قوم بني عُذرة:

وكنتُ من قَبْلُ أرَى في الهوى ودينِهِ رَأْيَ بني عُـذْرَهْ[4]

كما لو كان التزمُّتُ بشؤون الهوَى في حاجة إلى برهان، أو كان انفتاح الخطاب الشرعي على الجنس في حاجة لأن يُثْبَتَ من جديد.

الراوي كالمتّهم ينتمي الى المثقفين المعتمدين على التجربة بدلاً من التلقي

لقد اتضح أنّ هذا التحييد الكرنفالي المتقن للمسرحية الخادعة كان كافياً لتمكين الأديب من كسب الدعوى ضد القاضي في المحكمة ـ المسرح. ولكنْ، هل تكفي هذه الحيلة أيضاً لجعل خداع أحد القضاة، وحملِهِ على تبني معايير رجال الأدب، أمراً مقبولاً لدى جمهور المستمعين؟ وما الذي يضفي على البطل ذلك النفوذَ الاستثنائي الذي يمكّنه من جعل انتهاكه للمعايير التي يسوقها ضدّ الناطق باسم معايير المستمعين أمراً معقولاً بنظرهم؟

لنتذكر ما قد حدث: إنّ المقارنة التي عقَدتها المرأةُ بين الكعبة والجسد الأنثوي لا بد أن تثير الشك حول الطابع الشخصي المجرّد للجدل. كما أن إقحام مسألة «متعة الحج» الشرعية المعقّدة في النقاش، بما يوصلها إلى أعماق النظام القضائي للجماعة، أدّى إلى تعزيز الانطباع لدينا بأنّ ثمة قضية سياسية تتم إثارتها، وبأنّ ثمة رسالة ذات أهمية اجتماعية يجري إيصالها عن طريق صورة مجازية فريدة. والحقّ أننا لدى إمعان النظر في دعوى المرأة على الشريك المتخلف عن أداء واجبه، نرى أنّ الفكرتين الكامنتين وراء كلٍّ من مجاز «الحاجّ» ومادته الخام (sub-strate) «الزوج» تتلاقيان في نواةٍ مشتركة ذاتِ أهميةٍ حاسمة على صعيد تدبير النظام، وهي استمرار العالم: فالحاج يقوم برفع صرح نظام الكون ودعمه، والزوج يقوم بضمان بقاء الأسرة. فلنسأل بالنهاية: ما هو ذلك الدور العظيم الكامن وراء صورة «الزوج ـ الحاجّ» المجازية المزدوجة الذي يُلقَى على عاتق بطل المقامة، والذي ينطوي على قدر كبير الأهمية على الصعيد العام؟

ويصبح نسيجُ المسرحية عن الزوجين المتصارعين أكثر وضوحاً على صعيد المعنى السياسي المضمَر في كلام الرجل. فقد كان ـ كما حدّث ـ ضحيةَ عدوانٍ شرس، وموضوعَ ابتزازٍ وخرابِ بيتٍ، ارتكبتها شخصيةٌ دأبتْ منذ الأزل على معاداة مَنْ

---

١ ـ م. باختين؛ **الأدب والكرنفال**، (الترجمة الألمانية) فرانكفورت ١٩٩٠.
٢ ـ **مسند احمد بن حنبل** (الجزء الأول، رقم ٣٦٩).
٣ ـ **مقامات الحريري**، ص ١٩٦.
٤ ـ **مقامات الحريري**، ص ١٩٦.

يمارس الشعر، ألا وهي الدهر. فالتمرد الجريء على الدهر، على تلك القوة المعطِّلة للقدر المحتوم، هو الذي يشكّل في التراث العربي القديم جوهرَ الرسالة البطولية للشاعر المحكوم بالسعي الدائم لاستعادة وعي التأكيد الذاتي لقبيلته. ومما لا شك فيه أنّ ما كان موضوعَ تجربةٍ شخصيةٍ قد بات للأديب في العصر العباسي محاكاةً شعريةً على صعيد العاطفة، حسب تعبير أندراس هاموري الذي يقول: «إنهم [الشعراء العباسيين] ينقلوننا إلى عالم يكاد أن يرى نفسه عالماً شعرياً أكثر منه واقعياً»[1]. ومع ذلك فإنّ الشعر، على الرغم من تلاشي أهمية الشاعر السياسية، يبقى ذلك الميدانَ الحرَّ البعيدَ عن إطار المعايير السائدة، الذي كان، يوماً، يُعرف باسم «النزعة الإنسانية العربية» (umanesimo arabo). وبعبارة مجازية: فقد قام الشاعر اللاحق بإنقاذ الهالة القديمة للمتمرد الثائر الذي احترف النضال ضد الدهر. وبالتالي فإنّ تعرضه للهزيمة على يد الدهر يصبح موازياً لعجزه عن القيام بالعمل الإبداعي المطلوب منه في عالمه: أي موازياً لعجزه عن إخصاب جماعته اللغوية بكلمته، وعن ضمان استمراريتها الروحية. وهكذا فإنّ المسرحية التي يَعرضها الأديبُ تترجم ما يجري في الحياة العامة إلى مشهدٍ شخصيٍّ خاصٍّ. فَتَحْتَ قناع رفيقة الأديب الشخصي يكمن مجازٌ يمثّل المجتمع، يستطيع المستمعون كشفَه بوعي أو بدونه. فالمجتمع نفسه هو الذي يثير أمام المحكمة قضيةً ممثل حرية الفن المهزوم والمهجور. لقد بات الفن مقموعاً، وغاب الحُماةُ الأوصياءُ الذين يُفترض فيهم أن يدعموا الشاعر في نضاله. إنّ نظام الكون والاستمرار في خطر؛ فشكوى المرأة، إذن، مستندةٌ إلى محنة حقيقية، وإن كان عرضُها بوصفها قضيةً شخصيةً خداعاً، أو مسرحاً مجازياً مكشوفاً لأولي الألباب.

وها أنا ذا أصل إلى النهاية:

إنّ لغز المرأة المطروح في بداية المسرحية عبر التورية التي جاءت بها، أي عبر تقديم مسألة «المتعة» بمعنييها، يصبح قابلاً للحل الكامل في النهاية. فاستخدام «متعة الحج» قناعاً «لمتعة النساء» يتكشف عن تغطيته متعةً ثالثةً إضافية: فالمتعة المفتقدة حقاً هي تلك اللذةُ الفريدةُ التي لا يستطيع ايصالها إلى الجماعة اللغوية سوى الأديب الذي يواصل أساليبَ الشاعر القديم المتطرفةَ في التسامي على دنيا المعايير؛ إنها متعة اكتساب المعرفة من خلال التجريب الجمالي الذي لا يعرف معنى القيود، «متعة المعرفة بالاستطراف»[2]، إذا جاز التعبير. ولمّا كان جمهور المستمعين يقبلون الأمر، على المستوى المتوسط أيضاً، فإن الأديب يكسب القضية: إذ تغلبت المعاييرُ الفنية على المعايير الشرعية الفقهية.

تصف المرأة متعةَ الحجّ، ولكنها تقصد متعة النّساء!

غير أنّ هناك ـ بَعْد القاضي وجمهور المستمعين ـ هيئةً محلَّفين ثالثةً تنتظر الأديب: إنها جمهرة القرّاء. فالكاتب أبو محمد القاسم الحريري ـ وهو ليس أديباً مستقلاً محايداً، بل كاتب ملتزم بمبادئ ومنطلقات مختلفة[3] ـ لا يستطيع، أن يُهمل التقويمَ [التصحيحَ] الحاسمَ الذي أُضْفي على إدراك الواقع منذ نزول الآيات القرآنيةِ المتضمنةِ مسؤوليةَ الإنسان عن أفعاله. وذلك هو السبب الذي دفع الحريري إلى إيراد بند تحفّظ (cautela) في نص المقامة، مقولةِ المحاكمة النمطية التي تشكل ركيزةَ بنيان المقامة بالذات. وهذه المحاكمة، وإن بدت في المقامة المنفردة غير ذات جدوى، تشكّل، عبر نموذجها المتكرر في مجموعة المقامات مع أشكال جديدة من الانتهاك، دعماً للوعد المقطوع بوجود حساب أخير؛ يتعين على سيل قصص «الانتهاك ـ المحاكمة» في مجموعة المقامات أن ينتهي بنوع من حل العقدة (denouement) يؤكد الوعي بوضع الإنسان في إطار الزمن: بكونه حراً في أن يختار من جهة، ومقيَّداً بميثاق معين من جهة ثانية. وفي المقامات يتم الوفاء بهذا الالتزام في النص الأخير من المجموعة، حيث يقوم الأديبُ التائبُ بطرد الراوي بالآية القرآنية[4] التي تختم العلاقة بين الرسول وتلميذه: «اجعل الموت نصب عينك. وهذا فراق بيني وبينك»[5]، مضفياً على الراوي ثوبَ تلميذٍ مطرود، ولكنه مفتنٌ بالمعرفة، قادرٌ على سرد القصة وعلى متابعة رواية الأحداث المثيرة، أي العجائب. لذا فإنّ من الممكن النظر إلى مقامة الحريري بوصفها موازنةً بين اتجاهين اثنين للمعنى: بين النموذج البدئي (archetype) لميثاقٍ مقصودٍ بين المرء وقاضيه كما هو وارد في النص المقدس، من جهة، وبين الأسطورة العربية عن اكتفاء الذات الإنسانية المعتمدة على شخصية الشاعر بوصفه المنقذَ الروحي لمجتمعه من الجهة المقابلة.

يعود الفضلُ الفني في تحويل ديالكتيك العلاقة بين هاتين الرؤيتين إلى متعة جمالية فريدة، إلى الحريري الذي ألّف مقاماته في القرن الثاني عشر. وأما الفضل في الدفاع عنهما ضد تشويههما في وقتنا هذا، فيعود إلى الأدباء العرب المحدثين وخاصة إميل حبيبي، الذي كرّس حياته للتمرد الجريء على استغلالهما من قبل الإيديولوجيتين السائدتين في وطنه.

الترجمة: فاضل جتكر

---

١ ـ انظر Andras Hamori, **The Art of Medieval Arabic Literature** برينستون ١٩٧٤، ص ٧٤.

٢ ـ **مسند احمد بن حنبل** (الجزء الأول، رقم ٣٦٩).

٣ ـ يبدي الحريري قدراً كبيراً من الاهتمام بمسؤوليته إذ يقول في المقدمة: «الأكاذيب؟ وهل هو في ذلك إلا بمنزلة من انتدب لتعليم، أو هدى الى سراط».

٤ ـ سورة الكهف/٧٨.

٥ ـ **مقامات الحريري**، ص ١٩٦.

جيمس إ. مونتغومري James E. Montgomery
جامعة كامبردج

السندباد وفولِيم

تأملات في نشوء أحد الأنماط الأدبية البدئية

«بقيت مسألة السعي إلى التماس أية جذورٍ شرقية للثقافة الغربية ـ وقد كانت هندية في العادة ـ هاجساً يؤرّق أوساطاً اكاديمية معينة على امتداد القرن التاسع عشر. كانت النزعة الانتشارية (Diffusionism) ـ القائلة بأن عناصر الثقافة تنبثق من منبع محدّد، وتنتشر من ثمّ الى حضارات أخرى ـ هي الزيّ السائد، ومالت تلك النظرية إلى نفي إمكانية إبداع الأمور بصورة مستقلة في عدة حضارات مختلفة.

روبرت اروين، **الف ليلة وليلة: دليل**[١]

«لقد توصلتْ روحُ الإسلام الى أن تتخلّل حكاياتٍ ذاتَ أصولٍ يهودية أو بوذية أو هيلينيّة؛ فالمؤسسات والتقاليد والأعراف الإسلامية قد حلت، شيئاً فشيئاً، محل التقاليد الثقافية للموادّ الأصلية واضفت على مجموعها وحدة الأجواء التي تتسم بها الحضارة الإسلاميةُ اتساماً صارخاً والتي ستمنع المراقب، للوهلة الأولى، من أن يلاحظ زحمةَ العناصر المتباينة التي تتألف منها تلك الكتلة الإجمالية».

ج.غ. فون غرونباوم، **إسلام العصر الوسيط**[٢]

«من المؤكد أنّ الثقافة اليونانية كانت، أواسطَ القرن الثامن ق.م.، لدى قيام صلات مباشرة بين الآشوريين والإغريق، أقلّ وعياً لذاتها، وبالتالي أكثرَ مرونةً وانفتاحاً على التأثيرات الخارجية مما اصبحت عليه في عصور لاحقة. فالحضارة اليونانية لم تعش ثورة التأثر بالشرق (Orientalizing revolution) إلا في مرحلة تكونها».

والتر بوركيرت، **ثورة التأثر بالشرق**[٣]

أقترح في هذه المقالة[٤] أن أقْدِم على مغامرة الخوض في موضوع دراسيّ يراه بعضهم موضوعاً متعلقاً بالنمط البدئي الأولي لعملية البحث (وهو أمر لا أوافق عليه تمامَ الموافقة، بسبب الميول الاختزالية [التقليصية] للنقد القائم على الأنماط البدئية)، لأنني أقوم بالبحث عن سيف سحري. فعلى الصعيد المنهجي، قررتُ أن أحذو حذو فقيه اللغة الدائب على تفكيك عقد النصوص، وإن باتت هذه الطريقة غير مستحبة هذه الأيام.

ولكنْ ما هو النمط البدئي الذي أريد التركيز على معالجة تكوّنه؟ إنّه نمطُ آكلِ لحوم البشر العملاق المتجسد تجسداً مرعباً جداً بشخصية فولِيم في ملحمة هوميروس. فأنا أرى هذا العملاق نمطياً (archetypal) بالمعنى الشامل من ناحية، وخاصاً ثقافياً [أي خاصّاً بثقافةٍ أو ثقافاتٍ ما] (culture specific) من حيث الأشكال التي يمكن أن يتجلى بها من ناحية ثانية. ومن الطريف أنه يمكن إظهارُ العملاق الآكل للحوم البشر بوصفه خاصاً سردياً (narrative specific)، محكوماً بالقوانين الداخلية للقصة التي يرد فيها، كما بيّن الباحثُ المتخصص بالأدب الكلاسيكي كلود كالام، استناداً إلى نظريات بنية القصة لدى غريماس[٥]، غير أنّ هذا أمر يتعين عليّ أن أتركه جانباً.

أضفْ إلى ذلك أنّني سأبذل محاولة ليست مقنعة تماماً وقد تكون عديمة الجدوى. فأنا أقترح أن نأخذ مقطعاً من **أوديسة** هوميروس، يمكن تسويغُه تسويغاً كاملاً في سياق ملحمة **الأوديسة** نفسها، ولم يعتبره دارسو هذا النص إشكالياً، فنجعله إشكالياً ونسعى إلى تفسيره (وهو نص يعود الى الفترة الممتدة بين القرنين التاسع والخامس قبل الميلاد) في ضوء نصوص يعود تاريخُها إلى القرنين التاسع والرابع عشر الميلاديين وهي نصوص ليست أيضاً منتمية إلى التراث الهوميري أو الإغريقي.

وعند الاهتداء إلى الكشف عن هذا السيف السحري،

---

١ ـ لندن ١٩٩٤، ص: ٦٨. يتم إيراد المراجع البيليوغرافية كاملة في المرة الأولى؛ أما في المرات اللاحقة فيجري التعامل معها وفقاً لنظام هارفارد.

٢ ـ شيكاغو ١٩٥٣ ص: ٢٩٤.

٣ ـ **ثورة التأثر بالشرق: أثر الشرق الأدنى على الثقافة الإغريقية في العصور القديمة المبكرة**، كامبريدج ١٩٩٢، ص: ٨.

٤ ـ مقالة بعنوان «أسطورة السيكلوب في التراث داخل أوروبا وخارجها: لعبة التحولات السردية» في **مجلة الدراسات الأدبية** (كلية الآداب بجامعة لوزان) العدد العاشر (١٩٧٧)، ص: ٤٥ ـ ٧٩. وإنّ لي تحفظاتٍ قوية (موجودةً أيضاً عند كالام على ما يبدو) على الكثير من جوانب تطبيق نظريات غريماس على هذه السرديات، ليس أقلّها نزوعُ كالام الضمني بين الوقت والآخر إلى استخدام الرواية الهوميرية بوصفها الرواية «النواة» المثالية من جهة وباعتبارها «بديلاً بين بدائل كثيرة» (ص: ١٦٥) من جهة أخرى.